

ZRC SAZU, UMETNOSTNOZGODOVINSKI INŠTITUT FRANCETA STELETA

ALIAS



ACTA HISTORIAE ARTIS SLOVENICA

30|1 • 2025

Pogled v 1. prostor v 1. nadstropju palače
Attems v Gradcu, pred 1878, olje na platnu
(© zasebni arhiv)

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

ACTA HISTORIAE ARTIS SLOVENICA

30|1 • 2025



Založba
ZRC

Ljubljana 2025

Acta historiae artis Slovenica, 30/1, 2025

Znanstvena revija za umetnostno zgodovino / Scholarly Journal for Art History

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

Izdajatelj / Issued by

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

Založnik / Publisher

Založba ZRC

Glavna in odgovorna urednica / Editor-in-chief

Renata Komić Marn

Urednica številke / Edited by

Renata Komić Marn

Uredniški odbor / Editorial board

Gorazd Bence, Renata Komić Marn, Tina Košak, Franci Lazarini, Katarina Mohar, Mija Oter Gorenčič, Helena Seražin, Polona Vidmar, Barbara Vodopivec

Mednarodni svetovalni odbor / International advisory board

Günter Brucher (Salzburg), Ana María Fernández García (Oviedo), Hellmut Lorenz (Wien), Enrico Lucchese (Santa Maria Capua Vetere), Milan Pelc (Zagreb), Friedrich Polleross (Wien), Barbara Wisch (New York)

Lektoriranje / Language editing

Oliver Currie, Darja Gabrovšek Homšak

Prevod angleških in hrvaških izvlečkov in povzetkov v slovenščino / Translation of abstracts and summaries from English and Croatian to Slovenian

Renata Komić Marn

Oblikovna zasnova / Design

Andrej Furlan

Prelom / Layout

Jernej Jaroslav Kropelj

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, DOAI

Letna naročnina / Annual subscription: 35 €

Posamezna enojna številka / Single issue: 25 €

Letna naročnina za študente in dijake / Annual subscription students: 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 znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije.

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

Tisk / Printed by: PRESENT, d. o. o.

Naklada / Print run: 400

Revija AHAS je takoj po izidu prosto dostopna pod pogoji licence CC BY.

To ne velja za slikovno gradivo, označeno z znakom © in imenom lastnika avtorskih pravic.

AHAS Journal is freely available immediately upon publication under the terms of the CC BY licence.

This does not apply to images marked with the © symbol and the name of the copyright holder.



VSEBINA / CONTENTS

Katarina Šmid

<i>A Curved Vitis or a Pair of Twisted Ropes? The Iconography of Maritime Command on the Stele of Liccaeus, Apsorus</i>	5
<i>Zvita vitis ali par prepletenih vrvi? Ikonografija oblasti na morju na Likejevi steli iz Apsorja</i>	5

Dubravka Botica

<i>The Border as a Space of Exchange in the 18th Century: Commissioners' Networks and Joseph Hueber's Architectural Workshop in Croatia and Slovenia</i>	19
<i>Meja kot prostor izmenjave v 18. stoletju: Naročniške mreže in stavbarska delavnica Jožefa Hueberja na Hrvaškem in v Sloveniji</i>	19

Boris Golec

<i>Zbirka plemiških portretov Jožefa Breznika s Koga pri Ormožu in njen osrednji del Galerija Dienerspergiana</i>	39
<i>Jožef Breznik's Collection of Aristocratic Portraits in Kog and its Core Component, the Galeria Dienerspergiana</i>	39

Renata Komić Marn

<i>Zbirka tapiserij v palači grofov Attems v Gradcu: Lastniki, postavitve in identitete</i>	83
<i>The Collection of Tapestries in the Counts of Attems' Palais in Graz: Owners, Settings and Identities</i> ...	83

Polona Vidmar

<i>Opus arhitekta Josepha Hasslingerja (1807–1845)</i>	129
<i>The Oeuvre of Architect Joseph Hasslinger (1807–1845)</i>	129

Franci Lazarini

<i>Stavba nekdanje Pedagoške akademije v Mariboru</i>	173
<i>The Former Pedagogical Academy Building in Maribor</i>	173

Sonja Jankov

<i>Bodies, Biopolitical Critique, and Female Agency in Contemporary Bio(medical) Artworks</i>	191
<i>Telesa, biopolitična kritika in ženska agentnost v sodobnih bio(medicinskih) umetniških delih</i>	191

A Curved *Vitis* or a Pair of Twisted Ropes?

The Iconography of Maritime Command on the Stele of Liccaeus, Apsorus

Katarina Šmid

Assist. Prof. Katarina Šmid, University of Primorska, Faculty of Humanities, Titov trg 5, 6000 Koper,
katarina.smid@fhs.upr.si, ORCID-ID: 0000-0003-3736-7175

Izvleček

Zvita *vitis* ali par prepletenih vrvi?

Ikonografija oblasti na morju na Likejevi steli iz Apsorja

1.01 Izvirni znanstveni članek

V članku je obravnavana nagrobna stela mornariškega centuriona Likeja, ki je bila najdena v naselju Osor (*Apsorus*) na otoku Cresu. Sodeč po napisu, je bilo zanj izbrano javno mesto, kar priča o centurionovi pomembnosti za kraj. Likej je oblečen v tuniko in *sagum*, nenavaden pa je predmet, ki ga drži v roki. Največkrat je bil interpretiran kot vrh, zvezana v voz, kakršnega so uporabljali za privez ladij. O videzu poveljniške palice (*vitis*), ki je bila prepoznavni znak tudi mornariških centurionov, je malo znanega. Prav upodobitve na ravenskih stelah zgodnjega cesarskega obdobja, na katerih je upodobljen nekakšen voz, so spodbudile domnevo, da je bila vsaj v tej dobi *vitis* pri mornariških centurionih upodobljena drugače. Glede na to, da na steli ni nobenega atributa, ki bi pokojnika povezoval z njegovim činom, bi lahko Likej v rokah držal prav *vitis*, ki bi z videzom obenem lahko namigovala na Likejeve pomorske sposobnosti.

Ključne besede: *Apsorus*, Likej, mornariški centurion, *vitis*, ravenska flota, stela, Dalmacija, julijsko-klavdijsko obdobje

Abstract

A Curved *Vitis* or a Pair of Twisted Ropes?

The Iconography of Maritime Command on the Stele of Liccaeus, Apsorus

1.01 Original scientific article

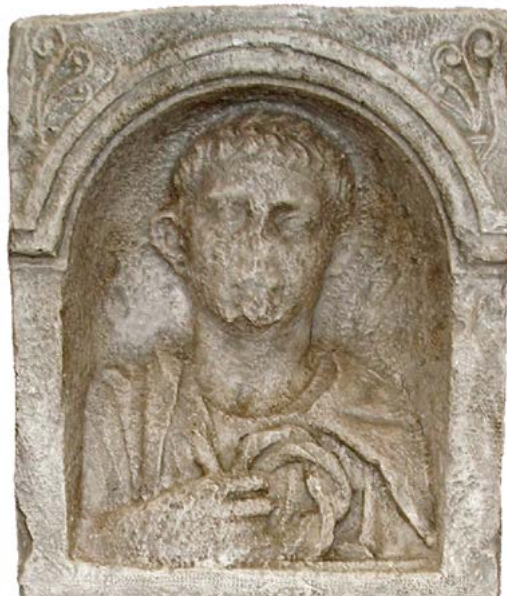
The article examines the tombstone of the naval centurion Liccaeus, which was discovered in the village of Osor (*Apsorus*) on the island of Cres. According to the inscription, it appears that a public site was allocated for the monument, indicating the honorand's significance to the local community. Liccaeus is depicted wearing a tunic and a *sagum*, but the most unusual feature is the object he holds in his hand. This object has often been interpreted as a rope tied into a knot, similar to those used for mooring ships. Little is known about the appearance of the command staff, *vitis*, that was a distinctive symbol of also naval centurions. However, depictions on Ravenna tombstones from the Early Imperial period which feature an object similar to knot suggest that, during this era, the *vitis* for naval centurions may have been represented differently. Given the absence of any attributes on the tombstone that would directly associate the deceased with his rank, it is possible that Liccaeus is holding a *vitis*, which, by its appearance, could also refer to his maritime skills.

Keywords: Apsorus, Liccaeus, naval centurion, *vitis*, Ravennate fleet, stela, Dalmatia, Julio-Claudian era

The Roman *municipium Apsorus*, located in what is now the small port village of Osor (Italian Ossero) was of significant commercial and naval importance and had a trans-regional influence on the route to the Northern Adriatic.¹ This importance was likely due to the Liburnians' long-standing maritime tradition and the strategic positioning of the settlement.² However, by the end of the 1st century BC, the typically gradual Romanization process of the islands *Crexa/Crepsa* and *Apsorus* had accelerated,³ which has been attributed to economic prosperity driven by the Liburnians' maritime tradition⁴ further supported by the arrival of Italic settlers during the Julian dynasty.⁵

The role of *Apsorus* in the Early Imperial period is also indirectly highlighted by the limestone grave stele of Liccaeus, a naval centurion⁶ of *liburna Lucusta* (dimensions of the stele: 140 x 44 x 17cm; Osor, Lošinjčki muzej, Arheološka zbirka Osor, inv. no. 1869; figs. 1–2).⁷ The stele was discovered near the bay of Jas (Jaz)⁸ in the southeastern part of Osor in 1905.⁹ It was found in a secondary context, having been repurposed as the lid of a funerary urn in a later Roman grave.¹⁰

The majority of the limestone shaft stele is occupied by an inscription field. Above this field, there is a niche containing the bust of the deceased male. He is depicted beardless with a short haircut and dressed in a tunic and *sagum*. His right hand holds a circular object with interlaced



¹ Mohorovičić, "Prilog analizi razvoja historijske arhitekture," 215–16; Wilkes, *Dalmatia*, 196; Faber, "Osor – Apsorus iz aspekta antičkog pomorstva," 302–06; Zaninović, "Apsorus i Crexa," 16–18 with the cited literature; Čus-Rukonić, "Antički plovbeni putevi," 395–96; Blečić Kavur, *Coherence of Perspective*, 18–21; Ettinger Starčić and Čus Rukonić, "Pregled povijesti arheoloških istraživanja," 11–12; Draganits et al., "Geoarchaeological Evaluation," 9–11; Cambi, *Umjetnost antike u hrvatskim krajevima*, 81–82.

² Tassaux, "Sur quelques rapports entre l'Istrie et la Liburnie," 141, 145–48; Matijašić, "Le isole di Cherso e Lussino," 259.

³ Indirect evidence of Romanization is also provided by contemporary construction activities, which include the fortification of walls, the establishment of street grids, the implementation of canalization and the development of plumbing systems; cf. Faber, "Osor – Apsorus iz aspekta antičkog pomorstva," 298–99.

⁴ Tassaux, "Sur quelques rapports entre l'Istrie et la Liburnie," 141, 145–48; Matijašić, "Le isole di Cherso e Lussino," 259; Čaće, "South Liburnia," 67.

⁵ Faber, "Osor – Apsorus iz aspekta antičkog pomorstva," 298–99. The Italic settlers, however, never outnumbered the native inhabitants; cf. Wilkes, *Dalmatia*, 197.

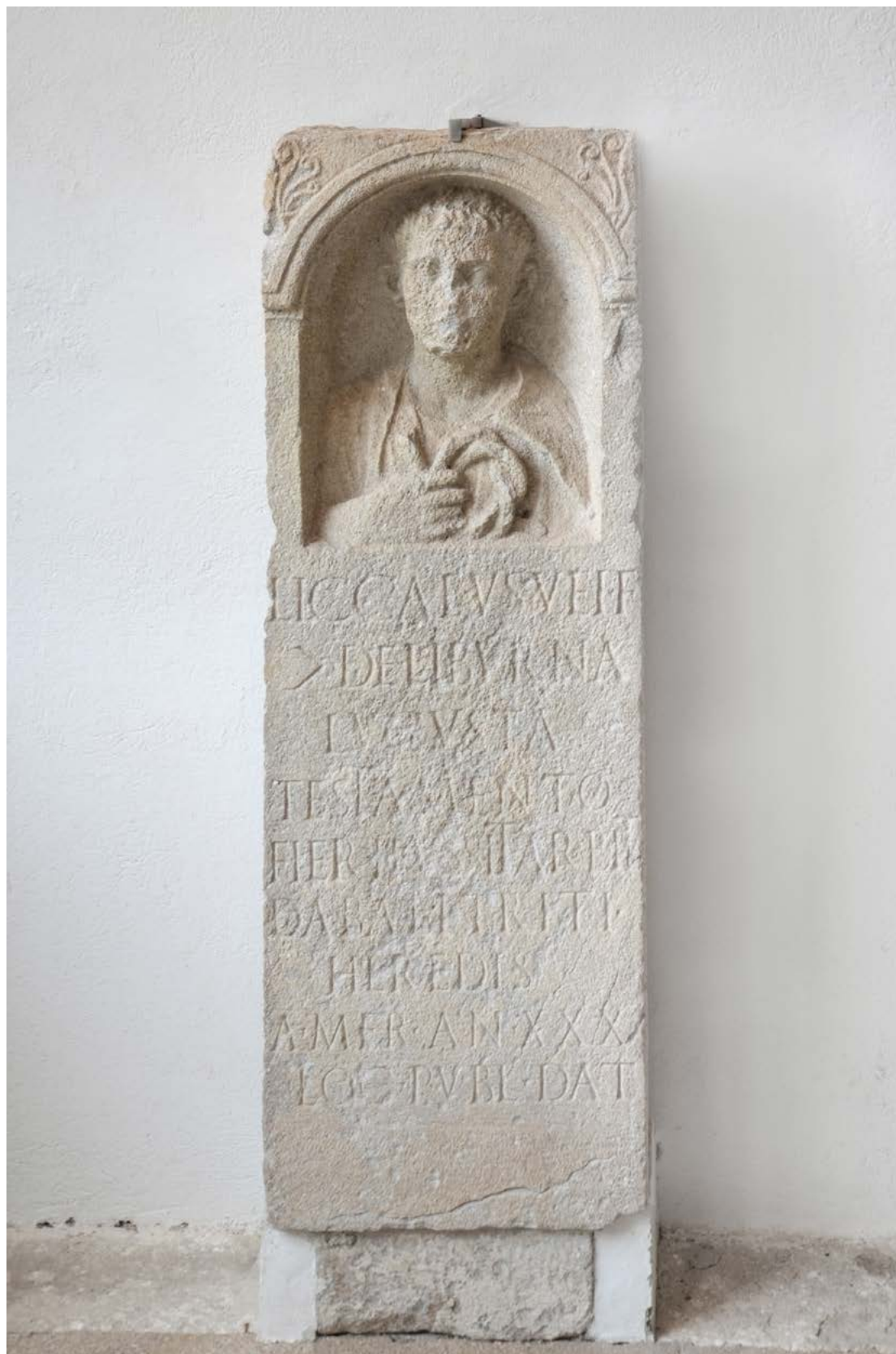
⁶ About the role of naval centurions within the Roman navy, see Casson, *Ships and Seamanship*, 312–13.

⁷ Cambi, "Stela pomorskog centuriona Likeja u Osoru"; Kurilić, "Roman Naval Bases at the Eastern Adriatic"; Šašel Kos, "A Note on the Naval Centurion Liccaeus"; "Porträtstele des Liccaeus."

⁸ Petris and Kubitschek, "Grabstein eines römischen Flottensoldaten in Ossero," 294–96. Because of the uncritical citation of Piero Sticotti ("Nuova rassegna di epigrafi romane," 89), who erroneously identified Punta Križa (Ital. Punta Croce), a village near Osor, as the place where the stele was found, this spot was frequently annotated as the location of the find instead; cf. Šašel Kos, "A Note on the Naval Centurion Liccaeus," 112–15).

⁹ In the database *Ubi erat Lupa* it is stated that the stele was found in 1903; cf. "Porträtstele des Liccaeus."

¹⁰ Petris and Kubitschek, "Grabstein eines römischen Flottensoldaten in Ossero," 294.



1.-2. The grave stele of Liccaeus, Osor, Lošinjski muzej, Arheološka zbirka Osor, inv. no. 1869 (© Lošinjski muzej)

loops pressed against his chest. The bust is emphasized by a semicircular moulded arch, with a half-palmette adorning each of the outer cornices.

According to the epitaph, the stele was erected in honour of Liccaeus, who served as centurion of the *liburna*, named *Lucusta*.¹¹

Liccaeus Vei filius / >(centurio) de *liburna* / *Lucusta* / *testamento* / *fieri iussit arbit(ratu)* / *Dabali Triti* / *heredis*. / *A(mico) mer(enti) an(norum) XXX*. / *Loc(o) publ(ice) dat(o)*.¹²

Liccaeus was likely a member of the Fleet of Ravenna (*Classis Praetoria Ravennatium*), as the other Early Imperial naval forces, *Classis Praetoria Misenatium*, primarily recruited from the East (Egypt, Syria, Asia Minor).¹³ Furthermore, it is plausible that a detachment of the Fleet of Ravenna was stationed just in *Apsorus*.¹⁴ The indication that a public place was designated by the local community (*loco publice dato*) for his funerary monument suggests that Liccaeus commanded the crew stationed there and enjoyed a high status, being recognized as a distinguished individual among the inhabitants of *Apsorus*.¹⁵

Generally, recruitment into naval forces favoured provincials, mainly *peregrini*, over citizens and was especially promoted in the provinces with a well-established seafaring tradition. Consequently, numerous sailors were recruited from the territories of *Liburni* and *Delmatae*.¹⁶ According to preserved military diplomas, recruited *peregrini* were granted Roman citizenship upon their dismissal.¹⁷

Nothing definitive can be stated about the origin of the deceased.¹⁸ Liccaeus retained his native name and filiation (*Liccaeus Vei*) and had not yet acquired the full name of a Roman citizen.¹⁹ Based on his age and the absence of a *nomen gentile*, it is inferred that he died during his service.²⁰ Both names on the cenotaph, Liccaeus and Tritus, were common in the northern Adriatic area, whereas the name Dabalus, Liccaeus' successor, has been documented only once: on the tombstone of a sailor

¹¹ *Lucusta* most likely refers to a crustacean, a type of lobster, rather than a grasshopper, as it is far more plausible to name a ship after a sea animal than an insect; cf. Šašel Kos, "A Note on the Naval Centurion Liccaeus," 120–21.

¹² "Liccaeus, son of Veius, centurion of the *liburna* *Lucusta*, had by his will ordered (his tombstone to be erected) according to the decision of his heir Dabalus, son of Tritus. To his deserving friend who lived 30 years. The place of erection was awarded officially." Transcribed and translated after Šašel Kos, "A Note on the Naval Centurion Liccaeus," 116, who cites some alterations in the older literature (117) and brings an in-depth epigraphic analysis (117–121). Cf. *ILJug*, 2956; Domić Kunić, "Classis praetoria," 109, no. 38.

¹³ Domić Kunić, "Classis praetoria," 98.

¹⁴ Domić Kunić, "Classis praetoria," 96; Zaninović, "Apsorus i Crexa," 19; Ćus-Rukonić, "Antički plovidbeni putevi," 398; Kurilić, "Roman Naval Bases at the Eastern Adriatic," 117; Cambi, *Umjetnost antike u hrvatskim krajevima*, 92.

¹⁵ Šašel Kos, "A Note on the Naval Centurion Liccaeus," 119.

¹⁶ Domić Kunić, "Classis praetoria," 98–99; Šašel Kos, "A Note on the Naval Centurion Liccaeus," 118–19.

¹⁷ D'Amato, *Imperial Roman Naval Forces*, 13. Reddé, "Navy," 679. It should be emphasized that even as late as the 3rd century, higher-ranking navarchs and trierarchs could still hold peregrine status; cf. Šašel Kos, "A Note on the Naval Centurion Liccaeus," 117.

¹⁸ The disputes about his origin are summarised by Marjeta Šašel Kos, "A Note on the Naval Centurion Liccaeus," 117–20).

¹⁹ In addition, some other naval centurions, *Liccaeus Verzonis filius* and *Plator Veneti filius*, retained their native names, although Plator received Roman citizenship after the end of his service – *honesta missio*; cf. Domić Kunić, "Classis praetoria," 99–100.

²⁰ Emperor Claudius granted legal privileges and Roman citizenship to those who had served in the fleet for at least 26 years, extending these privileges to the families of the beneficiaries as well; see Saddington, "Classes," 212.

from the *liburna Margarita* found at Puteoli (Ann Arbor, Kelsey Museum, inv. no. 2985).²¹ The name Veius has not been attested elsewhere.²² In the scholarly literature to date, the deceased *centurio* has been identified as Liburnian,²³ perhaps a native of *Apsorus*,²⁴ Pannonian,²⁵ or lately as *Delmata*.²⁶

The most distinctive detail of Liccaeus' portrait is the round object held against his chest. Stefan Petris interpreted the object as a wreath,²⁷ while Piero Sticotti understood it as a rope twisted into a ring – an interpretation that closely aligns with what contemporary sailors would refer to as a *gassa piombata* (a weighted bowline).²⁸ Sticotti emphasized that this object not only highlights the sea or navigation, but also symbolizes command and serves as a an instrument for the corporal punishment (*laqueus*?) akin to the *vitis*, a vine cane staff used also for the corporal punishment of subordinates²⁹ and above all a symbol of military centurions.³⁰ By way of comparison, he notes a stele of Vesclevesis Petronius³¹ from *Alvona* in Liburnia (Narodni muzej Labin; dating to the 2nd half of the 2nd century; fig. 3),³² where the deceased is depicted weighing anchor (*in procinto di levar l'ancora*).³³ However, he acknowledged a limitation in his conclusions, noting the absence of evidence in Greek and Roman sources, and suggested that this hypothesis requires further development through comparisons with naval imagery in the visual arts, such as on Trajan's Column.³⁴

The rope to which the anchor is attached extends along the right side of the inscription field and appears to be an attribute of Vesclevesis Petronius. There is no indication that the deceased was a naval centurion, as it would certainly have been mentioned in the epitaph. The rope held in his left hand is not interlaced into rings but instead runs freely to the lower edge of the epitaph, making it an unsuitable point of comparison. It is likely that Vesclevesis Petronius was a member of a ship's crew, with the anchor serving as a symbol of his profession, a motif also observed on other funerary monuments of sailors.³⁵

²¹ Šašel Kos, "A Note on the Naval Centurion Liccaeus," 117. [---]us Dabalif(ilius) / [---]o de lib(urna) Margarita / [sibi et] Q(uinto) Valerio Apro et Valeriae / [---]ae contubernali suae et [liberti]s libertabusque suis / [---]poster]i sque omnibus testament(o) / [---]; transcribed after "Inscription from Puteoli."

²² Šašel Kos, "A Note on the Naval Centurion Liccaeus," 117–18; Kurilić, "Liburnski antroponimi," 125–26, n. 24.

²³ Cambi, "Stela pomorskog centuriona Likeja u Osoru," 152.

²⁴ Cambi, "Stela pomorskog centuriona Likeja u Osoru," 152.

²⁵ Kurilić, *Pučanstvo Liburnije*, 181–82, 449; Kurilić, "Roman Naval Bases at the Eastern Adriatic," 119.

²⁶ Šašel Kos, "A Note on the Naval Centurion Liccaeus," 116, n. 28.

²⁷ Petris and Kubitschek, "Grabstein eines römischen Flottensoldaten in Ossero," 294.

²⁸ Sticotti, "Nuova rassegna di epigrafi romane," 89–90.

²⁹ Cf. Tac. *Ann.* 1.23.

³⁰ The *vitis* is primary attribute signifying the status of a centurion, though the specifics of their overall equipment, which undoubtedly evolved over time, remain unknown. Cf. Stockinger, "Dressed to Drill," 155, 165). On *vitis*: Speidel, "Dressed for the Occasion," 238–39, n. 19; Ward, "Centurions," 26–30; Stockinger, "Dressed to Drill," 165–68.

³¹ Transcription after "Epitaph from Albona": *Vesclevesi / Petronio / Triti f(ilio) is in / provincia d(e)f(unctus) e(st) iturus*. Géza Alföldy ("Zu einer römischen Inschrift aus Alvona," 75) differently read it as: *Vesclevesi / Petronio / Triti f(ilio). Is in / provincia d(efunctus). / Fe(cit) I(ulius) Turus*.

³² *CIL* III, 1, 3058; Sticotti, "Nuova rassegna di epigrafi romane," 89, n. 4; Alföldy, "Zu einer römischen Inschrift aus Alvona," 75–76.

³³ *CIL* III, 1, 3058 (*homo stans funem tenens et ancoram, quasi in eo situ ut hanc tollat*); Sticotti, "Nuova rassegna di epigrafi romane," 89, n. 4.

³⁴ Sticotti, "Nuova rassegna di epigrafi romane," 89–90.

³⁵ Cf. Zimmer, *Römische Berufsdarstellungen*, 43.



3. *Stele of Vesclevesis Petronius, Narodni muzej Labin* (© Narodni muzej Labin)

Sticotti's interpretation of the object on Liccaeus' stele garnered wide acceptance and was further developed by subsequent scholars.³⁶ Nenad Cambi emphasized that the sailor's knot represents a distinctive feature of the deceased on the Roman funerary monument, symbolizing his profession,³⁷ while Ana and Jaroslav Šašel in their description of the stele noticed that Liccaeus holds the anchor rope in his hands.³⁸

³⁶ E.g. Cambi, "Stela pomorskog centuriona Likeja u Osoru," 153; Šašel Kos, "A Note on the Naval Centurion Liccaeus," 115–16.

³⁷ Cambi, "Stela pomorskog centuriona Likeja u Osoru," 153.

³⁸ *ILJug*, 2956.

Liccaeus is depicted wearing a tunic and a *sagum*. Regrettably, primary sources offer no specific information on the attire of the Roman navy members, so conclusions must be drawn from depictions on monuments, with funerary steles being particularly significant. A considerable number of steles featuring busts of deceased fleet members have been preserved in the Ravenna region, dating from the Augustan era to the 1st century AD. However, their garments do not exhibit any distinctive iconographic features,³⁹ suggesting that the dress and equipment likely resemble those of the Roman army.⁴⁰

There is no evidence in written sources either to support the idea that the rope tied into a kind of knot served as a symbol for naval centurions. As is displayed on the stele of the naval centurion C. Aemilius Severus (Ravenna, Museo Arcivescovile, Lapidario)⁴¹ that dates from the late 2nd century to the early 3rd century,⁴² the *vitis* was evidently a symbol of authority for both military and naval centurions at least from that period.

Military personnel depicted on funerary monuments typically display insignia that denote their rank, particularly those of higher status.⁴³ It appears highly improbable that the *vitis*, a distinctive and significant emblem of a centurion's rank and authority, would be excluded from the visual representation. Liccaeus or his heir may have chosen to replace it with a symbol associated with the longstanding maritime tradition of his homeland and his naval service. In this context, the curved rope should be interpreted in a similar way to objects symbolizing certain professions or crafts on funerary monuments.⁴⁴ This substitution of attributes could also suggest that Liccaeus felt a stronger allegiance to his personal heritage than to Roman supremacy and military hierarchy.

Nonetheless, given the prominent role of the *vitis* in the portraiture of centurions and its near-universal depiction on preserved funerary monuments of these officers,⁴⁵ it is highly unlikely that Liccaeus, who was awarded a grave in *loco publico*, would be represented without it. Although the staff is typically depicted as straight and smooth, there are instances where it is shown as slightly curved and gnarled.⁴⁶

Judging by some Early Imperial steles of naval centurions from Ravenna, in all probability at least during the Early Imperial period the *vitis* used by naval centurions differed from that used by

³⁹ Cf. Bollini, *Antichità classiarie*, 88.

⁴⁰ Cf. Bollini, *Antichità classiarie*, 86; Casson, *Ships and Seamanship*, 313, n. 60.

⁴¹ *CIL* XI, 340; Starr, *Roman Imperial Navy*, 59–60; Bollini, *Antichità classiarie*, fig. 23; Franzoni, *Habitus atque habitudo militis*, 64–65, no. 44.

⁴² Franzoni, *Habitus atque habitudo militis*, 64–65, no. 44.

⁴³ Cf. Speidel, “Dressed for the Occasion,” 238. In the provinces of *Achaia* and *Macedonia*, several funerary monuments depict soldiers who did not attain the rank of centurion, yet are portrayed holding a staff resembling the *vitis*. The precise function or symbolism of this object remains unclear; it may even represent a weapon; cf. Šašel Kos, “A Latin Epitaph of a Roman Legionary,” 23–24. However, it is more plausible that these figures are in fact depicted holding a *fustis* – a knotted, club-like instrument similar in appearance to the *vitis*, commonly used for crowd control. On stone reliefs, the object is typically shown being gripped from above, in contrast to the *vitis*, which is held in a more formal and dignified manner (cf. Speidel, “Fustis,” 138–44).

⁴⁴ Cf. Zanker, “Grabreliefs römischer Freigelassener,” 300; Zimmer, *Römische Berufsdarstellungen*, 13–16.

⁴⁵ Ward, “Centurions,” 27–28. It is absent on only two Severan tombstones, one from *Castra Regina* (Regensburg, Historisches Museum, inv. no. 6; “Grabrelief der Familie”) and another from Lobor (Zagreb, Arheološki muzej, inv. no. 360; “Porträtstele des Marcus”). Cf. also Stockinger, “Dressed to Drill,” 165–66.

⁴⁶ Padova, Museo Civico agli Emeritani; Este, Museo Nazionale Atestino inv. no. 1378; Colchester, Colchester and Essex Museum, inv. no. 24604 (cf. Stockinger, “Dressed to Drill,” 167).

military centurions.⁴⁷ This is suggested by the representations of two naval centurions from Ravenna, both dating to Julio-Claudian period:⁴⁸ C. Anarius Felix (Ravenna, Museo Nazionale di Ravenna, inv. no. 10017; fig. 4)⁴⁹ and M. Creperius Primus (Ravenna, chiesa Santa Giustina).⁵⁰ On both steles, the *vitis* depicted beneath the epitaph is curved resembling a large knot. Although Graeme A. Ward proposed that it might represent a coiled vine branch, “perhaps suggesting the living branch on which the tool was based,”⁵¹ I argue that, given the *vitis*’ significance as a prominent status symbol and the fact that both Anarius Felix and Creperius Primus held the rank of naval centurions, it is more plausible that, at least during the Early Imperial period, this element of military equipment exhibited distinct variation. Thus, it is more than plausible that Liccaeus holds a *vitis* curved into rings, similar to ropes, used into maritime affairs or to anchor the ship. Nevertheless, the military equipment on the funerary monuments of centurions could exhibit some unrealistic iconographic elements⁵² and by holding a commanding *vitis* that closely resembles a rope, twisted into a ring, this attribute would simultaneously highlight his seafaring capabilities.

Liccaeus’ funerary monument is a shaft stele with a semi-circular niche (*Schaftstele mit eingerückten Bogen*) classified by Hermann Pflug as type IIb.⁵³ Specifically, Liccaeus’ stele represents a rather rare subtype having an indented arch, which has been attested in Northern Italy, particularly in Aquileia.⁵⁴ Shaft steles in Northern Italy (*regiones Italiae VIII-XI*) developed and were to an extent adapted from Hellenistic steles. The Greek East was well-connected to these regions through the ports along the Adriatic coastline and, as indicated by some of the names on the steles, this type was chosen especially, though not exclusively, by individuals of Eastern Mediterranean origin.⁵⁵

During the Julio-Claudian period, this form of the stele was still rare in *Dalmatia* and was likely produced under the influence of steles from Northern Italy.⁵⁶ It was probably made in *Apsorus*, as evidenced by the findings indicating that several skilled high-quality stonecutters capable of

⁴⁷ Stockinger, “Dressed to Drill,” 168. In comparison, the *vitis* held by M. Aemilius Severus on the aforementioned Severan stele is depicted as straight.

⁴⁸ Although Creperius Primus is not explicitly mentioned as a centurion, this rank is suggested by the location of the finding, its dating and the presence of the *vitis*.

⁴⁹ Franzoni, *Habitus atque habitudo militis*, 60–61, no. 39; Stockinger, “Dressed to Drill,” 167–68, 170, no. 11.

⁵⁰ Franzoni, *Habitus atque habitudo militis*, 61–62, no. 40; Stockinger, “Dressed to Drill,” 167–68, 170, no. 18.

⁵¹ Ward, “Centurions,” 28, 276.

⁵² Cf. Stockinger, “Dressed to Drill,” 160–65. One unrealistic element is the helmet with a transverse crest, as seen on the stele of M. Petronius Classicus from Poetovio (Ptuj, Pokrajinski muzej Ptuj-Ormož, inv. no. RL 825) and on the stele of T. Calidius Severus from Carnuntum (Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. no. III 365); see “Grabstele des Marcus Petronius;” “Grabstele des Titus Calidius.” It is likely that the helmet is depicted using a combination of different perspectives, as its actual existence has not been confirmed (cf. Stockinger, “Dressed to Drill,” 160).

⁵³ Pflug, *Römische Porträtstelen in Oberitalien*, 35–36.

⁵⁴ Pflug, *Römische Porträtstelen in Oberitalien*, 36, n. 221, with cited examples. The presence of Aquileians in the territory of *Dalmatia* is concentrated especially in the coastal towns (*Iader, Salona, Issa, Aenona*) since the 1st century AD. Although it is challenging to differentiate Aquileians from other Italic inhabitants, the significant number of imported stamped bricks and tiles of Aquileian origin attest to the well-established contact between these regions; cf. Zaccaria, “Testimonianze epigrafiche dei rapporti tra Aquileia e l’Illirico,” 105.

⁵⁵ Pflug, *Römische Porträtstelen in Oberitalien*, 36.

⁵⁶ Cambi, “Stela pomorskog centuriona Likeja u Osoru,” 154.



4. Stele of C. Anarius Felix, Ravenna, Museo Nazionale, inv. no. 10017
(© su concessione del Ministero della Cultura – Musei Nazionali di Ravenna)

carving a monument based on a given template were stationed in that town.⁵⁷ Furthermore, the use of cheaper limestone, rather than higher-quality marble, more suitable for a person of higher rank, supports the notion that it was a local product rather than an import. A material analysis has not, to my knowledge, been conducted yet.

The dating of the stele was proposed based on epigraphic analysis and hairstyle. The epitaph suggests a mid-first century AD date,⁵⁸ while the short haircut led Nenad Cambi to propose a dating to the 1st half of the 1st century.⁵⁹ Considering that the most elaborate stone sculptures from *Apsorus* date to the 1st half of the 1st century,⁶⁰ it seems plausible that the settlement reached one of its peaks during this period.

Nevertheless, Liccaeus' tombstone also reflects the significant status of *Apsorus* during the Early Imperial period. In addition, it indicates that during this time, the *vitis*, a prominent symbol of centurions, could be curved resembling a knot in the case of naval centurions, as seen also on the aforementioned steles from Ravenna. The interlaced rings on Liccaeus' stele, rather than a single one, likely at the same time allude to his maritime skills. It seems improbable that a man of his rank would forgo such an important status symbol and be portrayed to posterity with a simple sailor's rope, just like an ordinary sailor, as there is no other visual detail that signifies his status or distinguishes his image from that of common crew members.

The author acknowledges the financial support from the Slovenian Research and Innovation Agency for the *Osor beyond the myth* (Weave N6-0292). The author expresses her gratitude to Martina Blečić Kavur from the University of Primorska, Marko Gašić from Narodni muzej Labin and to the Museo Nazionale di Ravenna for providing the images and the permissions for publication, as well to anonymous peer reviewers for their helpful suggestions. The data underlying this article will be shared on reasonable request by the corresponding author.

Bibliography

- Alföldy, Géza. "Zu einer römischen Inschrift aus Alvona (Labin)." *Argo* 7, no. 2 (1968): 75–76.
- Blečić Kavur, Martina. *A Coherence of Perspective: Osor in Cultural Contacts During the Late Iron Age*. Koper: Založba Univerze na Primorskem; Mali Lošinj: Lošinjski muzej, 2015.
- Bollini, Maria. *Antichità classiarie*. Ravenna: A. Longo, 1968.
- Buzov, Marija. "The Imperial Cult in Dalmatia." *Classica et Christiana* 10 (2015): 66–96.
- Cambi, Nenad. "Stela pomorskog centuriona Likeja u Osoru." In *Pomorstvo Lošinja i Cresa: U povodu sto dvadeset pete obljetnice uspostavljanja Pomorske škole u Malom Lošinju*, edited by Julijano Sokolić, 151–55. Mali Lošinj: COUO "Veljko Vlahović"; Samoupravna interesna zajednica u oblasti kulture Cres-Lošinj, 1980.

⁵⁷ The most remarkable sculptures from *Apsorus* are the heads of statues representing members of the Julio-Claudian dynasty. Likely belonging to an Early Imperial statuary group, these marble heads include Octavian Augustus in the Alcudia type, Drusus Minor and a severely deteriorated unidentified head. On the statuary group *inter alia*, see: Cambi, "Tri carska portreta iz Osora;" Cambi, "Skupine carskih kipova u rimskoj provinciji Dalmaciji," 46–47, no. 2; Cambi, *Imago animi*, 93; Buzov, "The Imperial Cult in Dalmatia," 71.

⁵⁸ *ILJug*, 2956; Šašel Kos, "A Note on the Naval Centurion Liccaeus," 117.

⁵⁹ Cambi, "Stela pomorskog centuriona Likeja u Osoru," 154.

⁶⁰ Cf. n. 57.

- Cambi, Nenad. "Tri carska portreta iz Osora: Počeci urbanizacije na otocima sjevernog Jadrana." In *Arheološka istraživanja na otocima Cresu i Lošinju*, 85–98. Zagreb: Hrvatsko arheološko društvo, 1982.
- Cambi, Nenad. "Skupine carskih kipova u rimskoj provinciji Dalmaciji." *Histria Antiqua* 4 (1998): 45–61.
- Cambi, Nenad. *Imago animi: Antički portret u Hrvatskoj*. Split: Književni krug, 2000.
- Cambi, Nenad. *Umjetnost antike u hrvatskim krajevima*. Split: Književni krug; Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2020.
- Casson, Lionel. *Ships and Seamanship in the Ancient World*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1986.
- CIL III – *Corpus inscriptionum Latinarum*. Vol. 3, Pars 1, *Inscriptiones Aegypti et Asiae; Inscriptiones provinciarum Europae Graecarum; Inscriptionum Illyrici, Partes I–V*. Berolini: Reimer, 1873.
- CIL XI – *Corpus inscriptionum Latinarum*. Vol. 11, *Inscriptiones Aemiliae, Etruriae, Umbriae, Latinae. Pars prior, Inscriptiones Aemiliae et Etruriae comprehendens*. Berolini: Reimer, 1888.
- Čače, Slobodan. "South Liburnia at the Beginning of the Principate: Jurisdiction and Territorial Organization." In *Les routes de l'Adriatique antique: Géographie et économie*, edited by Slobodan Čače, Anamarija Kurilić and Francis Tassaux, 65–79. Bordeaux: Ausonius; Paris: Diffusion De Boccard; Zadar: Presses universitaires, 2006.
- Ćus-Rukonić, Jasminka. "Antički plovidbeni putevi i luke na cresko-lošinjskom otočju." *Histria Antiqua* 21 (2012): 395–400.
- D'Amato, Raffaele. *Imperial Roman Naval Forces 31 BC–AD 500*. Oxford: Osprey Publishing, 2009.
- Domić Kunić, Alka. "Classis praetoria Ravennatum with Special Reflection on Sailors that Origin from Dalmatia and Pannonia." *Živa antika* 46, no. 1 (1996): 95–110.
- Draganits, Erich, Susanne Gier, Nives Doneus and Michael Doneus. "Geoarchaeological Evaluation of the Roman Topography and Accessibility by Sea of Ancient Osor (Cres Island, Croatia)." *Austrian Journal of Earth Sciences* 112, no. 1 (2019): 1–9. DOI: 10.17738/ajes.2019.0001
- "Epitaph from Albona – Labin (Dalmatia)." *Epigraphic Database Heidelberg*. Accessed July 30, 2025, <https://edh.ub.uni-heidelberg.de/edh/inschrift/HD061813>.
- Ettinger Starčić, Zrinka, and Jasminka Ćus Rukonić. "Pregled povijesti arheoloških istraživanja na cresko-lošinjskom arhipelagu u posljednjih stotinjak godina." In *Istraživanja na otocima*, edited by Zrinka Ettinger Starčić and Domagoj Tončinić, 309–18. Zagreb: Hrvatsko arheološko društvo; Mali Lošinj: Lošinjski muzej, 2015.
- Faber, Aleksandra. "Osor – Apsorus iz aspekta antičkog pomorstva." *Diadora: Glasilo Arheološkog muzeja u Zadru* 9 (1980): 289–316.
- Franzoni, Claudio. *Habitus atque habitudo militis: Monumenti funerari di militari nella Cisalpina Romana*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1987.
- ILJug – *Inscriptiones Latinae quae in Iugoslavia inter annos MCMXL et MCMLX repertae et editae sunt*, edited by Ana Šašel and Jaroslav Šašel. Ljubljana: Narodni muzej, 1963–1986.
- "Grabrelief der Familie des Aurelius Victorinus." *Ubi erat lupa*. Accessed July 30, 2025, <https://lupa.at/6309>.
- "Grabstele des Marcus Petronius Classicus Marrucinus." *Ubi erat lupa*. Accessed July 30, 2025, <https://lupa.at/3102>.
- "Grabstele des Titus Calidius Severus." *Ubi erat lupa*. Accessed July 30, 2025, <https://lupa.at/80>.
- "Inscription from Puteoli – Pozzuoli." *Epigraphic Database Heidelberg*. Accessed July 30, 2025, <https://edh.ub.uni-heidelberg.de/edh/inschrift/HD010713>.

- Kurilić, Anamarija. "Pučanstvo Liburnije od 1. do 3. st. po Kristu: Antroponimija, društvena struktura, etničke promjene, gospodarske uloge." PhD diss., University of Zadar, 1999.
- Kurilić, Anamarija. "Liburnski antroponimi." *Folia onomastica Croatica* 11 (2002): 123–48.
- Kurilić, Anamarija. "Roman Naval Bases at the Eastern Adriatic." *Histria Antiqua* 21 (2012): 113–22.
- Matijašić, Robert. "Le isole di Cherso e Lussino in età romana." *Atti del Centro di ricerche storiche – Rovigno* 20 (1990): 255–73.
- Mohorovičić, Andre. "Prilog analizi razvoja historijske arhitekture na otocima Lošinj i Cresu." *Ljetopis Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti* 59 (1954): 211–26.
- Petris, Stefan and Wilhelm Kubitschek. "Grabstein eines römischen Flottensoldaten in Ossero." *Mitteilungen der K. K. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale* 3, no. 4 (1905): col. 294–97.
- Pflug, Hermann. *Römische Porträtstelen in Oberitalien: Untersuchungen zur Chronologie, Typologie und Ikonographie*. Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1989.
- "Porträtstele des Liccaeus." *Ubi erat lupa*. Accessed July 30, 2025, <https://lupa.at/20688>.
- "Porträtstele des Marcus Cocceius Superianus." *Ubi erat lupa*. Accessed July 30, 2025, <https://lupa.at/3110>.
- Reddé, Michel. "Navy." In *The Encyclopedia of Roman Army*. Vol. 2, *Eas-Pol*, edited by Yann Le Bohec, 675–81. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2015.
- Saddington, Dennis Bain. "Classes: The Evolution of the Roman Imperial Fleets." In *A Companion to the Roman Army*, edited by Paul Erdkamp, 201–17. Malden: Blackwell, 2007.
- Speidel, Michael Paul. "The *fustis* as a Soldier's Weapon." *Antiquités africaines* 29 (1993): 137–49.
- Speidel, Michael Alexander. "Dressed for the Occasion: Clothes and Context in the Roman Army." In Michael Alexander Speidel, *Heer und Herrschaft im Römischen Reich der Hohen Kaiserzeit*, 235–48. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2009.
- Starr, Chester Gibbs. *The Roman Imperial Navy 31 B. C.–A. D. 324*. New York: Cornell University Press, 1941.
- Sticotti, Piero. "Nuova rassegna di epigrafi romane." *Atti e memorie della Società istriana di archeologia e storia patria* 30 (1914): 86–134.
- Stockinger, Ulrich. "Dressed to Drill: The Evidence of Funerary Monuments on Roman Centurions' Equipment." *Journal of Roman Military Equipment Studies* 18 (2017): 155–81.
- Šašel Kos, Marjeta. "A Latin Epitaph of a Roman Legionary from Corinth." *The Journal of Roman Studies* 68 (1978): 22–25.
- Šašel Kos, Marjeta. "A Note on the Naval Centurion Liccaeus from Apsorus." *Miscellanea Hadriatica et Mediterranea* 3 (2016): 111–24.
- Tassaux, Francis. "Sur quelques rapports entre l'Istrie et la Liburnie dans l'antiquité." *Antichità Altoadriatiche* 26 (1985): 129–58.
- Ward, Graeme A. "Centurions: The Practice of Roman Officership." PhD diss., University of North Carolina, 2012.
- Wilkes, John Josef. *Dalmatia*. London: Routledge & K. Paul, 1969.
- Zaccaria, Claudio. "Testimonianze epigrafiche dei rapporti tra Aquileia e l'Ilirico in età imperiale romana." *Antichità altoadriatiche* 26, no. 1 (1985): 85–127.
- Zaninović, Marin. "Apsorus i Crexa na jadranskom putu." *Senjski zbornik* 32 (2005): 5–24.
- Zanker, Paul. "Grabreliefs römischer Freigelassener." *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 90 (1975): 267–315.
- Zimmer, Gerhard. *Römische Berufsdarstellungen*. Berlin: Gebr. Mann, 1982.

Zvita *vitis* ali par prepletenih vrvi? Ikonografija oblasti na morju na Likejevi steli iz Apsorja

Povzetek

Antični *Apsorus* je bil pomembno trgovsko in pomorsko središče, o čemer posredno priča tudi stela mornariškega centuriona Likeja, Vejevega sina, ki je bila najdena v tem kraju. Likej je najverjetneje pripadal ravenški floti, od katere je bil morda en del stacioniran prav v Apsorju. Kakor je omenjeno na epitafu, je bil za postavitev nagrobnega spomenika izbran javni prostor, kar priča o pomembnosti pokojnika, ki je očitno preminil v času vojaške službe.

Pokojnik je oblečen v tuniko in *sagum*, v roki pa drži zviti predmet z dvema zankama, ki je bil največkrat razložen kot voz, s katerimi so privezovali ladje, in bi lahko simboliziral poveljniško vlogo podobno, kot jo *vitis* predstavlja pri centurionih. Žal so pisni viri o opremljenosti mornariških centurionov zelo skopi in v njih ni niti enkrat omenjeno, da bi v nekakšen voz zvezana vrv nadomeščala *vitis*. Poglavitni vir so tako likovne upodobitve. Kakor kaže stela Gaja Emilija Severa, datirana med pozno 2. in zgodnje 3. stoletje, je bila vsaj od tega obdobja dalje poveljniška palica (*vitis*) tudi prepoznavni znak mornariških centurionov.

Vendarle je na moč nenavadno, da na Likejevi steli ne bi bilo niti enega atributa, ki bi nakazoval njegov čin v vojaški hierarhiji; nenazadnje *vitis* manjka na le dveh nagrobnikih centurionov, ki sta oba datirana v seversko dobo. Pozornost velja usmeriti na ravenški steli mornariških centurionov iz julijsko-klavdijske dobe, na katerih je pod epitafom *vitis*, ki je zvita tako, da spominja na voz. Ob tej primerjavi se zdi povsem verjetno, da tudi Likej v desnici drži *vitis*. Drugačno obliko, kot jo ima *vitis* na obeh ravenških stelah, je mogoče pojasniti s tem, da je prav vojaška oprema centurionov na nagrobnih spomenikih večkrat kazala nekaj nerealističnih ikonografskih elementov, poveljniška palica, ki spominja na mornarski voz, pa bi tako obenem še poudarila pomorske veščine pokojnika.

Po Pflugovi tipologiji se Likejeva stela uvršča v tip IIb, natančno ta podtip z vrisanim lokom pa jo približa severnoitalski produkciji. Bržkone je bila izdelana prav v Apsorju, saj je – kakor kažejo kakovostne najdbe, od katerih velja izpostaviti ostanke cesarske skupine julijsko-klavdijske dinastije – v tem obdobju tam delovalo nekaj večjih kamnosekov, lokalni proizvodnji v prid pa govori tudi uporaba apnenca.

Datacija stele je bila predlagana tako glede na epigrafsko analizo (sredina 1. stoletja po Kr.) kakor glede na Likejevo pričesko (1. polovica 1. stoletja po Kr.), prav v 1. polovico 1. stoletja pa sega tudi večina najkakovostnejših klesarskih izdelkov iz Apsorja in očitno je naselbina v tem obdobju dosegla enega svojih vrhuncev.

The Border as a Space of Exchange in the 18th Century

Commissioners' Networks and Joseph Hueber's Architectural Workshop in Croatia and Slovenia

Dubravka Botica

Prof. Dubravka Botica, PhD, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Studies, Department of Art History, Ivana Lučića 3, 10 000 Zagreb, dbotica@m.ffzg.hr, ORCID ID: 0000-0001-7698-0904

Izvleček

Meja kot prostor izmenjave v 18. stoletju

Naročniške mreže in stavbarska delavnica Jožefa Hueberja na Hrvaškem in v Sloveniji

1.01 Pregledni znanstveni članek

V srednji Evropi meje niso trdne ovire, ampak so precej fluidne. Gre za tesno povezan kulturni prostor intenzivne izmenjave, v katerem umetniško ustvarjanje oblikujejo gosto prepleteni medsebojni stiki in vplivi med posameznimi državami in regijami. To je še posebej vidno v dejavnostih velikih arhitekturnih, slikarskih in kiparskih delavnic v 18. stoletju, ki so imele široko mrežo sodelavcev po celotnem območju. Ključno vlogo pri hitrem in daljnosežnem prenosu umetniških rešitev so imeli tako cerkveni kot posvetni naročniki umetniških del, ki so bili močno povezani z gosto mrežo stikov, ki se je pletla tudi preko (danes nacionalnih) meja. V članku so na primeru arhitekturne delavnice Jožefa Hueberja iz Gradca (1715–1787), ki je delovala na območju dežele Štajerske v današnji Avstriji in Sloveniji ter v severozahodni Hrvaški, raziskane metode mreženja in obseg dela delavnice, kar je omogočilo rekonstrukcijo stikov med naročniki iz vrst štajerskega, madžarskega in hrvaškega plemstva.

Ključne besede: srednja Evropa, Štajerska, Slovenija, Hrvaška, baročna arhitektura, meje, stavbarske delavnice, Jožef Hueber, umetnostni naročniki, plemstvo

Abstract

The Border as a Space of Exchange in the 18th Century

Commissioners' Networks and Joseph Hueber's Architectural Workshop in Croatia and Slovenia

1.01 Review scientific article

In Central Europe, borders are not solid barriers but are rather fluid. Central Europe is a deeply connected cultural space of intensive exchange (M. Csáky) in which artistic production is shaped by densely intertwined mutual contacts and influences between individual countries and regions. This is particularly visible in the activities of large architectural, painting and sculptural workshops in the 18th century, which had a wide network of collaborators throughout the area. A key role in the rapid and far-reaching transfer of artistic solutions was played by the commissioners of artworks, both ecclesiastical and secular, strongly connected by a dense network of contacts that did not stop at (today's national) borders. This paper studies the example of the activities of the architectural workshop of Joseph Hueber from Graz (1715–1787) in historical Styria, present-day Austria, and Lower Styria (present-day Slovenia) and northwestern Croatia to explore the method and scope of the workshop's work, as well as the reconstruction of contacts between commissioners from the ranks of the Styrian, Hungarian and Croatian nobility.

Keywords: Central Europe, Styria, Slovenia, Croatia, Baroque architecture, borders, building workshops, Joseph Hueber, art patronage, the nobility

In researching the art of the Central European region, one cannot avoid touching upon the topic of borders, not in the least because of the very fact that they have changed throughout history and the current political map of this part of Europe differs significantly from the period that is the subject of this paper, the 18th century. Today's Croatia and Slovenia were part of the Habsburg Monarchy in the 18th century, of the Austrian Monarchy from 1806 until 1867, and from then on, of the Austro-Hungarian Monarchy until its dissolution in 1918. The Monarchy was divided into the Habsburg hereditary lands, one of the largest of which was historical Styria, the southern part of which belonged after 1918 to Slovenia and the northern part to Austria and the Hungarian Kingdom, which included Banska Hrvatska (Central and Northwestern Croatia). A significant part of the border between Slovenia and Croatia was and remains the river Sutla (Croatian) or Sotla (Slovene), which did not change during the centuries of turbulence and the redrawing of borders in Europe. The artistic and cultural development of Central European countries did not stop at the borders within the Monarchy. On the contrary, an artistic and cultural circle was formed that crossed borders and, as the historian of Central Europe Moritz Csáky has noted, it was a closely interconnected cultural space of intensive exchange.¹ Artistic production was shaped by the densely intertwined mutual contacts and influences between individual countries and regions. In recent scholarship on this space, the focus has been on the intertwined relationships and influences as well as cross-border connections.

Strongly connected artistic production in the southeastern part of Central Europe also took place in the late Middle Ages. It was then that this kind of artistic development reached its peak, which was then disrupted and stopped by the Reformation, religious wars and Ottoman incursions. These connections were never completely severed, though their intensity decreased due to reduced artistic production. They were re-established in the 18th century, when there was a remarkable increase in all fields of artistic activity, a period of *Bauboom* and *Aufbruchstimmung*, as described by the Austrian historian Harald Heppner, after the great territorial expansion of the Monarchy and the movement of its external border further east into former Ottoman territory.² In the cross-border rich artistic production of the 18th century, an important role was played by the commissioners, who often contributed to the development and diffusion of stylistic and design solutions throughout the region. Foremost among the commissioners were the church orders, whose provinces did not coincide with state borders. The orders often engaged their "own" artists for commissions, which were realized in different places, thus creating a network of influence and diffusion of design solutions.³ Secular commissioners also played a major role, especially the high nobility, who had estates in all parts of the Monarchy and were strongly interconnected through family and professional ties and contacts. Noble families often engaged the same artists to carry out commissions in various parts of Central Europe. This was the case, for example, with the architect Johann Bernhard Fischer von Erlach, who was responsible for the construction (1687–1695) of the castle in Vranov nad Dyjí (German: *Frain*) in the present-day Czech Republic for the Counts of Althann (1687–1695). His son Joseph Emmanuel Fischer von Erlach also executed a project for the family's Vienna palace (1732). The best-known example of this practice is the works of the architect Johann Lukas von Hildebrandt

¹ Csáky, *Das Gedächtnis*, 19.

² Heppner, "'Bauboom' und 'Aufbruchstimmung,'" 7–8.

³ An example of this practice is the work of the Franciscan sculpture workshop in the 18th century, with artists Dionizije Hoffer and Ivo Schweiger, whose works are in Croatia and Carniola (Slovenia). See Baričević, "Barokno kiparstvo," 226–27.

for Prince Eugene of Savoy. Hildebrandt designed several palaces and manors for the prince, not only in Vienna, where he was architect of the Belvedere palace (Lower Belvedere 1714–1716, Upper Belvedere 1721–1723) and *Winterpalais* in Himmelpfortgasse 8 (1695–1698), but also Schloss Hof (1729) in Lower Austria and Savoy Castle in Ráckeve, Hungary (1701–1722). The widespread practice of engaging architects and builders for commissions in what were once very distant places significantly shaped architectural development and contributed to the creation of a densely intertwined network of influences, representing one of the most important models for the spreading of stylistic elements of the Central European Baroque. Another example of this phenomenon in southeastern Central Europe is the work of the architectural workshop of Joseph Hueber from Graz.

Before analysing the activities of Hueber's workshop, it is necessary to look briefly at the history of research on this topic. Recent scholarship on Central European cultural history has emphasized the similarities that connect this heterogeneous, pluricultural area instead of emphasizing the differences. As was established by the writer Hugo von Hofmannsthal at the beginning of the 20th century, borders between countries are not obstacles, but are fluid, *fließende Grenzen*, where national identities do not play a key role.⁴ However, art historical research in this area has tended to go in the opposite direction. From the very beginnings of the discipline of art history in the 19th century, the focus of research has been on establishing a corpus of national works of art, as was the case in the beginnings of Croatian art history.⁵ The establishment of a corpus of national art was also one of the key factors in the nation-building processes that took place during the 19th century in Central Europe. The establishment of differences and demarcations from other nations, particularly from neighbouring and similar ones, was strongly present in all spheres of activity in this part of Europe,⁶ both in the political domain and in scholarly discourse, especially in the humanities. This process did not take place only at the time of the founding of new states after the collapse of the Austro-Hungarian Monarchy but was a defining factor throughout almost the entire 20th century. The Cold War division of Europe reinforced the importance of borders and demarcations, and the Iron Curtain between the two worlds was drawn precisely through Central Europe. Such social and political circumstances to a certain extent forced the development of humanities and social sciences into pre-determined national boundaries. In the historical sciences, the issue of nationhood remained both present and prominent; art history was focused on national artists and *domaći majstori* (local masters) formed a dominant narrative in Croatian art history throughout the second half of the 20th century.⁷

Within this framework of art historical research, the artistic production of large workshops in painting, sculpture and architecture, such as those that operated in Central Europe, has remained only partially explored and their importance has largely been unrecognized. At the end of the 20th century, the social and political context changed and so did the direction of art-historical research. With the end of the Cold War divisions, a political context somewhat comparable to earlier periods

⁴ Feichtinger and Uhl, "Stichwort Habsburg Zentraleuropa," 15.

⁵ "Razumijevajući kulturu i znanost kao društvene sektore od nacionalnog značaja odnosno važna ideološka sredstva u oblikovanju nacionalne svijesti, Kukuljević je vlastitim organizacijskim i znanstvenim radom postavio institucionalne temelje historiografskih znanosti u cjelini, uključujući i sferu interesa koji se podudara s područjem moderne discipline povijesti umjetnosti." Cited after Mance, *Zèrcalo naroda*, 14.

⁶ Born, Janatková, and Labuda, *Die Kunsthistoriographien*, 12.

⁷ Domestic masters, or artists with Slavic surnames, were established as an important topic by Cvito Fisković in his book *Naši graditelji i kipari XV. i XVI. stoljeća u Dubrovniku* (1947), and its influence and emphasis on the importance of the work of domestic artists remained influential in the following decades.

was reestablished. The fall of the Berlin Wall gave a new lease of life to Central Europe, which had been divided during the Cold War, and sparked a (new) wave of research interest in the region. This is reflected in numerous cross-border projects and initiatives, among which we can highlight a series of exhibitions held in 1993, which was declared the Year of the Central European Baroque by the Central European Initiative.⁸ The exhibition *From Everyday Life to Holidays: Baroque in Croatia* was held at the Zagreb Museum of Arts and Crafts, and a catalogue with the same title was also published.⁹ In the same year, the *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz* was dedicated to the theme “Baroque – regional, international.”¹⁰ The newly awakened interest in the themes of the Central European Baroque and mutual connections and influences was focused primarily on the area of present-day Austria, the Czech Republic and Slovakia, as was the case, for example, with the edited volume in honour of the great researcher of Baroque architecture Hellmut Lorenz, *Barock in Mitteleuropa*.¹¹ The southeastern part of Central Europe has only recently become a focus of interest in the context of mutual influences, intertwined connections and cross-border activities. For example, an international research and exhibition project on the activities of the various Straub family members and their workshop of sculptors in a large area from Bavaria to Croatia has recently been completed.¹² There has also been a new interest in artistic centres and their role as *Umschlagplätze*, places of contact and exchange. Not only capitals and major cities, but also regional centres such as Graz are increasingly being explored. Several works have been published on the role of Graz as an artistic centre for the entire southeastern Central Europe. Among them, the edited volume *Wie südosteuropäisch ist Graz*¹³ and the paper by Gottfried Biedermann on artists’ mobility in this area stand out.¹⁴

Building workshops in the southeastern part of Central Europe: Joseph Hueber’s workshop in Graz

As previously noted, neither the present nor the historical borders in this area were an impassible barrier but in fact represented a space of permanent mutual exchange on both sides.¹⁵ This is especially true for the activities of large art workshops that were engaged primarily in architectural and sculptural work. The organization of work and the division of tasks in the workshops enabled them to be active over a large area. They had a large number of collaborators who were extremely mobile and, depending on the commissions, worked throughout the entire area of southeastern Central Europe. An example of this particular practice will be discussed below in the case of the architectural workshop of Joseph Hueber from Graz. Therefore, the approach to researching the art of this

⁸ At the instigation of the Central European Initiative, eleven exhibitions on Baroque art were organized during 1993 and held in Austria, the Czech Republic, Italy, Hungary, Poland, Slovakia and Slovenia. See Šulc, “Nagrada grada Zagreba,” 112.

⁹ Maleković, *Od svagdana do blagdana*.

¹⁰ Pochat and Wagner, *Barock – regional, international*.

¹¹ See the introduction in Weigl and Engel, *Barock in Mitteleuropa*, 13: “Mit dem Ende des Kalten Krieges sind jedenfalls die entscheidenden Voraussetzungen geschaffen, daß der im 17. und 18. Jahrhundert so wichtige Kunst- und Kulturtransfer nun in einem überregionalen Forschungstransfer seinen Niederschlag finden kann.”

¹² See *TrArS – Tracing the Art*.

¹³ Tischler-Hofer, *Wie südosteuropäisch ist Graz*.

¹⁴ Biedermann, “Mobilität von Künstlern,” 17–37.

¹⁵ Bhabha, *Die Verortung der Kultur*.

area must necessarily go beyond the boundaries of national narratives and national art history and focus on the broader context.

Large building workshops have been operating in Central Europe since the late Middle Ages, when builders from northern Italy began to arrive. This process intensified particularly during the construction of fortresses in the 16th century, when northern Italian builders were in great demand and worked in areas exposed to Ottoman attacks, including Banska Hrvatska.¹⁶ The military engineer Domenico dell'Allio (1515–1563) is the most widely known among them.¹⁷ His oeuvre ranged from the construction of the Landhaus in Graz (from 1555) to the Old Town of Varaždin (after 1544) and the fortress in Koprivnica, where he in fact died. During the second half of the 16th century—particularly between 1564 and 1619, when Graz served as the *Residenzstadt* of Inner Austria—the city emerged as the most important artistic centre in the region, becoming a meeting point for artists, especially architects, from diverse backgrounds.¹⁸ During the 18th-century building boom, there was a remarkable increase in construction activity due to the favourable conditions and shift of the border further east. As Graz maintained its role as an artistic centre, architectural production peaked between about 1735 and about 1760. This period is described in the literature as the *spätbarocke Blüte* or “late Baroque flourishing” in the case of Styrian architecture,¹⁹ but it can also be applied to other countries. The key role in this process was played by large building workshops, which, due to high demand and thanks to their many collaborators, were able to realize commissions throughout the region. They often used workshop templates and drawings, which, along with the great mobility of builders, contributed to the rapid spread of individual motifs throughout the region and the creation of the region's recognizable characteristic late Baroque architectural style. This is especially evident in the similar architectural designs and variations on window frames and decorative motifs.

During the heyday of late Baroque architecture, the most important building workshop in Graz was led by Joseph Hueber (1715–1787). Born in Vienna and having learned the trade at his father's workshop and after *Wanderjahre* in Bohemia and Saxony, he came to Graz in 1739. He took over the well-established workshop of Joseph Carlone and married his widow. He quickly established himself as the leading builder in Graz and far surpassed the competing workshop of Stengga. As early as in April 1740, he became the *city builder*, soon also the *provincial builder* and, after the death of the head of another large workshop, that of Johann Georg Stengg in 1753, he also became the *Mauerermeister der k. k. Administration* and *Hofbaumeister* (Magistrate Architect and Court Architect) in Graz.²⁰ Hueber thus became the leading architect in Styria precisely at the time of the greatest boom in construction. In the record of his second marriage with Anna Maria Mennhardt on February 25, 1767, he is described as *der wohl Edl und Kunstreiche Herr Joseph Hoffbaumeister* (the most noble and skillfull Court Architect).²¹ His status is also confirmed by the inventory of the house on the banks of the Mura River in Graz where he lived. From the number and functions of the rooms in his house, we can deduce that it was a small city palace and not an average town house:

¹⁶ Heppner, “Die Steiermark,” 219–21.

¹⁷ For more on architect, list and map of works, see “Domenico dell'Allio.”

¹⁸ Biedermann, “Mobilität von Künstlern,” 18.

¹⁹ Brucher, “Die barocke Baukunst,” 122.

²⁰ Kohlbach, *Steirische Baumeister*, 227–28.

²¹ Steiermärkisches Landesarchiv, Graz (StLA), Neue Galerie am Joanneum, 12/35, K. 12, H. 35, Joseph Hueber Notizen, Stadtpfarmatrikel.

*Zeichnungszimmer, Nebenzimmer, Großes Tafelzimmer, Saal im zweiten Stock, Schlafzimmer, Nebenzimmer, Küchen, Zimmer zur ebener Erde, Sohnes Zimmer, Muhrzimmer, Bad.*²² Hueber's success is also evidenced by the extraordinary details in his will of the large sums he lent at interest to the nobility. Among his debtors who signed *Schuldbriefen, mit 4% Zinsen* (a promissory note with 4% interest) are listed the names of members of most prominent aristocratic families such as Attems (including Ferdinand Count Attems), Herberstein, Inzaghi and others.²³

Hueber's work and biographical data have been thoroughly researched. In addition to Rochus Kohlbach's chapter in the seminal study *Steirische Baumeister: Tausendundeins Werkmann* (1961), his oeuvre has been explored in three doctoral dissertations: first by Hans Reuther (1946),²⁴ a couple of years later by Walter Koschatzky (1951)²⁵ and finally by Gunther Prisching (1994).²⁶ These authors provide numerous biographical data, lists and analyses of his works, but the focus of the former two dissertations is on the Austrian part of Styria, while the third and last one comprises, to a great extent, works from lower Styria, today's Slovenia. Slovenian art historians' research on this topic history is primarily focused on Hueber's activity for the Attems Family.²⁷

Hueber's oeuvre is exceptionally rich. He created important works in sacral architecture, the most important of which include the facade of the Mariahilf church in Graz (1744) and the church of St. Veit in St. Veit in Vogau (from 1748). His church in Weizberg (from 1755) is considered the peak of the late Baroque period in Styria. He is also the builder of, amongst many others, the monumental library of the monastery in Admont (1764). The builder was especially sought after in the highest circles of the Styrian nobility. Thanks to the title "Hofbaumeister", doors and access to the most elite clients opened for him. He worked for the Prince of Eggenberg as well as the Counts Herberstein and Attems. By rebuilding Eggenberg Palace (Schloss Eggenberg, 1754),²⁸ he became associated with the two most important noble families of Styria: Eggenberg and Herberstein. In Graz, he designed the city palaces of Eggenberg-Herberstein (1754), Dietrichstein (1760s), Inzaghi (1770s), numerous city houses, the Knights' Hall in the Landhaus, the Theatre of the Styrian Estates (1774) and the library in the Jesuit complex (1778–1781).²⁹ In southern Styria, he worked on castles and manors in Slovenska Bistrica, Štatenberg,³⁰ Gornja Radgona, Hrastovec (from 1738, commissioned by the Herberstein family), Turnišče (1763), Novo Celje (1762)³¹ and Gornja Radgona. One of the most significant commissions was the rebuilding of the manor in Dornava near Ptuj (1753–1755)

²² StLA, Neue Galerie am Joanneum, 12/35, K. 12, H. 35, Joseph Hueber Notizen.

²³ Kohlbach, *Steirische Baumeister*, 234.

²⁴ Reuther, "Des steirischen Baumeisters."

²⁵ Koschatzky, "Leben, Werk und Stil."

²⁶ Prisching, "Joseph Hueber."

²⁷ Cf. Weigl, "Dvorec Dornava," Komić Marn, "Pozabljena gradbena faza."

²⁸ The reconstruction began after the marriage of Maria Eleonora Eggenberg and Count Johann Leopold Herberstein. Hueber designed the monumental entrance and the chapel, as well as the garden pavilion. Koschatzky, "Leben, Werk und Stil," 121–28.

²⁹ Hueber built buildings and barracks for the military, as well as a library, a mill and farm buildings for the Admont monastery. For a complete list of his works see Kohlbach, *Steirische Baumeister*, 231–32; Prisching, "Joseph Hueber."

³⁰ Tischler-Hofer, "Steierischer Bauherr," 61–88.

³¹ Hueber was entrusted with the design of the new portal at Novo Celje Manor for the Counts of Gaisruck. For the history of works at Novo Celje and other artists employed, see Weigl, "Zidava in opremljanje," 75–79; Vidmar, *Novo Celje*, 207, 209–10, 249–50.



1. Dornava, Attems Manor (© ZRC SAZU, UIFS; photo: Andrej Furlan)



2. Dornava, Attems Manor, garden façade (photo: Dubravka Botica)

for the Attems family (figs. 1–2).³² Hueber is also documented to have worked in Croatia, where he rebuilt the castle in Ludbreg (1746–1749) for the Counts Batthyány.³³ In Varaždin, the influence of Hueber’s workshop and the similarity of the city’s architecture to his works have been recognized in the church of St. Nicholas³⁴ and the Petković Palace.³⁵ His influence is also visible in the mid-18th-century Zagreb churches in Dolac and Ksaver.³⁶ Recently, I have suggested that the most important Baroque palace in Zagreb, the palace of Count Vojković and today the Croatian Historical Museum, was also an product of his workshop.³⁷

Commissioners’ networks

Hueber was a favourite architect of the nobility of southeastern Central Europe and his workshop’s activity extended over the exceptionally large territory of historical Styrian and Banal Croatia. He was in demand because he skilfully adapted new solutions and current trends to the needs of his clients and because he knew how to adapt older residences to the new needs and lifestyle of the “gallant century” by designing new monumental staircases and portals. He decorated facades with a network of pilasters and cornices or beams and created focal points primarily with prominent portals and richly decorated window frames. In this way, he gave not only new but also, and especially, older buildings a contemporary look that matched the status and wishes of the commissioners.³⁸ The reasons for his engagement were certainly his good organizational skills and speed of project execution, which earned him wealth and reputation. A significant number of commissions, often over long distances, could be realized owing to the size of his workshop with its numerous collaborators. Hueber’s workshop was, indeed, by far the largest in Graz. His competitors complained that in 1761 he received all the commissions and had more collaborators than the three other workshops combined.³⁹ In his reply, which came a few days later, Hueber confidently stated that he was more qualified than the others, that the clients were free to choose the architects themselves, and he was paid according to the size of the project. He added, most importantly, that he had gained the trust of his clientele, that is to say the commissioners.⁴⁰ His reputation and successfully executed projects for the highest circles opened doors for him as well as access to clients far beyond Graz. Some of Hueber’s many collaborators of were capable of independently executing projects. Following their

³² For the list of works in Slovenia, see Weigl, “Dvorec Dornava,” 41–58; Komić Marn, “Pozabljena gradbena faza,” 61.

³³ A new wing was added, comprising a staircase, a chapel and ceremonial hall, and a new facade was constructed. Horvat-Levaj, “Utvrdi i dvorci,” 92–93.

³⁴ Botica and Domšić, “Župna crkva,” 34–37.

³⁵ Puhmajer, *Barokne palače*, 171.

³⁶ Botica, “Župna crkva sv. Marije,” 61–62.

³⁷ Botica, “Na ukras i diku grada.” The attribution is based on comparative analysis and contacts of the commissioner. See below.

³⁸ Botica, “Josef Hueber,” 96.

³⁹ “Auch wir drei übrigen Meister werden zu keiner derselben geholt, Mitmeister Hueber hat sie alle an sich gebracht. Er hat mehr Gesellen als wir alle drei zusammen.” Cited after Prisching, “Joseph Hueber,” 357.

⁴⁰ Joseph Hueber’s reply: “Hofkammer, K. K. Ministerial-Administration, Kriegsstellen, Landschaft und Magistrat wählen ihre Meister nach freier Willkur zur Fertigung der Risse und Gebäude. Auch ich werde ‘condigne’ und nach Proportion meiner Bemühungen besoldet. Hauptsache ist, daß man beim Publico Vertrauen findet. Ich habe mich eben vor anderen in meiner Profession qualifiziert.” Cited after Prisching, “Joseph Hueber,” 357–58.

collaboration with Hueber, these builders often adopted certain design elements in their subsequent works. This is particularly evident in buildings in Varaždin, Croatia, where the influence of Hueber's motifs suggests either direct consultation or the transmission of his stylistic vocabulary through former collaborators.

Another reason for the dissemination of characteristic elements of Hueber's architecture – such as façades with accentuated central projections, large centralized or domed bays and pillars with curved edges with richly articulated entablatures – may lie in his role as an adviser or as the author of initial design concepts. Hueber's degree of involvement in individual projects, many of which were traditionally attributed to him as the sole author in earlier scholarship, appears to have varied. This is exemplified by two projects executed by other architects in which Hueber was nonetheless involved during the planning phase: the church in Gornji Grad (Oberburg), Lower Styria, and the Palais Thinnfeld in Deutschfeistritz. In the case of Gornji Grad, documents confirm Hueber's involvement in the planning of a monumental new church commissioned by Count Prince-Bishop Ernest Amadeus Attems (Graz, 1694 – Vienna, 1757), brother of the owner of Dornava. After the renovation of the episcopal residence in 1752, construction of the new church commenced. In 1755, Attems referred to Hueber as the architect, although other documents cite Mathias Persky from Ljubljana as the builder of the church.⁴¹ Recent research on Tinnfeld Castle in Deutschfeistritz has shed new light on its construction, which began in 1761 (or possibly 1762). Hueber was involved in the planning process, preparing cost estimates, a site plan between 1758 and 1760 and the initial floor plan. However, the patron was dissatisfied with the proposal, favouring his own ideas and taste, shaped by his own frequent travels and influenced in particular by the architecture of North Italian villas, which served as key models.⁴²

Various practices and processes of architectural design in Hueber's oeuvre can be observed, ranging from consultation to full project leadership. This phenomenon helps explain the widespread presence of characteristic Hueber motifs across architectural works throughout the region. The engagement of foreign architects and their relationship to local builders' guilds was also an important factor in the process of architectural design and execution. This insufficiently researched topic was opened by Helena Seražin in her research on the Gorizia and Gradisca region.⁴³ While patrons often consulted individual architects during the design process, the actual execution was frequently carried out by local craftsmen and builders.

It is an interesting question how Hueber and his clients would come into contact over such great distances and in such different environments. The answers lie in the archives of noble families. Hueber himself points out that he gained *Vertrauen*, the trust of the client, through his work and expanded his circle of clients through recommendations. However, the state of research into family aristocratic archives varies greatly in the countries of Central Europe and is an obstacle to establishing

⁴¹ Documents mention architect Mathias Persky as early as 1749; the episcopal residence was completed in 1751 and the church was constructed between 1752 and 1759. Cf. Lavrič, "Načrt graškega arhitekta," 151–66; Sapač, "Baročni arhitekti," 256–57. In 1755, Bishop Attems referred to Joseph Hueber in the context of the church's construction. Although Attems was Bishop of Ljubljana, Gornji Grad is located in Styria, where members of the Attems family had previously engaged Hueber, which is the likely reason for his consultation in the planning of the new church. Both architects, Persky and Hueber, are featured as architects involved in the church in Gornji grad in the recent exhibition *Baroque in Slovenia: Architecture and Applied Arts*, held at the National Museum of Slovenia, 12 June–9 November 2025.

⁴² Breser, "Das Hammerherrenhaus," 59–63.

⁴³ Seražin, "Goriške in Gradišanske," 399–400.

Hueber's connections, as well as those of other large workshops in this period. The state of research into aristocratic archives in Croatia, especially in the continental part, is only in its beginnings. Until a few decades ago, the role of the client, especially the nobility, was a completely neglected topic in the art history of the early modern period in Croatia, as it was in other countries of Central and Eastern Europe. With the changes in social and political circumstances at the end of the 20th century, this topic has started to come to the fore, but family archives are still largely unexplored.⁴⁴ In the Austrian archives, material on the great noble families is well organised and researched. However, the emphasis is exclusively on the material relating to present-day Austrian territory or, often, only a specific region (e.g. Styria). Thus, Hueber's patrons from the ranks of the Styrian nobility have been studied in detail and his oeuvre in the Styrian region has been established. However, the research has not included a very important piece of information: his work for the Batthyány family, which has remained completely unknown in the Austrian literature, although information about it was published by Mária G. Aggházy in 1967 in German.⁴⁵ Based on archival letters from the Batthyány family in Burgenland, who were in close contact with the Herbersteins, Hueber's activities for this noble family can also be established, as payments to Hueber in 1744 for a new staircase and vaults to Zsigmond (Sigismund) Batthyány are mentioned.⁴⁶



3. Ludbreg, Batthyány Manor, portal (© Institute of Art History, Zagreb; IPU-F-30183_PM)

⁴⁴ On the problems and limitations of researching Baroque art during the communist era in Central and Eastern Europe, see the research project at Humboldt Universität Berlin, *Asymmetrische Kunstgeschichte? Erforschung und Vermittlung prekärer Denkmälerbestände im Kalten Krieg* (2013-2015), and the 2015 conference proceedings with the same title. Cf. *Asymmetrische Kunstgeschichte?*; Pluhařova-Grigienė, "Vorwort." For research on Baroque in Croatia in the 20th century, see Botica, "Povijest istraživanja," 117–22.

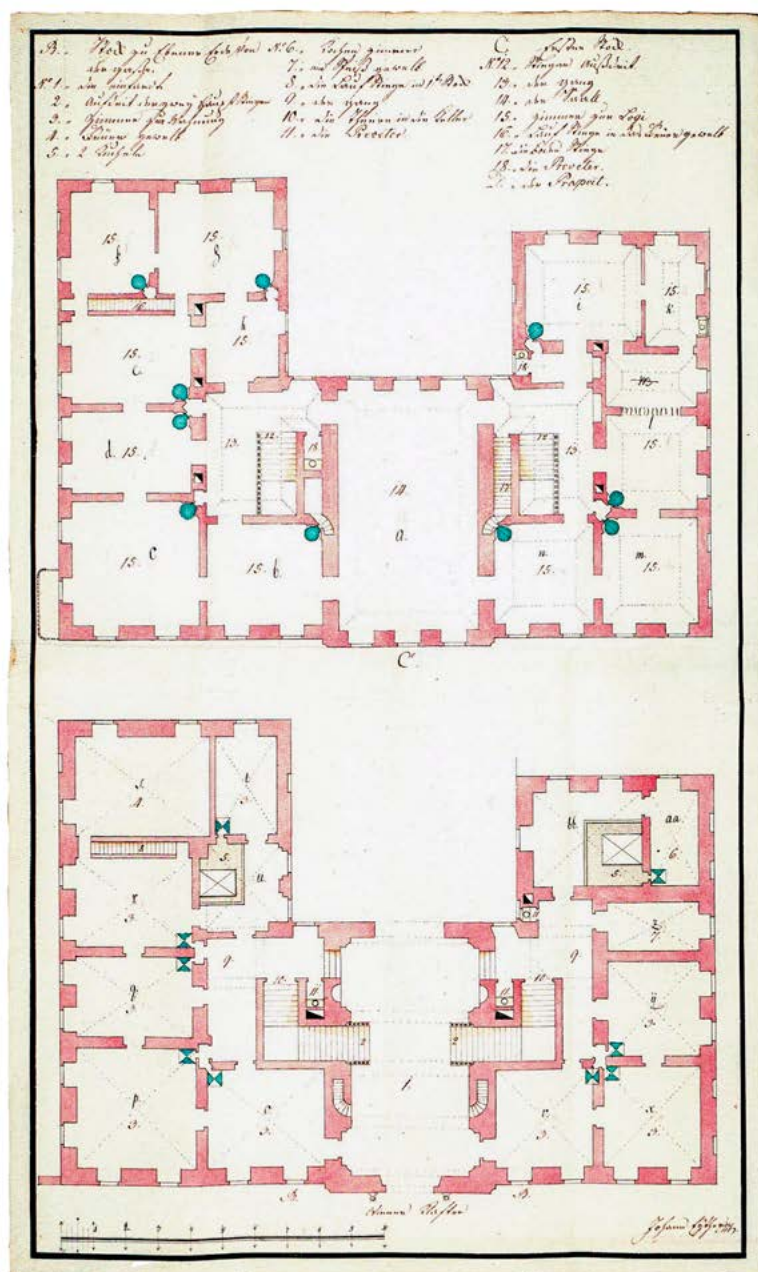
⁴⁵ Aggházy, "Steirische Beziehungen," 330–31.

⁴⁶ Mirković, "Graditeljstvo, slikarstvo i kiparstvo," 155–58.

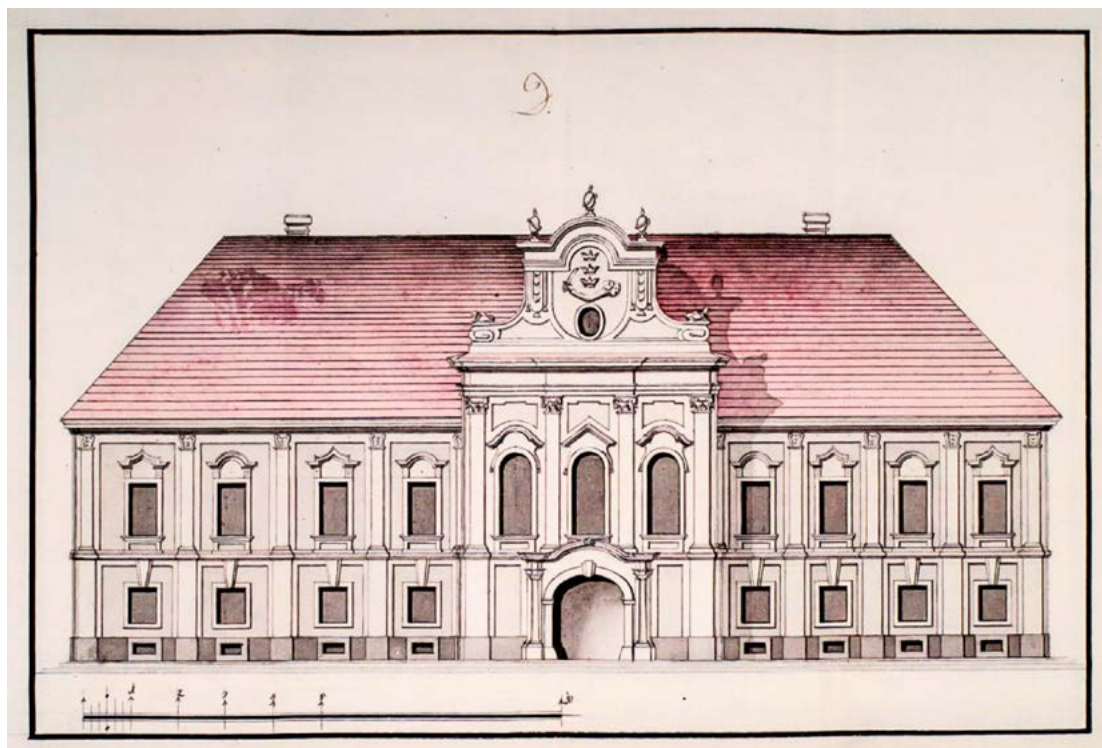


4. Vienna, Batthyány-Strattmann Palace, portal (© ZRC SAZU, UIFS; photo: Andrej Furlan)

Marija Mirković recognized Hueber's involvement in Ludbreg in this material, and she confirmed Hueber's hand in the rebuilding of castle in Ludbreg on the basis of a stylistic and comparative analysis and published her study in 1984. The commissioner of the conversion of the fortress into a castle was Countess Eleonora Batthyány-Strattmann together with her sons and heirs. When this project and other family properties are analysed comparatively, an interesting similarity can be discerned between the new portal in Ludbreg (fig. 3) and the portal of the Batthyány-Strattmann Palace in Bankgasse (Herrengasse) in Vienna (fig. 4). The Batthyány-Strattmann Palace is the work of Johann Bernhard Fischer von Erlach and was owned by Countess Eleonora Batthyány-Strattmann. The similarities in the composition, the shape of the pilasters and the balcony railing above the portal reflect the wishes of the commissioner and the visible emphasis of the connections between



5. Johann Eyther: Vojković Palace in Zagreb, plan, 1801 (source: Dobronić, "Palača," 24)



6. Johann Eyther: Vojković Palace in Zagreb, facade, 1801 (source: Dobronić, "Palača," 27)

the family properties as a recognizable sign of ownership.⁴⁷ Such practices contributed to the rapid spread of design choices and decorative templates and created intertwined connections and influences in artistic production in Central Europe. The fact that Hueber worked for Batthyány changes Hueber's established image as the most important provincial architect. The area of his work and his clients were not only from Styria, but also from the Kingdom of Hungary, that is, Croatia. The imitation of a Viennese model also shows a good knowledge of contemporary architecture.

The above-outlined dense network of contacts among the nobility may also provide an answer to the question of whether Hueber, or rather his workshop, could have been engaged in the building of the Vojković Palace in Zagreb in 1764. (figs. 5–7) The commissioner of the most important Baroque palace in Zagreb, Count Sigismund Vojković, rose to great heights on the social ladder of his time. Through marriages and family ties, he was connected to the most important families in the country, such as the Rauch, Drašković, and Oršić families. He also established important contacts during his successful military career, during which he served as the commander of the guard in Petrinja in 1756 and lieutenant colonel of a cavalry regiment, and, in 1762, as a colonel. He distinguished himself in the Seven Years' War, and in May 1763, Empress Maria Theresa granted him the title of count, changing his name to *Illustrissimus dominus comes Sigismundus a Vojkffy*. After acquiring the title, he became a citizen of Zagreb and held important positions in civil administration bodies.

⁴⁷ Botica, "Josef Hueber," 99–100.



7. Zagreb, Vojković Palace (© Croatian History Museum; photo: Petar Puhmajer)



8. Dornava, Attems Manor, side wing, window (photo: Dubravka Botica)

He proclaimed his new position and his status in society by building a palace in the city in 1764.⁴⁸ In order to better understand the context in which this palace was commissioned and constructed, it is important to note that in 1750 Vojković served as a captain in the Ban's cavalry with Count Adam Venceslav Batthyány-Strattmann (1722–1787), who later served as the Ban's governor (1753–1756). As mentioned, the Batthyány-Strattmann family had engaged Hueber to remodel the castle in Ludbreg a decade earlier. We can assume that the newly minted Count Vojkffy turned to a well-known person with experience in building or remodelling castles and received a recommendation for an architect who knew and could design desirable contemporary residential architecture in a manner appropriate to the client's wishes and status. The engagement of a builder of such a rank also confirms the client's status. For Count Vojkffy, it was important to stand out in the city, the new centre of the aristocracy, as is clearly evidenced by the oversized sabre motif on his coat of arms on the gable of the central part of the palace. In a comparative analysis of the Vojkffy Palace and Hueber's works – particularly Dornava Manor – striking affinities become apparent. Most notable are the shared principles of spatial organization: a central vestibule articulated by symmetrically placed staircases, with corresponding balustrades and niches along the ascent. The treatment of the fenestration likewise reveals parallels, as the window frames of the lateral wings of Dornava Manor correspond to those on the façade of the Zagreb palace (figs. 7–8). The design of the portal further underscores this kinship. Even within the decorative vocabulary, the connection is unmistakable: the monumental vases flanking the entrance to Dornava Manor find their counterpart in those

⁴⁸ For biography of Count Vojković (Vojkffy) see Dobronić, "Palača Hrvatskog povijesnog muzeja," 4–10; Janković, "Plemićka obitelj," 89–134.

crowning the façade of the Zagreb palace. An interesting novelty in the Zagreb palace is the reference to an element of contemporary Viennese architecture, which we also encounter in the portal in Ludbreg. On the first floor of the central part of the Zagreb palace, we find Hildebrand's Herm pilasters with recessed lambrequins taken from the side gate of Lower Belvedere Manor and the facade of the Daun Kinsky Palace.

In the wider area of southeastern Central Europe, only a builder from the Hueber circle could have realized this commission, combining new modern spatial solutions, including a monumental staircase and emphasized plastic elements, as well as the references to contemporary Styrian and Viennese architecture. The Vojković Palace once again confirms that borders between countries were not an obstacle to the spreading of artistic innovations in the 18th century. As I have outlined above, the relations between builders and the nobility were interconnected by a densely woven network of private and official relationships, which significantly contributed to this diffusion of artistic styles. These connections were one of the most important models of cultural and artistic transfer, a means of diffusion of new ideas and artistic innovations in the Central European space. In researching them, it is necessary to cross today's borders, as demonstrated by the analysis of the work of Joseph Hueber's architectural workshop.

This work was supported by the Croatian Science Foundation under the project *Patterns of Patronage: Commissioners, Artists and Public in Zagreb in 17th and long 18th century* (IP-2022-10-3190). It is based on a paper presented at the conference *Umetnost in meje* (Posavski muzej Brežice, 8–10 October 2024). The data underlying this article are available in the article and in its online supplementary material.

Bibliography

- Aggházy, Mária G. "Steirische Beziehungen der ungarländischen Barockkunst." *Acta Historiae Artium Hungaricum* 13, no. 4 (1967): 313–52.
- Asymmetrische Kunstgeschichte? Erforschung und Vermittlung prekärer Denkmälerbestände im Kalten Krieg*. Accessed January 20, 2025, https://fis.hu-berlin.de/converis/portal/detail/Project/401474931?auxfun=&lang=en_GB.
- Baričević, Doris. "Barokno kiparstvo." In *Mir i dobro: Umjetničko i kulturno naslijeđe Hrvatske franjevačke provincije sv. Ćirila i Metoda*, edited by Marija Mirković and Franjo Emanuel Hoško, 219–38. Zagreb: Klovićevi dvori, 2000.
- Bhabha, Homi K. *Die Verortung der Kultur*. Stuttgart: Stauffenburg Verlag, 2000.
- Biedermann, Gottfried. "Mobilität von Künstlern am Beispiel von Graz." *Historisches Jahrbuch der Stadt Graz* 51 (2021): 17–37.
- Born, Robert, Alena Janatková and Adam S. Labuda, eds. "Vorwort des Herausgebers." In *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs: Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte*. Vol. 1. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2004.
- Botica, Dubravka, and Lana Domšić. "Župna crkva sv. Nikole u Varaždinu: Prilog sakralnoj arhitekturi kasnobaroknog razdoblja u sjeverozapadnoj Hrvatskoj." *Peristil* 51 (2008): 29–40.
- Botica, Dubravka. "Povijest istraživanja umjetnosti baroka u 20. stoljeću." In *Zbornik 4. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti, Institucije povijesti umjetnosti*, edited by Ivana Mance, Martina Petrinović and Tanja Trška, 117–22. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske; Institut za povijest umjetnosti, 2019.

- Botica, Dubravka. "Župna crkva sv. Marije na Dolcu i župna crkva sv. Franje Ksaverskog: Novi prijedlozi za istraživanje korpusa sakralne arhitekture 18. stoljeća u Zagrebu i okolici." *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 44, no. 2 (2020): 53–66.
- Botica, Dubravka. "Josef Hueber (*1715, Wien - †1787, Graz): Ein Architekt zwischen Graz und Warasdin." In *Wie südosteuropäisch ist Graz? 50 Jahre Südosteuropäische Geschichte und 150 Jahre Slawistik an der Universität Graz*, edited by Ulrike Tischler-Hofer, 89–102. Graz: Leykam Verlag, 2021.
- Botica, Dubravka. "Na ukras i diku grada': Palača Vojković-Oršić-Rauch u lokalnom i regionalnom kontekstu." In *Palača Vojković-Oršić-Rauch u Zagrebu*, edited by Petar Puhmajer. Zagreb: Hrvatski restauratorski zavod, 2025 (forthcoming).
- Breser, Christoph. "Das Hammerherrenhaus in Deutschfeistritz – Schloss Thinnfeld: Zwischen Plan und Wirklichkeit." In *Schloss Thinnfeld: Ein Gesamtkunstwerk des 18. Jahrhunderts*, edited by Eva Klein et al., 41–71. Graz: Grazer Universitätsverlag; Leykam; Karl-Franzens-Universität Graz, 2015.
- Brucher, Günter. *Barockarchitektur in Österreich*. Köln: DuMont Verlag, 1983.
- Brucher, Günter. "Die barocke Baukunst in der Steiermark." In *Lust und Leid: Barocke Kunst – Barocker Alltag*, edited by Ileana Schwarzkogler, 117–125. Graz-Trautenfels: Verlag für Sammler, 1992.
- Csáky, Moritz. *Das Gedächtnis der Städte: Kulturelle Verflechtungen - Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*. Wien: Böhlau Verlag, 2010.
- Dobronić, Lelja. *Palača Hrvatskog povijesnog muzeja 1764–2004*. Zagreb: Hrvatski povijesni muzej, 2004.
- "Domenico dell'Allio." *Artisti ticinesi in Europa dal XIII al XIX secolo*. Accessed July 14, 2025, <https://artistiticinesi-ineuropa.ch/deu/dell-allio-d-deu.html>.
- Feichtinger, Johannes, and Heidemarie Uhl. "Stichwort Habsburg Zentraleuropa: Ein kulturwissenschaftliches Untersuchungsfeld." In *Habsburg neu denken: 30 kulturwissenschaftliche Stichworte*, edited by Johannes Feichtinger and Heidemarie Uhl, 9–18. Wien: Böhlau Verlag, 2016.
- Fisković, Cvito. *Naši graditelji i kipari XV. i XVI. stoljeća u Dubrovniku*. Zagreb: Matica hrvatska, 1947.
- Heppner, Harald. "Die Steiermark und die Militärgrenze in Kroatien." In *800 Jahre Steiermark und Österreich 1192–1992: Der Beitrag der Steiermark zu Österreichs Größe*, edited by Othmar Pickl and Robert F. Hausmann, 219–21. Graz: Historische Landeskomm. f. Steiermark, 1992.
- Heppner, Harald. "'Bauboom' und 'Aufbruchsstimmung': Schlagworte oder Schlüsselbegriffe zum Verständnis des 18. Jahrhunderts." *Das achtzehnte Jahrhundert und Österreich: Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts* 11 (1996): 7–12.
- Horvat-Levaj, Katarina. "Utvrde i dvorci." In *Ludbreška Podravina: Umjetnička topografija Hrvatske*, edited by Katarina Horvat-Levaj and Ivanka Reberski, 91–101. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1997.
- Janković, Valentina. "Plemićka obitelj Vojković-Vojkffy i društveno-kulturni život Zagreba i okolice u 18. stoljeću." PhD diss., University of Zagreb, 2013.
- Kohlbach, Rochus. *Steirische Baumeister: Tausendundeins Werkmann*. Graz: Domverlag, 1961.
- Komić Marn, Renata. "Pozabljena gradbena faza Attemsovega dvorca v Dornavi." In *Arhitekturna zgodovina*. Vol. 2, edited by Renata Novak Klemenčič and Martina Malešič, 63–75. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2014.
- Koschatzky, Walter. "Leben, Werk und Stil des Barockbaumeisters Josef Hueber." PhD diss., University of Graz, 1951.

- Lavrič, Ana. "Načrt graškega arhitekta Josepha Hueberja za škofovsko cerkev v Gornjem Gradu." *Acta historiae artis Slovenica* 5 (2000): 151–66.
- Maleković, Vladimir, ed. *Od svagdana do blagdana – Barok u Hrvatskoj*. Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 1993.
- Mance, Ivana. *Zèrcalo naroda: Ivan Kukuljević Sakcinski; Povijest umjetnosti i politika*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012.
- Mirković, Marija. "Graditeljstvo, slikarstvo i kiparstvo Ludbrega i okolice." In *Ludbreg*, edited by Vlado Mađarić, 155–58. Ludbreg: Skupština općine, 1984.
- Pluhařova-Grigienė, Eva. "Vorwort zum Special Issue, Prekare Vergangenheit? Barockforschung im ostlichen Mitteleuropa unter den Bedingungen des Sozialismus." *RIHA Journal* 0211-0217. Accessed February 17, 2025, <https://doi.org/10.11588/riha.2019.1.70039>.
- Pochat, Götz, and Brigitte Wagner. *Barock – regional, international*. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanst., 1993.
- Prisching, Gunther. "Joseph Hueber, spätbarocker Hofbaumeister in Graz." PhD diss., University of Graz, 1994.
- Puhmajer, Petar. *Barokne palače u Varaždinu*. Zagreb: Art Tresor; Institut za povijest umjetnosti, 2022.
- Reuther, Hans. "Des steirischen Baumeisters Joseph Huebers Weizbergkirche und die verwandten theatralisch-dekorativen Raumwirkungen im Sakralbau des süddeutschen Spätbarocks." PhD diss., University of Erlangen, 1946.
- Sapač, Igor. "Biografije arhitektov 18. stoletja na Slovenskem." In *Arhitektura 18. stoletja na Slovenskem: Obdobje zrelega baroka*, edited by Igor Sapač, 231–70. Ljubljana: Arhitekturni muzej Ljubljana, 2007.
- Seražin, Helena. "Goriške in Gradiščanske stavbarske delavnice v 18. stoletju." In *Vita artis perennis: Ob osemdesetletnici akademika Emilijana Cevca*, edited by Alenka Klemenc et al., 387–402. Ljubljana: ZRC SAZU, 2000.
- Šulc, Branka. "Nagrada grada Zagreba Muzeju za umjetnost i obrt za izložbu 'Od svagdana do blagdana - barok u Hrvatskoj'." *Informatica museologica* 26, no. 1–4 (1995): 112.
- Tischler-Hofer, Ulrike, ed. *Wie südosteuropäisch ist Graz? 50 Jahre Südosteuropäische Geschichte und 150 Jahre Slawistik an der Universität Graz*. Graz: Leykam Verlag, 2021.
- Tischler-Hofer, Ulrike. "Steirischer Bauherr und Mäzen im 18. Jahrhundert: Ignaz Maria I. von Attems (*1652, Laibach - †1732, Graz)." In *Wie südosteuropäisch ist Graz? 50 Jahre Südosteuropäische Geschichte und 150 Jahre Slawistik an der Universität Graz*, edited by Ulrike Tischler-Hofer, 61–88. Graz: Leykam Verlag, 2021.
- TrArS – Tracing the Art of the Straub Family*. Accessed January 20, 2025, <https://www.trars.eu/>.
- Vidmar, Polona. *Novo Celje: Lastniki, arhitektura in oprema najlepšega dvorca v Savinjski dolini*, edited by Renata Komić Marn. Ljubljana: Založba ZRC, 2024.
- Weigl, Igor. "Dvorec Dornava in druge arhitekture Jožefa Hueberja na slovenskem Štajerskem." *Dornava – Vrišerjev zbornik*, edited by Marjeta Ciglencéki, 41–58. Ljubljana: Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo, 2003.
- Weigl, Igor. "Zidava in opremljanje dvorca Novo Celje sredi 18. stoletja." *Varstvo spomenikov* 40 (2003): 73–102.
- Weigl, Huberta-Alexandra, and Martin Engel, eds. *Barock in Mitteleuropa: Werke, Phänomene, Analysen*. Wien-Köln-Weimar: Böhlau 2007.

Meja kot prostor izmenjave v 18. stoletju

Naročniške mreže in stavbarska delavnica Jožefa Hueberja na Hrvaškem in v Sloveniji

Povzetek

V srednjeevropskem prostoru in kulturnem krogu meje niso trdne ovire, temveč so *fließende Grenzen*, kot je na začetku 20. stoletja ugotovil pisatelj Hugo von Hofmannsthal. Meje predstavljajo močno povezan kulturni prostor intenzivne izmenjave (Moritz Csáky), v katerem umetnostno produkcijo oblikujejo gosto prepleteni medsebojni stiki in vplivi med posameznimi državami in regijami. To je še posebej vidno v intenzivni produkciji velikih arhitekturnih, slikarskih in kiparskih delavnic 18. stoletja na območju Štajerske in severozahodne Hrvaške v obdobju od tridesetih let 17. stoletja do okoli leta 1760, v času razcveta arhitekture. V članku je obravnavana dejavnost stavbarskih delavnic v regiji na primeru delavnice Jožefa Hueberja (1715–1787) iz Gradca. Razvejana mreža številnih sodelavcev je delavnici zagotovila prisotnost v celotnem jugovzhodnem delu srednje Evrope, na Štajerskem in v banski Hrvaški. To je še posebej vidno pri uporabi sorodnih tlorisnih tipov in okrasnih motivov ter okvirjev v arhitekturi tega prostora. Pri hitrem prenosu likovnih rešitev in velikem območju delovanja arhitekturnih delavnic so ključno vlogo odigrali naročniki, tako cerkveni kot plemiški, trdno povezani z gosto mrežo stikov, ki je (današnje) meje ne zamejujejo. V članku je analizirana mreža stikov med naročniki delavnice stavbnega mojstra Jožefa Hueberja, ki ga je štajersko, ogrsko in hrvaško plemstvo zelo cenilo kot graditelja reprezentativnih družinskih rezidenc. Primer vezi med družinama Batthyány in Herberstein na eni strani ter Batthyány-Strattmann in Vojković (Vojkffy) na drugi razkriva povezave med plemiškimi družinami, ki so naročale arhitekturna dela pri Hueberju in v njegovi delavnici ter tako prispevale k čezmejnemu širjenju območja njegovega delovanja.

Zbirka plemiških portretov Jožefa Breznika s Koga pri Ormožu in njen osrednji del Galerija Dienerspergiana

Boris Golec

Prof. dr. Boris Golec, ZRC SAZU, Zgodovinski inštitut Milka Kosa, Novi trg 2, SI-1000 Ljubljana,
bgolec@zrc-sazu.si, ORCID ID: 0000-0003-0367-0141

Izvleček

Zbirka plemiških portretov Jožefa Breznika s Koga pri Ormožu in njen osrednji del Galerija Dienerspergiana

1.01 Izvirni znanstveni članek

Narodni muzej v Ljubljani je leta 1934 od Jožefa Breznika, posestnika na Kogu pri Ormožu, kupil zbirko 39 plemiških portretov iz zapuščine Antonije Kofler, rojene baronice Dienersperg, nekdanje lastnice Breznikove kupljene posesti. Polovica portretov je izvirala od rodbine Dienersperg z Dobrne pri Celju, druga polovica pa od baronov Adelsteinov iz dvorca Dobrnica pri Dobrni, od koder je bila Antonijina babica. Antonijin ded Franc Ksaver baron Dienersperg, graščak na Dobrni in Dobrnici, je dal tisti del portretov, ki se je nahajal v dvorcu Dobrna, okoli leta 1832 opremiti z enotnimi napisi. Gre za 16 portretov štajerskih in kranjskih Dienerspergov ter dva portreta sorodnikov iz rodbin Hohenwart in Straßberg, ki smo jih poimenovali s skupnim imenom Galerija Dienerspergiana. Na njih je podpisan samo en slikar, doslej komaj znani Andrej Peric, eden pa naj bi prikazoval Regino Konstancijo pl. Dienersperg, dolgo pozabljeno najmlajšo hčer polihistorja Janeza Vajkarda Valvasorja.

Ključne besede: Jožef Breznik, portretna galerija prednikov, oljne slike, grad Dobrna, rodbina Dienersperg, rodbina Adelstein, rodbina Valvasor, rodbina Hohenwart, rodbina Straßberg, slikar Andrej Peric

Abstract

Jožef Breznik's Collection of Aristocratic Portraits in Kog and its Core Component, the *Galeria Dienerspergiana*

1.01 Original scientific article

In 1934, the National Museum in Ljubljana purchased a collection of thirty-nine noble portraits from Jožef Breznik, a landowner at Kog near Ormož. The paintings were part of the estate of Antonia Kofler, née Baroness Dienersperg, the former owner of Breznik's property. Half of the portraits came from the Dienersperg family from Dobrna near Celje and the other half from the Barons Adelstein from the Dobrnica Mansion near Dobrna, where Antonia's grandmother came from. In about 1832, Antonia's grandfather, Baron Franz Xaver Dienersperg, the owner of the Dobrna and Dobrnica mansions, added uniform inscriptions to the portraits at Dobrna. These were the sixteen portraits of Styrian and Carniolan Dienerspergs and two portraits of their relatives from the Hohenwart and Strassberg families, which were given the collective name *Galeria Dienerspergiana*. A single painter is signed, the hitherto little-known Andreas Peric. One of the earlier oil paintings was believed to be the portrait of Regina Constantia von Dienersperg, the long-forgotten youngest daughter of the Carniolan polymath Johann Weikhard von Valvasor.

Keywords: family portrait gallery, oil paintings, Dobrna Manor, Dienersperg family, Adelstein family, Valvasor family, Hohenwart family, Straßberg family, painter Andreas Peric

Leta 1934 je ljubljanski Narodni muzej kot eno večjih in pomembnejših portretnih zbirk pridobil 39 portretov iz hiše (vele)posestnika Jožefa Breznika (1879–1945) na odmaknjenem Kogu pri Ormožu.¹ V tem času, ko so bili slovenski gradovi še nepožgani in neizropani, tovrstnih predmetov v njih ni manjkalo, presenetljivo pa je, da se jih je toliko znašlo v rokah posestnika, ki ni bil zbiratelj in je živel daleč od pomembnih gradov in še dlje od nekdanjih domovanj plemiških oseb, upodobljenih na portretih v njegovi lasti.

V muzealski in umetnostnozgodovinski stroki se je za portrete uveljavilo ime zbirka (portretov) Jožeta Breznika;² Jožeta in ne Jožefa zato, ker se je tako dosledno podpisoval v stikih z Narodnim muzejem. V resnici je poimenovanje zbirka lahko zavajajoče, saj implicira Breznikovo zbirateljstvo in zbirko kot plod tega. Dejansko je šlo za zapuščino, ki je v roke Jožefa Breznika, davčnega uradnika s Ptuja, in njegove žene Amaliije, rojene Skuhala (1884–1941), prišla leta 1916, ko je Amalija nekdanjo Koflerjevo posest na Kogu kupila od okrajnega zdravnika dr. Jožefa Špešiča. Ta jo je leto poprej oporočno dobil za Ludvikom Koflerjem ml. (1876–1914), svojim pacientom, ki je umrl brez potomcev nekaj mesecev pred očetom Ludvikom st. (1843–1914). Mlada družina zakoncev Breznik (tedaj še Wresnik) se je sredi prve svetovne vojne preselila na Koflerjevino, kjer je po stenah viselo več deset plemiških portretov, dediščina Antonije Kofler, rojene baronice Dienersperg (1855–1908), soproge Ludvika Koflerja st. Kot se je pokazalo, je portrete spravil na Kog njen oče Anton Aleksander (Aleks) baron Dienersperg (1820–1889), obubožani plemič in nekdanji častnik,³ ki jih je podedoval po zgodaj umrlem bratu Ferdinandu (1817–1853), do leta 1851 graščaku na Dobrni in Dobrnici pri Celju.⁴

Na možnost povezave med Jožefom Breznikom in rodbino Dienersperg je v literaturi najverjetneje prvi opozoril Ferdinand Šerbelj leta 2005: »Kako so te slike zašle v ta konec Slovenije, bo najbrž ostala uganka. Jedro zbirke verjetno izhaja iz posesti baronov Dienerspergov, saj glavnino portretov sestavlja petnajst upodobitev članov te rodbine.«⁵

Zbirka kot taka je pritegnila večjo pozornost, potem ko se je leta 2007 izkazalo, da naj bi eden od portretov predstavljal Regino Konstancijo pl. Dienersperg (1689/92–1755), pozabljeno hčer polihistorja Janeza Vajkarda Valvasorja (1641–1693),⁶ in da je med portretiranci še več drugih polihistorjevih potomcev. Pot do povezave s Koflerji in Brezniki je bila s tem odprta.

Skoraj polovica ali 16 od 39 portretov, ki jih je Jožef Breznik leta 1934 prodal Narodnemu muzeju, prikazuje člane rodbine Dienersperg. Skupaj s še dvema portretoma so vsi dobili enotne napise, kar priča o sistematičnem posegu v del zbirke, ki smo ga zato poimenovali s skupnim imenom Galerija Diener-spergiana. Druga polovica ter dva ali trije portreti neznanih upodobljenk so, kot je pokazala identifikacija oseb, prišli v roke Dienerspergov, Koflerjev in nazadnje zakoncev Breznik iz zapuščine baronov Adelstein.

¹ Nakup zbirke je bil doslej zelo na kratko obravnavan oziroma omenjen v: *Krajevni leksikon Dravske banovine*, 504; Šerbelj, "Portreti goriških Attemsov," 357–58; Horvat, "Dr. Josip Mal," 428; Golec, "'Der Hudič ist hier zu Hause,'" 71; Golec, "Ludvik Kofler," 42–43.

² Šerbelj, "Portreti goriških Attemsov," 357; Horvat, "Dr. Josip Mal," 428; Horvat in Kos, *Zbirka slik*, 126, 181, 184–85.

³ Golec, "'Der Hudič ist hier zu Hause,'" 66–70.

⁴ Golec, "Dobrna – eno stoletje," 445–47.

⁵ Šerbelj, "Portreti goriških Attemsov," 358. Avtor v opombi dodaja: »Med drugimi portreti so poleg štirih Attemsov še portreti Adelsteinov (3) ter po en portret Gaisrucka, Dindla [sic!], Hohenvarta, Kaltenhausa in še deset neznanih oseb.« O slikah članov rodbine Attems v Breznikovi zbirki je menil, da so vanjo najbrž prišle po zbirateljski poti. – *Krajevni leksikon Dravske banovine* iz leta 1937 (504) govori samo na splošno o prodanih oljnih slikah »nekd. plemenitaških rodbin«.

⁶ Golec, "Polihistor J. V. Valvasor," 91.

Breznikova zbirka je bila tako sestavljena iz dveh delov oziroma iz dveh zapuščin, ki sta se na skupnih lokacijah najverjetneje znašli šele po letu 1851, ko je Ferdinand baron Dienersperg prodal Dobrno in Dobrnico ter se preselil v Gradec. Galerijo Dienerspergiano je okoli leta 1832 na Dobrni uredil njegov oče Franc Ksaver baron Dienersperg (1773–1846), drugi del, ki ga pogojno lahko imenujemo Galerija Adelsteiniana, pa je bil dediščina njegove žene Antonije, rojene baronice Adelstein (1782–1845), iz sosednjega dvorca Dobrnica pri Dobrni.⁷

T. i. zbirka Jožeta Breznika že vse od prodaje Narodnemu muzeju ni več zaključena celota, saj je bila takoj uvrščena v muzejske zbirke, večino portretov pa je muzej po drugi svetovni vojni (1946/47) odstopil Narodni galeriji.⁸ Zbirka kot taka morda tudi zaradi razbitosti doslej ni doživela samostojne obravnave, ampak je bila vedno le kratko omenjana v razstavnih katalogih, zbornikih, člankih in v zadnjem času tudi v monografijah. V različnih umetnostnozgodovinskih prikazih so se največkrat pojavljali posamezni portreti, pri čemer za prenekatero portretirano osebo ni bilo znanega več kakor pripadnost določeni plemiški rodbini (Dienerspergom, Adelsteinom idr.), pogosto niti ne razvozlašeno osebno ime in še manj zgodovinski kontekst.⁹ Portreti so postali deležni večje pozornosti po odkritju sorodstvene povezave Dienerspergov z Valvasorjem (2007), vendar le kot ilustrativno gradivo h genealoškim raziskavam Valvasorjevega potomstva in rodbine Dienersperg.¹⁰ Samo fragmentarno je bila pri tem osvetljena pot portretov iz Galerije Dienerspergiane do današnjih hranišč – Narodnega muzeja Slovenije in Narodne galerije. To vprašanje je bilo obravnavano v zadnji raziskavi, katere namen je bil identificirati današnje hranišče in inventarno številko za vseh 39 portretov ter ugotoviti, koga prikazujejo in kako bi lahko prišli v roke Dienerspergov oziroma Adelsteinov.

Med raziskovanjem Valvasorjevega potomstva je bilo na podlagi okrajšav in letnic na portretih identificiranih več oseb iz rodbin Dienersperg in Adelstein, za katere se je dotlej vedelo le, da so pripadale eni od teh dveh rodbin, medtem ko so njihova osebna imena ostajala nerazvozlašena.¹¹ Niso pa bili v genealoško obravnavo pritegnjeni drugi portreti iz Breznikove zbirke, najsi je šlo za osebe z znanim (imenom in) priimkom ali za portretirane neznance.

V pričujočem prispevku se bomo omejili na dve problematiki: na pridobitev Breznikove zbirke v Narodni muzej ter na genezo in vsebino njenega osrednjega dela, Galerije Dienerspergiane. Drugi del zbirke, portreti iz zapuščine rodbine Adelstein, bo predmet samostojne obravnave.¹² Treh portretov z upodobljenimi neznanimi ženskami pa doslej ni bilo mogoče izslediti, tako kot je pogrešan en portret iz Galerije Dienerspergiane.

Preden se posvetimo vsebini osrednjega dela Breznikove zbirke, se kratko ustavimo pri samih Dienerspergih. Ta relativno mlada plemiška rodbina je bila pred nekaj leti (2016 in 2017) deležna dveh dokaj poglobljenih obravnav.¹³ V obeh je bila kot ilustrativno gradivo objavljena tudi večina

⁷ Golec, "Dobrna – eno stoletje," 440–41, 445.

⁸ O tem več v nadaljevanju.

⁹ O dosedanjih objavah gl. v nadaljevanju pri vsakem posameznem portretu.

¹⁰ Gl. zlasti Golec, *Valvasor: Njegove korenine*; Preinfalk, *Plemiške rodbine*, 55–77; Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*.

¹¹ Golec, "Valvasorjevo neznano potomstvo," 2: 297, 310; Golec, "Dobrna – eno stoletje," 428, 435; Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 259, 277; Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 89, 91, 103, 114.

¹² V ta sklop sodi 18 portretov – trije v Narodnem muzeju Slovenije (NMS, inv. št. 1545, 17798 in 17799) in 15 v Narodni galeriji (NG S 712, 727, 728, 879, 881, 912, 918, 920, 921, 922, 923, 924, 930, 933, 934).

¹³ Preinfalk, *Plemiške rodbine*, 55–77, 304–07 (rodovni debli Dienersperg I in Dienersperg II); Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, zlasti 12–19. Gl. tudi genealoški prikaz rodbine iz leta 2020 v: Naschenweng, *Der landständische Adel*, [461–65].

portretov iz Galerije Dienerspergiane. Na tem mestu bomo predstavili samo nekaj glavnih značilnosti v začetku 20. stoletja ugaslega rodu, ki je svoj nagli zaton doživel že pol stoletja prej, sredi 19. stoletja.

Dienerspergi¹⁴ so bili precej tipična zgodnjenovoveška plemiška rodbina, ki je slovenski prostor zaznamovala s svojo aktivno prisotnostjo od konca 16. do srede 19. stoletja in je po moški strani izumrla leta 1905. Izvirala je od Janeza (Hansa) Dienerja, leta 1587 poplemenitenega gradiščana ljubljanskega gradu, predikat Dienersperg pa je dobila šele leta 1636, pet let po sprejemu dveh bratov v kranjske deželne stanove. Z omenjenima bratoma Janezom Jurijem (1600–1652) in Ditrihom (ok. 1607–1667) se je rodbina razdelila na dve veji, kranjsko in štajersko. Zadnja je kmalu postala pomembnejša in veliko bolj razvejena od že leta 1764 po moški strani ugasle kranjske veje. Veji sta se sorodstveno znova povezali leta 1732 s poroko med daljnima sorodnikoma, štajerskim Petrom Dominikom (1699–1764) in kranjsko Jožefo Katarino (1712–1769), katerih dom je bil dvorec Ponikva pri Šentjurju. Od njunih desetih sinov jih je devet leta 1766 skupaj s stricem Donatom Alojzijem (ok. 1701–1775) in njegovim potomstvom dobilo baronski naslov, kar pet jih je pristalo v častniški uniformi, samo eden, Franc Ksaver Avguštin (1742–1814), pa je nadaljeval Dienerspergov rod. Avguštin se je priženil na Dobrno pri Celju, kjer je namesto starega dobrnskega gradu zgradil baročni dvorec kot novi dom te rodbinske veje. Prek porok in daril so se na Dobrno stekli vsi portreti Galerije Dienerspergiane, ki jim je okoli leta 1832 dal končno obliko z enotnimi napisi Avguštinov sin baron Franc Ksaver (1773–1846), sicer tudi avtor rodbinske kronike in spominov (1835). Iz sosednjega dvorca Dobrnica pri Dobrni je izhajala njegova žena Antonija baronica Adelstein (1782–1845), katere dediščina predstavlja drugi korpus portretov Breznikove zbirke, upodobitve članov rodbine Adelstein in njihovih sorodnikov.

Vijugava, eno stoletje dolga pot portretov od Dobrne do Ljubljane

Kolikor je znano, pred sredo 19. stoletja obstoj niti enega konkretnega portreta iz poznejše Breznikove zbirke ni dokumentiran s pisnim virom. Kot bomo videli v nadaljevanju, so v več zapuščinskih inventarjih na splošno popisani (družinski) portreti in njihovo število, ne pa, koga predstavljajo. Tudi ko je Ferdinand baron Dienersperg leta 1851 prodal dvorca Dobrna in Dobrnica z dominikalno posestjo Francu Antonu Kolowratu grofu Liebsteinskemu, v kupoprodajnih pogodbah ni posebej govora o slikah, ampak le, da so iz prodaje izvzeti oprema, obleka, knjižnica ter poslovne knjige in spisi.¹⁵

Pred letom 1931, ko je dom (vele)posestnika Jožefa Breznika na Kogu pri Ormožu obiskal konservator dr. France Stelè, imamo o slikah samo dva konkretna podatka. Še ta dva se nanašata vsak samo na en portret, zapisana pa sta bila po spominu in z večdesetletno časovno distanco. Prvi podatek je iz leta 1861 v rokopisni genealogiji Dienerspergov in Adelsteinov izpod peresa domoznanca Franca viteza Gadolle (1797–1866), nečaka Franca Ksaverja barona Dienersperga. Kot pravi Gadolla, je »svojčas« skupaj z drugimi portreti visel v dvorcu Dobrnica portret opata Dienersperga.¹⁶ Cerkevni zgodovinar Ignac Orožen pa je leta 1884 pri opisu gradu Ekenštajn in dvorca Gorica pri Velenju v opombi zapisal, da je bil leta 1854 v dvorcu Brdce pri Mozirju v posesti (*unter der Inhabung*) Antona

¹⁴ V 19. stoletju se je uveljavila oblika Dienersberg namesto tradicionalne Dienersperg; gl. Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 32–33.

¹⁵ Steiermärkisches Landesarchiv, Graz (AT StLA), Steiermärkische Landtafel, LT II, Urkundensammlung 1851, No. 2370, 20. 6. 1851 in 26. 6. 1851.

¹⁶ AT StLA, Handschriften, Gruppe 2, Hss. 917, fol. 1. Prim. Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 46.

[Aleksa] barona Dienersperga portret leta 1636 rojenega Janeza Baltazarja pl. Gabelkovna. Orožnov podatek o imetniku in objavljeni napis na sliki pričata, da gre za portret iz Breznikove zbirke, ki je spadal med Adelsteinove portrete. Nanj je Orožen opozoril zaradi sorodstvene povezave Dienerspergov z Gabelkovni: mati barona Antona Aleksa Dienersperga je bila rojena baronica Adelstein, mati (njenega očeta) Antona Karla barona Adelsteina pa Marija Konstancija, rojena pl. Gabelkoven.¹⁷

Dvorec Brdce in bližnje Lešje je 20. septembra 1852, 15 mesecev po prodaji podedovanih dvorcev Dobrna in Dobrnica, kupil Ferdinand baron Dienersperg, ki je tedaj že živel v Gradcu, bil sveže oženjen in je nepričakovano umrl za tifusom le nekaj mesecev pozneje, 8. februarja 1853. Portrete je Ferdinand najbrž nekaj časa še pustil v obeh prodanih dvorcih. V Brdce so morali priti v zadnjih mesecih leta 1852 ali v začetku leta 1853. Za prevzem obeh dvorcev, Brdc in Lešja, v svojo last so se po Ferdinandovi smrti potegovali njegovi sorojenci – dva brata, med njima omenjeni Anton Aleks, in tri sestre –, vendar zaradi hipotek brez uspeha, tako da sta bili obe posesti leta 1858 prodani.¹⁸ Tedaj, če ne že kaj prej, so tudi portreti, ki jih je očitno (v celoti) prevzel Anton Aleks, zapustili Brdce. Da so pripadli njemu, čeprav ni bil starejši od brata Janeza Nepomuka (1818–1885), je zelo logično. Za razliko od neporočenega brata, ki je trpel za psihičnimi težavami, bil že pri triinidesetih upokojen kot nadporočnik in je nazadnje umrl v umobolnici, je Anton Aleks imel družino ter sina naslednika Ferdinanda ml. (1850–1905); s sinovo smrtjo je rod baronov Dienerspergov po moški strani pol stoletja pozneje izumrl.¹⁹

Pot portretov od Brdc pri Mozirju do odročnega slovenskogoriškega Koga, kamor se je poročila Antonija (1855–1908), hči Antona Aleksa in sestra Ferdinanda ml., lahko z veliko verjetnostjo rekonstruiramo samo glede na življenjske postaje tega ubužanega barona, nekdanjega častnika brez lastnega doma in prave zaposlitve. Anton Aleks, ki je leta 1848 kot aktivni podporočnik zapustil avstrijsko vojsko,²⁰ se je s svojo neplemiško ženo Karolino (Charlotte) (1819–1882), pastorko Marijo Sonnewend (1847–1895) in komaj rojenim sinom Ferdinandom med letoma 1850 in 1852 iz ženine moravske Jihlave preselil v Gradec ter tam s krajšima prekinitvama ostal tri desetletja. Živel je skromno od oporočnega volila leta 1853 umrlega brata Ferdinanda, najprej kratek čas v lastni hiši in nato v najetih stanovanjih. Vmes je družina dvakrat za nekaj časa zapustila Gradec, prvič v šestdesetih letih in drugič za več let v sedemdesetih, ko sta starša hčerko Antonijo pospremila na šolanje na Dunaj. Ta se je tam po končanem konservatoriju leta 1876 omožila s posestnikom Ludvikom Koflerjem st. (1843–1914) s Koga, s katerim se je naprej preselila v Gradec in nato kmalu po rojstvu sina Ludvika Koflerja ml. (1876–1914) na Kog. Zakonca Dienersperg sta se v Gradec vrnila šele spomladi 1879, portreti pa so bili v njunem dunajskem obdobju najverjetneje deponirani nekje v Gradcu. Ko je baronica Karolina Dienersperg čez tri leta in pol preminila – 20. septembra 1882 v Ormožu (na obisku) pri svoji hčeri iz prvega zakona Mariji Sonnewend, poročeni s slovenskim narodnjakom in notarjem dr. Ivanom Geršakom (1838–1911) –, se je 62-letni Anton Aleks zelo hitro za vedno poslovil od Gradca. Če portretov ni poslal k hčeri in zetu na Kog že dotlej, se je to zgodilo jeseni 1882. Samo dva tedna po ženini smrti se je namreč, kot priča prijavno-odjavna knjiga mesta Gradec, 6. oktobra

¹⁷ Orožen, *Das Bisthum*, 5: 161. Od Orožna, ki je bil v letih 1854–1865 župnik v Mozirju, bi pričakovali, da bo v svoji monografiji o gornjegrajski dekaniji obravnaval tudi dvorec Brdce (Wurzenegg), a ga ni; prim. Orožen, *Das Bisthum*, 2.

¹⁸ Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 211–12.

¹⁹ Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 214–15, 233–34.

²⁰ Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 199, 206, 210.

ali takoj zatem odselil v Ormož (kar se bolj verjetno nanaša na ormoški sodni okraj kakor na samo mesto). Vse kaže, da ni stalno živel pri pastorki Geršakovi v Ormožu, kjer je umrl 10. januarja 1889, ampak pri Koflerjevih na Kogu. Tam se je tudi ohranila njegova zapuščina: Dienerspergova rodbinska kronika z očetovimi in njegovimi spomini ter mapa zapisov, risb, skic, zemljevidov, drobnih tiskov, načrtov, avtorskih pesmi in drugega raztresenega gradiva.²¹

Hči Antonija Kofler, ki je vse to podedovala in bila tudi lastnica Koflerjevine, je preživela zadnjega barona Dienersperga, svojega brata Ferdinanda, umrlega na poročni dan v Budimpešti, in zapustila samo neporočenega sina Ludvika Koflerja ml. Ta je imel očitne težave z alkoholom, bil dvakrat razglašen za razsipneža in postavljen pod skrbništvo, a se mu je slednjega obakrat uspelo otresti. Oče Ludvik st., ki je sina preživel le za nekaj mesecev, je imel pri hiši zagotovljeno zgolj dosmrtno oskrbo, vse sinovo imetje pa je z oporoko, kot rečeno, dobil okrajni zdravnik dr. Špešič in ga leta 1916 prodal Amaliji Breznik.²²

Zakonca Jožef in Amalija Breznik sta dobro vedela, kdo so bili Dienerspergi, saj naj bi bila Amalija pred poroko leta 1910 pri Koflerjevih v službi. Če nič drugega, so se Breznikovi o Dienerspergih lahko poučili iz rodbinske kronike Franca Ksaverja barona Dienersperga, ki so jo našli v kupljeni hiši in jo odstopili Muzejskemu društvu na Ptuj. Kroniko sta dopolnjevala še avtorjev sin Anton Aleks in njegov zet Ludvik Kofler st.²³ V njej so Brezniki lahko našli več imen upodobljencev na portretih, ki so viseli po sobah njihove hiše, identiteto nekaterih pa bi lahko z nekaj truda razvozlati tudi iz okrajšav in grbov. A s tem se najbrž ni nihče posebej ukvarjal. Prej bi se tega lotili ptujski muzealci, če bi seveda tudi portretna zbirka prišla v njihove roke in ne v ljubljanski Narodni muzej. Tako pa je pisni vir o portretirancih ostal ločen od zbirke, ki so jo za povrh kot celoto razbili in nato še razdelili med dve ustanovi.²⁴

Kako je prišlo do stika med Jožefom Breznikom in Narodnim muzejem v Ljubljani, je dokumentirano v korespondenci med njim in ravnateljem muzeja dr. Josipom Malom. Dr. France Stele je 28. julija 1931 kot banovinski konservator opravil obisk pri Breznikovi, o čemer poleg njegove beležnice²⁵ priča dopisnica, ki jo je še leta 1990 hranil Breznikov sin Bogomil (1911–1999), ob Steletovem obisku 20-letni študent. Stele je Jožefu Brezniku sporočal naslednje: »Pošiljam fotografijo v spomin na naš obisk. Ljubljanski muzej bi bil pripravljen pogajati se radi nakupa galerije. Ako se odločite, sporočite. Lepe pozdrave ...«²⁶ Inž. Bogomil Breznik se je po 59 letih še spominjal, da je šlo za »zbirko slik, tudi iz 14. in 15. stoletja, med drugim za portret Valvasorjeve sestre, ki je ostal v hiši od prejšnjih lastnikov plemiške družine Dine[r]sperg. Ta je imela na Kogu svojo letno rezidenco in ob prodaji vse skupaj pustila nam.«²⁷

²¹ Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 219–27.

²² Golec, "Der Hudič ist hier zu Hause", 66–71.

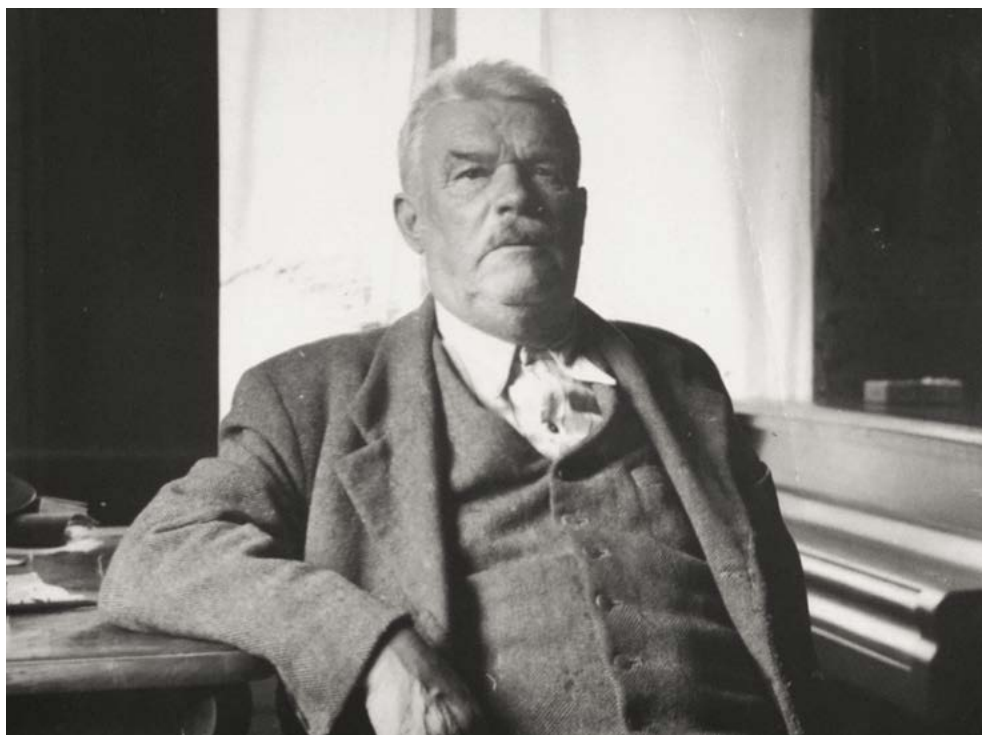
²³ O kroniki, ki je bila leta 2017 objavljena v kritičnem slovenskem prevodu, in drugem gradivu, ki je bilo prav tako prevzeto v zbirko Muzejskega društva na Ptuj med obema svetovnima vojnoma, najbrž v tridesetih letih, gl. Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 21, 31–237.

²⁴ Nekateri portreti so bili za povrh leta 1937 posojeni Mestnemu muzeju v Ljubljani, od koder so se v Narodni muzej vrnili v letih 1999–2000; gl. Horvat in Kos, *Zbirka slik*, 184–85. O izposoji pričajo tudi pripisi v že omenjeni stari inventarni knjigi Narodnega muzeja v Ljubljani.

²⁵ Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta (ZRC SAZU, UIFS), Terenski zapiski Franceta Steleta, 1931, LIII, fol. 40.

²⁶ Munda, "Povojne nacionalizacije," 20.

²⁷ Munda, "Povojne nacionalizacije," 20.



1. Jožef Breznik (1879–1945), zasebna last (© Breda Breznik Farkaš)



2. Breznikova hiša na Kogu v tridesetih letih 20. stoletja, zasebna last (© Breda Breznik Farkaš)

Za omenjeni portret »Valvasorjeve sestre« je bilo mogoče na podlagi napisa sklepati, da prikazuje polihistorjevo najmlajšo, dotlej dolgo pozabljeno hčer Regino Konstancijo, poročeno pl. Dienersperg.²⁸ Stelè na obisku pri Breznikovih poleti 1931 – v nadaljevanju o tem, kdo ga je spremljal – ni bil posebej pozoren na ta portret, ampak si je v beležnico zapisal druge podatke, zlasti o dveh nabožnih slikah in o portretu prvega goriškega nadškofa Karla Mihaela grofa Attemsja.²⁹

Med poletjem 1931 in pomladjo 1933 je zadeva, kot vse kaže, stala, dokler ni Jožef Breznik 20. maja 1933 pisal ravnatelju Narodnega muzeja dr. Josipu Malu. Stelè je namreč Brezniku sporočil, da je »ravnateljstvo Narodnega muzeja še vedno interesirano na nakupu slik baronov Dienerspergov«.³⁰ Brezniku se kupnina 35.000 dinarjev ni zdela previsoka, ker so slike, ki jih je bilo »ca 40 kosov + 1 nabožna slika«, »časovno zelo stare« in »so se dolga leta čuvale in ohranile«.³¹ Da bi vsoto podkrepil, je navedel, kako se je za slike zanimal »nek interesent iz Beograda«, od katerega so Breznikovi zahtevali »znesek, ki je mnogo višji kakor omenjen«, vendar se ne ve, ali ne bi v primeru prodaje »temu posredovalcu« »romale kam v inozemstvo«. Nato je potrkal na domoljubna čustva z besedami: »Ker se je Narodni muzej po svojih zastopnikih že zdavnaj prej za slike zanimal, si jih tudi ogledal, bi bila tudi moja želja, da bi slike ostale v domovini.« Breznik se je bil pripravljen sestati z Malom v muzeju 31. maja ali 1. junija, ko se bo po opravih mudil v Ljubljani.³² Mal mu je naslednji dan odgovoril, da bi bil, če le ne pride vmes kaj nujnega, obisk mogoč vse dopoldanske ure zadnjega maja.³³ Julija istega leta je Mal, kot priča nadaljnja korespondenca, sam obiskal Kog.³⁴ Najpozneje takrat, če ne že med Steletovim obiskom dve leti prej, je moral nastati vsaj provizoričen popis za odkup predvidenih portretov. Kot vse kaže, sta z Breznikom govorila o možnosti odkupa naslednjo pomlad.

Breznik je namreč Mala 20. januarja 1934 pisno povprašal, ali »bo mogoče prodati to pomlad naše slike Narodnemu muzeju«.³⁵ Iz pisma izvemo tudi pomemben podatek o dotedanjem načinu hrambe slik: »Treba to nama z ženo znati, da ukrenema vse potrebno pravočasno radi obnove sob. Vse stene, kjer vise sedaj slike, bo treba preslikati, ker sicer sobe niso sposobne za stanovanje.« Pričakoval je, da bosta za portrete dobila vsaj 30.000 dinarjev, ker bi jima »bila to neka pomoč pri šolanju najinih otrok«.³⁶

Že dan po prejemu Breznikovega pisma, 23. januarja 1934, se je Mal obrnil na bana Dravske banovine Draga Marušiča s prošnjo za financiranje nakupa, v kateri je kratko orisal vsebino Breznikove zbirke, njen pomen in historiat kontaktov z lastnikom:

²⁸ Kot tak je bil prvič predstavljen na Vilfanovem mednarodnem spominskem simpoziju na Pravni fakulteti v Ljubljani in nato leta 2007 v zborniku s simpozija: Golec, »Polihistor J. V. Valvasor,« 91. O problematiki identifikacije upodobljene osebe v nadaljevanju.

²⁹ Stele si je tedaj v beležnico zapisal: »28./7. 31. Kog – Breznik. / 4 apostoli do pasu močno / razgibani à la Weissenkircher / vendar precej pozneje v 18. st. / Pridiga neznanega svetnika / pr. 18. st. Benečan Don Fetti? / Sv. Pavel na Areopag (?) / V. Dienersperg opat stiški 1580 / Leop. Fr. V. Dienersperg Prior / Olimie + 1715 / Carl Mich. S: R. I. Comes / Ab Attems S: S: C: et / Ap: M: Int: Consiliarius / pri: Goritie Archiepiscop. / Grofje Gairsrucki / Baroni Adlsteini / Attems / Župan ptujski in žena Koffler / **Postl?** Pater«. Prim. ZRC SAZU, UIFS, Terenski zapiski Franceta Steleta, 1931, LIII, fol. 40.

³⁰ Munda, »Povoje nacionalizacije,« 20.

³¹ Arhiv Narodnega muzeja Slovenije (Arhiv NMS), šk. 67, št. 381/33, 20. 5. 1933, prejeta 22. 5. 1933.

³² Arhiv NMS, šk. 67, št. 381/33, 20. 5. 1933, prejeta 22. 5. 1933.

³³ Arhiv NMS, šk. 67, št. 382/33, 21. 5. 1933.

³⁴ Arhiv NMS, šk. 68, št. 50/34, 20. 1. 1934, prejeta 22. 1. 1934.

³⁵ Arhiv NMS, šk. 68, št. 50/34, 20. 1. 1934, prejeta 22. 1. 1934.

³⁶ Breznikov najstarejši sin Vladimir (1910–1977) je postal zdravnik, že omenjeni Bogomil pa inženir agronomije.

G. J. Breznik na Kogu pri Središču hrani iz stare plemiške posesti vrsto (39) zgodovinskih portretov, ki so zanimivi tako glede na kostumno stran (n. pr. nekdanje otroške in meščanske noše, vojaška oprema) kakor tudi z ozirom na dejstvo, da nekateri predstavljajo osebnosti iz naše upravne in cerkvene zgodovine (n. pr. deželni upravitelji, goriški nadškofje, opati) ali pa so važni tudi kot reprezentanti nekaterih plemiških družin našega ozemlja (Adelstein, Gabelkofen, Attems, Dienersperg, Strassberg, Hohenwart, Gaisruck, Valvasor). Slike so razmeroma vse dobro ohranjene in bi bilo želeli, da bi jih pridobili za muzejsko historično portretno galerijo, ki bi se na ta način izpopolnila glede Štajerske za važen del slovenskega ozemlja.

Lastnik bi to zbirko rad prodal v celoti. Pred par leti sta si jo ogledala gg. konservator dr. Fr. Stele in direktor splitskega muzeja g. dr. Mihovil Abramič. Zbirko sta ocenila na 25.000 do 30.000 Din. Lastnik zahteva 30.000 Din; podpisane, ki si je zbirko meseca julija p. l. [prejšnje leto] ogledal, je mnenja, da bi se ta zbirka dala dobiti za vsoto nekaj nad 20.000 Din, ako bo namreč lastnik videl, da jo more prodati na enkrat in v celoti. Cena za sliko bi znesla potem povprečno 600 Din. Verjetno, da bi se dosegel sporazum na osnovi cene 20.000 do 22.000 Din za celo kolekcijo.³⁷

Znova je minil samo en dan do naslednjega koraka. Ravnatelj Mal je 24. januarja 1934 Brezniku poslal dopis, v katerem ga je seznanil z banovo odločitvijo. Banov tajnik je namreč Malu sporočil Marušičevo načelno strinjanje z nakupom, Mal pa je nameraval naslednje dni obiskati še trenutno odsotnega načelnika prosvetnega oddelka banske uprave zaradi izdelave »referata«.³⁸ Brezniku je bila iz finančnih razlogov ponujena kupnina največ 22.000 dinarjev, pri čemer ga je Mal za vsak primer prosil, naj pristane tudi na 20.000, če nikakor ne bi šlo drugače.³⁹

V odgovoru, ki ga je Breznik napisal 28. januarja v posojilnici v Središču ob Dravi, kjer se je mudil zaradi poslov, je ponujeno kupnino označil za pomoto, potožil, »da bi se te historične slike že lahko bolje plačale, ker smo jih tako dolgo čuvali«, nadalje, da imata z ženo »na vse strani vse polno plačil, popustiti pa noče nikdo«, in Mala spomnil, da je med obiskom prejšnje leto omenjal možen znesek med 25.000 in 30.000.⁴⁰ Nekaj več izvemo tudi o ogledu, ki ga je pred Malom opravil Stele: »Ob priliki lanskoletnega Vašega obiska sem Vam tudi pravil, da so si slike ogledali gg. prof. Šternen,⁴¹ dr. Stele, /Dr. Abramovič?/ ravnatelj splitskega muzeja – ime mi je odpadlo – in konservator Škrabar,⁴² ki so vsi se med seboj pogovarjali, da bi bile slike vredne nekako Din. 30.000.«⁴³

Omemba Viktorja Škrabarja (1877–1938), notarja na Ptuj (1903–32), nato v Rogatcu in nazadnje v Ormožu (od 1934), je za razumevanje Breznikove prodaje slik Narodnemu muzeju ključnega pomena. Škrabar, zaslužen lokalni raziskovalec in muzealec, je bil namreč celih 35 let spomeniški konservator na območju Ptuja ter od leta 1903 do smrti član odbora Mestnega muzeja v Ptuj.⁴⁴

³⁷ Arhiv NMS, šk. 68, št. 54/34, 23. 1. 1934.

³⁸ Arhiv NMS, šk. 68, št. 56/1934, 24. 1. 1934.

³⁹ Arhiv NMS, šk. 68, št. 56/1934, 24. 1. 1934.

⁴⁰ Arhiv NMS, šk. 68, št. 75/34, 28. 1. 1934, prejeto 30. 1. 1934.

⁴¹ Slikar in restavrator Matej Šternen.

⁴² Viktor Škrabar.

⁴³ Arhiv NMS, šk. 69, št. 75/34, 28. 1. 1934, prejeto 30. 1. 1934.

⁴⁴ Suyer, "Škrabar, Viktor," 334.

Nedvomno se je Breznik najprej obrnil prav nanj in prek njunega znanstva je v ptujski muzej prišla ostala Dienerspergova zapuščina, katere najdragocenejši del je rodbinska kronika.⁴⁵

Josip Mal je na Breznikovo pismo odgovoril še isti dan, ko ga je prejel, 31. januarja. Razložil je, s kakšnimi težavami je izposloval sredstva za nakup zbirke. V časopisju so namreč bansko upravo napadali, »da ne podpira dovolj živčih umetnikov z nakupi njihovih slik«, in s prstom kazali tudi na Mala (»baš na pozicijo, ki sem si jo jaz svojil«).⁴⁶ Referentu, ki bi bil pripravljen plačati 20.000 dinarjev, je predlagal znesek 22.000, »kar bo menda končno obveljalo pod pristavkom, da zapakanje in voznino do Ljubljane prevzamete Vi«.⁴⁷ Menil je, da je Breznik v zmoti glede ceno, »ker g. dr. Stele govori o vsoti Din 25.000, pomisliti pa je treba, da so od takrat cene starinam močno padle«. Mal naj bi med obiskom poleti 1933 govoril le o kupnini okoli 20.000 dinarjev in po njegovem mnenju je »cena povprečno za komad 500 Din ne le primerna, marveč kar dobra«. Če bo Breznik na ponudbo pristal in ko bo Mal dobil »od banovine pismo odlok«, se bo marca, ko bo imel opravke v Negovi, »oglasil tudi na Kogu radi odpreme«, v nasprotnem pa je bil jassen: »Ako menite stvari drugje bolje prodati, bo mislim banovini tudi prav, tudi muzej se ne bo pritoževal, ker ne mara nikogar oškodovati.«⁴⁸

Breznik se je odzval nemudoma, s kratkim pismom 1. februarja, v katerem je pristal na kupnino 22.000 dinarjev, zapakiranje in prevoz slik na železniško postajo Središče ob Dravi, tovarnino od tam do Ljubljane pa naj prevzame Narodni muzej, k čemur je nekoliko pikro pristavil: »To bo menda malenkost!«⁴⁹ Prosil je, da bi se to zgodilo še v februarju, če pa želi Mal dati potrebna navodila za odpremo osebno, naj najavi svoj prihod, da mu lahko pošlje voz na središko železniško postajo.

Medtem je namestnik bana 16. februarja odobril »nakup Breznikove zbirke historičnih portretov v breme banovinskega proračuna part. 39 poz. 7 za vsoto največ 20.000 Din« in ravnatelju Malu naložil, naj se o ceni pogodi z lastnikom.⁵⁰ Dopis je Narodni muzej prejel šele 10. marca.⁵¹ In ko iz Ljubljane zato skoraj dva meseca ni bilo odgovora, je Breznik 30. marca 1934, tj. na veliki petek in skupaj z velikonočnim voščilom, ravnatelja Mala spomnil na svoje zadnje pismo in na Malovo najavo, da pride na Kog marca, ko bo imel opravke v Negovi.⁵² Mal mu je najprej odgovoril z dopisnico,⁵³ 7. aprila, po velikonočnih praznikih, pa sporočil, da pride v Središče 11. aprila z jutranjim vlakom, in »če se bo le dalo«, še istega dne nadaljuje pot v Gornjo Radgono ter nato v Negovo.⁵⁴

Malov zadnji obisk pri Breznikovih na Kogu najbrž ni minil v enako prijetnem vzdušju kakor prejšnji julija 1933. Tri dni zatem, 14. aprila 1934, so bile slike s središke železniške postaje odpremljene v Ljubljano. Kot je Breznik 16. aprila pisal Malu, je bil muzeju nakazan tudi »znesek po Din 300.– za pogodbo in račun«, pismu pa je priložil račun mizarja (vsote ni navedel), ki je izdelal potrebno embalažo, in sicer: »Ker ste tukaj izjavili, da boste že nekako radi zapakovanja in tovarnine

⁴⁵ O tej pridobitvi za ptujski muzej gl. Golec, "Der Hudič ist hier zu Hause", 70.

⁴⁶ Arhiv NMS, šk. 68, št. 76/34, 31. 1. 1934.

⁴⁷ Arhiv NMS, šk. 68, št. 76/34, 31. 1. 1934.

⁴⁸ Arhiv NMS, šk. 68, št. 76/34, 31. 1. 1934.

⁴⁹ Arhiv NMS, šk. 68, št. 87/34, 1. 2. 1934, prejeto 5. 2. 1934.

⁵⁰ Arhiv NMS, šk. 68, št. 157/34, 16. 1. 1934, prejeto 10. 3. 1934.

⁵¹ Dopis je pomotoma datiran 16. januarja namesto februarja, kar je razvidno iz sklicevanja na Malov dopis z dne 23. januarja.

⁵² Arhiv NMS, šk. 68, št. 200/34, 30. 3. 1934, prejeto 31. 3. 1934.

⁵³ Na robu Breznikovega dopisa s 30. marca je Malov pripis: »Odg. Po dopisnici, da prevzamemo, ko ugodno vreme.«

⁵⁴ Arhiv NMS, šk. 68, št. 212/34, 7. 4. 1934.

ukrenili Vi.«⁵⁵ Na koncu ni šlo brez očitka: »Za prevoz zabojev iz Koga do Središča kolodvor se ne računa ničesar. Zapakovanje in tovarnino pa bo že moral nositi Narodni muzej, ker se je od prvotno že priznane prodajne cene odtegnilo kar precejšno vsoto Din. 2000.«⁵⁶

Josip Mal je 20. aprila ob predložitvi »potnega računa« kraljevski banski upravi zapisal, da je »prevzel za muzejske zbirke kolekcijo (39) historičnih del na Kogu pri Središču«, v Negovi pa poznorenesančni leseni vratni podboj z vrati.⁵⁷ Korespondenca iz naslednjih dni zadeva le še izvedbo plačil.⁵⁸

V Narodnem muzeju so 39 portretov iz Breznikove zbirke vpisali v inventarno knjigo z inventarnimi številkami 3753–3791 in kot last Kraljeve banske uprave Dravske banovine v Ljubljani. V rubriko o vsebini so o portretirancih prepisali samo podatke, ki so jih vsebovali napisi na portretih, njihove mere ter v enem samem primeru tudi slikarjevo ime z letnico.⁵⁹

Jožef Breznik je tako prodal v Ljubljano vse starejše plemiške portrete, ne pa tudi mlajših (plemiških in neplemiških) ter drugih upodobitev. France Stelè si je namreč v beležnico ob obisku 28. julija 1931 zabeležil še nekaj slik, ki niso prišle v Narodni muzej: tri nabožne slike, portret ali ločena portreta ptujskega župana Koflerja in žene ter ime Pater (?).⁶⁰ Ni dvoma, da gre (med drugim) za slike, o katerih leta 1937 govori *Krajevni leksikon Dravske banovine*: »Na Kogu št. 75 stoji nekdanji vinogradni dvorec ptujskega župana Ferd. Koflerja, danes last g. J. Breznika, davčnega uradnika v pokoju. V dvorcu so bile do nedavnega originalne oljnate slike nekd. plemenitaških rodbin; 1. 1934. jih je kupil ljubljanski muzej. V dvorcu je le še 5 oziroma 7 takih slik.«⁶¹ Za temi se je sled zabrisala s povojno razlastitvijo Breznikove domačije, kot je leta 1990 izpričal Bogomil Breznik: »Oče, ki je [6. aprila 1945] bil žrtev fronte (zadel ga je drobci granate in je umrl zaradi sepse), je najdragocenejše iz zgornjih prostorov še pravočasno odnesel v klet, toda po nacionalizaciji je izginilo tudi to.«⁶²

Od 39 portretov v Narodnem muzeju je tam leta 1947, po delitvi zbirk med muzejem in Narodno galerijo, ostal le manjši del. Pripisi v inventarni knjigi in seznam odstopljenih slik pričajo, da je šlo v Narodno galerijo 30 slik, kar pomeni, da jih je devet uradno ostalo v dotedanji ustanovi.⁶³ Dejansko jih je

⁵⁵ Arhiv NMS, šk. 68, št. 231/34, 16. 4. 1934, prejeto 18. 4. 1934.

⁵⁶ Arhiv NMS, šk. 68, št. 231/34, 16. 4. 1934, prejeto 18. 4. 1934.

⁵⁷ Arhiv NMS, šk. 68, št. 237/34, 20. 4. 1934.

⁵⁸ 25. aprila je Mal banski upravi posredoval »račun J. Breznika (Kog pri Središču) za zbirko historičnih portretov« in vsoto 20.000 dinarjev, da iz banovinskega proračuna za leto 1933/34 odkupi zbirko (Arhiv NMS, šk. 68, št. 243/34, 25. 4. 1934). Zadnji dokumentirani stik med Breznikom in Malom je z začetka maja 1934. Na Breznikov dopis z 2. maja, s katerim je Mala prosil »Vašega blagohotnega posredovanja, da se čimprej nakaže znesek Din. 20.000« (Arhiv NMS, šk. 68, št. 260/34, 2. 5. 1934, prejeto 3. 5. 1934), je ta z dopisnico odgovoril, da je muzej odkupljeno zbirko portretov prejel in da je bil račun takoj posredovan banski upravi, ter dodal: »na datum izplačila nimamo ingerence, po sporočilu pa, ki sem ga dobil, se to kmalu izvrši« (pripis na Breznikovem dopisu).

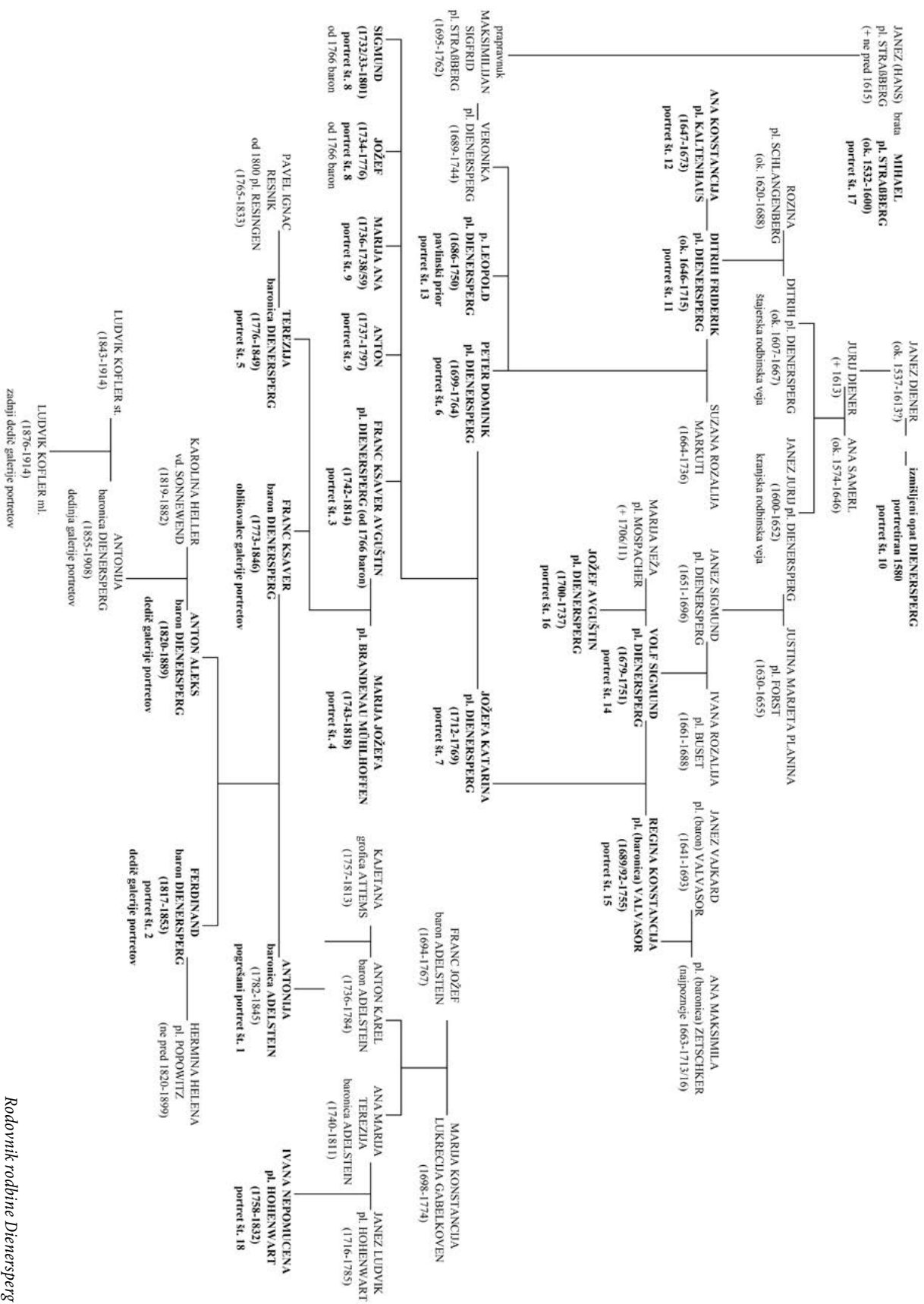
⁵⁹ NMS, Stara inventarna knjiga Narodnega muzeja v Ljubljani (št. 2).

⁶⁰ ZRC SAZU, UIFS, Terenski zapiski Franceta Steleta, 1931, LIII, fol. 40. Pri portretu ali portretih zakoncev Kofler je šlo za starše Ludvika Koflerja st., torej Ptujčana Ferdinanda Koflerja in Marijo, rojeno Fleischman; gl. Golec, "Der Hudič ist hier zu Hause", 67.

⁶¹ *Krajevni leksikon Dravske banovine*, 504. – Upravičeno je mogoče sklepati, da med 5–7 slikami, ki naj bi ostale na Kogu, ni bilo nobene iz zapuščine baronov Dienerspergov z Dobrne, saj jih je Narodni muzej prevzel kot celoto. Potrjeno je šlo za portret(a) staršev Ludvika Koflerja st. s Ptuja (omenja ju Steletova beležnica), verjetno za kogovske Koflerje – Ludvika st., Antonijo in Ludvika ml. – in kvečjemu še za katerega od zadnjih Dienerspergov, upodobljenih v drugi polovici 19. stoletja – za zakonca Antona Alekša in Karolino ter sina Ferdinanda.

⁶² Munda, "Povojne nacionalizacije," 20.

⁶³ NMS, Stara inventarna knjiga Narodnega muzeja v Ljubljani (št. 2); NMS, Dokumentacija OZUU, akt. 514/46, Seznam umetnin, izročeni Narodni galeriji; Seznam slik, ki jih Narodni muzej odstopa v hrambo Narodni galeriji po sporazumu s šefom odseka za umetnost in muzeje, 19. 5. 1947. – Šerbelj, "Portreti goriških Attemsov,"



Narodni muzej vsaj pet leta 1937 posodil Mestnemu muzeju in jih dobil nazaj šele v letih 1999 in 2000.⁶⁴ Danes je v Narodnem muzeju Slovenije izsledljivih osem od devetih portretov, v Narodni galeriji pa 27 od 30. V Narodnem muzeju je pogrešan ženski portret brez napisa,⁶⁵ medtem ko v Narodni galeriji doslej ni bilo mogoče najti dveh ženskih portretov⁶⁶ in portreta Antonije baronice Dienersperg iz leta 1832, soproge naročnika ureditve Galerije Dienerspergiane Franca Ksaverja barona Dienersperga.⁶⁷

V nadaljevanju bomo – ne glede na današnje hranišče – obravnavali tisti del portretov iz Breznikove zbirke, za katere enotnost napisov priča, da so okoli leta 1832 dobili nove napise. Po teh in po dešifriranih imenih portretirancev jih je bilo mogoče prepoznati kot zapuščino Dienerspergov iz dvorca Dobrna pri Celju, celoten korpus pa poimenovati Galerija Dienerspergiana.

Galerija Dienerspergiana

Enotni napisi, ki portrete uvrščajo v skupni korpus – Galerijo Dienerspergiano, so plod njene ureditve s posebnim namenom oziroma ob neki posebni priložnosti. Glede na to, da sta najmlajša portreta (št. 1 in št. 2) datirana z letnico 1832, se ponuja sklep, da je isti neznani slikar sočasno s portretiranjem matere Antonije in sina Ferdinanda popravil ali dodal napise na vseh starejših portretih. Moteča je samo letnica smrti 1833 na portretu nekrvne sorodnice Ivane Nepomucene pl. Hohenwart (1758–1832), ki je v resnici umrla leta 1832, njen portret (št. 18) pa je veliko starejši, iz leta 1774, in ima edini znanega avtorja. Napis na portretu Hohenwartove torej ni mogel nastati pred letom 1833, kar ne pomeni, da velja isto za vseh preostalih 17 portretov. Njenega bi v galerijo prav lahko uvrstili malce pozneje, tem prej zato, ker se zdi, da tipografija napisa rahlo odstopa od napisov na drugih portretih.

Leta 1832 se kot povod za ureditev rodbinske galerije naravnost vsiljuje poroka Kajetane – Jette, najstarejše hčerke naročnika ureditve Franca Ksaverja barona Dienersperga. 17-letna Kajetana (1815, Celje – 1892, Celje) je 28. oktobra 1832 v opatijski cerkvi v Celju stopila pred oltar z Johannom grofom Hoyosem (1808, Dunaj – 1896, Celje), Dunajčanom, takrat sicer šele uradniškim začetnikom pri okrožnem uradu v Celju, zato pa grofom, sinom komornika in spodnjeavstrijskega vladnega svetnika.⁶⁸ Dienerspergov očitno ni motilo, da mladi grof ni mogel pričakovati stanu primerne dediščine. Odtehtal jo je njegov visoki plemiški naslov, dobrnski Dienerspergi pa so se hoteli pred novim imenitnim sorodstvom pokazati z impresivno galerijo prednikov in sorodnikov.

Napisi na slikah takrat (dokončno) nastale Galerije Dienerspergiane niso bili le obnovljeni, ampak deloma tudi samovoljno vsebinsko prirejeni, s čimer je dobrnski graščak baron Franc Ksaver na nekaterih mestih le pregrobo »popravil«⁶⁹ zgodovino: nekaterim starejšim Dienerspergom, ki še niso bili baroni, je, denimo, tak naslov dodal brez pomisleka, ponarejen pa je portret neobstoječega sorodnika, stiškega opata Dienersperga iz 16. stoletja (št. 10).

358, op. 6, je v razpravi o Attemsovih portretih navedel osem portretov z inv. št. 3753, 3755, 3760, 3781, 3784, 3787, 3790 in 3791), ki pa jim je treba dodati še enega (inv. št. 3759).

⁶⁴ Horvat in Kos, *Zbirka slik*, 184–85.

⁶⁵ V inventarni knjigi je ob vpisu leta 1934 dobil inv. št. 1784 in oznako vsebine »Neznana dama«.

⁶⁶ Inv. št. 3770 in 3777, portreta naslovljena kot »Neznana dama«.

⁶⁷ Inv. št. 1764 z imenom in starostjo portretiranke ter letnico nastanka.

⁶⁸ Golec, »Dobrna – eno stoletje,« 441–442; Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 295–96.

Bolj ko je čas, v katerem naj bi portretirana oseba živela, oddaljen, večja je verjetnost, da je portret v resnici nastal pozneje in da nima zveze z dejanskim videzom osebe. Na drugi strani so identiteto nekaterih pozneje živčih oseb pripisali osebam na portretih iz zgodnejšega časa. Z vprašanjema, kdaj je kateri nedatirani portret utegnil nastati in ali je na njem dejansko oseba, ki jo navaja napis, se bomo v nadaljevanju ukvarjali le v posameznih primerih. Omejili se bomo na to, koga naj bi portret predstavljal glede na napis na njem, in na to, kako in kdaj, po kakšni poti, bi slika (lahko) prišla v Galerijo Dienerspergiano. Umetnostnozgodovinski vidik portretov in vrednotenje upodobitev prepuščamo nadaljnjim raziskavam strokovnjakov.⁶⁹

V Galerijo Dienerspergiano spada 18 portretov, pri čemer na dveh nista osebi s priimkom Dienersperg, ampak le prek Dienerspergovih ženà z njimi sorodstveno povezana moški in ženska, ki ju ločita dve stoletji. Njuna portreta sta bila okoli leta 1832 deležna enake obravnave kakor portreti Dienerspergov (dobila sta nova oziroma prenovljena napisa). Na preostalih portretih je 17 oseb s priimkom Dienersperg – na dveh po dva otroka – oziroma 18, če prištejemo še danes pogrešani portret baronice Antonije, soproge Franca Ksaverja.

Portrete smo v pričujoči obravnavi razdelili v šest manjših skupin (z 2 do 4 slikami), pri čemer smo pri vsaki skupini vzeli za kriterij uvrstitve temeljno skupno značilnost. V prvi skupini (št. 1–2) sta upodobitvi matere (danes pogrešan portret) in sina, obe z letnico 1832. Drugo skupino (št. 3–5) sestavljajo portreti staršev in hčerke, nastali konec 18. stoletja. V tretjo (št. 6–9) smo uvrstili štiri portrete šestih članov ožje družine Dienersperg s štajerske Ponikve iz tridesetih let 18. stoletja. Četrto skupino (št. 10–13) tvorijo portreti štirih starejših Dienerspergov, od katerih je prvi izmišljena osebnost (stiški opat), dva sta zakonski par, četrti pa prior, sin soproga iz zakonskega para. V peti skupini (št. 14–16) je zopet ožja družina, in sicer dolenskih Dienerspergov: zakonski par in sin moža iz njegovega prvega zakona. Zadnja, šesta skupina (št. 17–18) je najbolj heterogena; gre za edini osebi, ki se nista pisali Dienersperg in sta živeli v povsem različnih časih. Prvi portret predstavlja (domnevnega) prednika moža ene od štajerskih Dienerspergovih, drugi pa že omenjeno Ivano Nepomuceno pl. Hohenwart, sestrično soproge »oblikovalca galerije« barona Franca Ksaverja, ki je bila tesno povezana z njegovo družino in njen portret zato vključen v Galerijo Dienerspergiano.

Prva skupina – portreta članov ožje družine Franca Ksaverja barona Dienersperga iz leta 1832

Od portretov članov ožje družine Franca Ksaverja barona Dienersperga sta iz Breznikove zbirke na Kogu prišla v Narodni muzej samo dva: danes pogrešani portret njegove žene Antonije (št. 1) in portret najstarejšega sina Ferdinanda (št. 2), oba enakih dimenzij in z letnico 1832. Portretiranca sta v tem času živela v rodbinskem dvorcu Dobrna pri Celju, še neugotovljeni slikar pa bi glede na kvaliteto Ferdinandovega portreta težko bil s Celjskega, ampak veliko prej iz večjega središča.⁷⁰

Samo ugibati je mogoče, ali je leta 1832 izpod čopiča istega slikarja nastalo več portretov ožje družine dobrnskega graščaka, med njimi tudi njegov. Ni verjetno, da bi se upodobitev še katere osebe iz tega kroga skrivala med tistimi tremi portreti, na katerih so upodobljene tri neznane dame

⁶⁹ Za mnenja in informacije o posameznih portretih se iskreno zahvaljujem dr. Ferdinandu Šerbelju.

⁷⁰ Mnenje Ferdinanda Šerbelja, 24. 4. 2025.

in so danes pogrešani.⁷¹ Ker je bila Dienerspergova galerija okoli leta 1832 enotno oblikovana, bi tak portret vsekakor imel napis. Na treh pogrešanih portretih je kvečjemu kdo iz Dienerspergove rodbine, čigar identiteta že tedaj ni bila več znana.

1. Portret Antonije baronice Dienersperg, rojene baronice Adelstein (1782–1845)

Pogrešan v Narodni galeriji (po letu 1947).

Podatki o portretu po inventarni knjigi Narodnega muzeja:⁷²

stara inv. št. 3764; V: 73,5 cm, Š: 60,5 cm; olje na platnu.

Napis: »v. Dienersperg Antonia Bar. Nata Bar. Adelstein 1832 aet. 47«.

Datacija: 1832; neznani avtor; neobjavljen.

Danes pogrešani portret je bil leta 1947 odstopljen Narodni galeriji⁷³ in ima v inventarni knjigi Narodnega muzeja pripisano inventarno številko nove ustanove hraniteljice: NG 38. Ni ugotovljeno, kdaj in kako se je izgubil. Kolikor je znano, tudi ni fotografsko dokumentiran.

Portret soproge barona Franca Ksaverja Antonije, rojene baronice Adelstein, je znan samo iz inventarne knjige Narodnega muzeja in seznama Narodni galeriji odstopljenih slik.⁷⁴ V letu datacije portreta 1832 je portretiranka dopolnila 50 let, a ji napis daje tri leta manj. Rodila se je v Celju, kjer je ob krstu 25. septembra 1782 dobila ime Antonija Marija Kleopa Mihelina.⁷⁵ Bila je hči Antona Karla barona Adelsteina (1736–1784) in Kajetane, rojene grofice Attems (1757–1813),⁷⁶ in je odraščala v očetovem dvorcu Dobrnica pri Dobrni. Franc Ksaver baron Dienersperg z bližnje Dobrne – pisec rodbinske kronike (1835) in »končni oblikovalec« Galerije Dienerspergiane – jo je lahko popeljal pred oltar šele po 13 let trajajoči zvezi, po velikih ovirah, ki jima jih je povzročal njegov oče Avguštin.⁷⁷ Po poroki 27. oktobra 1813 na Blagovni, domu ženinove sestre Barbare pl. Gadolla (1772–1841), se je zakoncema v Celju oziroma na Dobrni rodilo šest otrok, ki so vsi odrasli.⁷⁸ Iz dvorca Dobrna se je družina leta 1835 preselila v Gradec. Tu je Antonija umrla poldrugo leto pred možem, 14. januarja 1845 v 63. letu starosti.⁷⁹

2. Portret Ferdinanda ml. barona Dienersperga (1817–1853) (sl. 3)

NG S 888 (v NMS stara inv. št. 3762); dopasni portret; V: 74 cm, Š: 60,5 cm; olje na platnu.

Napis desno zgoraj: »Ferdinand. Freyherr v: / Dienersperg / 1832 AEt: 15.«

Datacija: 1832; neznani avtor; objavljen.⁸⁰

⁷¹ Gl. op. 66–67.

⁷² NMS, Stara inventarna knjiga Narodnega muzeja v Ljubljani (št. 2), inv. št. 3764.

⁷³ NMS, Dokumentacija OZUU, akt. 514/46, 19. 5. 1947, št. 189: »Dienersperg Antonia bar. nata bar. Adelstein 1832 aet. 47«.

⁷⁴ Gl. op. 72–73.

⁷⁵ Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 287.

⁷⁶ Tudi portreta njenih staršev sta se ohranila v Breznikovi zbirki (NMS, inv. št. 17798 in 17799). Objava: Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 180.

⁷⁷ Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 287–88.

⁷⁸ Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 292–94.

⁷⁹ Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 296–97.

⁸⁰ Dosedanje objave: Golec, "Der Hudič ist hier zu Hause", 71; Golec, "Dobrna – eno stoletje", 444; Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 300; Preinfalk, *Plemiške rodbine*, 70; Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 159.

Portret Ferdinanda barona Dienersperga je podatkovno eden najpopolnejših, z letnico nastanka, starostjo portretiranca, neskrajšanim imenom in priimkom, pa tudi baronski naslov je izpisan z besedo. Zanimanje je vzbudil šele po ugotovitvi, da je upodobljenec potomec Janeza Vajkarda Valvasorja (2007).⁸¹ 15-letni baron je prikazan v času, ko je obiskoval celjsko gimnazijo, slika pa je glede na dimenzije in leto nastanka skoraj brez dvoma delo istega neznanega avtorja kot pogrešani portret njegove matere Antonije (št. 1).

Ferdinand se je rodil 17. januarja 1817 v Celju, pred preselitvijo družine na očetovo podedovano Dobrno. Bil je drugorojenec rodbinskega kronista Franca Ksaverja barona Dienersperga in Antonije, rojene baronice Adelstein.⁸² Po celjski gimnaziji naj bi končal študij prava v Gradcu, kjer je opravljal dve uradniški službi, dokler ni postal uradnik okrožnega urada v Celju. Kot najstarejši sin je bil določen za naslednika glavnine rodbinskega premoženja, a je oče dobrnske toplice malo pred smrtjo prodal zetu grofu Hoyosu. Ferdinand je tako leta 1846 prevzel posesti Dobrna in Dobrnica, ki ju je v letih okoli zemljiške odveze obremenil s posojili in že leta 1851 prodal. V Gradcu, kamor se je preselil, je večji del kupnine vložil v lesno trgovino ter zato zašel v finančne težave. Naslednje leto se je neznano kje oženil s plemkinjo uniatske veroizpovedi in umrl že pol leta pozneje v Gradcu za tifusom, 8. februarja 1853, star 37 let, ne da bi zapustil potomca.⁸³

Ferdinand baron Dienersperg je sploh najmlajši Dienersperg, čigar podobo poznamo. Za drugimi niso ostale ne slikarske upodobitve ne fotografije. Je tudi ena ključnih oseb v zgodbi o ohranitvi Dienerspergove portretne zbirke. Kot rečeno, so portreti Galerije Dienerspergiane prišli v Ferdinandov kupljeni dvorec Brdce pri Mozirju, kjer jih je po njegovi smrti prevzel brat Anton Aleks, preko katerega so po nekaj desetletjih pristali na Kogu pri Ormožu.

Druga skupina – družina dobrnskih Dienerspergov konec 18. stoletja

Drugo skupino portretov (št. 3–5) predstavljajo upodobitve treh sorodstveno ožje povezanih oseb iz družine Franca Ksaverja Avgušтина barona Dienersperga, očeta Franca Ksaverja, ki je dal Galeriji Dienerspergiani končno obliko. Poleg njega sta upodobljeni žena in mlajša hči, pri čemer sta portreta zakoncev sočasno delo iste roke s konca 18. stoletja, hčerin portret z letnico 1796 in slabše kvalitete pa je naslikal drug neznan slikar.⁸⁴ Najverjetnejše okolje nastanka je celjsko območje, bodisi samo Celje bodisi dvorec Dobrna. Razen za portret hčere Terezije zanje ni bilo pravega zanimanja pred odkritjem, da gre za Valvasorjevo sorodstvo. Znani nista bili niti osebni imeni baronskega zakonskega para.

Žal nista ohranjena zapuščinska spisa zakoncev Franca Ksaverja Avgušтина in Jožefe, umrlih v letih 1814 in 1818,⁸⁵ iz katerih bi o družinskih portretih v njuni lasti morda izvedeli več, če nič drugega, vsaj njihovo število.

⁸¹ Gl. prejšnjo opombo.

⁸² Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 293–294.

⁸³ Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 298–302. O Ferdinandu natančneje in pod različnimi vidiki: "Golec, Dobrna – eno stoletje," 445–450; Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 158–59, 200–02, 211–14.

⁸⁴ Mnenje Ferdinanda Šerbelja, 24. 4. 2025.

⁸⁵ Gl. indeks: AT StLA, B 148, Landrecht Verlässe. Adelige und Geistliche 1783–1830.



3. Portret Ferdinanda barona Dienersperga (1817–1853), 1832 (št. 2), Ljubljana, Narodna galerija
(© Narodna galerija; foto: Bojan Salaj)



4. Portret Franca Ksaverja Avgušтина barona Dienersperga (1742–1814) (št. 3), Ljubljana, Narodna galerija
(© Narodna galerija; foto: Bojan Salaj)



5. Portret Jožefe baronice Dienersperg, roj. pl. Brandenau Mühlhoffen (1743–1818) (št. 4), Ljubljana, Narodna galerija (© Narodna galerija; foto: Bojan Salaj)



6. Portret Terezije baronice Dienersperg (1776–1849), 1796 (št. 5), Ljubljana, Narodni muzej Slovenije
(© Narodni muzej Slovenije; foto: Tomaž Lauko)

3. Portret Franca Ksaverja Avguščina barona Dienersperga (1742–1814) (sl. 4)

NG S 962 (v NMS stara inv. št. 3775); dopasni portret; V: 63,3 cm, Š: 49,7 cm; olje na platnu.

Napis desno zgoraj: »F: A: F: v: Diener= / sperg. † 1814.« [Franz Augustin Freiherr von Dienersperg].

Starejši napis skrajno zgoraj po celi širini portreta: »F. A. F. v. Dienersberg. † 1814.«

Brez datacije; neznani avtor; objavljen.⁸⁶

Franc Ksaver Avguščin baron Dienersperg, ki so ga sicer klicali Avguštin, se je v anale Dienerspergov zapisal kot podjeten, a hkrati zelo trd človek, pravi »družinski absolutist«. Po navedbi sina Franca Ksaverja se je rodil 28. avgusta 1742 v očetovem dvorcu na Ponikvi staršema Petru Dominiku pl. Dienerspergu iz štajerske veje Dienerspergov in Jožefi Katarini pl. Dienersperg iz kranjske rodbinske veje.⁸⁷ Skupaj z osmimi brati, stricem Donatom Alojzijem s Tabora pri Vojniku in stričevim potomstvom je bil 5. junija 1766 povzdignjen v baronski stan.⁸⁸ Edini od desetih odraslih bratov je imel legitimno potomstvo in je prednik vseh danes živečih potomcev svojega pradedca Janeza Vajkarda Valvasorja.⁸⁹

Ker ni bil najstarejši sin, ni podedoval očetove Ponikve, ki je pripadla bratu Francu Rajmundu, a mu je s spretnostjo uspelo ustvariti pravi mali imperij. Najprej si je od matere izposodil kupnino za gospostvo Dobrna s toplicami in razpadajočim starim gradom Schlangenburg (Kačji grad). To posest je leta 1769 po peripetijah preko stričeve žene Marije Terezije baronice Dienersperg kupil na dražbi, jo v začetku naslednjega leta od nje uradno odkupil in se čez dober mesec, 27. februarja 1770, oženil z njeno nečakinjo Jožefo pl. Brandenau Mühlhoffen (1743–1818), hčerjo pokojnega dobrnskega graščaka. Zakonca sta imela sedem otrok, od katerih jih je pet odraslo. Podirajoči se stari dobrnski grad bi leta 1773 kmalu postal usoden za mlado družino, zato je Avguštin do naslednjega leta na ravnini pod njim zgradil nov baročni dvorec Dobrna. Nato je leta 1787 ali malo prej od brata Franca Rajmunda kupil rodno Ponikvo, tej se je leta 1800 pridružil kupljeni dvorec Ranšperk v Rožni dolini pri Celju, na prehodu iz 18. v 19. stoletje dve hiši v Celju in leta 1803 še dvorec Zgornji Lanovž tik pred mestom, kamor se je z ženo in dvema sinovoma preselil in tam 6. maja 1814 tudi umrl.⁹⁰

Avguštinovo vztrajno zavračanje želje sina Franca Ksaverja, da se poroči z Antonijo baronico Adelstein je bilo vzrok dolgoletnemu sporu med očetom in sinom, ki je slednjega privedel skoraj do samomora. Pred Avguštinovo smrtjo je med njima le prišlo do popolne poravnave, kar je Franc Ksaver opisal v rodbinski kroniki in spominih (1835).⁹¹

4. Portret Jožefe baronice Dienersperg, roj. pl. Brandenau Mühlhoffen (1743–1818) (sl. 5)

NG S 965 (v NMS stara inv. št. 3774); dopasni portret; V: 65 cm, Š: 49 cm; olje na platnu.

Napis levo zgoraj: »I: F: v. Dienersperg / geb: B: M:« [Josepha Freiin von Dienersperg geborene Brandenau Mühlhoffen].

⁸⁶ Dosedanje objave: Golec, "Valvasorjevo neznano potomstvo," 2: 310; Golec, "Dobrna – eno stoletje," 435; Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 277; Preinfalk, *Plemiške rodbine*, 67; Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 114.

⁸⁷ Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 261; Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 112.

⁸⁸ Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 265; Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 33.

⁸⁹ Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 412.

⁹⁰ Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 275–81; natančneje: "Golec, Dobrna – eno stoletje," 424–34.

⁹¹ Golec, "Trpljenje 'celjskega Wertherja,'" 30–32, 35–41; Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 129–55, 168–72.

Starejši napis skrajno zgoraj po celi širini portreta: »I. Freiin. v. Dienersberg. geb. B. M.«. Brez datacije; neznani avtor; objavljen.⁹²

Avguštinova žena Jožefa pl. Brandenau Mühlhoffen se je rodila 29. decembra 1743 v starem dobrnskem gradu Schlangenburg kot hči tamkajšnjega graščaka Janeza Gašperja pl. (viteza) Brandenau Mühlhoffna (1702–1765) in Maksimilijane Karoline, rojene pl. Curti Franzini (ok. 1714–1766), ter pri krstu dobila ime Marija Jožefa. Očetova rodbina s prvotnim priimkom Brandtner je bila plemenitena leta 1651, materina Curti Franzini pa šele leta 1718. Pri dvaindvajsetih je Jožefa ostala brez obeh staršev, ki sta zapustila deset otrok, med njimi sedem mladoletnih, in močno zanemarjeno gospodarstvo. Njeno poroko z Avguštinom baronom Dienerspergom, novim lastnikom Dobrne, sta »zakrivila« Avguštinov stric Donat Alojzij, graščak na Taboru pri Vojniku, ki je bil varuh osirotelih otrok, in njegova žena Marija Terezija, Jožefina teta, rojena kot domača dobrnska hči v družini pl. Brandenau Mühlhoffen. Jožefa je življenjsko pot od poroke 27. februarja 1770 do moževe smrti prehodila ob boku in, kot vse kaže, v gosti senci Franca Ksaverja Avgušтина. Umrla je štiri leta za njim, 23. marca 1818 v Celju.⁹³

5. Portret Terezije baronice Dienersperg (1776–1849) (sl. 6)

NMS, inv. št. 3147 (stara inv. št. 3759); dopasni portret; V: 71,5 cm, Š: 55 cm; olje na platnu.

Napis skrajno zgoraj po celi širini portreta: »Theresia F. v. Dienersperg AEt. 18. 1796.« [Theresia Freiin von Dienersperg]. Pod njim zabrisan starejši napis.

Datacija: 1796; neznani avtor; objavljen.⁹⁴

Portret mlade baronice Terezije Dienersperg, pozneje poročene pl. Resingen, je podatkovno eden najpopolnejših – z letnico nastanka, polnim imenom in starostjo portretiranke. Terezija je bila mlajša sestra rodbinskega kronista Franca Ksaverja, rojena 24. avgusta 1776 v novozgrajenem dvorcu Dobrna kot hči barona Avgušтина in Jožefe, rojene pl. Brandenau Mühlhoffen.⁹⁵ Tri leta po nastanku portreta se je v visoki nosečnosti omožila z neplemičem Pavlom Ignacem Resnikom (1765–1833), ki je bil v gosposčinski uradniški službi pri njenem svaku Johannu pl. Gadolli na Blagovni pri Šentjurju. Podjetnemu in ambicioznemu »vsiljivcu« Resniku, meščanskemu sinu iz Celja, je kot baronskemu zetu uspelo od cesarja Franca II. izposlovati plemiški naslov pl. Resingen (1800) in nato še viteški naslov (1808), potem ko je od druge veje Dienerspergov ugodno kupil gospodstvo in dvorec Tabor pri Vojniku ter bližnji dvorec Socka. Vdova Terezija se je nekaj let pred smrtjo preselila iz Tabora za svojimi hčerkami v Gradec in tam umrla 29. decembra 1849, vitezi Resingeni pa so po moški liniji izumrli že v naslednji generaciji, leta 1885 v Celju.⁹⁶

⁹² Dosedanje objave: Golec, "Dobrna – eno stoletje," 435; Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 277; Preinfalk, *Plemiške rodbine*, 67; Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 115.

⁹³ Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 276–81, 288; Golec, "Dobrna – eno stoletje," 425–34, 439.

⁹⁴ Dosedanje objave: Horvat in Kos, *Zbirka slik*, 127, kat. št. 333, kot Theresia F. V. Dienersperg; Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 320; Preinfalk, *Plemiške rodbine*, 69; Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 138.

⁹⁵ Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 278–81.

⁹⁶ Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 319–28.

Tretja skupina – družina ponikovskih Dienerspergov v 30. letih 18. stoletja

V isto skupino je glede na bližnje sorodstvo upodobljencev in čas nastanka mogoče uvrstiti štiri portrete (št. 6–9) s šestimi člani ožje družine Dienersperg s Ponikve. Prva dva sta delo enega slikarja z datacijo 1732, druga dva pa drugega z letnico nastanka 1738.

Upodobljene osebe so starši in sorojenci dobrnskega graščaka barona Franca Ksaverja Avguščina. Gre za zakonca Petra Dominika in Jožefa Katarino, sicer njegovo sorodnico, ki je imela enak dekliški priimek – Dienersperg, ter za njune štiri majhne otroke. Poleg ozadja in odtenka rdeče barve vrhnjega oblačila povezujeta portreta zakoncev slabše vidna napisa pod Dienerspergovim rodbinskim grbom, ki razkrivata letnico nastanka 1732 in njuno takratno starost – 33 oziroma 20 let. Podatka o starosti sta med drugim omogočila nedvoumno identifikacijo obeh oseb. Portreta prikazujeta zakonca v letu njune poroke. Glavna napisa, prenovljena okoli leta 1832, vsebuje le inicialke osebnih imen, pri možu še letnico smrti 1764 in pri obeh baronski naslov, ki pa ga v resnici nikoli nista imela. Pobaronjenih je bilo namreč njunih devet sinov, in sicer 5. junija 1766, že po smrti Petra Dominika.⁹⁷ Tako tudi vdova Jožefa Katarina ni bila upravičena do baronskega naslova.

Na drugih dveh portretih, obeh z letnico 1738 in precej slabše kvalitete, sta prikazana po dva njuna otroka, tj. vsi štirje tedaj živeči otroci. Sliki sta sočasno delo istega avtorja, z okoli leta 1832 obnovljenima napisoma in enako kot pri starših z neupravičenim baronskim naslovom. Starejša dva otroka, Sigmund in Jožef, sta bila sicer pozneje, že kot odrasla, pobaronjena (1766), mlajša dva pa ne; Marija Ana je pred tem umrla, (gluho)nemega Antona pa so pri podelitvi baronskega naslova kot edinega od desetih bratov preskočili.⁹⁸

6. Portret Petra Dominika pl. Dienersperga (1699–1764) (sl. 7)

NG S 909 (v NMS stara inv. št. 3765); dopasni portret; V: 128,5 cm, Š: 84,7 cm; olje na platnu.

Napis levo zgoraj: »P: D: F: v. Diener= /sperg † 1764.« [Peter Dominik Freiherr von Dienersperg].

Druga znamenja identifikacije: desno zgoraj Dienerspergov rodbinski grb z dvema napisoma, nad njim: »AE. SVAE 33 ANNO.«, pod njim: »DEP. 1732 ANNO.«.

Datacija: 1732; neznani avtor; objavljen.⁹⁹

Peter Dominik pl. Dienersperg je bil oče »družinskega absolutista« Franca Ksaverja Avguščina. Rodil se je leta 1699 kot sin Ditriha Friderika pl. Dienersperga (ok. 1646–1715) in njegove druge žene, neplemkinje Suzane Rozalije, rojene Markuti (1664–1736).¹⁰⁰ Njegova starša, ki sta živela v Celju, sta malo pred sinovim rojstvom, leta 1695, kupila dvorec in posest Ponikva, kjer se je ta veja Dienerspergov ustalila za skoraj stoletje in pol (do 1836).¹⁰¹ Peter Dominik naj bi postal podpolkovnik v kirasirskem polku – tudi na portretu je upodobljen s prsnim oklepom – in se je pri triintridesetih 25. februarja 1732 na Volavčah pri Šentjerneju oženil s svojo daljno kranjsko sorodnico Jožefo

⁹⁷ Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 265; Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 33.

⁹⁸ Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 265.

⁹⁹ Dosedanje objave: Golec, "‘Der Hudič ist hier zu Hause’," 71; Preinfalk, *Plemiške rodbine*, 63; Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 259; Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 103.

¹⁰⁰ Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 84–85.

¹⁰¹ Ponikva je ostala last Dienerspergov do leta 1836; več o tem v op. 127.

Katarino pl. Dienersperg. Imela sta trinajst otrok, od katerih je odraslo deset sinov. Peter Dominik pobaronjenja devetih sinov in svojega mlajšega brata Donata Alojzija v baronski stan (1766) ni več dočakal. Gospodaril je na podedovani Ponikvi (od 1723), sredi petdesetih let pa je z ženinim denarjem kupil posest Spodnja Sevnica s sedežem v dvorcu v trgu Sevnica. Tam je družina potem tudi živela in tam je 28. januarja 1764 preminil.¹⁰²

Njegovo zapuščino so popisali na Ponikvi in v Sevnici, ne da bi navedli, na kateri lokaciji so našli posamezne predmete. Tako so se v zapuščinskem inventarju tudi slike znašle skupaj (*Pülde in Beÿden orthen*), ocenjena pa je samo vrednost celote, in sicer na 12 goldinarjev.¹⁰³ Vsega skupaj je popisanih 14 slik, kar je manj kakor pol stoletja prej v zapuščini njegovega očeta Ditriha Friederika (ok. 1646–1715). Tudi portretov je bilo zdaj samo šest (6 *Contraffee*), v očetovi zapuščini pa še sedem.

7. Portret Jožefe Katarine pl. Dienersperg, roj. pl. Dienersperg (1712–1769) (sl. 8)

NG S 910 (v NMS stara inv. št. 3756); dopasni portret; V: 128,5 cm, Š: 83,5 cm, olje na platnu.

Napis desno zgoraj: »I: C: F: v. D: geb: / F: v. Dienersperg« [Josepha Catharina Freiin von Dienersperg geborene Freiin von Dienersperg].

Druga znamenja identifikacije: levo zgoraj Dienerspergov rodbinski grb z dvema napisoma, nad njim: »AE. SVAE 20 ANNO.«, pod njim: »DEP. 1732 ANNO.«.

Datacija: 1732; neznani avtor; objavljen.¹⁰⁴

Jožefa Katarina pl. Dienersperg, žena Petra Dominika, je izvirala iz dolenske veje Dienerspergov. Rodila se je leta 1712, najverjetneje v dvorcu Volavče pri Šentjerneju. Njen oče Volf Sigmund pl. Dienersperg je leto prej Volavče priženil s poroko z Regino Konstancijo pl. (baronico) Valvasor, hčerjo polihistorja Janeza Vajkarda Valvasorja.¹⁰⁵ Pri dvajsetih so Jožefo Katarino 25. februarja 1732 omožili z njenim daljnim štajerskim sorodnikom Petrom Dominikom pl. Dienerspergom, graščakom na Ponikvi. Z možem in otroki je večino življenja preživela na Ponikvi in tam umrla 5. avgusta 1769, stara 57 let. Dobra tri leta pred smrtjo je še dočakala povzdignitev devetih od svojih desetih sinov v baronski stan (1766). Vsi danes živeti potomci njenega deda Janeza Vajkarda Valvasorja izvirajo od njenega sina Franca Ksaverja Avguščina barona Dienersperga.¹⁰⁶

V inventarju njene zapuščine na Ponikvi so slike leta 1769 popisali po posameznih prostorih.¹⁰⁷ Vseh 12 družinskih slik je viselo v veliki jedilnici (*In großen Tafl Zimmer*)¹⁰⁸ in so v skladu s sodobno prakso ostale neocenjene (*die Familien bilder bleiben ohngeschätzt in 12: Stukh bestehend*).¹⁰⁹ Pomenljivo je povečanje števila družinskih portretov s samo šestih ob popisu zapuščine njenega moža pet let prej (1764) na 12. Razliko gre najverjetneje pripisati temu, da je šest portretov pripadalo

¹⁰² Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 256–63; Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 87–88, 102.

¹⁰³ AT StLA, Landrecht, K 126, Dienersberg (3), s. d., med 7. 5. in 24. 7. 1764, fol. 76v.

¹⁰⁴ Dosedanje objave: Golec, "Valvasorjevo neznano potomstvo," 2: 297; Preinfalk, *Plemiške rodbine*, 63; Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 259; Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 103.

¹⁰⁵ Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 234–38.

¹⁰⁶ Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 254–65, 411–12.

¹⁰⁷ AT StLA, Landrecht, K 126, Dienersberg (3), 21. 8. 1769, fol. 135v–36v.

¹⁰⁸ AT StLA, Landrecht, K 126, Dienersberg (3), 21. 8. 1769, fol. 136.

¹⁰⁹ AT StLA, Landrecht, K 126, Dienersberg (3), 21. 8. 1769, fol. 136v.

Jožefi Katarini, zato jih niso šteli med moževo zapuščino. Med temi šestimi gre iskati tiste tri, na katerih so upodobljeni trije kranjski Dienerspergi: pokojničin oče, mati in polbrat (portreti št. 14–16). Tudi druge slike se le deloma ujema s slikami iz moževe zapuščine.¹¹⁰

8. Portret Sigmunda (1732/33–1801) in Jožefa (1734–1776) pl. Dienersperga (sl. 9)

NG S 907 (v NMS stara inv. št. 3757); dopasni portret; V: 73,5 cm, Š: 81,3 cm (prej 83,3 cm); olje na platnu.

Napisa nad glavama: levo »Sigmud [sic!] / F: v: Dienersperg / 5 A.«, desno »Josef / F: v: Dienersperg / 4. A.«, vmes letnica 1738.

Spodaj zabrisana napisa zelo podobne vsebine z obrnjenim zaporedjem (najprej starost, nato priimek), vidna letnica nastanka: »Dep: 1738«.

Napis na ovratnici psa ob Sigmundu: »S. V. D« [Sigmund von Dienersperg].

Datacija: 1738; neznani avtor; objavljen.¹¹¹

Na dvojnem portretu sta v lovski opravi upodobljena petletni Sigmund (1732/33, Ponikva – 1801, Dobrna) in štiriletni Jožef (1734, Ponikva – 1776, Radeče), prvorojenec in drugorojenec Petra Dominika pl. Dienersperga in Jožefe Katarine, rojene pl. Dienersperg. Na podlagi navedbe starosti ob nastanku slike (1738) je bilo mogoče z večjo gotovostjo določiti čas njunega rojstva, starejše krstne matice župnije Ponikva so namreč že leta 1782 zgorele.¹¹²

Sigmund je bil leta 1756 v Gorici posvečen v duhovnika, a je kljub plemiškemu rodu in pridobljenemu baronskemu naslovu (1766) vse življenje ostal le beneficiat, duhovni pomočnik in nato grajski duhovnik (sacelan) v dveh Dienerspergovih dvorcih – na rodni Ponikvi in pri stričevi družini na Taboru pri Vojniku. Nazadnje je imel hrano in stanovanje pri župniku na Dobrni, kjer je umrl 12. februarja 1801.¹¹³

Tudi njegov mlajši brat Jožef s polnim imenom Jožef Karel v življenju ni dosegel česa pomembnejšega. Postal je častnik, ostal samski in se nazadnje odpovedal dediščini v korist brata Avgušтина, graščaka na Dobrni, pri katerem si je izgovoril dosmrtno preskrbo. Njegova življenjska pot se je iz neznanega razloga končala manj kot pol leta pozneje, 9. februarja 1776, v Radečah ob Savi.¹¹⁴

9. Portret Marije Ane (1736–1738/59) in Antona (1737–1797) pl. Dienersperga (sl. 10)

NG S 908 (v NMS stara inv. št. 3758); dopasni portret deklice in celopostavni sedeči deček; V: 73,5 cm, Š: 81 cm (prej 82 cm); olje na platnu.

¹¹⁰ V obeh inventarjih je istih 13 slik, ene slike iz zapuščine Petra Dominika zapuščinski inventar Jožefe Katarine ne pozna, zato pa je v slednjem 12 dodatnih slik, pri čemer srečamo dve že leta 1715 v zapuščini Ditriha Fridrika, očeta Petra Dominika (AT StLA, Landrecht, K 124, Dienersberg (1), 28. 5. 1715, fol. 236v–39v). V vseh treh inventarjih (1715, 1764 in 1769) najdemo samo štiri iste slike, in sicer tiste, ki so pripovedovale svetopisemsko zgodbo o izgubljenem sinu. Kar zadeva portrete rodbinskih članov, se jih je, matematično gledano, lahko v vseh 54 letih ohranilo največ šest.

¹¹¹ Dosedanje objave: Vrišer, *Noša v baroku*, 31–32, 126, repr. 141, kot: »Portret Sigismunda in Jožefa Dienersperga, 1738«; Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 269; Preinfalk, *Plemiške rodbine*, 65; Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 109.

¹¹² Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 261–62.

¹¹³ Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 267–68, 411; Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 107–08.

¹¹⁴ Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 268–69, 411. – Kot se je izkazalo pozneje, je hišna št. 26, kjer je po radeški mrliški knjigi umrl, pripadala tamkajšnjemu župnišču; gl. Golec, *Slovenska posebnost*, 218.



7. Portret Petra Dominika pl. Dienersperga (1699–1764) (št. 6), Ljubljana, Narodna galerija (© Narodna galerija; foto: Bojan Salaj)



8. Portret Jožefe Katarine pl. Dienersperg, roj. pl. Dienersperg (1712–1769) (št. 7), Ljubljana, Narodna galerija (© Narodna galerija; foto: Bojan Salaj)



9. Portret Sigmunda (1732/33–1801) in Jožefa (1734–1776) pl. Dienersperga (št. 8), Ljubljana, Narodna galerija (© Narodna galerija; foto: Bojan Salaj)



10. Portret Marije Ane (1736–1738/59) in Antona (1737–1797) pl. Dienersperga (št. 9), Ljubljana, Narodna galerija (© Narodna galerija; foto: Bojan Salaj)

Napisa nad glavama: levo »Maria Anna / F: v: Dienersperg / 2 A:«, desno »Antonius / F: v: Dienersperg / 1 A:«, vmes letnica 1738.

Spodaj zabrisana napisa zelo podobne vsebine z obrnjenim zaporedjem (najprej starost, nato priimek), vidna letnica nastanka: »Dep: 1738«.

Datacija: 1738; neznani avtor; objavljen.¹¹⁵

Dvojni portret prikazuje četrtorojenega in petorojenega otroka prej navedenih zakoncev s Ponikve (tretjerojeni Anton je medtem umrl),¹¹⁶ dveletno Marijo Ano (1736, Ponikva –1738/59) in leto dni starega Antona pl. Dienersperga (1737, Ponikva – 1797, Novo mesto). Tudi iz navedb njunih starosti ob nastanku portreta leta 1738 je bilo za oba mogoče natančneje določiti čas rojstva.

Marija Ana je znana samo še iz enega vira, z rodovnega debela Dienerspergov, na katerem je navedena kot četrtorojenka in zgolj z imenom. Umrla je najbrž še kot otrok, vsekakor pred letom 1759, ko je njen oče zapisal, da ima deset živčih sinov, ne da bi omenil tudi hčerko.¹¹⁷

Leto dni mlajši Anton je za razliko od sestre odrasel. Ni povsem gotovo, ali je bil samo nem ali gluhonem, imel pa je težak značaj, zato je potreboval stalen nadzor. Izmenično sta ga vzdrževala brata Avguštin, graščak na Dobrni, in Franc Rajmund, graščak na domači Ponikvi, dokler ga ni sorodstvo poslalo v oskrbo k novomeškimi frančiškanom; tam je umrl 29. julija 1797. Nesrečni Anton leta 1766 edini od desetih bratov ni postal baron.¹¹⁸

Na portretu pritegne pozornost pas s sedmimi amuleti okoli dečkovega trupa. Ne gre za navadne okraske, ampak imajo zaščitno funkcijo in kažejo na neko otrokovo hibo oziroma prizadetost.¹¹⁹

Četrta skupina – starejši člani rodbine Dienersperg

V to po nastanku heterogeno skupino smo uvrstili štiri portrete (št. 10–13), ki so delo treh rok in jih kot edina skupna poteza povezujejo enotno prenovljeni napisi iz okoli leta 1832. Na prvem je upodobljen izmišljeni opat Dienersperg iz 16. stoletja, na preostalih treh pa trije štajerski Dienerspergi, rojeni v 17. stoletju: zakonca in možev sin.

10. Portret izmišljenega člana rodbine iz 16. stoletja Engelberta Dienerja (sl. 11–12)

NMS, inv. št. 1580 (stara inv. št. 3791); dopasni portret; V: 99 cm, Š: 70 cm; olje na platnu.

Napis desno zgoraj: »V: Dienersperg / Abt in Sittich. / 1580.« [Von Dienersperg], odstranjen ob restavriranju leta 2000.

Datacija 1580 (izmišljena); neznani avtor; objavljen.¹²⁰

¹¹⁵ Dosedanje objave: Vrišer, *Noša v baroku*, 46, 126, repr. 140, kot: »Portret Marije Ane in Antona Dienersperga, 1738«; Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 269; Preinfalk, *Plemiške rodbine*, 65; Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 109.

¹¹⁶ O Dienerspergovih otrocih gl. Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 266–71.

¹¹⁷ Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 261–62, 412; Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 104.

¹¹⁸ Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 261, 270–71, 412; Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 108–09.

¹¹⁹ Mnenje Ferdinanda Šerbelja, 24. 4. 2025.

¹²⁰ Dosedanje objave: Horvat in Kos, *Zbirka slik*, 181, kat. št. 638 (restavrirana različica); Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 42 (obe različici – pred restavriranjem in po njem).

Stiški opat iz rodu pl. Dienerspergov, prikazan brez osebnega imena na portretu z letnico 1580, ni resnična osebnost. Franc Ksaver baron Dienersperg govori v rodbinski kroniki (1835) o patru Engelbertu Dienerju, ki naj bi bil leta 1561 komornik v cistercijskem samostanu Heiligenkreuz v Spodnji Avstriji, nato pa naj bi ga cesar Ferdinand I. kot vnetega nasprotnika luteranstva poslal v Stično, kjer so ga izvolili za opata. Že kot opat naj bi na Kranjsko poklical svojega bratranca viteza Janeza (Hansa) Dienerja, ki je postal začetnik rodbine Dienersberg.¹²¹

Portret je morda prišel v Dienerspergove roke šele za potrebe ureditve Galerije Dienerspergiane okoli leta 1832. Baron Franc Ksaver se je hotel s tem izmišljenim znamenitim prednikom po pedigreju vsaj malo postaviti ob bok svojemu novemu zetu Johannu grofu Hoyosu, ki se je tisto leto oženil z njegovo prvorojenko Kajetano. Žal ni mogoče ugotoviti, ali so bili podatki o opatu že na portretu ali jih je Franc Ksaver dodal sam, pri čemer bi uporabil izposojeno predlogo in ne portret opata Dienersperga, ki bi že bil v rodbinski lasti. Slika je originalno delo slabše kvalitete iz 18. stoletja, in sicer šablonski portret, za kar govori drža desnice, ki bi glede na položaj morala držati opatski križ ali kaj podobnega.¹²²

Domoznanec Franc vitez Gadolla (1797–1866), nečak Franca Ksaverja barona Dienersperga in sam po materi iz Dienerspergovega rodu, je leta 1861 na kratko poročal o opatovem portretu v rokopisni genealogiji Dienerspergov in Adelsteinov. Po njegovih besedah, zapisanih z večdesetletno časovno distanco, je portret »svojčas« visel skupaj z drugimi portreti v dvorcu Dobrnica pri Dobrni.¹²³ Gadolla ga tam ni mogel videti pred letom 1814, ko je Franc Ksaver postal dedič po umrlem očetu in najverjetneje istega leta zakupnik Dobrnice. Verjetneje je, da bi se portret znašel na Dobrnici šele po letu 1822, ko je Franc Ksaver dvorec kupil,¹²⁴ ali pa šele, ko je dal okoli leta 1832 obnoviti napise na rodbinskih portretih. Pri tem se kot ključno postavlja vprašanje, ali je Gadollova navedba o nekdanji lokaciji portreta sploh točna. Le kaj bi portret »prvega Dienersperga« počel na Dobrnici, ki je vse do dvajsetih let 19. stoletja pripadala Adelsteinom? Franc Gadolla se je zelo verjetno zmotil (morda je šlo sploh samo za »lapsus calami«) in je sliko v resnici videl v sosednjem Dienerspergovem dvorcu Dobrna.

Pomenljiv je Gadollov stavek, ki neposredno sledi omembi opatovega portreta in v katerem pravi, da so v dvorcu Ponikva – »matičnem gradu« te veje štajerskih Dienerspergov – našli (časa ne navaja) sliko grba z napisom Hans Diener in letnico 1385, o kateri pa ni bil povsem prepričan, tako kot ni hotel soditi o avtentičnosti slike oziroma grba.¹²⁵ Hans (Janez) Diener, gradiščan ljubljanskega gradu, je namreč v 16. stoletju dejansko zasnoval rod Dienerjev, poznejših Dienerspergov.¹²⁶

Portret opata Dienersperga bi torej lahko izviral še s Ponikve in je prišel na Dobrno neznano kdaj po letu 1770, ko je Avguštin baron Dienersperg postal dobrnski graščak. Prav mogoče je, da so ga skupaj z drugimi slikami prenesli šele v zgodnjih tridesetih letih 19. stoletja, ko se je izkazalo,

¹²¹ Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 41–43.

¹²² Mnenje Ferdinanda Šerbelja, 24. 4. 2025.

¹²³ AT StLA, Handschriften, Gruppe 2, Hss. 917, fol. 1.

¹²⁴ O zakupu in lastništvu gl. Golec, »Dobrna – eno stoletje,« 439–41; Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 154, 156–57.

¹²⁵ »Im Schloße zu Ponigl fand man ein Bild / Das Wappen der Dien: mit der Inschrift „Hans Diener, und ich glaube die Jahreszahl 1385 Ritter“ vorstellend. / Ob dieses authennd ist, kann ich nicht bezeugen.« (AT StLA, Handschriften, Gruppe 2, Hss. 917, fol. 1–1v).

¹²⁶ Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 41–42, 50–54.

da Avguštinov sin Janez Nepomuk (1781–1836),¹²⁷ zadnji ponikovski graščak iz te rodbine, ne bo imel naslednika. Enako velja za naslednje tri portrete, ki vsi prikazujejo ponikovske Dienersperge, prvi Ditriha Friderika (u. 1715), ki je Ponikvo kupil, drugi njegovo prvo ženo (u. 1673) in tretji sina redovnika (u. 1750).

11. Portret Ditriha Friderika pl. Dienersperga (ok. 1646–1715) (sl. 13)

NMS, inv. št. 17796 (stara inv. št. 3755); dokolenski portret; V: 102,5 cm, Š: 91,5 cm; olje na platnu.

Napis desno zgoraj: »D: F: v: Dienersperg / † 1719.« [Dietrich Freiherr von Dienersperg].¹²⁸

Napis na ovratnici psa: »D I G E«.¹²⁹

Napis levo spodaj: D: F: v: [slabo čitljivo, verjetno Dienersperg].

Brez datacije; neznani avtor; objavljen.¹³⁰

Ta član rodbine Dienersperg, ki se je v objavah in obravnavah dolgo pojavljal brez imena in identifikacije, je bil leta 2017 napačno identificiran kot neporočeni Ditrih pl. Dienersperg (ok. 1682–1719), in sicer zaradi zavajajoče letnice smrti 1719, ki se pojavlja v dveh genealogijah Dienerspergov.¹³¹ Morda se prava letnica smrti 1715 skriva v prvotnem napisu in se je pri obnovi napisa okoli leta 1832 pripetila napaka, morda pa je Franc Ksaver baron Dienersperg zmotno menil, da je upodobljenec res zgodaj umrl Ditrih. V resnici gre za Ditrihovega očeta Ditriha Friderika, lastnika gospostev in posesti Ponikva, Ruda (v Posavju pod Lisco) in Sevnica.¹³² Rodil se je okrog leta 1646 kot sin Ditriha pl. Dienersperga (ok. 1607–1667) in Rozine, rojene pl. Schlangenburg (ok. 1620–1688), najverjetneje v kupljenem dvorcu svojih staršev Tabor pri Vojniku.¹³³ Bil je deželan Štajerske in Kranjske, izjemno dejaven in podjeten človek, oče trinajstih otrok iz dveh zakonov. Prva žena Ana Konstancija, rojena pl. Kaltenhaus (1647–1673), mu je rodila samo sina, vse preostale otroke pa druga, neplemkinja Suzana Rozalija, rojena Markuti (1664–1736).¹³⁴ Pravnuk baron Franc Ksaver je to dobro vedel, a je v rodbinski kroniki (1835) vsem otrokom kot mater iz prestižnih razlogov pripisal »baronico« Kaltenhausovo, svojo resnično prednico Celjanko Markutijevo pa zamolčal.¹³⁵

¹²⁷ Janez Nepomuk baron Dienersperg, nazadnje glavni prejemnik kranjskih deželnih stanov, je umrl samski v Gradcu, Ponikve pa ni zapustil sorodnikom, ampak jo je še razmeroma mlad, star 38 let, v oporoki (1819) volil Ani grofici Trauttmansdorff, najverjetneje svoji nesojeni soprogi, sicer meščanski hčerki iz Celja. Gl. Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 283–84; Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 168.

¹²⁸ Kratica D: F: bi lahko pomenila tudi Ditrih Friderik, vendar gre pri črki F v resnici za *Freiherr*, tako kot pri njegovi ženi (št. 12).

¹²⁹ Kratica ostaja nerazrešena. Za pomoč se iskreno zahvaljujem klasičnemu filologu prof. dr. Mateju Hriberšku.

¹³⁰ Dosedanje objave: Vrišer, *Noša v baroku*, 19, 90, repr. 36, kot: »Portret D. F. Dienersperga, 30. leta 17. stol.«; Horvat in Kos, *Zbirka slik*, 184, kat. št. 656, kot »Plemič iz družine Dienersperg« z datacijo »zadnja četrtina 17. stol.«; Preinfalk, *Plemiške rodbine*, 61; Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 89, kot: »Leta 1719 umrli neporočeni Ditrih pl. Dienersperg«.

¹³¹ Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 87.

¹³² Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 80–83.

¹³³ Po štajerski imenjski knjigi sta Ditrih in Rozina pl. Dienersperg kupila Tabor sicer šele leta 1649, a gre lahko za zapoznel vpis. Ditrih Friderik za razliko od štirih starejših sester, rojenih med letoma 1640 in 1644, ni bil krščen v Celju. O starših in nakupu gl. Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 56–59, 83.

¹³⁴ Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 80–85.

¹³⁵ Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 83–85.

Da je na portretu resnično Ditrih Friderik in ne njegov omenjeni sin, še določneje od oblačil¹³⁶ govori kontekst. Portret je namreč komplementaren s portretom upodobljenčeve prve žene Ane Konstancije, rojene pl. Kaltenhaus (št. 12). Oba sta kvalitetni deli iste roke, enakih dimenzij in z enakim ozadjem, portretiranca pa sta obrnjena drug proti drugemu. Prikazana sta kot mlajša človeka, kar ustreza času nastanka.¹³⁷

Ditrih Friderik naj bi umrl 11. marca 1715, star 69 let, in bil pokopan na Ponikvi. Dva meseca in pol pozneje so njegovo zapuščino popisali v dvorcih Ponikva in Ruda pod Lisco ter v hiši v Celju.¹³⁸ Največ slik je imel na Ponikvi,¹³⁹ med njimi tudi sedem portretov (*7 Contrafé Bilder die nicht aestimirt worden*),¹⁴⁰ o katerih ni dvoma, da je šlo za upodobitve sorodnikov, saj jih edinih niso ocenili. Od drugih slik je štirim glede na izpričani motiv mogoče slediti še pol stoletja pozneje, v zapuščinskih inventarjih sina Petra Dominika in snahe Jožefe Katarine.

12. Portret Ane Konstancije pl. Dienersperg, roj. pl. Kaltenhaus (Kaltenhausen) (1647–1673) (sl. 14)

NMS, inv. št. 17795 (stara inv. št. 3753); dokolenski portret; V: 102 cm, Š: 92 cm; olje na platnu.

Napis desno zgoraj: »A: C: F: v: D: geb. Freyin / Kaltenhaus.« [Ana Constantia Freiin von Dienersperg geb. Freyin Kaltenhaus].

Brez datacije; neznani avtor; objavljen.¹⁴¹

Ana Konstancija pl. Kaltenhaus se je s Friderikom Ditrihom pl. Dienerspergom poročila 22. novembra 1670 ali 1671 neznano kje, ne v domačem Gradcu.¹⁴² Bila je najstarejša od treh otrok v Gradcu rojenih staršev Janeza Jurija pl. Kaltenhaus (1619–1675) in Ane Sabine, rojene Weber (1629–1681), rojena 27. julija 1647.¹⁴³ V njenem otroštvu je rodbina, ki se je prvotno pisala Kalternhauser, pogostje uporabljala obliko priimka Kaltenhaus, nato pa Kaltenhausen.¹⁴⁴ Oče Janez Jurij, štajerski deželni prisednik, je bil od leta 1652 lastnik manjšega dvorca Sparbersbach v neposredni bližini Gradca.¹⁴⁵

¹³⁶ Prim. Vrišer, "Noša na portretih 17. stoletja," 100; Vrišer, *Noša v baroku*, 19.

¹³⁷ Mnenje Ferdinanda Šerbelja, 24. 4. 2025.

¹³⁸ Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 82.

¹³⁹ AT StLA, Landrecht, K 124, Dienersberg (1), 28. 5. 1715, fol. 236v–39v.

¹⁴⁰ AT StLA, Landrecht, K 124, Dienersberg (1), 28. 5. 1715, fol. 238v.

¹⁴¹ Dosedanje objave: Horvat, "Dr. Josip Mal," 449, št. 33, kot: »Grofica Dienersperg, r. Kaltenhaus«, portret datiran v 20. leta 17. stoletja; Horvat in Kos, *Zbirka slik*, 184, kat. št. 655, kot: »Plemkinja iz družine Kaltenhaus«, datirano v 20. leta 17. stoletja; Preinfalk, *Plemiške rodbine*, 61, z ugotovljeno identiteto; Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 86, z ugotovljeno identiteto. – V katalogu razstave Narodnega muzeja Slovenci v šestnajstem stoletju (1986) je portretiranka opredeljena kot »plemkinja iz rodu Kaltenhaus - Dienersperg«, avtorstvo pa kot »slikar konca 16., začetek 17. stoletja«; prim. Žvanut, *Slovenci v šestnajstem stoletju*, 2: 19, kat. št. 195.

¹⁴² Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 83–84. Prim. AT DAGS, PA Graz – Hl. Blut, Trauungsbuch VI 1667–1675; PA Graz-St. Peter, Trauungsbuch II 1664–1699.

¹⁴³ AT DAGS, PA Graz – Hl. Blut, Taufbuch V 1643–1651, pag. 310. Schiviz von Schivizhoffen pozna samo krsta njenih mlajših dveh sorojencev (1648 in 1650), ne pa tudi njenega; prim. Schiviz von Schivizhoffen, *Der Adel in den Matriken*, 60, 61. Prim. tudi Naschenweng, *Der landständische Adel*, [217].

¹⁴⁴ Njena starša se nista poročila v Gradcu, kjer sta bila sicer oba rojena in kjer je mati tudi umrla, oče pa v bližnjem dvorcu Sparbersbach; prim. AT DAGS, PA Graz – Hl. Blut, Trauungsbuch III 1640–1651; Taufbuch III 1615–1624, pag. 168; Taufbuch IV 1625–1642, pag. 203; Sterbebuch VIII 1674–1682, pag. 335; Graz-St. Peter, Sterbebuch II 1675–1756, pag. [3]. O smrtih staršev tudi Schiviz von Schivizhoffen, *Der Adel in den Matriken*, 275, 510.

¹⁴⁵ Njegovo zapuščino so leta 1675 popisali v Sparbersbachu; prim. AT StLA, Landrecht, K 501, Kaltenhausen (2), 28. 11. 1675, fol. 194–217v. O dvorcu Sparbersbach: Baravalle, *Burgen und Schlösser*, 16–17.

Ana Konstancija je po očetu izvirala iz poldrugo generacijo prej plemenitene uradniške rodbine, po izvoru iz bavarskega Innviertla. Njen ded Wolfgang Kaltenhauser je bil leta 1605 skupaj z bratom v Gradcu plemeniten: kot tajnik štajerskih deželnih stanov s predikatom »zum Greiffenstein«, podeljenim leta 1610, je leta 1614 dobil izboljšan grb in nato leta 1621, ko je bil tajnik notranjeavstrijske vlade, naslov »von Kaltenhausen zum Greiffenstein«.¹⁴⁶ Materina rodbina Weber je dosegla plemenitenje šele leta 1656 s predikatom »von und zu Webersperg«, ki ga je kot prisodnik kletarskega sodišča na Štajerskem prejel Janez Jurij, ded Ane Konstancije, ko je bila ta stara že devet let; ded je nato že leta 1663 postal baron.¹⁴⁷

Portret z naknadnim napisom iz okoli leta 1832 Ani Konstanciji neupravičeno pripisuje predikat rojene baronice. Nastal je še za njenega življenja ali kmalu zatem, sočasno z moževim portretom. Ana Konstancija je Frideriku Ditrihu pl. Dienerspergu rodila samo enega otroka in preminila že 18. februarja 1673 v Sevnici. Franc Ksaver baron Dienersperg jo je v rodbinski kroniki (1835) zavestno razglasil za mater vseh otrok svojega pradedu in zato pomaknil njeno smrt za deset let, v leto 1683.¹⁴⁸

Glede na dimenzije portretov zakoncev Ditriha Friderika pl. Dienersperga – 102,5 × 91,5 cm – in Ane Konstancije, rojene pl. Kaltenhaus – 102 × 92 cm – bi na danes pogrešanem portretu neznane dame utegnili biti Dienerspergova druga žena, neplemkinja Suzana Rozalija, rojena Markuti. Ob prevzemu v Narodni muzej leta 1934 so namreč dimenzije tega portreta znašale 102,5 × 90,0 cm.¹⁴⁹

13. Portret Leopolda pl. Dienersperga (1686–1750) (sl. 15)

NG S 966 (v NMS stara inv. št. 3763); dopasni portret; V: 71,5 cm, Š: 55,5 cm, olje na platnu.

Napis levo zgoraj: »Leop: F: v. Dienersperg / Prior in Olimie. / † 1715.«

Brez datacije; neznani avtor; objavljen.¹⁵⁰

Pavlinec Leopold pl. Dienersperg je bil sin Ditriha Friderika pl. Dienersperga in njegove druge, neplemiške žene Suzane Rozalije, rojene Markuti.¹⁵¹ Najverjetneje je istoveten z Leopoldom Friderikom, krščenim 21. novembra 1686 v Celju. Redovnik z redovnim imenom Franc Leopold je postal leta 1708 v Olimju, kjer je leta 1715 še zelo mlad potrjeno opravljal funkcijo priorja. Letnica smrti 1715 na portretu je napaka, saj je kot živ, sicer le kot pater, izpričan še v letih od 1736 do 1744. Podatek o smrti 3. septembra 1750 v Olimju, ki ga navaja rodbinska kronika Franca Ksaverja barona Dienersperga, ni preverjen.¹⁵²

Portret ne dosega kvalitete prejšnjih dveh, upodobljenec pa ni v redovni obleki, kar nastanek slike postavlja v čas pred letom 1708. Portretiran je kot mlajši človek, pri čemer visoki ovratnik, knjiga in žepna ura kažejo na študenta.¹⁵³ O šolanju tega člana rodbine Dienersperg ni sicer znanega ničesar.¹⁵⁴

¹⁴⁶ Naschenweng, *Der landständische Adel*, [216]; Frank, *Standeserhebungen und Gnadenakte*, 3: 5.

¹⁴⁷ Naschenweng, *Der landständische Adel*, [1472–73]; Frank, *Standeserhebungen und Gnadenakte*, 5: 191.

¹⁴⁸ Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 83–85.

¹⁴⁹ NMS, Stara inventarna knjiga Narodnega muzeja v Ljubljani (št. 2), inv. št. 3770: »Neznana dama«, olje na platnu. Leta 1947 je bil portret odstopljen Narodni galeriji, gl. NMS, Dokumentacija OZUU, akt. 514/46, 19. 5. 1947, št. 57: »3770, Neznana dama, olje na platnu«.

¹⁵⁰ Dosedanji objavi: Preinfalk, *Plemiške rodbine*, 64; Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 91.

¹⁵¹ Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 84–85.

¹⁵² Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 92. – Odpovedno pismo ob njegovi redovniški umestitvi, datirano v Olimju 16. avgusta 1708, pravi, da se zdaj imenuje Franc Leopold, prej pa je bil Vid Friderik. Kratica »Leop. F.« na portretu bi lahko pomenila tudi Leopold Franc, vendar se nanaša na barona, tako kot pri očetu Ditrihu (št. 11).

¹⁵³ Mnenje Ferdinanda Šerbelja, 24. 4. 2025.

¹⁵⁴ Prim. Andritsch, *Die Matrikeln der Universität Graz*.



11. Domnevni portret izmišljenega člana rodbine iz 16. stoletja Engelberta Dienerja, pred restavracijo (št. 10), Ljubljana, Narodni muzej Slovenije (© Narodni muzej Slovenije; foto: Tomaž Lauko)



12. Domnevni portret izmišljenega člana rodbine iz 16. stoletja Engelberta Dienerja, po restavraciji (št. 10), Ljubljana, Narodni muzej Slovenije (© Narodni muzej Slovenije; foto: Tomaž Lauko)



13. Portret Ditriha Friderika pl. Dienersperga (ok. 1646–1715) (št. 11), Ljubljana, Narodni muzej Slovenije (© Narodni muzej Slovenije; foto: Tomaž Lauko)



14. Portret Ane Konstancije pl. Dienersperg, roj. pl. Kaltenhaus (1647–1673) (št. 12), Ljubljana, Narodni muzej Slovenije (© Narodni muzej Slovenije; foto: Tomaž Lauko)

Peta skupina – kranjski Dienerspergi

Naslednji trije portreti (št. 14–16) prikazujejo dolenske Dienersperge z Gracarjevega turna in Volavč pri Šentjerneju: zakonca Volfa Sigmunda (1679–1751), njegovo drugo ženo Regino Konstancijo, rojeno pl. (baronico) Valvasor (1689/92–1755), in sina iz prvega zakona Jožefa Avgušтина (1700–1737). Glede na različne formate in poteze niso nastali sočasno in niso delo istega avtorja. Kot bomo videli, sta prva dva nastala celo pred rojstvom zakoncev, ki naj bi ju prikazovala, le tretji portret je sodoben.

V posest štajerskih Dienerspergov bi lahko prišli na več načinov, najprej kot dediščina hčere Jožefe Katarine, ki se je leta 1732 pritožila na Ponikvo k svojemu sorodniku Petru Dominiku. Kot smo videli, je bilo v njeni zapuščini na Ponikvi ob smrti leta 1769 sumarno popisanih 12 družinskih portretov. Vsaj tolikšna je verjetnost, da so štajerski Dienerspergi dobili tri portrete svojih kranjskih sorodnikov od sorodstva na Gracarjevem turnu pozneje. Njihova lastnica je najverjetneje postala mlajša sestra Jožefe Katarine z imenom Marija Ksaverija Katarina (1719–1786), ki je ostala na Kranjskem in imela s prvim možem Maksimilijanom Rudolfom grofom Paradeiserjem (1707–1756) štiri odrasle otroke, vse brez potomstva.¹⁵⁵ Ne v njenem zapuščinskem inventarju (1786) ne v zapuščinskih inventarjih njenih staršev (1752 in 1755) ni naveden noben portret, a očitno le zato, ker so že prej prešli na dediče.¹⁵⁶ Da na Gracarjevem turnu, kjer so ti živeli,¹⁵⁷ ni manjkalo portretov, priča inventar zapuščine njenega sina Lovrenca Regulata grofa Paradeiserja (1751–1823), ki so ga sestavili že leta 1789, ko so duševno obolelega grofa poslali v bolnišnico usmiljenih bratov v Ljubljani; tam je 34 let pozneje umrl.¹⁵⁸ V njegovem inventarju so med skupaj 60 slikami, večinoma nabožnimi, sumarno popisali 18 portretov z neocenjeno vrednostjo.¹⁵⁹

Vsi trije sorojenci duševno bolnega grofa so umrli pred njim: brat dvojček, frančiškan, je prav tako končal kot duševni bolnik, starejša sestra je umrla samska, mlajša pa kot vdova po novomeškem zdravniku. Nemara je prav ta sestra Jožefa Sedej (1753–1810) poskrbela, da so nekateri portreti prišli v roke njenih štajerskih sorodnikov, najsi bo na Ponikvi ali Dobrni, in sicer potem, ko se je sredi devetdesetih let 18. stoletja izkazalo, da bo njena rodbinska veja Dienerspergov ostala brez potomstva in je njen mož dvorec Gracarjev turn v imenu bolnega svaka grofa Paradeiserja leta 1800 prodal.¹⁶⁰ O stikih med kranjskimi in štajerskimi Dienerspergi je v svojih spominih poročal Franc Ksaver, poznejši dobrnski graščak. Tako je leta 1787, tik po smrti stare tete Marije Ksaverije Katarine, kot 14-letnik s starši obiskal Gracarjev turn.¹⁶¹ Najverjetneje se je na ta obisk nanašal podatek, da je njegova stara teta, sodeč po portretu, utegnila biti lepota.¹⁶² Morda je tudi njen portret pristal v

¹⁵⁵ Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 244–54.

¹⁵⁶ Arhiv Republike Slovenije (SI ARS), SI-AS 309, Zbirka zapuščinskih inventarjev Deželnega sodišča v Ljubljani, šk. 39, fasc. XX, G-164, 17. 7. 1786; šk. 18, fasc. XI, D-22, 14. 3. 1752; šk. 18, fasc. XI, D-25, 25. 2. in 7. 3. 1755.

¹⁵⁷ Gracarjev turn je Maksimilijan Rudolf grof Paradeiser kupil od Volfa Sigmunda pl. Dienersperga leta 1737, osem let prej, preden se je kot vdovec poročil z Dienerspergovo hčerko Marijo Ksaverijo Katarino; gl. Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 239–41.

¹⁵⁸ Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 249.

¹⁵⁹ SI ARS, SI-AS 309, Zbirka zapuščinskih inventarjev Deželnega sodišča v Ljubljani, šk. 92, fasc. XXXVIII, P-215, 27. 7.–1. 8. 1789, prezentirano 19. 12. 1789, pag. 17–18.

¹⁶⁰ Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 249. – Jožefa Sedej je v svoji oporoki, sestavljeni malo pred smrtjo v Ljubljani, natančno razdelila nakit in druge predmete, ni pa omenila nobenih slik; prim. SI ARS, SI-AS 308, Zbirka testamentov Deželnega sodišča v Ljubljani, I. serija, šk. 17, fasc. S 237–412, testament S-412, 11.–14. 11. 1810.

¹⁶¹ Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 144.

¹⁶² Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 67–68.

rokah štajerskih Dienerspergov, a se je sled za njim sčasoma izgubila. Ko je Franc Ksaver okoli leta 1832 dal tudi tri portrete kranjskih Dienerspergov opremiti z enakimi napisi kot portrete članov štajerske rodbinske veje, so bili že na Dobrni, vsi kranjski sorodniki pa pokojni.

14. Domnevni portret Volfa Sigmunda pl. Dienersperga (1679–1751) (sl. 16)

NMS, inv. št. 17797 (stara inv. št. 3760); dopasni portret; V: 105 cm, Š: 84 cm; olje na platnu.

Napis levo zgoraj: »Wolf: Sigm: v: und zu / Dienersperg / †1680«.

Slabo viden napis spodaj levo: »D. F. v. Dienersperg 16_9« (morda letnica 1679).

Brez datacije; neznani avtor; objavljen.¹⁶³

Volf (Volfgang) Sigmund pl. Dienersperg je pripadal kranjski veji Dienerspergov. Na Gracarjevem turnu rojeni Volf Sigmund je bil krščen v Šentjerneju 27. junija 1679 kot sin v Ljubljani rojenega Janeza Sigmunda pl. Dienersperga (1651–1696), ki se je leta 1676 priženil k Ivani Rozaliji pl. Buset (1661–1688) na Gracarjev turn pri Šentjerneju. Volf Sigmund je zgodaj izgubil oba starša, postal pehotni častnik in se dvakrat poročil, 15. julija 1698 z Marijo Nežo pl. Mospach (Mospacher) († 1706–11) in 28. maja 1711 z Regino Konstancijo pl. (baronico) Valvasor, z vsako pa je imel po dva otroka, ki sta tudi odrasla. V okolici Šentjerneja je posedoval več dvorcev, od katerih je Vrhovo kupil, Volavče z manjšima Ostrežem in Golim priženil z drugo ženo, nazadnje pa po stricu Janezu Herbardu pl. Busetu († 1724) podedoval še rodni Gracarjev turn, vendar mu gospodarjenje ni šlo od rok. Posredno je bil dvakratno povezan s polihistorjem Janezom Vajkardom Valvasorjem. Oženil se je namreč z njegovo najmlajšo hčerjo, njegov omenjeni stric pl. Buset pa z Valvasorjevo vdovo.¹⁶⁴ Volf Sigmund je umrl 18. ali 19. decembra 1751 na Volavčah. V njegovem zapuščinskem inventarju ni nobenih slik ali portretov,¹⁶⁵ ker ni bil več gospodar posesti. Volavče so bile namreč ženina dediščina, Vrhovo je prepustil zetu pl. Ilijašiću, Gracarjev turn pa prodal grofu Paradeiserju, svojemu poznejšemu zetu.¹⁶⁶

Letnica 1680 na portretu Volfa Sigmunda se je lahko nanašala samo na njegovo rojstvo (v resnici se je rodil eno leto prej) in je dobila križec očitno ob obnovitvi napisa in ureditvi Galerije Dienerspergiane okoli leta 1832. Bojno kladivo simbolizira vojščaka. V literaturi je bil portret datiran v 17. stoletje.¹⁶⁷ Ferdinand Šerbelj bi ga postavil v sredo oziroma najpozneje v tretjo četrtino 17. stoletja, tako kot tudi portret njegove soproge, ki je slabše kakovosti (št. 15).¹⁶⁸ Upodobljeni osebi tako ne moreta biti Volf Sigmund in Regina Konstancija. Napačna napisa so pripisali pozneje in morda sliki v posest štajerskih Dienerspergov sploh nista prišli s Kranjskega.

15. Domnevni portret Regine Konstancije pl. Dienersperg, roj. pl. Valvasor (1689/92–1755) (sl. 17)

NG S 906 (v NMS stara inv. št. 3754); dokolenski portret; V: 122 cm, Š: 91,2 cm, olje na platnu.

¹⁶³ Dosedanje objave: Vrišer, *Noša v baroku*, 24–25, 100, repr. 63, kot: »Portret Bolfenka Sigmunda Dienersperga, kon. 70. let 17. stol.«; Horvat in Kos, *Zbirka slik*, 184, kat. št. 657, kot »Bolfenk Žiga Dienersperg« z datacijo nastanka sredi 17. stoletja; Horvat, »Dr. Josip Mal,« 449, št. 34, kot »Wolf Žiga Dienersperg«, z datacijo v 17. stoletje, v angleški različici napisa pa sredino 17. stoletja; Preinfalk, *Plemiške rodbine*, 59; Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 62.

¹⁶⁴ Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 59–67.

¹⁶⁵ SI ARS, SI-AS 309, Zbirka zapuščinskih inventarjev Deželnega sodišča v Ljubljani, šk. 18, fasc. XI, D-22, 14. 3. 1752.

¹⁶⁶ Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 241–42.

¹⁶⁷ Gl. op. 163.

¹⁶⁸ Mnenje Ferdinanda Šerbelja, 24. 4. 2025.

Napis desno zgoraj: »Reg: Const: von u: / zu Dienersperg geb[.] / F: v: Valvafor. / 1688.«
Brez datacije oziroma 1688; neznani avtor; objavljen.¹⁶⁹

Regina Konstancija pl. Dienersperg je bila dolgo pozabljena hči polihistorja Janeza Vajkarda Valvasorja in njegove druge žene Ane Maksimile pl. Čečker (Zetschker) (najpozneje 1663–1713/16), kot taka identificirana šele leta 2007.¹⁷⁰ Po očetovi smrti je z materjo in sestro najprej živila v Krškem, po materini vnovični poroki z Janezom Herbardom pl. Busetom leta 1699 pa v njegovem dvorcu Gracarjev turn pri Šentjerneju, kjer je 28. maja 1707 prvič stopila pred oltar. Po zgodnji smrti prvega, veliko starejšega soproga Janeza Lovrenca pl. Wernegka (1661/6–1710), ki ji je zapustil bližnji dvorec Volavče in s katerim ni imela otrok, se je 28. maja 1711 poročila z vdovcem Volfom Sigmundom pl. Dienerspergom. Zakonca sta imela dve hčerki in sta živila na Volavčah in Gracarjevem turnu, dokler ni šel ta leta 1737 v druge roke. Regina Konstancija je kot vdova zadnjih nekaj mesecev preživela v Novem mestu in preminila 19. januarja 1755.¹⁷¹ Ker ni bila več gospodarica posesti, izkazuje njen zapuščinski inventar le osebne predmete, med njimi nekaj nabožnih in drugih slik.¹⁷²

Portret Regine Konstancije prikazuje mlajšo žensko, okoli leta 1832 prenovljeni napis pa k dekliskemu priimku Valvasor neupravičeno dodaja baronski predikat. Njenemu očetu polihistorju Janezu Vajkardu je namreč uspelo prepričati javnost, da je bil tako kot del njegovega sorodstva tudi sam povzdignjen v baronski stan.¹⁷³ Letnica 1688 se nanaša na leto rojstva portretiranke in je pravilna le v izjemnem primeru: če bi bilo ime Regine Konstancije pomotoma izpuščeno na rodovnem deblu Valvasorjev v IX. knjigi *Slave vojvodine Kranjske* (1689) in bi se rodila 28. aprila 1688 kot dvojčica Katarine Frančiške. V nasprotnem, kar je veliko verjetneje, je portretiranka prišla na svet med letoma 1689 in 1692.¹⁷⁴ Portret je bil po ugotovitvi, da je na njem upodobljena oseba identična z dolgo pozabljeno hčerko Janeza Vajkarda Valvasorja, s tem spoznanjem in namenom prvič predstavljen javnosti leta 2007.¹⁷⁵

Regina Konstancija je, tako kot njena hči Jožefa Katarina pl. Dienersperg in vnuk Franc Ksaver Avguštin baron Dienersperg, prednica vseh danes živčih potomcev Janeza Vajkarda Valvasorja.¹⁷⁶

16. Portret Jožefa Avgušтина pl. Dienersperga (1700–1737) (sl. 18)

NG S 905 (v NMS stara inv. št. 3761); dopasni portret; V: 87 cm, Š: 72 cm; olje na platnu.

Napis desno zgoraj: »Josef Augustin / F. von u: zu Die[=] / nersperg. Obit / d: Croat: Reg: N°. 2 / † aetat: 38.«
Brez datacije; neznani avtor; objavljen.¹⁷⁷

¹⁶⁹ Dosedanje objave: Vrišer, *Noša v baroku*, 16, 88, repr. 27, kot »Portret Regine Konstancije Valvasor-Dienersperg, prva pol. 17. stol.«; Golec, »Polihistor J. V. Valvasor,« 91; Golec, »Valvasorjevo neznano potomstvo,« 1: 347; Golec, »Der Hudič ist hier zu Hause,« 71; Golec, *Valvasorji: Med vzponom*, 379; Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 231; Preinfalk, *Plemiške rodbine*, 59; Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 63.

¹⁷⁰ Golec, »Polihistor J. V. Valvasor,« 91; Golec, »Neznano in presenetljivo,« 313–14.

¹⁷¹ Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 230–43.

¹⁷² SI ARS, SI-AS 309, Zbirka zapuščinskih inventarjev Deželnega sodišča v Ljubljani, šk. 18, fasc. XI, D-25, 25. 2. in 7. 3. 1755, pag. 14–15.

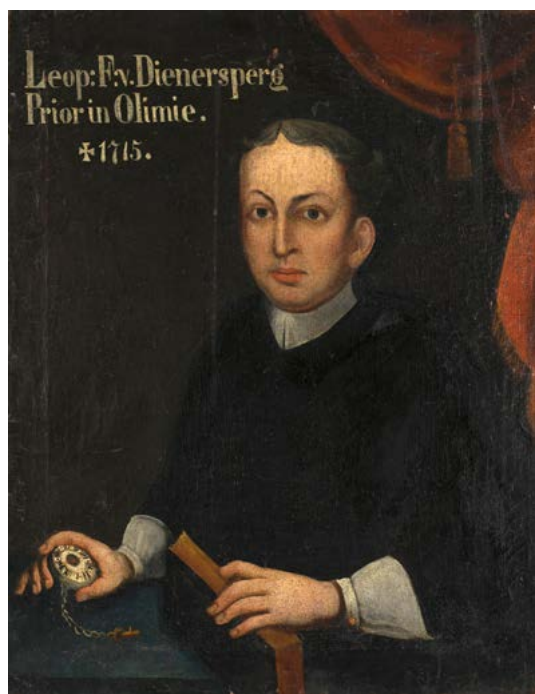
¹⁷³ O Valvasorjevem izmišljenem pobaronjenju gl. zlasti: Golec, *Valvasorji: Med vzponom*, 340–45.

¹⁷⁴ Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 32. – V tem času v krstno matico župnije Šmartno pri Litiji večinoma niso vpisovali otrok, krščenih po gradovih; gl. Golec, »Plemstvo v cerkvenih matičnih knjigah,« 87–91.

¹⁷⁵ Gl. op. 28.

¹⁷⁶ Golec, *Valvasor: Njegove korenine*, 410.

¹⁷⁷ Dosedanje objave: Golec, »Der Hudič ist hier zu Hause,« 71; Preinfalk, *Plemiške rodbine*, 60; Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 66.



15. Portret Leopolda pl. Dienersperga (1686–1750) (št. 13), Ljubljana, Narodna galerija (© Narodna galerija; foto: Bojan Salaj)



16. Portret Volfa Sigmunda pl. Dienersperga (1679–1751) (št. 14), Ljubljana, Narodni muzej Slovenije (© Narodni muzej Slovenije; foto: Tomaž Lauko)



17. Domnevni portret Regine Konstancije pl. Dienersperg, roj. pl. Valvasor (1689/92–1755) (št. 15), Ljubljana, Narodna galerija (© Narodna galerija; foto: Bojan Salaj)



18. Portret Jožefa Avgušтина pl. Dienersperga (1700–1737) (št. 16), Ljubljana, Narodna galerija (© Narodna galerija; foto: Bojan Salaj)

O svojem popoli starem stricu Jožefu Avguštinu pl. Dienerspergu je baron Franc Ksaver v rodbinski kroniki leta 1835 zapisal, da je kot stotnik v Batthianijevem polku 12. decembra 1737 padel v boju. Dejansko je bil poročnik omenjenega dragonskega polka in je umrl samski za grižo med 15. novembrom (datum oporoke) in 12. decembrom 1737 (datacija zapuščinskega inventarja) v Temišvaru. Rodil se je kot prvi in edini sin Volfa Sigmunda pl. Dienersperga (1679–1751) in njegove prve žene Marije Neže, rojene pl. Mospach († 1706–11), najverjetneje v očetovem dvorcu Vrhovo pri Šentjerneju, ter bil krščen 28. avgusta 1700.¹⁷⁸

Portret, ki prikazuje moškega zrelih let s prsnim oklepom, je za razliko od portretov št. 15 in 16 sodobnega nastanka.¹⁷⁹ Napis navaja, da je Jožef Avguštin umrl pri osemintridesetih kot pripadnik 2. hrvaškega (dragonskega) regimenta.

Šesta skupina – sorodnika Nediensperga

Zadnja dva portretiranca sta si sorodstveno najbolj vsaksebi in tudi časovno zelo oddaljena, saj je med njunima rojstvom minilo več kot dvesto let. Ne prvi ne drugi ne predstavljata krvnega sorodnika oziroma sorodnice Dienerspergov. V Galerijo Dienerspergiano sta uvrščena samo zato, ker ju je vanjo vključil baron Franc Ksaver okoli leta 1832.

17. Portret Mihaela pl. Straßberga (Strassberg, Strasperg) (ok. 1532–1600) (sl. 19)

NG S 911 (v NMS stara inv. št. 3778); dopasni portret; V: 98 cm; Š: 77 cm; prvotne dimenzije 97,5 × 76,5 cm; olje na platnu.

Napis desno zgoraj: »Michael Straßperg. Ritter. / Anno aetatis 68. 15. Octobris. / Anno 1600 obit. Uxor / Veronica Dienersperg.«.

Napis levo zgoraj pod grbom: »Mortuus en Vivo.«, morda portretirančeva deviza.

Druga znamenja identifikacije: levo zgoraj Straßbergov rodbinski grb, dodan pozneje.

Brez datacije; neznani avtor; neobjavljen.

Mihael vitez Straßberg je bil glede na letnico rojstva 1532, izračunano iz podatkov na portretu, najstarejši od vseh upodobljencev na znanih portretih v Galeriji Dienerspergiani in celotni Breznikovi zbirki, rojen približno v istem času kakor izmišljeni stiški opat Dienersperg, čigar portret je imel letnico 1580 (št. 10). Mihael naj bi po napisu desno zgoraj umrl 15. oktobra 1600 v starosti 68 let in imel za ženo Veroniko Dienersperg. V resnici je bila edina Veronika pl. Dienersperg (1689, Celje – 1744, Gorica pri Preboldu) veliko mlajša, rojena kot hči Ditriha Friderika pl. Dienersperga in njegove druge, neplemiške žene Suzane Rozalije, rojene Markuti.¹⁸⁰ Leta 1731 se je pri dvainštridesetih omožila z Maksimilijanom Sigfridom pl. Straßbergom (1695, Kolovrat pri Vačah – 1762, Pogled pri Poljčanah), lastnikom podedovane Straßbergove posesti Gorica pri Preboldu. Veronika je v dvorcu Gorica tudi umrla, soproj Maksimilijan Sigfrid, edini dedič po svoji ženi, pa ga je leta

¹⁷⁸ Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 61, 64–65.

¹⁷⁹ Mnenje Ferdinanda Šerbelja, 24. 4. 2025.

¹⁸⁰ Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 84–85.

1759 prodal.¹⁸¹ Če je na portretu res leta 1600 preminuli Mihael Straßberg, je mogoče sklepati, da je upodobitev prišla v roke štajerskih Dienerspergov kot darilo Straßbergove rodbine v času Veronikinega življenja ali po njeni smrti.

Urejevalec Dienerspergove portretne galerije baron Franc Ksaver je slabih sto let pozneje dobro vedel in v rodbinski kroniki (1835) tudi zapisal, žena katerega Straßberga je bila njegova stara teta Veronika,¹⁸² a je z napisom na portretu zavestno sporočal izkrivljeno resnico. Mihael Straßberg iz 16. stoletja bi bil lahko poročen samo z drugo, starejšo (izmišljeno) Veroniko Dienersperg. Konec 16. stoletja je resnično obstajal Mihael Straßberger, prvič izpričan leta 1593, ko je imel manjšo posest v župniji Vitanje.¹⁸³ Očitno je ob tej leta 1597 v štajerski imenjski knjigi napovedal kupljeni mlin pri Konjicah, istega leta pa je kupil še Pragerjevo posest Jamnik pri Zrečah. Slednje so njegovi dediči leta 1609 prodali.¹⁸⁴ Mihael je sicer imel omoženo hčerko, po moški strani pa naj bi se rod nadaljeval z njegovim bratom Janezom (Hansom) z Lindeka, čigar prapravnuk je bil po Naschenwengu prej omenjeni Maksimilijan Sigfrid pl. Straßberg (1695–1762).¹⁸⁵

Kaže, da so savinjski Straßbergi šteli Mihaela Straßbergerja za enega svojih pomembnejših prednikov, če že ne za začetnika rodu. Ni gotovo, ali je bil v sorodu z dvema Straßbergerjema, bratrancema, ki sta leta 1555 prejela izboljšan plemiški grb.¹⁸⁶ A Franc Ksaver baron Dienersperg si je v rodbinski kroniki prek Straßbergov prilaščal še starejše in pomembnejše plemiško sorodstvo. Praded Veronikinega soproga Maksimilijana (Maksa) Sigfrida pl. Straßberga z imenom Emerik naj bi imel za ženo sestro Rudolfa I. Habsburškega iz 13. stoletja (!).¹⁸⁷ Uvrstitev domnevnega portreta viteza Mihaela Straßberga v Galerijo Dienerspergiano dobi s tem svoj pravi smisel in namen. Portret se sicer stilno uvršča v zgodnje 17. stoletje.¹⁸⁸

18. Portret Ivane Nepomucene pl. Hohenwart (1758–1832) (sl. 20)

NG S 729 (v NMS stara inv. št. 3789); dopasni portret; V: 100 cm, Š: 77,8 cm; olje na platnu.

Napis desno zgoraj: »Joch: Nep. v. Hohenwarth. / † 1833. 73. a. aetatis suae«.

Po podatkih Narodne galerije je portret opremljen tudi s podpisom avtorja: »A: Periz pinx: / MDC-CLXXIV«, ki je moral biti odkrit pozneje nekje na zadnji strani platna. Na sami upodobitvi ga ni, kakor tudi ne v inventarni knjigi Narodnega muzeja ob prevzemu leta 1934.¹⁸⁹

Datacija: 1774; avtor: A. Periz [Andrej Peric]; neobjavljen.

Ivana Nepomucena pl. Hohenwart, ki je na portretu upodobljena kot 16-letno dekle, je po materi izvirala iz rodbine baronov Adelsteinov. Bila je sestrična Antonije baronice Dienersperg,

¹⁸¹ Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 100–01. Genealoški podatki Maksimilijana Sigfrida pl. Straßberga po Naschenweng, *Der landständische Adel*, [1388]; Nadškofijski arhiv Ljubljana, ŽA Vače, Matične knjige, R 1689–1705, s. p., 3. 10. 1695; Nadškofijski arhiv Maribor (SI NŠAM), Župnija Loče pri Poljčanah, M 1757–1804, fol. 20.

¹⁸² Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 100–01.

¹⁸³ Pirchegger, *Die Untersteiermark*, 215.

¹⁸⁴ AT StLA, B 249/5, Sikora, *Die steirischen Gülden etc.*, V. Kreis Cilli, 366. Na prvotni posesti je leta 1635 gospodarila ovdovela hči Marija, poročena pl. Führenberg.

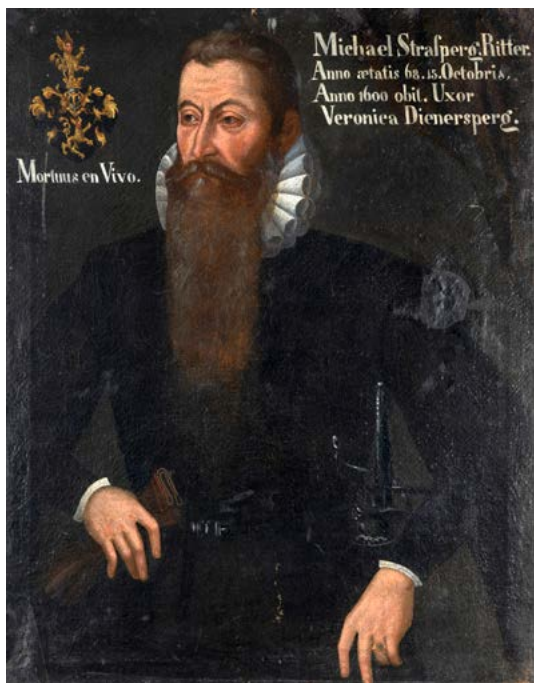
¹⁸⁵ Naschenweng, *Der landständische Adel*, [1387–88].

¹⁸⁶ Frank, *Standeserhebungen und Gnadenakte*, 5: 65. Prim. Naschenweng, *Der landständische Adel*, [1387].

¹⁸⁷ Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 101.

¹⁸⁸ Mnenje Ferdinanda Šerbelja, 24. 4. 2025.

¹⁸⁹ NMS, Stara inventarna knjiga Narodnega muzeja v Ljubljani (št. 2), inv. št. 3789.



19. Portret Mihaela pl. Straßberga (ok. 1532–1600) (št. 17), Ljubljana, Narodna galerija
(© Narodna galerija; foto: Bojan Salaj)



20. Portret Ivane Nepomucene pl. Hohenwart
(1758–1832) (št. 18), Ljubljana, Narodna galerija
(© Narodna galerija; foto: Bojan Salaj)



21. Dvorec Dobrna, zgrajen leta 1774 (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)

rojene baronice Adelstein, hči njene tete. Rodila jo je Ana Marija Terezija, rojena baronica Adelstein (1740–1811), katere podobo prepoznamo na portretu petletne deklice iz Breznikove zbirke (NG S 912),¹⁹⁰ oče pa je bil Janez Ludvik pl. Hohenwart (1716–1785), graščak v Podgradu pri Vranskem in nazadnje najemnik posesti svojega brata Spodnje Perovo pri Kamniku.¹⁹¹ Ivana Nepomucena, rojena 2. septembra 1758 v Podgradu in istega dne krščena na Vranskem kot Marija Rozalija Nepomucena,¹⁹² glede na ubožanje svoje družine ni imela veliko perspektive. Ostala je samska in je – kot je zapisal »mali štajerski Valvasor« Franc vitez Gadolla, nečak Franca Ksaverja barona Dienersperga – dolgo živela v Celju pri Kajetani baronici Adelstein,¹⁹³ ovdoveli ženi njenega strica Antona Karla barona Adelsteina.¹⁹⁴ Nato je bila tesno povezana s Kajetanino hčerko Antonijo, omoženo baronico Dienersperg. Kot v rodbinski kroniki (1835) poroča Antonijin soprog Franc Ksaver baron Dienersperg, je imela Antonija njeno »zvesto oporo pri hišnih opravilih«, Hohenwartova pa je v Dienerspergovih hiši v Celju tudi umrla. Njena življenjska pot se je končala 25. februarja 1832 v 74. letu starosti.¹⁹⁵ Franc Ksaver, ki je pisal po spominu, je v rodbinski kroniki postavil njeno smrt v leto 1830,¹⁹⁶ na portret pa je dal napisati letnico smrti 1833 in starost 73 let namesto 74 oziroma 75. V rodbinski kroniki, ki jo je začel pisati leta 1835 in končal naslednje leto ali najpozneje leta 1837,¹⁹⁷ znaša distanca 5–7 let od navedenega in 3–5 let od dejanskega časa smrti. Pri zapisu letnice 1833 na portretu je bila distanca verjetno manjša kakor ob nastanku kronike, zato je manjše tudi odstopanje od pravilne letnice smrti 1832.

Portret sorodnice Hohenwartove prvotno ni bil mišljen za uvrstitev v Galerijo Dienerspergiano, ki je v svoji končni obliki, kot rečeno, najverjetneje nastala pred poroko Kajetane baronice Dienersperg z Johannom grofom Hoyosem 28. oktobra 1832. Ivana Nepomucena je umrla osem mesecev pred tem, 25. februarja 1832, letnica smrti 1833 pa kaže na nevednost naročnika o točnem letu smrti in nastanek napisa vsaj kakšno leto pozneje, gre pa za enak tip črk kakor pri vseh drugih portretih iz rodbinske galerije. Glede na sorodstvo z Dienerspergi prek Adelsteinov bi portret morali uvrstiti v Adelsteinov del Breznikove zbirke, a ga navedene okoliščine postavljajo v Galerijo Dienerspergiano. Portret namreč ni prišel v Dienerspergove roke iz zapuščine Adelsteinov, ampak neposredno od portretiranke, bodisi pred njeno smrtjo bodisi po njej v Dienerspergovih hiši v Celju. Zakonca Franc Ksaver in Antonija sta s »posthumno vključitvijo« slike v Galerijo Dienerspergiano počastila spomin na drago sorodnico in prijateljico.

¹⁹⁰ Njeno identiteto ob drugih okoliščinah razkriva napis na datiranem portretu »A: M: T: V: F: V: A: / AETATIS SUAE V. / A. 1745« [Anna Maria Theresia Freiin von Adelstein]. Rodila se je 2. maja 1740 kot hči Franca Jožefa barona Adelsteina in Marije Konstancije Lukrecije, rojene pl. Gabelkoven, in bila krščena v Šmartnem v Velenju kot Ana Marija Terezija Ivana; gl. Orožen, *Das Bisthum*, 5: 299. Iz Breznikove zbirke izvirata tudi portreta njenih staršev (NG S 712 in NG S 728).

¹⁹¹ O starših gl. Golec, »Neprava Valvasorjeva hiša,« 83–84.

¹⁹² Župnijski arhiv Vransko, Matične knjige, R 1754–70, pag. 55.

¹⁹³ Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 160.

¹⁹⁴ Portreta obeh zakoncev Adelstein, nastala leta 1775, sta prav tako prišla v Narodni muzej iz zbirke Jožefa Breznika (NMS, inv. št. 17798 in 17799). O identifikaciji portretirancev gl. Golec, »Dobrna – eno stoletje,« 427–28; Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 180.

¹⁹⁵ Celjska mrliška matica ji daje nekoliko manj, 72 let; prim. NŠAM, Župnija Celje-Sv. Danijel, Matične knjige, M 1808–34, pag. 310.

¹⁹⁶ Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 160.

¹⁹⁷ Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 28.

Slikar Andrej Peric

Avtor portreta Ivane Nepomucene pl. Hohenwart, nastalega leta 1774 in podpisanega z imenom »A: Periz pinx:«, je bil doslej komaj znan. Ferdinand Šerbelj, ki je njegov priimek zapisal kot Perič, pri osebnem imenu pa ugibal, da bi se slikar lahko imenoval Anton, je nanj kot na novo ime opozoril leta 2011 na razstavi in v razstavnem katalogu o poznobaročnem slikarstvu na Kranjskem.¹⁹⁸ Peric/Perič je bil znan samo po sliki sv. Jurija iz leta 1779 s podpisom: »1779 / A. Periz pin [...]«. ¹⁹⁹ Slika neznane provenience, očitno narejena za neki oltar, kaže na tesne stike z deli Valentina Metzingerja in Antona Cebeja, trije putti pa so »bliže Kremser Schmidtovim nebeščanom«. ²⁰⁰ Sama podoba po Šerbelju razkriva avtorja kot značilnega predstavnika ljubljanskega poznobaročnega slikarstva, medtem ko kakovostni nivo signiranega dela govori, da je šlo za poklicnega slikarja. ²⁰¹

»A. Periz« bi 16-letno Ivano Nepomuceno pl. Hohenwart pet let prej, leta 1774, lahko portretiral v njenem rodnem dvorcu Podgrad pri Vranskem²⁰² ali v Ljubljani, če je bila tam, denimo, gojenka uršulink. Inicialka A. skoraj brez dvoma pomeni Andrej. France Stele je namreč leta 1914 v cerkveni shrambi poleg župnijske cerkve v Cerknici videl sliko Marijinega rojstva s podpisom na tlaku: »And: Peritz pinx a. 1780«. ²⁰³ Še več, slikar Andrej Peric je neznano kje pustil še en pomemben prstni odtis, verjetno v obliki podpisa, in sicer kot Štajerec: »Andrea Peritz ex Styria«. ²⁰⁴ Formulacija kaže na nastanek zapisa zunaj Štajerske, na Kranjskem, in na slikarjev štajerski izvor, kar se lepo ujema z njegovimi domnevnimi postajami: Podgrad pri Vranskem – Ljubljana – Cerknica. Portret Ivane Nepomucene pl. Hohenwart iz leta 1774 ni na ravni slike sv. Jurija z letnico 1779. ²⁰⁵ To utegne biti pokazatelj, da se je slikar v vmesnem času izbrusil pri ljubljanskih mojstrih.

Hranišča portretov – poskus rekonstrukcije

Trije zapuščinski inventarji ponikovskih Dienerspergov iz 18. stoletja, nastali v letih 1715, 1764 in 1769, ob soočenju z 18 portreti iz Galerije Dienerspergiane, oblikovane okoli leta 1832, do neke mere omogočajo sklepanja, kateri starejši portreti so prišli na Dobrno s Ponikve.

Na Ponikvi bi pred letom 1769 lahko pristala tudi skupina treh portretov, na katerih so bili upodobljeni polbrat, oče in mati Katarine Jožefe pl. Dienersperg (št. 7), ki se je na Štajersko omožila s svojim sorodnikom Petrom Dominikom pl. Dienerspergom (št. 6) iz dvorca Volavče pri Šentjerneju. Njena mati je bila Regina Konstancija (št. 15), najmlajša hči Janeza Vajkarda Valvasorja, katere odkritje je sploh dalo povod za nadaljnje raziskovanje Dienerspergovih portretov.

¹⁹⁸ Šerbelj, *Izzvenevanje nekega obdobja*, 20, 124.

¹⁹⁹ Šerbelj, *Izzvenevanje nekega obdobja*, 20, 124.

²⁰⁰ Šerbelj, *Izzvenevanje nekega obdobja*, 124.

²⁰¹ Šerbelj, *Izzvenevanje nekega obdobja*, 124.

²⁰² Podgrad je bil v rokah njenega očeta še do leta 1781, gl. Golec, "Neprava Valvasorjeva hiša," 83.

²⁰³ ZRC SAZU, UIFS, Kartoteka umetnikov, Peritz And. – slikar; Terenski zapiski Franceta Steleta, 1914, XCVI, fol. 29: »Cerkvena shramba poleg cerkve 8 slik poprej v oltarjih. Največja: Rojstvo Marije. Spodaj v tlaku napis: And: Peritz pinx a. 1780. Dosti dobra slika, ki naj se odda v muzej. 3.40 x 2 m.«

²⁰⁴ *Register nepremične kulturne dediščine*, 58.

²⁰⁵ Mnenje Ferdinanda Šerbelja, 24. 4. 2025.

Za druge, mlajše portrete je potrjeno, da Ponikva ne more biti kraj njihovega nastanka ali hrambe, ampak so nastali na Dobrni oziroma v bližini (v Celju, Podgradu pri Vranskem idr.) in so bili izobešeni po stenah novega dobrnskega dvorca, zgrajenega leta 1774.

Zapuščina Ditriha Friderika na Ponikvi (1715)	Zapuščina Petra Dominika na Ponikvi (1764)	Zapuščina Jožefe Katarine na Ponikvi (1769)	Na Dobrni okoli leta 1832
7 portretov (7 <i>Contrafē</i>) ²⁰⁶	6 portretov (6 <i>Contraffee</i>) ²⁰⁷	12 družinskih slik (<i>die Familien bilder [...] in 12: Stukh bestehend</i>) ²⁰⁸	Najmanj 18 portretov, kolikor jih danes sestavlja Galerijo Dienerspergiano
---	---	---	Št. 1 – baronica Antonija (1782–1845), roj. baronica Adelstein (nastal 1832)
---	---	---	Št. 2 – baron Ferdinand (1817–1853), nastal 1832
---	---	---	Št. 3 – baron Franc Ksaver Avguštin (1742–1814), nastal konec 18. stol.
---	---	---	Št. 4 – baronica Jožefa, rojena pl. Brandenau Mühlhoffen (1743–1818), nastal konec 18. stol.
---	---	---	Št. 5 – baronica Terezija (1776–1849), nastal 1796
---	verjetno	zagotovo	Št. 6 – Peter Dominik (1699–1764), nastal 1732
---	verjetno	zagotovo	Št. 7 – Jožefa Katarina, roj. pl. Dienersperg (1712–1769), nastal 1732
---	verjetno	zagotovo	Št. 8 – otroka Sigmund (1732/33–1801) in Jožef (1734–1776), nastal 1738
---	verjetno	zagotovo	Št. 9 – otroka Marija Ana (1736–1738/59) in Anton (1737–1797), nastal 1738
malo verjetno	morda	morda	Št. 10 – izmišljeni opat N. Dienersperg leta 1580
verjetno	zagotovo	zagotovo	Št. 11 – Ditrih Friderik (ok. 1646–1715)
zelo verjetno	zagotovo	zagotovo	Št. 12 – Ana Konstancija, rojena pl. Kaltenhaus (1647–1673)
verjetno	zagotovo	zagotovo	Št. 13 – Leopold (1686–1750), prior
---	verjetno	zelo verjetno	Št. 14 – Volf Sigmund (1679–1751)
---	verjetno	zelo verjetno	Št. 15 – Regina Konstancija, roj. (baronica) Valvasor (1689/92–1755)
---	verjetno	zelo verjetno	Št. 16 – Jožef Avguštin (1700–1737)
---	morda	morda	Št. 17 – Mihael pl. Straßberg (ok. 1532–1600)
---	---	---	Št. 18 – Ivana Nepomucena pl. Hohenwart (1758–1832)
morda	morda	morda	Brez. št. – morda je na enem od treh pogrešanih ženskih portretov Suzana Rozalija, rojena Markuti (1664–1736)

²⁰⁶ AT StLA, Landrecht, K 124, Dienersberg (1), 28. 5. 1715, fol. 238v.

²⁰⁷ AT StLA, Landrecht, K 126, Dienersberg (3), s. d., med 7. 5. in 24. 7. 1764, fol. 76v.

²⁰⁸ AT StLA, Landrecht, K 126, Dienersberg (3), 21. 8. 1769, fol. 136.

Na koncu morda ne bo odveč konkordančni prikaz drugih slik, ki se pojavljajo v inventarjih zakoncev Dienersperg v šestdesetih letih 18. stoletja in pol stoletja prej v inventarju moževega očeta. V vseh treh inventarjih najdemo samo štiri iste slike, ki pripovedujejo zgodbo o izgubljenem sinu. Sicer pa je precejšnja verjetnost, da sta isti dve sliki – Jezus pred Pilatom ter Marija z Jožefom (in Jezusom) – popisani v letih 1715 in 1769. V inventarjih iz let 1764 in 1769 se poleg zgodbe o izgubljenem sinu ujemajo še slike štirih cerkvenih učiteljev, štirih letnih časov in Jezusovega trpljenja (nošenja križa).

Zapuščina Ditriha Friderika (1715) ²⁰⁹	Zapuščina Petra Dominika (1764) ²¹⁰	Zapuščina Jožefe Katarine (1769) ²¹¹
		3 Marijine slike na platnu
		1 slika Herodijade
		1 slika cesarja Leopolda I.
4 slike zgodbe o izgubljenem sinu	4 slike izgubljenega sina	4 slike izgubljenega sina
		4 majhne slike 4 človeških grehov
	4 slike cerkvenih učiteljev	4 slike cerkvenih učiteljev
	4 slike letnih časov	4 slike letnih časov
1 velika slika Pilat proti Jezusu		1 velika slika Jezusove sodbe
1 slika Jezusa, Marije in Jožefa		1 slika Marije in Jožefa
	1 slika nošenja križa	1 slika Kristusovega trpljenja
	1 slika sv. Frančiška Serafina	
7 različnih naslikanih slik		
7 drugih naslikanih starih slik		
5 pobarvanih bakrorezov		
5 bakrorezov		
5 naslikanih slik (brez oltarja)		
oltar z vsemi slikami in tablami		

Namesto sklepa

Analiza portretov v Breznikovi zbirki z zgodovinskega vidika je izluščila, kateri so pripadali rodbini Dienersperg in postali okoli leta 1832 v dvorcu Dobrna (poleg morebitnih drugih, pozneje izgubljenih) del dokončno oblikovane Galerije Dienerspergiane. Nastali so v zelo različnih časih, preden pa so jih opremili z enotnimi napisi in jih s tem uvrstili v isti korpus, so bili nekateri deležni tudi po več naknadnih posegov. Vprašanje, kateri portreti so pristni in kateri upodobitve že pokojnih Dienerspergov ali sploh tretjih oseb, ki so jim pripisali identiteto enega od članov Dienerspergove rodbine, smo v glavnem pustili ob strani. Prav tako vprašanji, kdaj so bili naslikani, če ni navedena letnica nastanka, in kdo so njihovi avtorji. S podpisom je izpričan en sam slikar, za katerega se je izkazalo, da gre za Andreja Perica, doslej malo znanega cerkvenega slikarja iz druge polovice 18. stoletja.

²⁰⁹ AT StLA, Landrecht, K 124, Dienersberg (1), 28. 5. 1715, fol. 236v–39v.

²¹⁰ AT StLA, Landrecht, K 126, Dienersberg (3), s. d., med 7. 5. in 24. 7. 1764, fol. 76v.

²¹¹ AT StLA, Landrecht, K 126, Dienersberg (3), 21. 8. 1769, fol. 135v–36v.

Poleg 18 portretov Galerije Dienerspergiane in prav tolikšnega števila, ki smo jih identificirali kot upodobitve Adelsteinov in njihovega sorodstva, so bili iz zbirke portretov Jožefa Breznika na Kogu pri Ormožu leta 1934 preneseni v Narodni muzej še trije, ki ostajajo neidentificirani. Danes pogrešamo skupaj štiri portrete, od katerih je za četrtega znano, da je prikazoval Antonijo baronico Dienersperg in da je nastal leta 1832 (št. 1). Za tri, od katerih eden leta 1947 ni bil odstopljen Narodni galeriji, poznamo iz inventarne knjige Narodnega muzeja le dimenzije in oznako »Neznana dama«.²¹² Dienerspergovi rodbini bi lahko potencialno pripadali vsi trije, in sicer v primeru, da baron Franc Ksaver ob ureditvi galerije Dienerspergiane ni vedel, kdo so upodobljenke. Kot smo videli, obstaja glede na dimenzije možnost, da je šlo v enem primeru za portret Suzane Rozalije pl. Dienersperg, rojene Markuti, neplemiške žene Ditriha Friderika pl. Dienersperga, ki jo je Franc Ksaver v rodbinski kroniki (1835) zavestno zamolčal, čeprav je bila njegova prednica ona, ne pa prva žena njegovega pradedca. Druga dva portreta »neznanih dam« sta glede na dimenzije bolj verjetno pripadala Adelsteinom.

Pričujoča obravnava 18 portretov Galerije Dienerspergiane je namenjena nadaljnjim, zlasti umetnostnozgodovinskim raziskavam, katerih neizogibni sestavni del bo analiza slik z ultravijolično fluorescenco in infrardečo reflektografijo.

Na enak način kot Galerija Dienerspergiana bo v posebnem prispevku obravnavan drugi del Breznikove zbirke, portreti rodbine Adelstein iz dvorca Dobrnica.

Prispevek je nastal v okviru raziskovalnega programa P6-0052 *Temeljne raziskave slovenske kulturne preteklosti* in raziskovalnega projekta J7-50216 *Materialna kultura plemstva na Slovenskem v poznem srednjem in zgodnjem novem veku*, ki ju iz javnega proračuna sofinancira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije. Podatki, na katerih temelji ta članek, so na voljo v članku in v njegovem dodatnem spletnem gradivu.

Literatura

Andritsch, Johann. *Die Matrikeln der Universität Graz*. Zv. 3, 1663–1710. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Universitätsbuchdruckerei und Universitätsverlag, 1987.

Baravalle, Robert. *Burgen und Schlösser der Steiermark*. Graz: Leykam, 19952.

Frank, Karl Friedrich von. *Standeserhebungen und Gnadenakte für das Deutsche Reich und die Österreichischen Erblande bis 1806 sowie kaiserlich österreichische bis 1823 mit einigen Nachträgen zum 'Alt-Österreichischen Adels-Lexikon' 1823–1918*. Zv. 3, K–N. Schloss Senftenegg: Selbstverlag, 1972.

Frank, Karl Friedrich von. *Standeserhebungen und Gnadenakte für das Deutsche Reich und die Österreichischen Erblande bis 1806 sowie kaiserlich österreichische bis 1823 mit einigen Nachträgen zum 'Alt-Österreichischen Adels-Lexikon': 1823–1918*. Zv. 5, Si–Z. Schloss Senftenegg: Selbstverlag, 1974.

²¹² Prvi portret z dimenzijami 102 × 92 cm je v inventarni knjigi Narodnega muzeja leta 1934 dobil inv. št. 3770 in je bil leta 1947 odstopljen Narodni galeriji (na seznamu 19. 5. 1947 s št. 57). Drugi z dimenzijami 93 × 73 cm je imel inv. št. 3777, na seznamu Narodni galeriji odstopljenih slik pa št. 185. Tretji portret z dimenzijami 98,5 × 74 cm in inv. št. 3784 bi moral leta 1947 ostati v Narodnem muzeju. Prim. NMS, Stara inventarna knjiga Narodnega muzeja v Ljubljani (št. 2); NMS, Dokumentacija OZUU, akt. 514/46, 19. 5. 1947.

- Golec, Boris. "Der Hudič ist hier zu Hause' – med uboštvo, glasbo, portreti neznanih prednikov, shizofrenijo in evtanazijo: Usoda zadnjih Valvasorjevih potomcev na Slovenskem v prvi polovici 20. stoletja in njihova kulturno-umetnostna zapuščina." *Zgodovina za vse* 17, št. 1 (2020): 51–100.
- Golec, Boris. "Dobrna – eno stoletje dom potomcev Janeza Vajkarda Valvasorja." *Kronika* 62, št. 3 (2014): 423–60.
- Golec, Boris. "Ludvik Kofler s Koga (1876–1914), eden zadnjih Valvasorjevih potomcev na Slovenskem in imetnik neznanih 'družinskih zakladov'." *Zgodovinski zapisi* 7 (2010): 37–46.
- Golec, Boris. "Neprava Valvasorjeva hiša v Krškem sredi 19. stoletja v rokah njegovega daljnega sorodnika in neposrednih potomcev – vzrok za 'usodno' pomoto? Pozabljeni ljubiteljski muzealec Anton pl. Hohenwart (1768–1846)." *Zgodovina za vse* 18, št. 2 (2011): 80–91.
- Golec, Boris. "Neznano in presenetljivo o življenju, družini, smrti, grobu in zapuščini Janeza Vajkarda Valvasorja." *Zgodovinski časopis* 61, št. 3–4 (2007): 303–63.
- Golec, Boris. "Plemstvo v cerkvenih matičnih knjigah zgodnjega novega veka – raziskovalni problemi in izzivi." *Arhivi* 36, št. 1 (2013): 85–110.
- Golec, Boris. "Polihistor J. V. Valvasor, njegovi bližnji in daljni potomci: Nova odkritja iz prezrtih arhivskih zakladov." V *Arhivistika – zgodovina – pravo: Vilfanov spominski zbornik*, uredila Tatjana Šenk, 87–105. Ljubljana: Zgodovinski arhiv, 2007.
- Golec, Boris. *Slovenska posebnost – dvorec Podšentjur v Podkumu: Od nenavadnega nastanka do desetih rodov rodbine Čop*. Ljubljana: Založba ZRC, 2020.
- Golec, Boris. "Trpljenje 'celjskega Wertherja', tosvetne skrbi njegovega sina in uvod v zaton njunega rodu: Spomini dveh Valvasorjevih potomcev baronov Dienerspergov s Celjskega." *Zgodovina za vse* 18, št. 1 (2011): 15–67.
- Golec, Boris. "Valvasorjevo neznano potomstvo do današnjih dni (1. del)." *Zgodovinski časopis* 62, št. 3–4 (2008): 321–54.
- Golec, Boris. "Valvasorjevo neznano potomstvo do današnjih dni (2. del)." *Zgodovinski časopis* 65, št. 3–4 (2011): 292–373.
- Golec, Boris. *Valvasor: Njegove korenine in potomstvo do danes*. Ljubljana: Založba ZRC, 2016.
- Golec, Boris. *Valvasorji: Med vzponom, slavo in zatonom*. Ljubljana: Založba ZRC, 2015.
- Golec, Boris. *Vzpon in zaton Dienerspergov: Štajersko potomstvo Janeza Vajkarda Valvasorja v luči svojih genealoško-biografskih in spominskih zapisov (1278–1908)*. Ptuj: Zgodovinski arhiv, 2017.
- Horvat, Jasna. "Dr. Josip Mal in njegov 'trajen spomenik v Narodnem muzeju.'" V *Predmet kot reprezentanca: Okus, ugled, moč*, uredila Maja Lozar Štamcar, 417–70. Ljubljana: Narodni muzej Slovenije, 2009.
- Horvat, Jasna, in Mateja Kos. *Zbirka slik Narodnega muzeja Slovenije*. Ljubljana: Narodni muzej Slovenije, 2011.
- Krajevni leksikon Dravske banovine: Krajevni repertorij z uradnimi, topografskimi, zemljepisnimi, zgodovinskimi, kulturnimi, gospodarskimi in tujskoprometnimi podatki vseh krajev Dravske banovine*. Ljubljana: Uprava Krajevnega leksikona Dravske banovine, 1937.
- Munda, Mirko. "Povojne nacionalizacije in zaplembe premoženja v Sloveniji." *Večer*, 18. 9. 1990, 20.
- Naschenweng, Hannes P. *Der landständische Adel im Herzogtum Steiermark: Ein genealogisches Kompendium*. Graz: Steiermärkisches Landesarchiv, 2020. Dostop 4. 8. 2025, <https://www.landesarchiv.steiermark.at/cms/beitrag/12799919/77967720/>.
- Orožen, Ignaz. *Das Bisthum und die Diözese Lavant. Zv. 2, Das Dekanat Oberburg mit den Seelsorgstationen Oberburg, M. Neustift, St. Xaveri, St. Marti, Sulzbach, Leutsch, Laufen, Riez, Praßberg, St. Michael und M. Nazareth*. Marburg: Selbstverlag, 1877.

- Orožen, Ignaz. *Das Bisthum und die Diözese Lavant*. Zv. 5, *Das Dekanat Schallthal mit den Seelsorgestationen St. Georgen in Skalis, St. Martin bei Schalleck, St. Johann am Weinberge, St. Egid bei Schwarzenstein, St. Pankraz in Ober=Ponikl, St. Michael bei Schönstein, St. Peter in Zavodnje und St. Andrä in Weißwasser*. Graz: Selbstverlag, 1884.
- Pirchegger, Hans. *Die Untersteiermark in der Geschichte ihrer Herrschaften und Gülten, Städte und Märkte*. München: R. Oldenbourg, 1962.
- Preinfalk, Miha. *Plemiške rodbine na Slovenskem: 16. stoletje*. Zv. 1, *Od Barbov do Zetscherjev*. Ljubljana: Viharnik, 2016.
- Schiviz von Schivizhoffen, Ludwig. *Der Adel in den Matriken der Stadt Graz*. Graz: Lydia Schiviz von Schivizhoffen, 1909.
- Suyer, Vaso. "Skrabar, Viktor." *Slovenski biografski leksikon*. Zv. 10, *Schmidl–Steklasa*, uredili Alfonz Gspan et al., 334. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1960–1971. <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi576359/>
- Šerbelj, Ferdinand. *Izzvenevanje nekega obdobja: Oris poznobaročnega slikarstva na Kranjskem*. Ljubljana: Narodna galerija, 2011.
- Šerbelj, Ferdinand. "Portreti goriških Attemsov v zbirkah Narodne galerije v Ljubljani." *Goriški letnik: Zbornik Goriškega muzeja* 30–31 (2003–2004): 357–66.
- Vrišer, Andreja. "Noša na portretih 17. stoletja na Slovenskem." *Zbornik za umetnostno zgodovino* 16 (1980): 83–115, XXXIII–XL.
- Vrišer, Andreja. *Noša v baroku na Slovenskem*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1993.
- Žvanut, Maja. *Slovenci v šestnajstem stoletju*. Zv. 2, *Katalog razstavljenega gradiva*. Ljubljana: Narodni muzej, 1986.

Jožef Breznik's Collection of Aristocratic Portraits in Kog and its Core Component, the *Galeria Dienerspergiana*

Summary

In 1934, the National Museum in Ljubljana purchased a collection of thirty-nine noble portraits from Jožef Breznik, a landowner at Kog near Ormož. The paintings were part of the estate of Antonia Kofler, née Baroness Dienersperg (1855–1908), the former owner of Breznik's property. Half of the portraits came from the Dienersperg family from Dobrna (Germ. Neuhaus) near Celje and the other half from the Barons Adelstein from Dobrnica Mansion (Germ. Guteneck) near Dobrna, where Antonia's grandmother came from. In about 1832, Antonia's grandfather, Baron Franz Xaver Dienersperg (1773–1846), the owner of the Dobrna and Dobrnica mansions, added uniform inscriptions to the portraits at Dobrna. These were the sixteen portraits of Styrian and Carniolan Dienerspergs and two portraits of their relatives from the Hohenwart and Strassberg families, which were given the collective name *Galeria Dienerspergiana*. A single painter is signed, the hitherto little-known Andreas Peric, who was active during the 1770s and 1780s. One of earlier oil paintings was believed to be the

portrait of Regina Constantia von Dienersperg (1689/92–1755), the long-forgotten youngest daughter of the Carniolan polymath Johann Weikhard von Valvasor (1641–1693); however, the painting turned out to be of earlier origin. One-third of the individuals depicted still had to be identified based on abbreviations, surnames and historical circumstances.

The first part of the discussion focuses on the journey that the portraits made from Dobrna in the mid-nineteenth century to Kog about three decades later and from there to Ljubljana in 1934. Apart from the eighteen portraits in the *Galeria Dienerspergiana* (including one that is now missing) and the same number that have been identified as the portraits of the Adelsteins and their relatives, the National Museum also received three currently lost portraits of unidentified women.

Based on the analysis performed from a historical rather than an art historical perspective, the portraits in the *Galeria Dienerspergiana* were painted at very different times. Before uniform inscriptions were added about 1832, some of the paintings also underwent several other interventions.

The portraits are divided into six groups (of between two and four paintings), with each group classified based on a fundamental common feature. The first group (nos. 1 and 2) comprises the depictions of a mother (the now missing portrait) and a son, both dated 1832. The second group (nos. 3–5) features the portraits of parents and a daughter from the end of the eighteenth century. The third group (nos. 6–9) consists of four portraits depicting six members of the Dienersperg family from the Styrian village of Ponikva, dating to the 1730s. The fourth group (nos. 10–13) includes portraits of four older Dienerspergs: one featuring an imaginary person (a sixteenth-century abbot), two a married couple and the fourth a prior—specifically, the son of the husband from the other portrait. The fifth group (nos. 14–16) again features a nuclear family, this time the Dienerspergs from Lower Carniola: the husband and wife and the husband's son from his first marriage. The sixth and last group (nos. 17 and 18) is the most heterogeneous of all, featuring the only two individuals without the Dienersperg surname, who were born more than two hundred years apart.

Zbirka tapiserij v palači grofov Attems v Gradcu

Lastniki, postavitve in identitete

Renata Komić Marn

Dr. Renata Komić Marn, ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Novi trg 2,
SI-1000 Ljubljana, renata.komic@zrc-sazu.si, ORCID ID: 0000-0003-0504-6916

Izvleček

Zbirka tapiserij v palači grofov Attems v Gradcu Lastniki, postavitve in identitete

1.01 Izvirni znanstveni članek

V članku so predstavljeni novi podatki in ugotovitve o zbirki tapiserij, ki so jih grofje Attems hranili v svoji palači v Gradcu do začetka šestdesetih let 20. stoletja. Sedanje hranišče velike večine teh tapiserij ni znano. Na podlagi analize posameznih, stalno spreminjajočih se kontekstov ter razvojne dinamike umetnostnih in drugih zbirk v palači Attems, kot tudi individualnega okusa in želja posameznih lastnikov, se razprava osredotoča na ugotavljanje identitete naročnikov oziroma imetnikov tapiserij ter na rekonstrukcije kontekstov njihovih postavitvev v različnih časovnih okvirih. Analiza posameznih prizorov, katerih fotografski posnetki so v članku predstavljeni prvič, se omejuje na tapiserije, ki so nastale v 17. stoletju, raziskovalna vprašanja pa se nanašajo na celotno zbirko tapiserij grofov Attems.

Ključne besede: palača Attems v Gradcu; grofje Attems; fidejkomis; baročne tapiserije; zbirke tapiserij; 17. stoletje, 18. stoletje; 19. stoletje; čas med vojnama

Abstract

The Collection of Tapestries in the Counts of Attems' Palais in Graz Owners, Settings and Identities

1.01 Original scientific article

The article presents new data and findings on the collection of tapestries kept by the Counts of Attems in their palace in Graz until the early 1960s. The current whereabouts of the majority of these tapestries are unknown. Based on an analysis of the individual, constantly changing contexts and the developmental dynamics of the art and other collections in the Palais Attems as well as the individual preferences and desires of the individual owners, the study focuses on establishing the identity of the commissioners or owners of the tapestries and on reconstructing the contexts of their installation in different periods. The analysis of the individual tapestries, of which photographic images are presented for the first time, is limited to tapestries created in the 17th century, though the research questions relate to the entire collection of tapestries of the Counts of Attems.

Keywords: Palais Attems in Graz; Counts of Attems; Fideikommiss; baroque tapestries; tapestry collections; 17th century, 18th century; 19th century; Interwar period

Uvod in stanje raziskav

O dragocenih tapiserijah, ki so jih grofje Attems do druge svetovne vojne hranili v svoji fidejkomisni palači v Gradcu, do nedavnega ni bilo skoraj nič znanega. Prve omembe v strokovni literaturi datirajo v čas po drugi vojni in se nanašajo predvsem na Attemsovo serijo s prizori iz zgodbe o Telemahu,¹ na raziskovanje tapiserij, kot tudi zbirke slik in drugih zbirateljskih predmetov iz palače, pa je verjetno zaviralno vplival podatek iz leta 1979, po katerem je bila nekdanja dragocena oprema vključno s tapiserijami »/.../ in der Nachkriegszeit in Verlust geraten«.² Redke poznejše omembe ne prinašajo podatkov o njihovem izvoru, usodi ali sedanjem hranišču.³ Na tapiserije v lasti Ignaca Marije I. grofa Attemsa (1652–1732) je bil na začetku 21. stoletja pozoren Igor Weigl, ki je v zapuščinskem inventarju opreme v grofovi fidejkomisni palači v Gradcu opazil navedbo osmih dragocenih, z zlatom pretkanih nizozemskih špalirjev.⁴ V letih 2007 in 2008 so bile v dveh univerzitetnih nalogah na kratko obravnavane oziroma samo omenjene predvsem tapiserije s prizori iz Telemahove zgodbe iz palače Attems.⁵ Sigrid Mosettig je poleg tega v svoji diplomski nalogi opozorila na razstavo tapiserij iz zbirke Attems, ki so jo priredili decembra 1945 v (takrat še Attemsovi) palači v Gradcu.⁶ Iz navedene literature je razvidno, da tapiserij grofov Attems zaradi njihovega neznanega hranišča ter pomanjkanja arhivskega in slikovnega gradiva doslej ni bilo mogoče niti delno predstaviti niti analizirati in ovrednotiti.⁷ Nedavno so bila v krajšem prispevku na podlagi predhodno večinoma neobjavljenega arhivskega, slikovnega in drugega gradiva prvič obravnavana osnovna vprašanja o obsegu in postavitvi zbirke tapiserij leta 1938 ter njeni poznejši usodi.⁸ Leta 1938 je namreč Ferdinand III. grof Attems (1885–1946) Mestnemu muzeju v Gradcu (*Stadtmuseum Graz*, današnji *Graz Museum*) oddal del prostorov palače Attems, v kateri so v prvem nadstropju hranili več kot 24 kosov tapiserij. Te so po ugotovitvah umetnostnega zgodovinarja in konservatorja Eduarda Andorferja (1899–1973),⁹ ki je kot predstavnik spomeniškega urada na koncu leta 1943 in začetku 1944 selil slike in tapiserije skupaj z zbirkami Mestnega muzeja iz graške palače na varno,

¹ Tapiserije je omenjal Walter von Semetkowski kot del dragocene opreme palače Attems leta 1957 v četrti izdaji vodnika po mestu Gradec, Erwin Neumann pa je v leta 1964 objavljenem prispevku o seriji tapiserij v samostanu Klosterneuburg, ki prikazujejo Telemahove prigode, omenil serijo z enako vsebino iz posesti družine Attems, ne da bi navedel njeno takratno hranišče, in pri tem ugotavljal, da sta bila vsaj dva kosa nedavno prodana. Gl. Semetkowski, *Graz*, 57; Neumann "Die Begebenheiten," 150. Izredno priljubljeno serijo prizorov iz didaktične novele o Odisejevem sinu Telemahu, ki jo je konec 17. stoletja napisal François Fénelon, nadškof v Cambraiju, so tkali v več delavnicah in ateljih po Evropi. O seriji iz ateljeja Leyniers gl. Brosens, *A contextual study*, 166–70.

² Schweigert, *Graz*, 97; Resch et al., *Die Kunstdenkmäler*, 508.

³ Heinz, *Europäische Tapissierkunst*, 222.

⁴ Weigl, "Bakrene posode," 18. Izraz *niederländische Spallier* je sinonim za tapiserijo; prim. Štular, *Tapiserija v Sloveniji*, 18–19; Lozar Štamcar, "Stanovanjsko udobje," 95; Ciglencečki, "Tapiserije iz Bistriškega," 116; Ciglencečki, "Tapiserije v Ptujskem," 125.

⁵ Sigrid Mosettig je v diplomski nalogi opisala dogajanje v palači Attems po letu 1945, pri čemer je nekaj pozornosti namenila tudi zbirki tapiserij. Beate Zach se je ukvarjala s serijo prizorov iz zgodbe o Telemahu v samostanu v Klosterneuburgu. Gl. Mosettig, "Das Stadtpalais," 71, 107; Zach, "François Fénelons," 40.

⁶ Mosettig, "Das Stadtpalais," 99.

⁷ Zach, "François Fénelons," 40: »Die Forschungen zur Grazer Folge gestalteten sich als schwierig, da sich nur sehr wenige Dokumente erhalten haben, lediglich ein Inventarverzeichnis von 1950 und ein Zeitungsausschnitt zeugen von ihrer Existenz.«

⁸ Za v uvodnem delu predstavljene ugotovitve gl. Komić Marn, "Tapiserije iz palače."

⁹ O Andorferju gl. Steinböck, "In memoriam," Probst, "Andorfer, Eduard."

pripadale štirim različnim serijam. Najpomembnejša je bila serija s prizori iz zgodbe o Telemahu iz ateljeja Leyniers v Bruslju iz okoli leta 1730, ki je obsegala šest prizorov v osmih kosih, razstavljenih v dveh prostorih, ki ju je imel v najemu graški Mestni muzej. Druga serija je obsegala pet žanrskih prizorov iz življenja kmetov in ribičev iz ateljeja Petra van der Borchta v Bruslju (1730–1740), razstavljenih v tako imenovanem otroškem salonu, ki ga je prav tako imel v najemu muzej. O seriji tapiserij z mitološkimi prizori, (po njegovem mnenju) nastalih okrog leta 1690 v ateljeju Henrija Reydamsa v Bruslju, ki so leta 1938 krasile zasebne prostore grofa Attemsa v prvem nadstropju, ni bilo veliko znanega. Štiri prizore iz te »mitološke« serije so skupaj s šestimi iz Telemahove in petimi iz »žanrske« kot pomembno odkritje predstavili javnosti na razstavi v drugem nadstropju palače, ki jo je konec leta 1945 organiziral graški Mestni muzej. Po zaključku razstave si je spomeniški urad skupaj s tedanjim lastnikom Ignacem V. grofom Attemsom (1918–1986) prizadeval, da bi predvsem Telemahovo serijo skupaj s palačo odkupila deželna uprava, a ta ni pokazala zanimanja, zato so bile vse tri serije razprodane in njihova sedanja hranišča niso znana. V prvem nadstropju palače pa je bila leta 1938 postavljena še ena serija; sedmih tapiserij, umeščenih v lesene panele v četrtem najetem prostoru, ki so prikazovale *Gartenscenen* in jih lahko datiramo v 17. stoletje, niso snemali vse do konca šestdesetih let 20. stoletja, ko so načrtovali njihovo restavriranje. Štajerska deželna uprava je namreč leta 1962 skupaj s palačo kupila tudi teh sedem poškodovanih kosov. Kljub temu o njih ne vemo veliko: samo dve tapiseriji iz te serije sta bili pozneje ponovno vstavljeni v lesene panele v omenjenem prostoru,¹⁰ kjer skupaj z drugim okrasjem, slikanimi supraportami in dragoceno baročno pečjo ohranjata razmeroma medel spomin na nekdanji sijaj reprezentančnih prostorov v prvem nadstropju palače Attems.

Cilji, viri in metodologija

V pričujočem prispevku je na podlagi analize novoodkritega arhivskega in slikovnega gradiva iz zasebnih in javnih arhivov predstavljena delna rekonstrukcija posameznih kontekstov postavitve tapiserij, ki jih je Ferdinand III. Attems leta 1938 hranil v prvem nadstropju graške palače. Kjer je to mogoče, je obravnavana tudi njihova provenienca. Zanesljiva izhodišča za nadaljnje raziskave umetnostnih in drugih zbirk grofov Attems postavlja v nadaljevanju utemeljena identifikacija posameznih – še vedno ohranjenih – prostorov v palači Attems in njihove namembnosti v preteklih stoletjih.¹¹ Uvodoma predstavljene raziskave so potekale predvsem na podlagi dokaj natančnega inventarja prostorov, ki jih je Ferdinand Attems leta 1938 oddal v najem graškemu Mestnemu muzeju, in dokumentacije, ki jo hrani Državni spomeniški urad v Gradcu (*Bundesdenkmalamt* – BDA).¹² Ker inventar iz leta 1938 ne vsebuje pojasnil o postavitvi tapiserij v posameznih prostorih, predvsem pa

¹⁰ Kot njuna pendanta sta v sosednja okvirja vstavljeni zrcalni kopiji (tiska) obeh prizorov.

¹¹ Točna identifikacija prostorov v palači se je raziskovalcem doslej izmikala, posledično še nihče ni povezal posameznih obstoječih prostorov s podatki iz zapuščinskih inventarjev. Prim. npr. Resch et al., *Die Kunstdenkmäler*, 508–09; Lechner, "Der Barockmaler," 49–52; Meke, "Slikarska zbirka," 105–12.

¹² Prepisi inventarja so se ohranili v Štajerskem deželnem arhivu v Gradcu (Steiermärkisches Landesarchiv (AT StLA), Fideikommiss, K. 288) in v arhivu BDA (Graz, Palais Attems, 150, Sackstr. 17). Gre za razmeroma natančen inventar opreme štirih prostorov, ki je nastal kot priloga k najemni pogodbi, podpisani leta 1938, in so ga doslej datirali v čas okrog leta 1950. Za dosedanje datiranje prim. npr. Zach, "François Fénelons," 4, 43. Gl. tudi Komić Marn, "Tapiserije iz palače."

v njem niso popisali opreme treh grofovih zasebnih prostorov, ni bilo možnosti za natančnejšo predstavitev posameznih serij. Šele po odkritju fotografij interierjev iz prvih desetletij 20. stoletja v zasebni lasti, pregledu zapiskov in fotografij v tako imenovani Andorferjevi zapuščini v arhivu graškega Mestnega muzeja¹³ ter ob primerjavi s starejšimi inventarji opreme v palači in povezano dokumentacijo lahko z več zanesljivosti orišemo podobo zbirke tapiserij, ki jo je na predvečer druge svetovne vojne v fidejkomisni palači v Gradcu hranil jugoslovanski državljani Ferdinand Attems. Tapiserije je skupaj s palačo podedoval po svojem stricu, štajerskem deželnem glavarju Edmundu Attems (1845–1929).¹⁴ Edmund je fidejkomis užival samo 14 let – prevzel ga je po svojem starejšem bratu, prvorojenem Ignacu Mariji IV. (1844–1915). Po smrti njunega očeta Ferdinanda II. grofa Attemsa (1809–1878) so najmanj dvakrat popisali stanje graške palače in njene opreme, enak postopek je sledil smrti njunega starega očeta Ignaca Marije III. (1774–1861). Posledično razpolagamo ne le s popisom iz leta 1938, pač pa tudi s popisi iz let 1862 oziroma 1863,¹⁵ 1879 oziroma 1880¹⁶ in 1915, ki pa so glede tapiserij manj povedni oziroma sumarični; v zapuščinskih spisih po Ignacu Mariji III., denimo, doslej ni bilo mogoče zaslediti niti ene omembe tapiserij.¹⁷ Tako ostaja povsem neznano stanje v času od leta 1762, ko je umrl drugi fidejkomisni nosilec Ignac Marija II. Attems (1714–1762), do leta 1879, saj v doslej pregledanih arhivih in zbirkah še ni bilo mogoče odkriti natančnejših inventarjev opreme graške palače, ki jo je svojim dedičem zapustil Ferdinand Marija I. (1746–1820).

Kot je ugotavljal že Igor Weigl na podlagi zapuščinskega inventarja Ignaca Marije I., so v začetku leta 1733 v prvem nadstropju palače hranili samo eno serijo tapiserij.¹⁸ Doslej nikoli zastavljena vprašanja, kaj se je s temi tapiserijami zgodilo, kdaj so grofje Attems pridobili v nadaljevanju predstavljene druge serije in kdaj so jih postavili v sobane prvega nadstropja, zahtevajo kompleksno analizo posameznih, stalno spreminjajočih se kontekstov ter razvojne dinamike umetnostnih in drugih zbirk v palači Attems, kot tudi individualnega okusa in želja posameznih lastnikov. Na podlagi analize in ugotovitev je mogoče podatke iz zapuščinskih inventarjev grofov Attems iz 18. stoletja smiselno povezati s tistimi iz prve polovice 20. ter tako identificirati naročnike oziroma imetnike tapiserij in rekonstruirati kontekste njihovih postavitev v različnih časovnih okvirih. Razprava se zaradi boljše preglednosti nekoliko bolj osredotoča na tapiserije, ki so nastale v 17. stoletju.

Tapiserije v veliki jedilnici – *Gartenscenen*

Leta 1938 so številne tapiserije krasile sedem prostorov prvega nadstropja palače Attems v Gradcu.¹⁹ Ni jih bilo samo v tistem, ki so ga označili za predprostor oziroma garderobo, ter v vhodni dvorani in na hodniku. V treh sobanah, ki jih je imel v najemu Mestni muzej, so bile stene prekrte s trinajstimi

¹³ Sammlung Graz Museum, Andorfer Nachlass.

¹⁴ O razmerah, v katerih je Ferdinand postal lastnik vseh jugoslovanskih posesti družine Attems in dedič leta 1727 ustanovljenega fidejkomisa Ignaca Marije I. grofa Attemsa, v Komić Marn, "Zaplemba – prenos – distribucija," 91. Zapuščinski inventar Edmunda Attemsa še ni bil najden.

¹⁵ Zapuščino po Ignacu Mariji III. Attems so popisovali v letih 1862 in 1863.

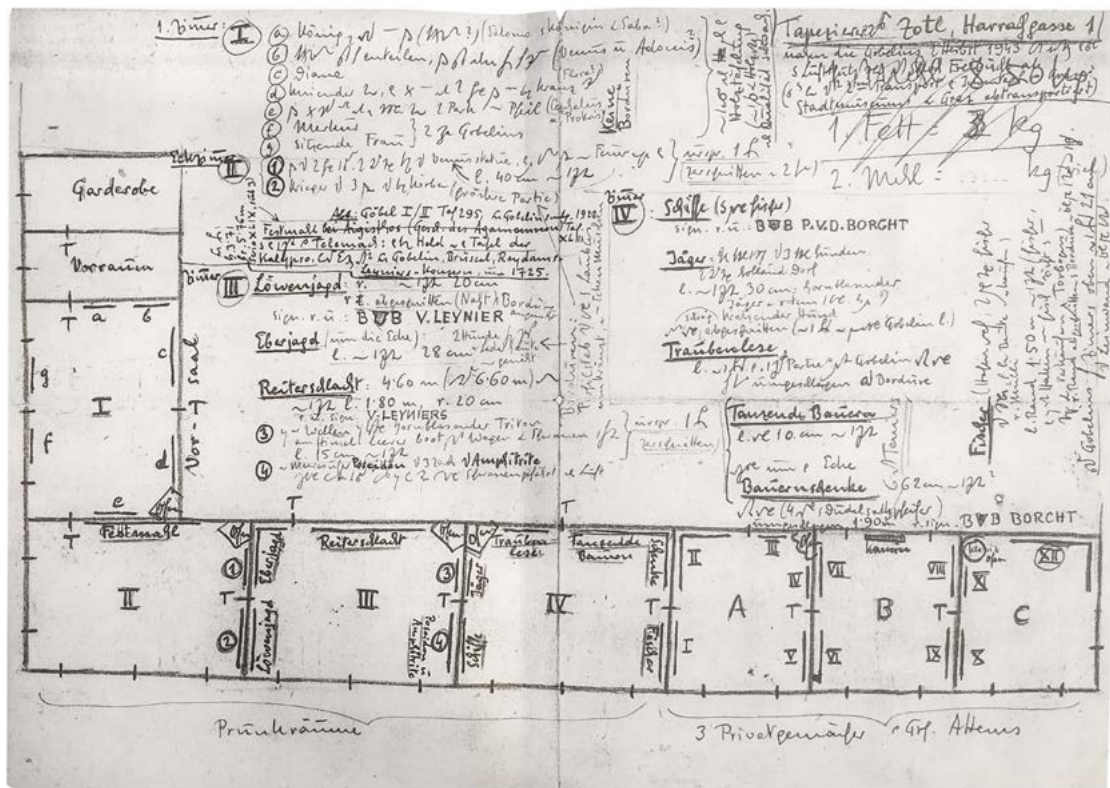
¹⁶ Zapuščino po Ferdinandu II. Attems so popisovali leta 1879, ponovni pregled in popis stanja na fidejkomisnih posestih pa so opravili leta 1880.

¹⁷ Naštete vire hrani Štajerski deželni arhiv v Gradcu, točne reference so navedene v nadaljevanju.

¹⁸ Weigl, "Bakrene posode," 18.

¹⁹ Komić Marn, "Tapiserije iz palače," 281–82.

kosi tapiserij iz uvodoma omenjenih serij iz ateljejev Leyniers in Van der Borcht.²⁰ Nekoliko starejše tapiserije, ki so nastale v 17. stoletju, pa so krasile štiri sobane: tri zasebne prostore Ferdinanda III. Attemsa in sprejemnico oziroma veliko jedilnico, ki jo je imel v najemu Mestni muzej. V jedilnici, ki jo lahko na podlagi opisa, ohranjenega lesenega opaža in pozicije istovetimo s prostorom, v katerega stopimo iz velike dvorane na vrhu stopnišča skozi vrata na desni, je bilo leta 1938 sedem kosov tapiserij, vloženi v lesen opaž (7 *eingelassene Gobelins*).²¹ Dve tapiseriji iz te sobe sta – kot že omenjeno – ohranjeni, dve poznamo samo po fotografijah, o vseh sedmih pa si je nekaj drobcev zabeležil Eduard Andorfer, ki je poskusil prepoznati posamezne *vrtné prizore*.²² Razporeditev tapiserij v jedilnici, ki si jo je neznano kdaj skiciral (sl. 1), ustreza sedanjemu stanju odprtih polj v lesenem opažu v obravnavanem prostoru. Na levi strani od vhoda v sobo iz dvorane je bil med vrati in pečjo v večjem polju vložen prizor, ki ga je kot edinega v tej sobani ovekovečil teolog in fotograf Johann Graus (sl. 2).²³ Andorfer je prizor v parkovno urejenem okolju zaradi cvetličnega venca, ki ga klečeči mladenič polaga na glavo sedečega dekleta, z vprašajem označil za Floro. Desno od peči, če se premikamo v



1. Eduard Andorfer: skica prvega nadstropja palače Attems, ok. 1943 (© Sammlung Graz Museum, Andorfer Nachlass)

²⁰ Tapiserije, katerih nastanek je Andorfer postavil v čas okrog 1720–1730 in katerih hranišče ni znano, so izjemno dragocene umetnine, posebno Telemahova serija je redkost, saj so jo v ateljeju Leyniers po teh predlogah stkali samo enajstkrat, in še to ne vsakič v celoti. Prim. Komić Marn, "Tapiserije iz palače," 284.

²¹ AT StLA, Fideikommiss, K. 288.

²² Sammlung Graz Museum, Andorfer Nachlass, Sackstraße 17/2, I.

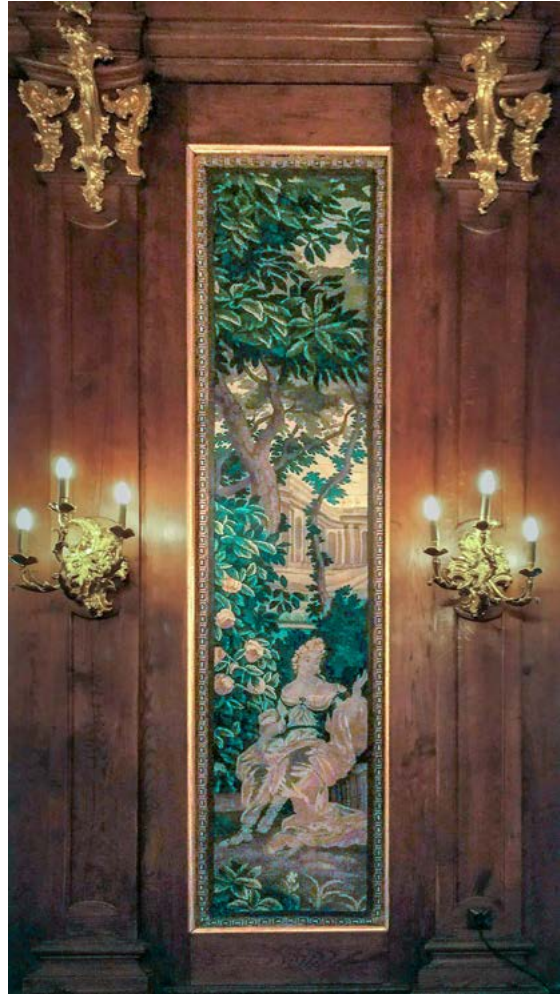
²³ V multimedijških zbirkah Univerzalnega muzeja Joanneum (Multimedia Sammlungen) je ohranjen Grausov fotografski arhiv. Med fotografijami je nekaj zelo povednih posnetkov interierjev graške palače Attems. Za Johanna Grausa (1836–1921) gl. Biedermann, "Monsignor Dr. Teol. H.C. Johann Graus." Identifikacijo sobane poleg lesenega opaža omogoča baročna peč, ki še vedno stoji v prostoru.



2. Tapiserije in baročna peč v 7. prostoru v 1. nadstropju palače Attems v Gradcu, pred 1883
(© Universalmuseum Joanneum, Multimediale Sammlungen; foto: Johann Graus)

smeri urnega kazalca, je po njegovem mnenju sledil prizor Kefala in Prokris, ki ga ne poznamo. Na ozkih delih stene med okni sta stala dva ožja prizora, na katerih sta bila upodobljena Hermes in sedeča ženska.²⁴ Prvega poznamo samo po slabi fotografiji, medtem ko lahko sedečo žensko istovetimo z enim od ohranjenih kosov, ki je skupaj s svojo zrcalno podobo umeščen v palači, dejansko na mestu, kjer ga je evidentiral Andorfer (sl. 3).²⁵ Na naslednji steni sta stala dva srednje velika prizora. Prvega ne poznamo, predstavljal je kralja in žensko (po Andorferjevem mnenju morda Salomo ali kraljico iz Sabe), o drugem, ki je bil po restavriranju v osemdesetih letih vrnjen na svoje prvotno mesto, pa je Andorfer domneval, da gre za Venero in Adonisa (sl. 4–5). Na desni od vhodnih vrat je bila vložena sedma tapiserija z upodobitvijo Diane, o kateri nimamo podatkov. Tapiserije je konservator označil za slabo ohranjene, njihove bordure so bile zakrite z lesenim opažem in niso bile vidne.²⁶ To dejstvo kaže, da so bile tapiserije v tem prostoru sekundarno umeščene v lesene opaže in da ne gre za izvirno postavitvev.

Sobana je bila od leta 1938, ko jo je najel graški Mestni muzej, dostopna zunanjim obiskovalcem. Močno poškodovano serijo kljub nevarnostim, ki so po izbruhu druge svetovne vojne grozile stanovanjski opremi zaradi bombardiranja, zaplembe *Wehrmachta* in povojnih ropanj, vse do konca šestdesetih let niso snemali ali kakorkoli zavarovali.²⁷ Med vojno in po njej je bila ta serija deležna najmanj pozornosti, saj je na omenjeni razstavi leta 1945 niso predstavili in Eduard Andorfer se posledično z njo ni ukvarjal. Ko so konec šestdesetih let v palači, ki jo je leta 1962 od Ignaca V. Attemsa kupila Štajerska deželna uprava, potekale priprave na restavratorska dela, je obnova zajela tudi sedem kosov tapiserij, in sicer pet velikih (3 × 1,4 m) in dva majhna (3 × 0,8 m),²⁸ ki jih lahko istovetimo s sedmimi *eingelassene* tapiserijami, ki so jih leta 1938 popisali v jedilnici v prvem nadstropju.²⁹ Čeprav sedanje hranišče



3. Dama v parku, tapiserija v 7. prostoru v 1. nadstropju palače Attems v Gradcu, 2018 (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Renata Komić Marn)

²⁴ Andorfer je uporabil izraza *Hermes* in *Sitzende Frau*.

²⁵ Sammlung Graz Museum, Andorfer Nachlass, Sackstraße 17/2, I. Fotografija Hermesa je objavljena v Mosettig, "Das Stadtpalais."

²⁶ Sammlung Graz Museum, Andorfer Nachlass, Sackstraße 17/2, I.

²⁷ Komić Marn, "Tapiserije iz palače," 293–95.

²⁸ BDA, Graz, Palais Attems, Sackstr. 17, Zl: 6928/69 (20. 10. 1969).

²⁹ Gl. AT StLA, Fideikommiss, K. 288.



4. Venera in Adonis, tapiserija iz 7. prostora v 1. nadstropju palače Attems v Gradcu, 1982
(© Bundesdenkmalamt, Archiv des Landeskonservatorats für Steiermark in Graz)



5. Venera in Adonis, tapiserija iz 7. prostora v 1. nadstropju palače Attems v Gradcu, izrez, 1982
(© Bundesdenkmalamt, Archiv des Landeskonservatorats für Steiermark in Graz)

petih od sedmih kosov ni znano,³⁰ lahko te tapiserije identificiramo v starejših popisih in tako o njih pridobimo več podatkov.

Po smrti Ignaca IV. Attemsja so leta 1915 v graški palači natančno popisali vse alodialne slike, bakroreze in tiske, tapiserije pa so samo prešteli in zapisali njihovo vrednost.³¹ V veliki jedilnici (*Im großen Tafelzimmer*), ki ustreza opisu jedilnice iz leta 1938, je bilo šest kosov poškodovanih tapiserij, vrednih komaj 60 kron.³² Iz skopega zapisa ni mogoče razbrati, ali so bili vloženi v leseni opaz in ali je šlo za iste tapiserije. Malo povedni so tudi podatki iz popisov stanja palače in njene opreme iz let 1879 in 1880. Dve leti po smrti Ferdinanda II. so v istem prostoru (*Mittel-Salon*) sicer rutinsko evidentirali tapiserije na stenah,³³ medtem ko so v inventarju opreme palače iz leta 1879 zabeležili tapiserije v šestih sobanah v prvem nadstropju, v veliki jedilnici pa ne, kar je presenetljivo in bi mogoče lahko bilo posledica napake.³⁴ Vendar pa nadaljnji pregled istega inventarja razkriva,

³⁰ Mosettig, "Das Stadtpalais," priloga A 17 A.

³¹ AT StLA, Bezirksgericht (BG) Graz, A VII 125/1915, Protokoll.

³² AT StLA, BG Graz, A VII 125/1915, Protokoll, fol. 88v. Druge tapiserije so dosegale vrednosti do več kot 300 goldinarjev za kos.

³³ Prim. AT StLA, Fideikommiss, K. 282, Inventurs Revisions und Schätzungs- Protokoll, 1880: *Die Wände sind ebenfalls dem Stile des Palais entsprechend mit Gobelins bespannt.*

³⁴ AT StLA, Landesgericht (LG) Graz, VII 149/1878, Protokoll.

da je bilo takrat nekaj kosov tapiserij shranjenih v podstrešnem mezaninu palače, v kamri za moko (*Mehlkammer*), ki je – sodeč po opremi – služila kot shramba za stanovanjsko opremo. Vrednost teh tapiserij so ocenili na zgolj 30 goldinarjev. Če primerjamo cene drugih tapiserij in njihove vrednosti v letih 1879 in 1915, bi lahko domnevali, da so bile prav tapiserije iz kamre za moko tiste, ki so jih v letih 1915 in 1938 evidentirali v veliki jedilnici.³⁵ Glede na stanje njihove ohranjenosti in hranišče v letu 1879 je malo verjetno, da bi jih pridobil Ferdinand II., torej so morale priti v palačo že prej. Gotovo pa so bile vstavljene v leseni opaž v veliki jedilnici pred letom 1921, ko je umrl Johann Graus, avtor edine znane predvojne fotografije iz te sobe.³⁶

Kot smo že omenili, za prvo polovico 19. stoletja ne razpolagamo z natančnimi inventarji opreme palače, zato pa so inventarji iz 18. stoletja dosledno ohranjeni. V prvem znanem popisu opreme fidejkomisne palače Attems iz leta 1733 zasledimo samo eno serijo tapiserij brez navedbe vsebine prizorov, in sicer v tako imenovani *Gängl Zimmer*, sedmi sobi v prvem nadstropju.³⁷ Soba, ki bi po nazivu sodeč morala biti manjši, hodniku podoben ozek prostor, a je bila glede na število tapiserij v njej gotovo prostorna, je z lastniki spreminjala podobo, pa tudi ime. Pred letom 1762 so v njej uredili veliko reprezentativno jedilnico,³⁸ funkcija pa se je ohranila do druge svetovne vojne. Primerjava opisov in zaporedja prostorov, ki jih razberemo iz zapuščinskih inventarjev, tako pokaže, da je Ignac Marija I. edine tapiserije, ki jih je imel v graški palači, hranil prav v tistem prostoru, ki ga je dobrih dvesto let pozneje krasilo sedem *eingelassene Gobelins*. Njegove dragocene tapiserije, katerih vrednost so ocenili na 400 goldinarjev, so bile z zlatom pretkane, serijo je sestavljalo osem kosov, in sicer štirje večji, dva slojna (2 *Pfeiler*) in dva manjša kotna (2 *kleinen Ekh=blätlen*). Pri raziskovanju usode fidejkomisnih tapiserij grofa Ignaca Marije I. in vprašanja, ali jih lahko istovetimo s serijo, od katere sta se ohranila najmanj dva kosa, je treba najprej odpraviti zmedo, nastalo zaradi pravil, po katerih so fidejkomisni in univerzalni dediči dedovali lastnino svojih očetov oziroma bližnjih sorodnikov.

Ignac Marija I. je leta 1727 vso svojo lastnino, tudi slike in drugo opremo v palači in v drugih rezidencah, zavaroval s fidejkomisom, ki ga je razdelil na primogeniturnega (za prvorojenega Franca Dizmo) in sekundogeniturnega (za drugorojenega Tadeja Kajetana).³⁹ Tako po njegovi smrti ni bilo osebne ali alodialne lastnine, ki bi jo lahko dedoval kdo drug. Nasprotno pa so njegovi nasledniki vedno ustvarjali osebno lastnino, ki ni spadala v fidejkomis in s katero so prosto razpolagali. Alodialna lastnina je tako lahko bila predmet raznih volil, največkrat pa jo je podedoval zapustnikov univerzalni dedič. Attemsov prvorojenec Franc Dizma, ki je skupaj s fidejkomisom podedoval palačo v Gradcu, je svoje fidejkomisno in alodialno premoženje razdelil med tri sinove. V ta namen je po očetu podedovani fidejkomis razdelil na dva dela – večjega je prevzel prvorojenec Ignac Marija II., manjšega pa drugorojeni Dizma Maksimilijan (oba iz prvega zakona), za univerzalnega dediča, ki je podedoval vso njegovo alodialno lastnino, torej tisto, ki ni spadala v fidejkomis, pa je določil

³⁵ Leta 1915 so namreč njihovo vrednost ocenili na 60 kron. Prim. AT StLA, BG Graz, A VII 125/1915, Protokoll, fol. 88v.

³⁶ Predlog natančnejše datacije postavitve tapiserij (pred letom 1883) je argumentiran v nadaljevanju.

³⁷ AT StLA, Archiv Attems, K. 120, H. 1119, Ignaz Maria v. Attems Verlassinventar, 1733, fol. 21v: *Niederländer Spallier mit gold eingetragen, so in 4. grossen blättern, 2 pfeiller und 2. kleinen Ekh=blätlen Bestehen, zusammen um 400.*

³⁸ AT StLA, Archiv Attems, K. 126, H. 1143, Fideicommis und allodialinventar, 1762, fol. 71v: *In Taffel vorhin gängl zimmer.*

³⁹ Ilwof, *Die Grafen von Attems*, 17; Zadravec, "Postavitev in postavljavec," 110–11.

svojega drugorojenega sina iz drugega zakona Franca Antona. Poleg tega je dal Franc Dizma posest Gösting z uradom Aigen še pred svojo smrtjo izločiti iz fidejkomisa, da bi jo lahko dodal k dediščini, namenjeni Francu Antonu.⁴⁰ Za boljši vpogled v provenienco in usodo posameznih predmetov je zato treba pri raziskovanju vsakokrat upoštevati oba inventarja posameznega zapustnika, fidejkomisnega in alodialnega, obenem pa zanesljivo identificirati posamezne prostore, katerih raba, oprema in poimenovanje so se v preteklih stoletjih pogosto spreminjali.

V fidejkomisnem inventarju Franca Dizme iz leta 1750 so tapiserije njegovega očeta navedene na enak način kot v tistem iz leta 1733: štirje večji kosi, dva slopna in dva manjša kotna, vsi z zlatom pretkani, vredni 400 goldinarjev in še vedno v *Gänglzimmer*.⁴¹ V inventarju alodialne lastnine Franca Dizme pa so istočasno popisali še eno serijo tapiserij. V sosednji, vogalni sobi prvega nadstropja je Franc Dizma leta 1750 razkazoval prav tako z zlatom pretkane nizozemske špalirje, vredne 400 goldinarjev, vendar je bila ta serija sestavljena iz velikega kosa, ki je prekrival eno steno, še enega srednjega ter treh slopnih in treh kotnih kosov.⁴² Zaradi podobnosti opisov se je v literaturi pojavilo mnenje, da se oba zapisa iz leta 1750 nanašata na iste tapiserije.⁴³ Poleg tega vlada prav tako neutemeljeno prepričanje, da je vse serije tapiserij za palačo Attems nabavil Ignac Marija II. – torej vnuk Ignaca Marije I. – na svojem kavalirskem potovanju.⁴⁴ Ne eno ne drugo ne drži, saj smo ravnokar pokazali, da je Franc Dizma že leta 1750 poleg očetove imel tudi lastno serijo dragocenih, z zlatom pretkanih tapiserij, poleg tega so tapiserije Ignaca Marije I. evidentirane v več fidejkomisnih inventarjih iz 18. stoletja in so jih še leta 1762 hranili v palači.⁴⁵ Težave pri raziskovanju provenience zbirk grofov Attems med drugim povzroča dejstvo, da je Franc Anton kot univerzalni dedič med drugim podedoval vso alodialno lastnino svojega očeta iz graške fidejkomisne palače. Tako je po letu 1750 iz palače odpeljal (verjetno v Gösting) vso opremo, ki jo je za časa svojega življenja pridobil Franc Dizma, razen predmetov, ki jih je odkupil fidejkomisni dedič, torej Ignac Marija II.⁴⁶ Dragocene podatke o usodi te opreme vsebuje alodialni inventar Franca Dizme, v katerem je Ignac Marija II. lastnoročno označil predmete, ki jih je odkupil od univerzalnega dediča Franca Antona. Med njimi so tudi očetovi nizozemski špalirji, za katere je odštel 600 goldinarjev, torej je zanje odštel za polovico več, kot so ocenjeni v inventarju.⁴⁷ Tako so tudi tapiserije Franca Dizme po letu 1750 ostale v graški palači kot alodialna last Ignaca Marije II. Preden si zastavimo vprašanje, kaj se je zgodilo s serijama tapiserij, ki so jih leta 1750 popisali v obeh zapuščinskih inventarjih Franca Dizme, si je treba поблиže ogledati tapiserije z »mitološkimi motivi«, ki so leta 1938 krasile zasebne prostore Ferdinanda III. Attems.

⁴⁰ Prim. dokumentacijo v AT StLA, Archiv Attems, K. 9, H. 73. Prim. tudi AT StLA, Archiv Pallavicino, K. 28, H. 415, VI. Burg Feistritz.

⁴¹ AT StLA, Archiv Attems, K. 124, H. 1132, Übergabs=Inventarium, 1750, fol. 4: *Niederländer Spällier mit Gold eingetragen, so in 4. Grossen blättern, 2 Pfäller und 2. kleinen Egg blätlen bestehen.*

⁴² AT StLA, Archiv Attems, K. 125, H. 1136, Inventarium, 1750, fol. 53: *Niederländer Spällir mit gold eingetragen, so in einen großen blat auf einer wand, dan in ring Mitteren blat, 3: Pfeillern, und drey Egg blaten bestechet zusammen 400.*

⁴³ Schmölzer, *Archivalische Vorarbeiten*, 304, 306–10; Vidmar, "Tapiserije v dvorcu Premstätten," 21–22.

⁴⁴ Resch et al., *Die Kunstdenkmäler*, 501; Mosettig, "Das Stadtpalais," 16, 19.

⁴⁵ AT StLA, Archiv Attems, K. 126, H. 1143, Fideicomis und allodialinventar, 1762, fol. 2.

⁴⁶ Nakup posameznih kosov opreme omenja Schmölzer, *Archivalische Vorarbeiten*, 306.

⁴⁷ AT StLA, Archiv Attems, K. 125, H. 1136, Inventarium, 1750, fol. 53.

Tapiserije iz malega salona, male jedilnice in delovnega kabineta na razstavi leta 1945

Graški mestni muzej je od leta 1938 naprej najemal štiri vezane reprezentančne prostore v prvem nadstropju palače. Poleg velike jedilnice je imel v najemu tri sobane z že omenjenima mlajšima serijama bruseljskih tapiserij. Preostale tri sobe v nadstropju, katerih okna gledajo na sosednjo uršulinsko cerkev, pri čemer zadnja meji na Admontski dvor (*Admonterhof*) oziroma je z njim povezana, pa je Ferdinand III. Attems, ki je prebival v Kraljevini Jugoslaviji, še vedno uporabljal v času svojega bivanja v Gradcu. Oprema teh sob v inventarju iz leta 1938 ni navedena, zato je poimenovanje prostorov povzeto po inventarju Ignaca Marije IV. iz leta 1915.⁴⁸ Da so bile v njih še leta 1938 tapiserije, ki so bile med drugo svetovno vojno prepozno odpeljane iz palače in zato močno poškodovane, nato pa še izropane, izvemo iz dokumentacije BDA.⁴⁹ Eduard Andorfer je po pregledu štirih kosov, ki so edini preživeli kratkotrajno hrambo v skladiščih v grajskem hribu in povojna ropanja ruskih čet, menil, da so bili izdelani v ateljeju Heinricha Reydamsa ml. okrog leta 1690. Na razstavi leta 1945 so jih predstavili kot samostojno serijo v sobani s klasicistično pečjo in dvema oknom v drugem nadstropju palače.⁵⁰ Čeprav je razstava dobro fotografsko dokumentirana, med fotografijami ne najdemo posnetka iz tega petega razstavnega prostora. Ohranjeni pa so posamezni posnetki vseh štirih kosov in Andorferjevi zapiski o njih.⁵¹ Tapiserija, ki je na razstavi dobila številko 12, predstavlja zgodbo o Argosu in Merkurju iz Ovidovih *Metamorfoz* (sl. 6). V ospredju prizora med dvema drevesoma sedita Merkur s piščalko in speči starec Argos s palico. V ozadju je park s fontano, urejenim parterjem in nekaj pomarančevci v posodah. Pogled v prizor pogloblja ozek drevored, ki v zavoju raste okrog mogočnega vrtnega paviljona. Na levi se odpira pogled na večjo vodno površino, v daljavi uzremo pročelje dvorca. Na borduri je upodobljeno cvetje (vrtnice, tulipani, nageljni, dalije), sadje (grozdje, slive, marelice), tu in tam opazimo majhne vaze in nekaj dobro skritih, papagajem podobnih ptičev. Andorferjeva skica postavitve razstave kaže, da so tapiserijo razstavili v petem razstavnem prostoru na delu stene med stranskimi vrati in oknom na desni.⁵² Merila je 374 cm v višino in 240 cm v širino, pri čemer je bordura ob straneh zavzemala 33 cm, zgoraj in spodaj pa 43 cm.⁵³

Na del stene med stranskimi vrati in pečjo na desni od vhoda s hodnika so na razstavi konec leta 1945 na ogled postavili tapiserijo številka 13, za katero je Andorfer menil, da predstavlja tri gracije (sl. 7–8).⁵⁴ V ospredju prizora se tri dame z visokimi pričeskami po modi s konca osemdesetih let 17. stoletja premikajo z leve proti desni po neutrjeni poti. Prva dama na levi nosi v roki košarico s cvetjem, druga gledalcu kaže visoko posodo s pokrovom, ki bi lahko vsebovala kadilo, tretja je s hrbtom obrnjena proti gledalcu, njen obraz vidimo samo iz delnega profila. Morda tudi ta dama nekaj nosi v desnici, ki jo dviguje proti desnemu robu slike, vendar je tapiserija na tem mestu odrezana. Za njimi se dviguje gosta krošnja drevesa, v ozadju vidimo terasasto oblikovan

⁴⁸ Prim. AT StLA, Fideikommiss, K. 288; AT StLA, BG Graz, A VII 125/1915, Protokoll.

⁴⁹ Dopis E. Andorferja E. Neumannu, 12. 11. 1962 (kopija tipkopisa je objavljena v Mosettig, "Das Stadtpalais," priloga A 17).

⁵⁰ Gre za tretji prostor v drugem nadstropju z zahodne strani oziroma šesti prostor z vzhodne strani.

⁵¹ Sammlung Graz Museum, Andorfer Nachlass, Sackstraße 17/2, I.

⁵² Dokument, ki ga doslej sicer ni bilo mogoče odkriti v Andorferjevi zapuščini, je objavljen v Mosettig, "Das Stadtpalais," priloga A 20.

⁵³ Sammlung Graz Museum, Andorfer Nachlass, Sackstraße 17/2, I.

⁵⁴ Sammlung Graz Museum, Andorfer Nachlass, Sackstraße 17/2, I.



6. Merkur in Argos, tapiserija iz 3. prostora v 1. nadstropju palače Attems v Gradcu, 1945
(© Sammlung Graz Museum, Andorfer Nachlass)



7. Tri dame, tapiserija iz 3. prostora v 1. nadstropju palače Attems v Gradcu, 1945 (© Sammlung Graz Museum, Andorfer Nachlass)



8. Tri dame, tapiserija iz 3. prostora v 1. nadstropju palače Attems v Gradcu, izrez, 1945 (© Sammlung Graz Museum, Andorfer Nachlass)



9. Tezej in Ariadna, tapiserija iz 3. prostora v 1. nadstropju palače Attems v Gradcu, 1945
(© Sammlung Graz Museum, Andorfer Nachlass)

baročni vrt s fontanami in parterji, ki se zaključuje z arhitekturno kuliso večjega dvorca. Andorfer je v višino tapiserije nameril 376 cm, v širino pa 100 cm.⁵⁵ Bogato okrašena, 50 cm široka bordura, ki se ujema z borduro tapiserije št. 12, krasi prizor samo v zgornjem in spodnjem delu, ob straneh je namreč tapiserija obrezana.

Na steno levo od vhoda v sobo s hodnika so na razstavi obesili tapiserijo s prizorom, ki ga je Andorfer označil za *Tezeja in Ariadno* (sl. 9).⁵⁶ Povsem v ospredju stojita vojščak, viden s hrbta, in dama, ki mu v roke predaja klobko niti, obenem pa z levico kaže na kompleksno terasasto arhitekturo z vodnimi kaskadami, fontanami in stopnicami, ki vodijo na najvišji nivo, kjer posajeno in obrezano grmovje tvori labirint z arkadno oblikovanimi prehodi. Zgornjo polovico prizora zapolnjujejo krošnje dreves. Mere in okras bordure tapiserije št. 14 se skorajda povsem ujemajo s tapiserijo št. 12, le da ima prizor s Tezejem in Ariadno zgoraj in spodaj ožje bordure (37 cm namesto 43), levo in desno pa sta borduri za spoznanje širši. Poleg tega je Andorfer ugotovil, da je polje prizora levo in desno všito za približno 6 cm.⁵⁷ Črta, kjer je bordura v spodnjih in zgornjih kotih prekinjena, je dobro vidna tudi na fotografiji. Podoben prekinjeni vzorec bordure opazimo na fotografiji prizora z Argosom in Merkurjem, zato tudi za tapiserijo št. 12 sklepamo, da je bilo polje ob straneh delno všito.

Na zadnjo steno v petem razstavnem prostoru so razstavili največjega od takrat ohranjenih kosov tapiserij, ki so mu prisodili številko 15 (sl. 10–11). Andorfer je tapiserijo poimenoval *Lov na jelena* (*Hirschjagd*). V svojih zapiskih je sicer natančneje opisal prizor na levi kot lov na jelena z Akteonom, nimfami in Diano v gozdni krajini, osebi, ki tvorita prizor na desni, pa označil za Venero in Adonisa.⁵⁸ Opozoril je na grba grofov Attems na zgornji borduri tapiserije, za katera je iz njegovih sumarnih in mestoma šifriranih zapisov mogoče razbrati, da sta bila na tapiserijo deloma prišita. Na napisnem traku nad kronama obeh grbov je prebral in prepisal iniciali *I: I: G: V: W*. Borduro je označil za cvetlično, čeprav je na njej med bujnim grmičevjem poleg vrtnic, tulipanov, lilij in sončnic opazil tudi grozdje, marelice in jabolka ter papagaje. Zabeležil je tudi mere tapiserije, ki so jo imenovali *Riesengobelin*: višina 381 cm, širina 721 cm.⁵⁹ Pri iskanju primerljivih prizorov je bil pozoren na tapiserijo, objavljeno v knjigi Heinricha Göbla, ki kaže Diano na lovu.⁶⁰

Slikovno polje tapiserije lahko razdelimo na dva dela, z lovom na jelena na eni strani ter Venero in Adonisom na drugi in še kamnito piramido približno v sredini, lahko pa tudi ugotovimo, da lov na jelena zaseda dve tretjini polja tapiserije, saj sta Venera in Adonis postavljena čisto na rob desnega dela tapiserije. V ospredju prizora na desni kot odrivalo deluje nizko rastlinje z velikimi mesnatimi listi, v drugem planu Venera zadržuje Adonisa, ki se s kopjem v roki in dvema psoma odpravlja na lov. Nad njima se dvigujejo krošnje dreves, v ozadju je vidna arhitektura. Prizor lova na jelena je precej kompleksnejši od upodobitve Venere in Adonisa. Pregarjano žival je upodobljena povsem na levi, kot bi hotela doseči rob tapiserije in na ta način ulti zasledovalcem. Jelena sta že dohitela dva psa, od katerih ga eden z desne grize v hrbet, drugi pa se pripravlja, da ga bo napadel z leve. Skupino sestavlja še vznag zvrnjen mrtev pes, ki ga je jelen očitno poteptal s kopiti in za katerega se nihče ne zmeni. Gruči bojujočih se živali se približuje na konju jezdec z vihrajočim ogrinjalom in

⁵⁵ Sammlung Graz Museum, Andorfer Nachlass, Sackstraße 17/2, I.

⁵⁶ Sammlung Graz Museum, Andorfer Nachlass, Sackstraße 17/2, I.

⁵⁷ Sammlung Graz Museum, Andorfer Nachlass, Sackstraße 17/2, I.

⁵⁸ Sammlung Graz Museum, Andorfer Nachlass, Sackstraße 17/2, I.

⁵⁹ Sammlung Graz Museum, Andorfer Nachlass, Sackstraße 17/2, I.

⁶⁰ Sammlung Graz Museum, Andorfer Nachlass, Sackstraße 17/2, I; Göbel, *Wandteppiche*, repr. 288.



10. Lov na jelena, tapiserija iz prostora v 1. nadstropju palače Attems v Gradcu, 1945 (© Sammlung Graz Museum, Andorfer Nachlass)



11. Lov na jelena, tapiserija iz 1. prostora v 1. nadstropju palače Attems v Gradcu, izrez, 1945 (© Sammlung Graz Museum, Andorfer Nachlass)

bodalom v desnici, ki ranjenemu jelenu namerava zadati zadnji udarec. Iz boka živali štrli puščica, ki jo je z lokom ravnokar izstrelila stoječa figura na desni. Ob njej renči še en velik pes, ženska z vihrajočo draperijo in palico v roki pa nanjo kaže s prstom. V drugem planu mladenič s sulico v roki trobi v lovski rog, v ozadju za konjenikom beži v gozd prestrašena srna, med bujnimi krošnjami dreves in gozdičkom ob kamniti piramidi se odpira pogled v krajino v daljavi. Prizor upodablja Diano na lovu, ki jo lahko prepoznamo v figuri z lokom, pri čemer ranjeni jelen predstavlja Akteona, torej gre za prizor njegove smrti.

Pri analizi teh štirih tapiserij je treba opozoriti, da se zadnja precej razlikuje od drugih. Njena velikost je izjemna, dekoracija bordure se ne ujema s preostalimi, na njej je na dveh mestih upodobljen grb grofov Attems, ki ga na drugih kosih ne vidimo, deloma pa se razlikuje po slogu krajine in figur ter načinu njihove postavitve v prostor – v prvih treh primerih so figure precej nerodno postavljene v ospredje in ne sežejo v globino, predvsem pa je figur na prizoru Diane na lovu več. Čeprav so vse obute v antične sandale in oblečene v podobna oblačila, katerih deli tudi na veliki tapiseriji vihrajo v zraku, se ločijo po pričeskah in fiziognomijah. Nekatere od opaženih razlik so gotovo odvisne od slikane predloge oziroma kartona, ki ga je uporabljal izdelovalec, pa tudi fotografskih posnetkov, saj so bordure dovolj sorodno oblikovane, da bi lahko seriji nastali v isti delavnici. Naročniki so namreč v manufakturah izbirali ločeno osrednje prizore in bordure po osnutkih, ki so jim bili predloženi. Bordure so večinoma bolj prilagojene »modnim« smernicam, kartoni priljubljenih osrednjih prizorov pa so bili v rabi običajno dlje časa, tudi celo stoletje ali več. Zato pogosto prihaja do slogovnega razkoraka med osrednjim prizorom in borduro. Ni bilo redko, da so serijo sestavili iz različnih osrednjih prizorov, da pa so jo poenotili, so tapiserije obdali z enakimi bordurami – podobno, kot so z enakimi okvirji uokvirjali različne slike. Vendar pa zelo pomembno razliko med štirimi obravnavanimi tapiserijami pomenita grba na borduri tapiserije z lovom na jelena, ki ju na drugih ni. Na podlagi navedenega je treba sklepati, da ta ne spada v serijo, katere del so druge tri tapiserije. Zanesljivejše sklepe bi omogočila natančnejši pregled in primerjava vseh štirih kosov, vendar hranišče teh štirih tapiserij ni znano.

Tapiserije v malem salonu, mali jedilnici in delovnem kabinetu med sredino 19. stoletja in drugo svetovno vojno

Razstava tapiserij s postavitvijo v drugem nadstropju je bila samo priložnostna in kratkotrajna rešitev za umetnine, ki so bile pred začetkom druge svetovne vojne razporejene v šestih sobanah prvega nadstropja palače Attems. V nadaljevanju predstavljena rekonstrukcija razporeditve tapiserij in njihove postavitve v treh prostorih, ki jih Mestni muzej ni imel v najemu, kaže, da so opisane štiri tapiserije skupaj z zgoraj predstavljenimi sedmimi kosi iz velike jedilnice leta 1945 predstavljale le del dragocene zbirke tapiserij iz 17. stoletja. Ugotovili smo že, da so veliko jedilnico v prvem nadstropju, v kateri sta sedaj razstavljena dva kosa tapiserij iz zbirke Attems, v inventarju iz leta 1733 imenovali *Gänzl Zimmer*.⁶¹ Ta soba je bila nekdanj z vrati povezana s prostorom na desni, katerega okna prav tako gledajo na ulico *Sackstrasse* in ki je bil pred letom 1880 na neustrezen način pregrajen z

⁶¹ Prim. AT StLA, Archiv Attems, K. 120, H. 1119, Ignaz Maria v. Attems Verlassinventar, 1733, fol. 21v.



12. Postavitev tapiserije
Merkur in Argos v 3. prostoru
v 1. nadstropju palače Attems v
Gradcu, 1926 (© zasebni arhiv)

leseno steno.⁶² Čeprav se je v literaturi uveljavilo mnenje, da je ta prostor prvi v prvem nadstropju, velika jedilnica pa torej drugi,⁶³ lahko po pregledu starejših inventarjev ugotovimo, da so popisovalci pogosteje začeli inventuro na drugi strani palače, v prostoru, ki meji na sosednji Admontski dvor. Zaradi boljše preglednosti bomo uporabljali številčenje prostorov, ki temelji na tem pristopu. Vrnimo se torej v prostor št. 7 v prvem nadstropju, v veliko jedilnico, iz katere preko vogalne sobe (nekdanje *Bilder Zimmer*) in dveh naslednjih pridemo v prostor št. 3, ki so ga pred letom 1879 imenovali *kleiner Salon I*.⁶⁴ Stene prostora so bile takrat v celoti prekrite s tapiserijami, vrednimi 500 goldinarjev.⁶⁵ Leta 1915 so jih tudi prešteli: bilo je pet panojev (*Tafeln*), ocenjenih na 1000 kron.⁶⁶ Da je bilo tudi pred drugo vojno v tem prostoru pet tapiserij, lahko sklepamo na podlagi zapiskov Eduarda Andorferja,

⁶² Podatek o steni, ki deli prostor na dva neenako velika dela, prvič zasledimo v viru iz leta 1880. Prim. AT StLA, Fideikommiss, K. 282, Inventurs Revisions und Schätzungs-Protokoll, 1880. Resch et al., *Die Kunstdenkmäler*, 508, navaja, da je bil prostor predeljen konec 18. stoletja.

⁶³ Schweigert, *Graz*, 97; Resch et al., *Die Kunstdenkmäler*, 508–09; Lechner, "Der Barockmaler," 50–52.

⁶⁴ Za poimenovanje prostorov gl. AT StLA, LG Graz, VII 149/1878, Protokoll.

⁶⁵ AT StLA, LG Graz, VII 149/1878, Protokoll.

⁶⁶ AT StLA, BG Graz, A VII 125/1915, Protokoll, fol. 88.



13. Postavitev tapiserije
Tri dame v 3. prostoru
v 1. nadstropju palače
Attems v Gradcu, 1926
(© zasebni arhiv)

ki je skiciral njihovo postavitve, vendar ni navedel vsebine posameznih prizorov.⁶⁷ Iz ohranjenih predvojnih fotografij pa lahko razberemo naslednjo postavitve: desno od vhoda v sobo, torej med vrati in steno z oknom, je steno krasil že opisani prizor Merkurja, ki uspava Argosa (sl. 12). Levo od vrat se je čez dve steni raztezala večja tapiserija, katere vsebine ne poznamo. Ugotovimo lahko le, da je na desni imela podobno borduro kot *Merkur z Argosom*.⁶⁸ Levo od peči je bil vstavljen ozek pas tapiserije brez bordure ob straneh – očitno je šlo za odrezan del večjega prizora in morda je bil ta kos del sosednje tapiserije, postavljene na steno desno od peči (sl. 13). V njem prepoznamo prizor s tremi damami, ki je bil leta 1945 razstavljen v petem razstavnem prostoru (sl. 7). Na steni med vrati v naslednjo sobo in levim oknom, torej nasproti *Merkurja in Argosa*, je visela še ena tapiserija, ki je na doslej znanih fotografijah interierjev ni mogoče najti. Andorfer je zapisal, da je šlo za *Tezeja in Ariadno*, ki je bila predstavljena na razstavi (sl. 9).⁶⁹ Vse tapiserije so bile uokvirjene; letvice so imele na vogalih in ponekod tudi na sredini kovinske okraske.

⁶⁷ Sammlung Graz Museum, Andorfer Nachlass, Sackstraße 17/2, I.

⁶⁸ V Grausovem fotografskem arhivu je ohranjen posnetek supraporte in dela stropa, na katerem sta vidna bordura tapiserije in majhen delček prizora.

⁶⁹ Sammlung Graz Museum, Andorfer Nachlass, Sackstraße 17/2, I.



14. Baročni kamin s portretom cesarja Karla VI. v 2. prostoru v 1. nadstropju palače Attems v Gradcu, 1926 (© zasebni arhiv)

V naslednjem prostoru, v sobani št. 2, ki jo še vedno krasi razkošno okrašen kamin s portretom cesarja in grbom grofov Attems (sl. 14),⁷⁰ so bile po Andorferjevih zabeležkah sodeč na dve nasproti si stoječi predelni steni nameščene štiri tapiserije. To se ujema s podatki iz leta 1915, ko so vrednost štirih kosov (*Felder*) tapiserij v tem prostoru ocenili na 600 kron.⁷¹ Vsaj od srede 19. stoletja naprej so *Camin Zimmer* začeli imenovati *kleiner Tafelzimmer*.⁷² Vrednost tapiserij, ki so prekrivale stene sobane že v času Ferdinanda II., so leta 1879 ocenili na 300 goldinarjev.⁷³ Od štirih prizorov v tej sobi s štirimi vrati poznamo po fotografijah samo enega. Prepoznamo ga na več fotografijah iz družinskih albumov družine Attems, evidentiral pa ga je tudi konservator Graus (sl. 15–16). Na njem v ospredju v senci drevesa stoji skupina štirih oseb: v sredini sta na desni kraljica in na levi kralj, ki kraljico pozdravlja oziroma jo želi objeti. Zadaj za kraljico stoji dvorjan oziroma

⁷⁰ Kamin je sicer poškodovan.

⁷¹ AT StLA, BG Graz, A VII 125/1915, Protokoll, fol. 88.

⁷² Poimenovanje je razumljivo v odnosu do že obravnavane velike jedilnice, ki očitno ni služila za vsakdanjo rabo, temveč je funkcionirala kot reprezentančni prostor (v drugi polovici 18. stoletja so jo imenovali *Parade Zimmer*).

⁷³ AT StLA, LG Graz, VII 149/1878, Protokoll.



15. Pogled iz 2. prostora v 3. prostor v 1. nadstropju palače Attems v Gradcu, 1926 (© zasebni arhiv)

dvorjanka, ob kralju pa klečeča oseba oziroma otrok, morda paž. V ozadju na desni je arhitektura z vodnimi kaskadami, celopostavnimi kipi na fasadi in stopniščem, ki vodi na teraso. Na levi se prizor odpira v krajino z reko, grmičevjem in nekaj drevesi, levo spredaj je grmičevje s čudovitimi cvetovi, ki deluje kot prostorsko odrivalo. Osrednji prizor srečanja ustvarja vtis, da kraljica razkošno odetemu kralju naklonjenosti ne vrača z enako mero. Lahko bi šlo za zelo reduciran prizor srečanja kralja Salomona in kraljice iz Sabe, vendar se ta domneva ne ujema z doslej predstavljenimi prizori, ki črpajo vsebino iz Ovidovih poezij. Težko je reči, zakaj je prav ta prizor večkrat ovekovečen na fotografijah, medtem ko drugi iz te sobe niso bili zajeti v objektiv. Takšen pristop je razviden tudi iz nedatiranega (a zagotovo predvojnega) akvarela, ki prikazuje steno kaminske sobe z vrati v mali salon in katerega fotografija je ohranjena v zasebni lasti (sl. 17).⁷⁴ Na levi vidimo obravnavani prizor srečanja kralja in kraljice, na desni del sosednje tapiserije. Eno krilo vrat, ki se odpirajo v sosednji mali salon, je odprto, tako da lahko vidimo delček ene od tapiserij v njem. Na steni z oknom ter steni s kaminom in dvojimi vrati v mali jedilnici ni bilo tapiserij.

⁷⁴ Hranišče akvarela ni znano.



16. Srečanje kralja in kraljice, tapiserija v 2. prostoru v 1. nadstropju palače Attems v Gradcu, pred 1883
(© Universalmuseum Joanneum, Multimediale Sammlungen; foto: Johann Graus)



17. Pogled iz 2. prostora v 3. prostor v 1. nadstropju palače Attems v Gradcu, akvarel (© zasebni arhiv)

Na podlagi akvarela in doslej znanih fotografij sklepamo, da so tapiserije v malem salonu in mali jedilnici večinoma v celoti imele bordure – tako zgoraj in spodaj kot tudi ob straneh. Primerjava vidnih delov bordur in slogovna analiza kažeta, da je šlo za enotno serijo, ki pa je bila v ta dva prostora umeščena sekundarno. Tapiserije, ki jih je mogoče videti na posnetkih, so bile uokvirjene z letvicami s kovinskimi okraski. V teh dveh sobah na stenah tudi ni bilo slik, le nad vrati so bile supraporte, dela Franca Karla Remba (v malem salonu tri, v mali jedilnici pa štiri), od katerih je nekaj ohranjenih in situ. Na podlagi akvarela ugotovimo še, da je kaminsko sobo oziroma malo jedilnico v prvem nadstropju palače Attems nekdaj krasila ena od supraport, ki jo hranijo v *Alte Galerie* Univerzalnega muzeja Joanneum.⁷⁵

Iz sobe s kaminom stopimo v prvo sobo impozantne *enfilade*, ustvarjene na začetku 18. stoletja. Prostor, ki so ga v času Ignaca Marije I. imenovali *Egg Zimmer* oziroma *Schlafzimmer*, od približno zadnje tretjine 19. stoletja naprej pa je služil kot *Schreibzimmer des H. Grafen*, je imel leta 1733 najverjetneje samo ena vrata.⁷⁶ Druga vrata, ki so omogočala prehod v sosednjo stavbo, so bila postavljena v času Ferdinanda I., ki je zaradi pomanjkanja prostora v palači najel dva prostora v sosednjem Admontskem dvoru.⁷⁷ Eduard Andorfer si je skiciral postavitev treh tapiserij v tej sobi: velik kos se je raztezal preko dveh sten od peči v kotu do prehoda v *Admonterhof*, dva manjša sta bila postavljena ob vratih, ki povezujejo prostor z malo jedilnico oziroma sobo s kaminom (sl. 1). Na podlagi starejših inventarjev ugotavljamo, da je bilo stanje takšno tudi pred letom 1879, ko so bile stene opete s tapiserijami, vrednimi 500 goldinarjev.⁷⁸ Tudi leta 1915 so bile namreč v tem prostoru tri tapiserije, vredne 1000 kron.⁷⁹ Te so fotografsko najboljše evidentirane od vseh tapiserij iz 17. stoletja. Preko dveh sten se je raztezal veliki prizor z Akteonovo smrtjo ter Venero in Adonisom, ki je obravnavan v prejšnjem poglavju (sl. 10). V Andorferjevi zapuščini je ohranjena fotografija, ki odlično kaže njegovo postavitev v kotu delovne sobe grofa Attems (sl. 18).⁸⁰ Levo od peči, ki še vedno stoji v sosednjem kotu, je stal ozek pas tapiserije brez stranskih bordur, na katerem je upodobljen v kratek plašč ogrnjen mož z operjenim klobukom (sl. 19). Figura je postavljena v

⁷⁵ Supraporto, katere prvotne postavitev v palači doslej nismo poznali, je muzej kupil na graškem umetnostnem trgu leta 1971 (Inv. Nr. 968). Objavljena je v Lechner, "Der Barockmaler," 142–43, repr. 199.

⁷⁶ Prim. AT StLA, Archiv Attems, K. 8, H. 59, Inventarium, 1733, fol. 37v. Za funkcijo prostora pred letom 1878 prim. AT StLA, LG Graz, VII 149/1878, Protokoll.

⁷⁷ Resch et al., *Die Kunstdenkmäler*, 509, navaja, da so sedaj v prostoru tri supraporte, čeprav so v njem samo dvojna vrata. Več o vratih v nadaljevanju.

⁷⁸ AT StLA, LG Graz, VII 149/1878, Protokoll.

⁷⁹ AT StLA, BG Graz, A VII 125/1915, Protokoll, fol. 88v.

⁸⁰ Sammlung Graz Museum, Andorfer Nachlass, Sackstraße 17/2, I.



18. Tapiserija Lov na jelena v 1. prostoru v 1. nadstropju palače Attems v Gradcu, ok. 1933
(© Sammlung Graz Museum, Andorfer Nachlass)



19. Tapiserije in empirska peč v 1. prostoru v 1. nadstropju palače Attems v Gradcu, pred 1883
(© Universalmuseum Joanneum, Multimediale Sammlungen; foto: Johann Graus)



20. Dva lovca, tapiserija v 1. prostoru v 1. nadstropju palače Attems v Gradcu, pred 1883
(© Universalmuseum Joanneum, Multimediale Sammlungen; foto: Johann Graus)

spodnji del polja tapiserije, zgornjega zapolnjujejo krošnje dreves. Pasova bordure se po dekoraciji ujemata s tistimi na veliki tapiseriji, zanesljivo povezavo predstavlja v zgornjem delu upodobljen grb grofov Attems. Tretja tapiserija, ki je nekdaj krasila ta prostor, je malo večja, njena bordura je polna (sl. 20). V spodnjem delu polja sta upodobljena dva mlada lovca, na tleh ob fontani, ki je le delno vidna, ležijo lovski plen in lovski pripomočki. Mladenič na levi sedi, v desni roki drži nenavaden predmet, z levico pa kaže na svojo desno, torej proti levemu robu tapiserije. Mladenič z nenavadnim pokrivalom na levi nosi na ramenu veliko puško in z desnico kaže na svojo levo, proti desnemu robu tapiserije. Med mladeničema se za poskakujočim psičkom odpira pogled v krajino in arhitekturo v daljavi. Zgornji del tapiserije zapolnjujejo krošnje dreves. Tudi ta ima v zgornjem delu bordure grb grofov Attems in se z drugima dvema v tem prostoru slogovno ujema, prav tako so primerljive bordure, ki so sicer zaradi kakovosti posnetkov ponekod slabše vidne. Na podlagi prekinjenega vzorca na zadnji tapiseriji je mogoče sklepati, da je bila bodisi obrezana bodisi je bil del osrednjega polja vшит kot pri *Merkurju in Argosu*.

Vse tapiserije v navedenih treh prostorih družijo nekaj skupnih lastnosti. Eduard Andorfer je menil, da so nastale konec 17. stoletja, morda v delavnici Henrija Reydamsa. Sorodni so motivi, ki verjetno črpajo vsebino iz Ovidovih poezij. Prav tako soroden je slog upodobitev, četudi se tri tapiserije iz grofove delovne sobe s tega vidika – prav tako pa tudi po dodanih grbih – ločijo od tistih iz malega salona in male jedilnice. Tapiserije so uokvirjene z bogato okrašenimi letvicami. Krasijo jih razmeroma široke bordure, nekateri kosi so odrezani, drugi deloma všiti, zato enako kot Eduard Andorfer sklepamo, da tapiserije niso bile narejene za prostore, v katerih so stale v letih pred drugo svetovno vojno.

Tapiserije v palači Attems v 18. in 19. stoletju

Skupaj je bilo torej leta 1938 v prvem nadstropju palače Attems razstavljenih 19 kosov tapiserij iz 17. stoletja. V iskanju odgovorov na vprašanja, katerim serijam so pripadale in kdo jih je nabavil, je treba primerjalno analizirati podatke iz starejših inventarjev palače Attems in ugotoviti, kako so bile v prvih dveh tretjinah 18. stoletja opremljene sobane, v katerih so bile pozneje razstavljene tapiserije.

Prvi prostor – spalnica

Tudi tokrat bomo sledili zaporedju v starejših inventarjih in začeli analizo v prvem prostoru, ki je bil pozneje s preходом povezan z Admontskim dvorom. *Schlaf* oziroma *Egg Zimmer*, v kateri je bila pred drugo svetovno vojno postavljena *Wappenserie*,⁸¹ je bila v času Ignaca Marije I. opeta s 84 komolci špalirjev iz rdečega brokata.⁸² Domnevamo, da so jih v fidejkomisnem inventarju njegovega sina navedli kot zgolj 12 goldinarjev vredne brokatne špalirje nekje na koncu seznama mobilij.⁸³ Iz alodialnega inventarja je namreč razvidno, da je Franc Dizma, potem ko se je po smrti mačehe, rojene grofice Herberstein, preselil iz drugega nadstropja v prvo, dal spalnico opeti z novimi špalirji.⁸⁴ V spalnico je namestil tudi posteljo z baldahinom, ki jo je njegov sin pozneje odkupil od univerzalnega

⁸¹ Tako je serijo tapiserij z grbom grofov Attems v svojih zapiskih imenoval Andorfer.

⁸² AT StLA, Archiv Attems, K. 120, H. 1119, Ignaz Maria v. Attems Verlassinventar, 1733, fol. 20.

⁸³ AT StLA, Archiv Attems, K. 124, H. 1132, Übergabs=Inventarium, 1750, fol. 6.

⁸⁴ AT StLA, Archiv Attems, K. 125, H. 1136, Inventarium, 1750, fol. 48.

dediča.⁸⁵ Sodeč po podatkih iz alodialnega inventarja iz leta 1750, pa Ignac Marija II. ni odkupil novih špalirjev iz te sobe, torej jih je prevzel njegov mlajši brat Franc Anton iz Göstinga. To potrjuje tudi podatek iz alodialnega zapuščinskega inventarja Ignaca Marije II. Pred letom 1762 so namreč stene v tej sobi opeli s poslikanimi platnenimi špalirji.⁸⁶ Tapiserije iz serije z grbom grofov Attems so torej v sobo postavili po letu 1762 in pred letom 1879. Iz edinega znanega inventarja Ferdinanda I., ki navaja seznam fidejkomisnih slik v palači Attems (1820), in kataloga slik Ignaca Marije III. (1862) je mogoče razbrati, da v tem času v sobi niso hranili veliko slik.⁸⁷ To sicer ne omogoča sklepa, da so tapiserije v sobo namestili že v času Ferdinanda I., saj oljna slika tega interierja kaže, da so slike obešali tudi neposredno na s tapiserijami prekrte stene (sl. 21). Pri sliki, ki se je ohranila v zasebni lasti, gre za izjemno pomemben vpogled v prvo sobo prvega nadstropja, ki prinaša razmeroma zanesljive podatke o njenem nekdanjem videzu in barvni lestvici ene od tapiserij. Slika ni datirana,⁸⁸ vendar bi njen nastanek na podlagi nekaterih portretov na steni in domneve, da je med uokvirjenimi slikami tudi nekaj fotografij, postavili v tretjo četrtino 19. stoletja. Natančneje jo lahko datiramo s pomočjo ugotovitve, da je prostor v času Ignaca Marije III. še vedno funkcioniral kot (sicer stara) spalnica, v njem pa je še leta 1862 stala velika postelja s pripadajočo opremo in *Himmeldecke*, vredna 100 goldinarjev.⁸⁹ Do leta 1878, ko je umrl Ferdinand II., so sobo namreč že preuredili v grofovo delovno sobo in posteljo prestavili drugam.⁹⁰ Sklepamo torej, da je slika nastala pred letom 1878 in da sta na stenah morda že v času Ignaca Marije III. (torej pred letom 1862) stali dve tapiseriji. Velikega kosa s prizorom lova na jelena na steni desno in zadaj za posteljo na sliki ni mogoče razbrati, vendar je mogoče, da je bil tudi ta že na steni in da so nanj obesili slike, katerih okvirja sta delno vidna za posteljnim baldahinom. Morda se lahko pri določanju časa, v katerem so bile tapiserije pritrjene na steno, naslonimo na datacijo poznobaročne preureditve prostora in gradnje prehoda v *Admonterhof*, torej umestitve novih vrat, ki jih na sliki sicer ne vidimo. Ferdinand I. Attems je najstarejšo znano pogodbo o najemu dveh prostorov v sosednji stavbi podpisal leta 1788, in sicer za dobo 20 let.⁹¹ Gotovo je za prehod poskrbel istočasno, obenem pa dal opremiti sobo s pečjo v slogu Ludvika XVI., ki jo datirajo v čas okrog leta 1780.⁹² Niša, v kateri stoji peč, je še vedno obdana s stranicami lesenega okvirja, v katerega so bile postavljene uokvirjene tapiserije, nad vrati pa v okvirju, verjetno izdelanem šele konec 18. stoletja, stoji supraporta, ki so jo nad nova vrata prestavili iz nekega drugega prostora. Iz tega bi morebiti lahko sklepali, da so okvirje za tapiserije in obe supraporti namestili v sobo skupaj s pečjo šele okrog leta 1788.⁹³ Na vprašanje, ali so takrat v sobano namestili tudi tri tapiserije z grbom grofov Attems (sl. 10–11, 18–20), je na podlagi doslej preučenega gradiva težko podati zanesljiv odgovor.

⁸⁵ AT StLA, Archiv Attems, K. 125, H. 1136, Inventarium, 1750, fol. 48.

⁸⁶ AT StLA, Archiv Attems, K. 126, H. 1143, Fideicommiss und alodialinventar, 1762, fol. 73; AT StLA, Landrecht, K. 39, Specification, fol. 174v.

⁸⁷ AT StLA, Fideikommiss, K. 284–285.

⁸⁸ Lechner, "Der Barockmaler," 46, je objavil izrez iz slike in jo datiral v 19. stoletje.

⁸⁹ AT StLA, Fideikommiss, K. 282.

⁹⁰ AT StLA, LG Graz, VII 149/1878, Protokoll.

⁹¹ AT StLA, Archiv Attems, K. 24, H. 151, Vereinbarung Ferdinand Maria Gf. Attems mit dem Stift Admont.

⁹² Za datacijo prim. Resch et al., *Die Kunstdenkmäler*, 509.

⁹³ Po podatkih v inventarju Ignaca Marije I. v tej sobi ni bilo supraporte, temveč podolgovata slika nad vrati. Prim. AT StLA, Archiv Attems, K. 8, H. 59, Inventarium, 1733, fol. 37v.



21. Pogled v 1. prostor v 1. nadstropju palače Attems v Gradcu, pred 1878, olje na platnu (© zasebni arhiv)

Drugi prostor – soba s kaminom

Leta 1733 je stene *zelene kaminske sobe* krasilo 84 komolcev starih špalirjev iz zelenega žameta.⁹⁴ Nad štirimi vrati so bile postavljene štiri supraporte, dela Franca Karla Remba. V letih 1750 in 1762 so fidejkomisne špalirje še vedno hranili v palači.⁹⁵ Na podlagi alodialnega inventarja Franca Dizme ugotovimo, da je stare žametne špalirje med letoma 1737 in 1750 nadomestil z brokatnimi, a jih je njegov fidejkomisni dedič Ignac Marija II. moral dati sneti, saj jih je podedoval univerzalni dedič.⁹⁶ Kot kaže, so do leta 1762 stene prostora pustili prazne (ali pa so nanje znova namestili stare zelene špalirje), saj takrat v njem niso popisali nobenih špalirjev iz alodialne lastnine Ignaca Marije II. Precej natančnejši seznam opreme prostora lahko sestavimo s pomočjo specifikacije, priložene k pogodbi o najemu palače Attems, ki sta jo že 27. septembra, torej le nekaj mesecev po smrti grofa Ignaca Marije II., podpisala njegova vdova Marija Jožefa, rojena grofica Khuen (1721–1784), in Thomas Gundaker grof Wurmbrand (1735–1791).⁹⁷ V dokumentu je namreč evidentirana oprema prostorov,

⁹⁴ AT StLA, Archiv Attems, K. 120, H. 1119, Ignaz Maria v. Attems Verlassinventar, 1733, fol. 20.

⁹⁵ AT StLA, Archiv Attems, K. 124, H. 1132, Übergabs=Inventarium, 1750, fol. 1; AT StLA, Archiv Attems, K. 126, H. 1143, Fideicommiss und alodialinventar, 1762, fol. 1.

⁹⁶ Po določilih v oporoki Ignaca Marije I. je njegova vdova Kristina Krescencija, roj. grofica Herberstein, smela do svoje smrti prebivati v prvem nadstropju palače. Zato dedič Franc Dizma tam do leta 1737 ni mogel ničesar spreminjati in je s svojo družino še naprej uporabljal drugo nadstropje. Za špalirje leta 1750 prim. AT StLA, Archiv Attems, K. 125, H. 1136, Inventarium, 1750, fol. 49. Za oporoko AT StLA, Archiv Attems, K. 8, H. 57.

⁹⁷ Pogodba je ohranjena v AT StLA, Landrecht, K. 39. Sama se je preselila v sosednjo hišo, tako imenovano *Wittven-Palais*, ki jo je njen mož kupil leta 1753, obdržala pa je pravico do uporabe nekaterih prostorov v fidejkomisni palači.

ki v zapuščinskih inventarjih ni navedena. V sobi s kaminom so jeseni 1762 stale letvice za špalirje s sredinskimi in vogalnimi pozlačenimi medeninastimi okraski, v njej so bili tudi štirje okvirji za supraporte in hrastov opaž, ki je bil verjetno omejen na spodnji del sten.⁹⁸ Glede na sedanje stanje v sobani, podatke iz inventarjev in doslej opisano postavitve tapiserij v tem prostoru je jasno, da so te vanjo postavili šele po letu 1762, vendar sklepamo, da so se v njej ohranili hrastov opaž in okvirji supraport iz časa pred nastankom omenjene pogodbe. Da so v sobani potekala dela tudi pozneje, kaže sedanje stanje: v sobani sta med oknoma ogledali, ki ju leta 1762 še ni bilo, predelavo okenske stene pa lahko na podlagi sloga dekoracije datiramo v zadnjo četrtino 18. stoletja. Morda je torej Ferdinand I. hkrati z nekdanjo spalnico preurejal tudi sobo s kaminom, ki so jo uporabljali kot jedilnico, in takrat bi lahko vanjo namestili tudi štiri tapiserije, od katerih po fotografiji poznamo samo že opisani prizor srečanja kralja in kraljice (sl. 15–17). Vsekakor v času Ferdinandove smrti v tej sobi niso hranili nobene fidejkomisne slike razen štirih supraport. Na podlagi podatka, da je imel njegov sin Ignac Marija III. v njej 51 raznih slik,⁹⁹ sklepamo, da tapiserij leta 1862 v sobi ni bilo, saj se za toliko slik zdi manj verjetno, da bi jih obesili nanje.¹⁰⁰ Prvo zanesljivo arhivsko omembo tapiserij v tem prostoru zasledimo v zapuščinskih spisih po Ferdinandu II. iz leta 1879.¹⁰¹

Tretji prostor – grofova soba

V tretjem prostoru leta 1733 ni bilo špalirjev. Na stene je bilo obešenih 32 slik, nad vrati so bile tri Rembove supraporte.¹⁰² Franc Dizma je dal po letu 1737 stene opeti s špalirji iz temnordečega brokata.¹⁰³ Sklepamo, da je istočasno dal v prostor postaviti tudi baročno peč, ki stoji v kotu sobe. Kot je bilo ugotovljeno že pred drugo svetovno vojno, je peč nastala po načrtih Josepha Hueberja.¹⁰⁴ Glede na čas Hueberjevega delovanja v Gradcu lahko sklepamo, da so dela potekala po letu 1739.¹⁰⁵ Novi špalirji niso dolgo krasili grofove sobe, ker jih je odpeljal univerzalni dedič Franc Anton. Ignac Marija II. je sobo uporabljal kot »malo spalnico« in dal vanjo postaviti dve baldahinski postelji, sten pa ni posebej opremljal.¹⁰⁶ Iz priloge k najemni pogodbi iz leta 1762 razberemo, da je imela mala spalnica hrastov opaž, v njej so evidentirali dve supraporti nad tremi vrati.¹⁰⁷ Na podlagi skladnosti niše za peč in hrastovega opaža je mogoče sklepati, da je bil ta postavljen bodisi v času namestitve peči, torej med letoma 1740 in 1750, bodisi pozneje.¹⁰⁸ Tudi v tej sobani so dela potekala še v času Ferdinanda I., ko so med oknoma namestili ogledali, ki ju prej ni bilo, in predelali okensko steno z aplikacijo sodobnejših dekorativnih elementov, zaradi katerih se

⁹⁸ AT StLA, Landrecht, K. 39, Specification, 1762, fol. 174v–75.

⁹⁹ AT StLA, Fideikommiss, K. 285.

¹⁰⁰ Tapiserija je v strukturi drugačna od poslikanega platna. Tkanina je masivna, in tudi če je vpeta v letvice, se odziva na spremembe temperature in vlage, torej se krči in razteza – posledica je gubanje, kar ni ugodno za obešanje slik preko nje.

¹⁰¹ AT StLA, LG Graz, VII 149/1878, Protokoll.

¹⁰² AT StLA, Archiv Attems, K. 8, H. 59, Inventarium, 1733, fol. 37v–39.

¹⁰³ AT StLA, Archiv Attems, K. 125, H. 1136, Inventarium, 1750, fol. 50.

¹⁰⁴ Strauss, *Kacheln und Öfen*, 36.

¹⁰⁵ V literaturi je peč datirana v drugo polovico štiridesetih let; gl. Resch et al., *Die Kunstdenkmäler*, 509.

¹⁰⁶ AT StLA, Archiv Attems, K. 126, H. 1143, Fideicommis und allodialinventar, 1762, fol. 72v.

¹⁰⁷ AT StLA, Landrecht, K. 39, Specification, 1762, fol. 175.

¹⁰⁸ Za datacijo peči gl. Resch et al., *Die Kunstdenkmäler*, 509.

oprema sobe datira v konec 18. stoletja.¹⁰⁹ Leta 1820 v njej niso našli fidejkomisnih slik, po smrti Ignaca Marije III. je bilo na stene sobe, ki jo je grof znova začel uporabljati kot delovno sobo, obešenih 43 slik, večinoma iz alodialne posesti.¹¹⁰ Omembo tapiserij v tem prostoru prav tako prvič zasledimo šele v inventarju iz leta 1879, shranjenem v zapuščinskem spisu Ferdinanda II.¹¹¹ V času druge svetovne so nekdanjo malo sobo krasile tapiserije *Merkur in Argos*, *Tri dame* (gracije) ter *Tezej in Ariadna* (sl. 6–9).

Četrty prostor – jedilnica¹¹²

Ignac Marija I. je dal največjo sobano v prvem nadstropju opremiti z brokatnimi špalirji, ki jih Franc Dizma ni snemal.¹¹³ V fidejkomisnem inventarju njegovega sina Ignaca Marije II. so jih sicer popisali brez navedbe prostorov,¹¹⁴ torej so bili špalirji še vedno v palači, vendar ne v jedilnici, saj je ta medtem dobila novo namembnost in nov stenski okras. Alodialni inventar Ignaca Marije II. namreč kaže, da je dal grof pred letom 1762 na stene prostora, ki ga je dal preurediti v spalnico, namestiti nizozemske špalirje – torej tapiserije –, vredne 320 goldinarjev.¹¹⁵ V prilogi k najemni pogodbi so leta 1762 poleg nizozemskih špalirjev navedli še dve ogledali in hrastov opaž, ki so za razliko od tapiserij ohranjeni v prostoru.¹¹⁶ Ob predpostavki, da poznejši lastniki sobe niso veliko preurejali, sklepamo, da je dal Ignac Marija II. v novo spalnico namestiti »žanrsko« serijo tapiserij iz ateljeja Pietra van Borchta, ki je – sodeč po Andorferjevih zapiskih in fotografijah – nastala po predlogah Davida Teniersa (sl. 22).¹¹⁷ Obenem je Ignac Marija II. dal v sobano postaviti baročno peč. V prostoru ohranjeno peč bi bilo potem treba datirati v petdeseta leta 18. stoletja. Domnevo, da so tapiserije iz serije, imenovane tudi *fins Teniers*, to sobo krasile že pred letom 1820, potrjuje podatek iz inventarja fidejkomisnih slik Ferdinanda I., v katerem so nekdanjo jedilnico, v kateri še leta 1862 razen treh supraport ni bilo nobenih slik, imenovali *holländisches Zimmer*.¹¹⁸ Prostor so uporabljali kot spalnico tudi v času smrti Ferdinanda II., ko so v njem evidentirali 600 goldinarjev vredne tapiserije.¹¹⁹ Leta 1915 so bile vredne 1200 kron, kosov je bilo pet.¹²⁰ Po prenovi prostorov v palači, ki so jo pred letom 1933 izvedli po naročilu Ferdinanda III., so prostor preimenovali v *Kindersalon*.¹²¹ Na podlagi navedenega sklepamo, da je nekdanja *Taffel Zimmer* vse do druge svetovne

¹⁰⁹ Za datacijo opreme gl. Resch et al., *Die Kunstdenkmäler*, 509.

¹¹⁰ AT StLA, Fideikommiss, K. 285.

¹¹¹ AT StLA, LG Graz, VII 149/1878, Protokoll.

¹¹² Ne gre za veliko jedilnico, ki je obravnavana v prvem delu članka, temveč za prostor, ki je bil pred letom 1762 preurejen v spalnico, pozneje je postal salon.

¹¹³ AT StLA, Archiv Attems, K. 120, H. 1119, Ignaz Maria v. Attems Verlassinventar, 1733, fol. 20v; AT StLA, Archiv Attems, K. 124, H. 1132, Übergabs=Inventarium, 1750, fol. 1; AT StLA, Archiv Attems, K. 125, H. 1136, Inventarium, 1750, fol. 53.

¹¹⁴ AT StLA, Archiv Attems, K. 126, H. 1143, Fideicommiss und allodialinventar, 1762, fol. 1v.

¹¹⁵ AT StLA, Archiv Attems, K. 126, H. 1143, Fideicommiss und allodialinventar, 1762, fol. 72: *Niederländer Spallier nebst einen unaufgemachten blat und Straiff*.

¹¹⁶ AT StLA, Landrecht, K. 39, Specification, 1762, fol. 175: *Durchauß Nüderländer Spallier*.

¹¹⁷ Za motive tapiserij, katerih videza doslej nismo poznali, in njihovo usodo v 20. stoletju gl. Komić Marn, "Tapiserije iz palače," 289, 293, 295–96.

¹¹⁸ Prim. AT StLA, Fideikommiss, K. 284.

¹¹⁹ AT StLA, LG Graz, VII 149/1878, Protokoll.

¹²⁰ AT StLA, BG Graz, A VII 125/1915, Protokoll, fol. 88.

¹²¹ Prim. AT StLA, Fideikommiss, K. 288. Za prenovu prostorov prim. AT StLA, Archiv Pallavicino, K. 15, H. 257.



22. Prizor iz življenja ribičev,
tapiserija iz 4. prostora v
1. nadstropju palače Attems v
Gradcu, izrez, 1945 (© Sammlung
Graz Museum, Andorfer Nachlass)

vojne ohranila videz, ki je nastal med letoma 1750 in 1762 po naročilu Ignaca Marije II. Zelo verjetno je leta 1714 rojeni grof tudi sam nabavil tapiserije, ki jih je Andorfer datiral v čas med letoma 1730 in 1740, a kdaj in kako se je to zgodilo, iz doslej obravnavanih virov ni mogoče razbrati.

Peti prostor – rdeča soba

Peti prostor je dobil ime po dragocenih špalirjih iz rdečega damasta, ki jih je dal vanj postaviti Ignac Marija I.¹²² Njegov sin Franc Dizma rdeče sobe ni preurejal,¹²³ špalirje je dal med letoma 1750 in 1762 sneti njegov vnuk Ignac Marija II. V alodialnem inventarju Ignaca Marije II. so namreč v sobi, ki so jo medtem preimenovali v drugo paradno sobo,¹²⁴ evidentirani 250 goldinarjev vredni nizozemski špalirji.¹²⁵ V sobi so bili poleg tapiserij še dve *steni z ogledalom*, tri *supraporte* in hrastov opaž.¹²⁶

¹²² Prim. AT StLA, Archiv Attems, K. 120, H. 1119, Ignaz Maria v. Attems Verlassinventar, 1733, fol. 20v.

¹²³ Prim. AT StLA, Archiv Attems, K. 125, H. 1136, Inventarium, 1750, fol. 53.

¹²⁴ AT StLA, Archiv Attems, K. 126, H. 1143, Fideicommis und allodialinventar, 1762, fol. 72: *In anderen Parade vorhin rothen zimmer.*

¹²⁵ AT StLA, Archiv Attems, K. 126, H. 1143, Fideicommis und allodialinventar, 1762, fol. 72: *Niederländer Spallier.*

¹²⁶ AT StLA, Landrecht, K. 39, Specification, 1762, fol. 175: *Nüderländer Spallier.*

Baročna peč, ki stoji v kotu sobe, lahko datiramo v čas Ignaca Marije II. Ker v letih 1820 in 1862 v prostoru ni bilo nobenih slik, sklepamo, da so bile na stenah še vedno tapiserije, razen na okenski steni, ki so jo verjetno konec 18. stoletja prekrili z lesenim opažem in pozlačeno dekoracijo v jožefinsko-klasicističnem slogu. V letih 1879 in 1915 so v sobi evidentirali pet kosov tapiserij, vrednih 800 goldinarjev oziroma 1600 kron.¹²⁷ Na vprašanji, ali so že pred letom 1762 v ta prostor postavili tapiserije iz tako imenovane Telemahove serije iz ateljeja Leyniers, ki so bile v njem leta 1938, in kdo je to serijo nabavil, bomo poskusili odgovoriti v nadaljevanju.

Šesti prostor – soba za slike

Kot pove njeno ime, je Ignac Marija I. v vogalni sobi prvega nadstropja hranil predvsem slike. V njej ni bilo supraport, kljub kar petim oknom je bilo na stenah razstavljenih več kot sto slik.¹²⁸ Že leta 1750 pa so v njej popisali že omenjene 400 goldinarjev vredne nizozemske špalirje, ki so bili alodialna last Franca Dizme in ki jih je po njegovi smrti od univerzalnega dediča – brata Franca Antona – za 600 goldinarjev odkupil Ignac Marija II.¹²⁹ Franc Dizma je torej po selitvi v prvo nadstropje izpraznil očetovo *Bilder Zimmer* in dal vanjo namestiti tapiserije. Sklepamo, da je naročil tudi peč, ki jo lahko datiramo v čas pred letom 1750. Na podlagi opisov stanja v palači ugotavljamo, da je dal Franc Dizma slike prestaviti v drugo nadstropje, s čimer je utemeljil postavitev galerije slik v prostorih, ki niso bili namenjeni bivanju uživalca fidejkomisa. Tej praksi so namreč sledili lastniki palače Attems vse do Ferdinanda III., ki je po letu 1933 razstavljal svoje slike v petih javnosti dostopnih sobanah drugega nadstropja.¹³⁰ Kar se tapiserij tiče, so leta 1762 v istem prostoru, zdaj imenovanem prva paradna soba,¹³¹ znova evidentirali nizozemske špalirje, ki pa so bili vredni samo še 100 goldinarjev.¹³² Pred letom 1762 so v prostor namestili tudi hrastov opaž, tri v steno vdelana ogledala ter dva okvirja za sedaj manjkajoči supraporti, ki so ohranjeni v prostoru.¹³³ O stanju v 19. stoletju, ko so prostor imenovali *großes Sitzzimmer* oziroma *Eck-Salon* in v njem ni bilo nobenih slik, razpolagamo z manj podatki. Vrednost tapiserij v njem je bila leta 1879 ocenjena na 400 goldinarjev, leta 1915, ko so našteali tri kose tapiserij, pa na 800 kron.¹³⁴ Na podlagi navedenega bi na prvi pogled lahko sklepali, da prostora – če ne štejemo predelave sten v jožefinsko-klasicističnem slogu – niso opazno preurejali in da je bil torej del tapiserij iz Telemahove serije postavljen v nekdanjo sobo za slike že pred letom 1762. A vendar tapiserije iz Telemahove serije, ki so bile še leta 1938 na stenah v tej sobi (sl. 23), ne morejo biti istovetne s tapiserijami neznane vsebine iz inventarja Franca Dizme, saj so bile te z zlatom pretkane, medtem ko Telemahova serija iz ateljeja Leyniers ni vsebovala zlatih niti. Poleg tega vsebuje Telemahova serija več prizorov velikega formata, serijo Franca Dizme pa je sestavljalo šest manjših kosov, en srednji in le en velik.

¹²⁷ AT StLA, LG Graz, VII 149/1878, Protokoll; AT StLA, BG Graz, A VII 125/1915, Protokoll, fol. 88v.

¹²⁸ AT StLA, Archiv Attems, K. 8, H. 59, Inventarium, 1733, fol. 39v–43.

¹²⁹ AT StLA, Archiv Attems, K. 125, H. 1136, Inventarium, 1750, fol. 53.

¹³⁰ "Die erste Privatbildergalerie," 8.

¹³¹ AT StLA, Archiv Attems, K. 126, H. 1143, Fideicommis und allodialinventar, 1762, fol. 72: *In ersten Parade vorhin bilder zimmer*.

¹³² AT StLA, Archiv Attems, K. 126, H. 1143, Fideicommis und allodialinventar, 1762, fol. 72: *Niederländer Spallier*.

¹³³ AT StLA, Landrecht, K. 39, Specification, 1762, fol. 175: *Nüderlander Spallier*.

¹³⁴ AT StLA, LG Graz, VII 149/1878, Protokoll; AT StLA, BG Graz, A VII 125/1915, Protokoll, fol. 88v.



23. Pogostitev pri Kalipso, tapiserija v 6. prostoru v 1. nadstropju palače Attems v Gradcu, pred 1883
(© Universalmuseum Joanneum, Multimediale Sammlungen; foto: Johann Graus)

Sedmi prostor – prehodna soba

Ignac Marija I. je dal fidejkomisne tapiserije, ki jih je hranil v graški palači, namestiti v sobano, ki jo poznamo kot veliko jedilnico in v kateri so bili leta 1938 v lesen opaž vloženi kosi tapiserij z *vrtnimi prizori* s konca 17. stoletja. Kot smo že ugotovili, so bile 400 goldinarjev vredne fidejkomisne tapiserije evidentirane leta 1750 v inventarju Franca Dizme, in sicer v istem prostoru in s tako rekoč enakim opisom,¹³⁵ in tudi v inventarju Ignaca Marije II. leta 1762 so jih opisali in ovrednotili na enak način, vendar brez navedbe prostora, saj fidejkomisnih mobilij v njem niso evidentirali po posameznih prostorih.¹³⁶ Da so bile tapiserije Ignaca Marije I. leta 1762 še vedno na stenah sedmega prostora prvega nadstropja, ugotovimo ob pregledu alodialnega inventarja Ignaca Marije II. iz leta 1762, ko so v tej sobi evidentirali hrastove obrobe (*einfaßung*) s pozlačenim školjčevjem za *tamkajšnje fidejkomisne Nizozemce*.¹³⁷ Iz tega inventarja in priloge k najemni pogodbi iz leta 1762 je razvidno, da je sobano že takrat razsvetljevalo 15 pozlačenih stenskih svečnikov (13 triramnih in dva dvoramna)

¹³⁵ AT StLA, Archiv Attems, K. 124, H. 1132, Übergabs=Inventarium, 1750, fol. 4: *Niederländer Spallier mit Gold eingetragen, so in 4. großen blättern, 2 pfäller und 2. kleinen Egg blätlen bestehen, 400.*

¹³⁶ AT StLA, Archiv Attems, K. 126, H. 1143, Fideicommis und allodialinventar, 1762, fol. 2: *Niederländer Spällier mit gold eingetragen, so in 4 großen blättern, 2 pfäller und 2 kleinen Egg blätlen bestehen.*

¹³⁷ AT StLA, Archiv Attems, K. 126, H. 1143, Fideicommis und allodialinventar, 1762, fol. 71v: *Vor dortige fidei Commis Niderländer die einfaßung von Aichen Mit Vergolten Muschel.*

in da je soba poleg opaža iz hrastovega lesa imela tudi *Aychen Wand mit nüderländer Spallier und Vergoldung*.¹³⁸ V opisu zanesljivo prepoznamo sedanji videz prostora z bogato okrašenimi lesenimi oblogami, segajočimi od stropa do tal, ki se tudi slogovno ujema s časom, v katerem je bil nosilec fidejkomisa Ignac Marija II. (sl. 2–3). Zanesljivo lahko trdimo, da je tudi velika peč v kotu nastala po njegovem naročilu, torej po letu 1750. Poleg tega so sobo že pred letom 1762 začeli uporabljati kot jedilnico, praksa pa se je – kot je že bilo navedeno – ohranila vse do druge svetovne vojne. Ali se je do takrat ohranila tudi postavitev fidejkomisnih tapiserij izpred leta 1762 in torej edini ohranjeni ostanki veličastne zbirke tapiserij izvirajo iz zbirke Ignaca Marije I.? Preden poskusimo odgovoriti na to vprašanje, pogledjmo še v zadnjo sobo v prvem nadstropju.

Osmi prostor – vogalna soba

V času Ignaca Marije I. so prostor imenovali *Egg Zimmer* oziroma zadnja soba na prehodu (*In lezten Zimmer an Gängl*). Poleg zelenih žametnih špalirjev je bilo na stenah 15 slik, nad vrati dve Rembovi supraporti.¹³⁹ Glede na stropno sliko z glorifikacijo rodbine Attems je presenetljivo, da so sobi, ki je bila očitno zadnji prostor v nekakšni galeriji Ignaca Marije I., pozneje namenili manj častitljive funkcije. O namembnosti v času Franca Dizme iz obeh njegovih inventarjev ne izvemo veliko. Vse, kar je bilo v sobi in kabinetu zraven, je še vedno spadalo v fidejkomis.¹⁴⁰ Že leta 1750 je manjkalo približno pol od 60 komolcev špalirjev, ki so bili označeni za stare že v času smrti Ignaca Marije I.¹⁴¹ Njegov vnuk Ignac Marija II. je dal v sobo namestiti poslikane platnene špalirje, vredne komaj 10 goldinarjev, ki so verjetno segali do tal, prostor pa so preimenovali v *Schänck Zimmer*.¹⁴² Kot kaže, je služil kot nekakšna shramba za pohištvo. V 19. stoletju v njem ni bilo slik, leta 1880 so ga imenovali *Credenz Zimmer*.¹⁴³ V virih iz leta 1915 je bila to *Garderobe*,¹⁴⁴ najzanesljivejšo identifikacijo pa prinaša Andorferjeva skica, na kateri sta v osmi sobi ločeno označena predprostor in garderoba (sl. 1). Takrat je bil še mogoč prehod iz sobe s fidejkomisnimi tapiserijami v predprostor. Skica tudi razreši vprašanje kabineta, ki se v inventarjih pojavlja že od leta 1733 naprej.¹⁴⁵ Gre za ozek prostor brez oken, skozi katerega je bilo mogoče stopiti v vogalno sobo neposredno s stopnišča. V njem so bili pred letom 1880 urejeni toaletni prostori in ta namembnost se je za nekdanji *Cabinet* ohranila do danes.¹⁴⁶

¹³⁸ AT StLA, Landrecht, K. 39, Specification, 1762, fol. 175v.

¹³⁹ AT StLA, Archiv Attems, K. 120, H. 1119, Ignaz Maria v. Attems Verlassinventar, 1733, fol. 22; AT StLA, Archiv Attems, K. 8, H. 59, Inventarium, 1733, fol. 43–43v.

¹⁴⁰ AT StLA, Archiv Attems, K. 125, H. 1136, Inventarium, 1750, fol. 54.

¹⁴¹ AT StLA, Archiv Attems, K. 120, H. 1119, Ignaz Maria v. Attems Verlassinventar, 1733, fol. 22; AT StLA, Archiv Attems, K. 124, H. 1132, Übergabs=Inventarium, 1750, fol. 5.

¹⁴² AT StLA, Archiv Attems, K. 126, H. 1143, Fideicommis und allodialinventar, 1762, fol. 71v–172; AT StLA, Landrecht, K. 39, Specification, 1762, fol. 175v.

¹⁴³ AT StLA, Fideikommiss, K. 282, Inventurs Revisions und Schätzungs- Protokoll, 1880.

¹⁴⁴ AT StLA, BG Graz, A VII 125/1915, Protokoll.

¹⁴⁵ AT StLA, Archiv Attems, K. 120, H. 1119, Ignaz Maria v. Attems Verlassinventar, 1733, fol. 22: *In dem Cabinet neben dem Egg Zimmer*; AT StLA, Archiv Attems, K. 124, H. 1132, Übergabs=Inventarium, 1750, fol. 5: *Cabinet neben Eggzimmer*; AT StLA, Archiv Attems, K. 126, H. 1143, Fideicommis und allodialinventar, 1762, fol. 72: *In Cabinet daran*.

¹⁴⁶ AT StLA, Fideikommiss, K. 282, Inventurs Revisions und Schätzungs- Protokoll, 1880: *Ein kleiner Raum mit Abort*.

Z zlatom pretkane tapiserije Ignaca Marije I. grofa Attemsa

Videli smo, da so bile leta 1733 v prvem nadstropju palače grofov Attems tapiserije nameščene samo v enem prostoru. Sklepamo, da so prekrivale celotne stene sedmega prostora, in sicer so bili štirje večji kosi pritrjeni na stene levo in desno od vhodnih dvokrilnih vrat ter na večjih površinah obeh predelnih sten, dva ozka (slopna) sta prekrivala dela stene med okni, kotna kosa pa sta stala v kotih levo in desno od oken. Franc Dizma postavitev verjetno ni spreminjal, vendar lahko domnevamo, da je tapiserije do leta 1762 že načel zob časa. Poleg tega Ignacu Mariji II. te stare tapiserije mogoče niso ugajale. Ker je šlo za fidejkomisno lastnino, ki jo je moral zavarovati ali nadomestiti, je dal v sobo namestiti dragoceni hrastov opaž, ki je – okrašen s pozlačenim školjčevjem in svečniki – segal od tal do stropa in skozi izrezane dele omogočal pogled na posamezne prizore fidejkomisnih tapiserij. Morda so tapiserije takrat samo ustrezneje napeli in jih pustili na istih mestih kot prej, možno pa je, da so jih že takrat razrezali na ožje kose. Vsekakor je bila v fidejkomisnem inventarju iz leta 1762 še vedno navedena vrednost 400 goldinarjev, torej so bile vse tapiserije še vedno v palači. V letih 1820 in 1862 v sobi razen treh Rembovih supraport ni bilo slik, podatkov o tapiserijah pred letom 1880 pa nimamo.¹⁴⁷ Morda bi lahko sklepali, da so bile fidejkomisne tapiserije Ignaca Marije I. in alodialne tapiserije Franca Dizme v 19. stoletju že precej dotrajane. Tapiserije, pretkane z zlatimi in srebrnimi nitmi, so včasih hitro propadle zaradi oksidacije kovin v dotiku z volno in svilo, pa tudi zaradi neustrezne hrambe in slabega vzdrževanja.¹⁴⁸ To bi lahko pojasnilo, zakaj so bile leta 1879 neke stare tapiserije shranjene v nekdanji kamri za moko. Ob že zastavljenem vprašanju, ali so bile dve leti pozneje dejansko znova postavljene na stene velike jedilnice ali ne, lahko ob novih ugotovitvah o dejavnostih Ignaca Marije IV. in njegovem zanimanju za zbirke svojih prednikov nekoliko osvetlimo zapise v obravnavanih inventarjih. Na podlagi v nadaljevanju predstavljenih ugotovitev namreč lahko domnevamo, da je dal prav on stare tapiserije znova namestiti v veliko jedilnico.

Ignac Marija IV. je po smrti očeta Ferdinanda II. podedoval vso njegovo fidejkomisno in alodialno lastnino. Kot uživalec fidejkomisa se je po letu 1878 preselil v prvo nadstropje palače, ki ga je verjetno dal kmalu preurediti po lastnem okusu. Če njegovo zbirateljsko in donatorsko dejavnost obravnavamo z vidika slovite zbirke slik, lahko na podlagi preliminarne raziskave ugotovimo, da je tesno sodeloval z graškim muzejem Joanneum in tamkajšnjo deželno galerijo, ki ji je v času od leta 1878 do smrti leta 1915 daroval ali posodil približno sto slik iz svoje alodialne zbirke. O njegovem donatorstvu in posojilih doslej ni bilo nič znanega, ugotovitve so rezultat primerjave več inventarjev slik v palači Attems in katalogov deželne galerije slik iz let 1898, 1903 in 1923.¹⁴⁹ Za pričujočo razpravo je pomembna predvsem ugotovitev, da je Ignac Maria IV. leta 1883 sodeloval na deželni razstavi ob 600-letnici vladavine habsburške hiše v Gradcu, kar je bilo doslej prav tako spregledano. Grof je namreč za razstavo posodil šest kosov tapiserij iz 17. in 18. stoletja, najmanj eno tapiserijo iz 17. stoletja pa je muzeju Joanneum tudi daroval.¹⁵⁰ Ignac Marija IV. se je torej zelo zanimal za tapiserije v svoji palači, zato bi lahko domnevali, da je dal stare tapiserije, ki so bile še leta 1879 v kamri za moko, pred letom 1880 znova namestiti v veliko jedilnico. V prid tej domnevi govori tudi predlog natančne datacije Grausovih fotografij interierjev graške palače Attems. Na njegovih posnetkih je

¹⁴⁷ V inventarju iz leta 1879 tapiserije v tej sobi niso evidentirane; prim. AT StLA, LG Graz, VII 149/1878, Protokoll.

¹⁴⁸ Göbel, *Wandteppiche*, 35.

¹⁴⁹ Schwach, *Führer*; Lacher, *Katalog*; Suida, *Die Landesbildergalerie*.

¹⁵⁰ Za razstavljenе tapiserije prim. *Catalog der Ausstellung*, 23, 32, 34, 39. Za donacijo muzeju *Jahresbericht*, 45.

namreč tudi nekaj izbranih predmetov. Če predmete primerjamo s sicer skupimi opisi tistih, ki jih je Ignac Marija IV. leta 1883 posodil za deželno razstavo,¹⁵¹ se ponuja sklep, da so fotografije nastale v času priprav na razstavo leta 1883, ko je Johann Graus izbiral in fotografiral predmete, ki so se mu zdeli primerni za razstavo. V tem primeru lahko v prispevku predstavljeno postavitve tapiserij v prvem nadstropju, katere podoba v prvi polovici 20. stoletja je bilo mogoče rekonstruirati na podlagi arhivskih in slikovnih virov, datiramo v čas pred letom 1883. Vrnimo se k fidejkomisnim tapiserijam Ignaca Marije I. in k podatku, da so bile pred letom 1733 nameščene v prehodni sobi oziroma poznejši jedilnici. Kot kaže, so jih neznano kdaj, a vsekakor med letoma 1762 in 1879, sneli in shranili v drugem nadstropju, nato pa jih je morda Ignac Marija IV. dal namestiti v veliko jedilnico v prvem nadstropju. Torej bi lahko bile nekatere od tapiserij, ki jih je leta 1962 kupila deželna uprava in od katerih je nekaj kosov ohranjenih v palači Attems v Gradcu (sl. 3–5), del fidejkomisne zbirke Ignaca Marije I. Attemsa.

Z zlatom pretkane tapiserije Franca Dizme grofa Attemsa

Tapiserije iz alodialne lasti Franca Dizme se v inventarjih opreme palače Attems prvič pojavijo leta 1750.¹⁵² Kot smo že ugotovili, jih je dal namestiti v sobo za slike šele po letu 1737, saj je do takrat v prvem nadstropju bivala njegova mačeha Kristina Krescencija, vdova Ignaca Marije I. Attemsa. To pa ne pomeni, da jih je Franc Dizma takrat tudi pridobil. Iz zapuščinskega inventarja Ignaca Marije I. iz začetka leta 1733 namreč razberemo, da opreme šestih sob v drugem nadstropju, v katerih je Franc Dizma bival, niso inventarizirali, ker jo je nabavil in mu jo podaril njegov oče Ignac Marija.¹⁵³ Ker je Franc Dizma za namestitev tapiserij v očetovo sobo za slike moral dati prenesti več kot sto slik v prvo nadstropje, bi lahko sklepali, da so te med drugim namestili tudi v sobo v drugem nadstropju, kjer so bile prej njegove alodialne tapiserije. Da bi lahko šlo za seriji, ki ju je nabavil že Ignac Marija I., sklepamo tudi na podlagi že omenjene podobnosti opisa. Razen tega je denimo v inventarju Franca Dizme mogoče zaslediti dve povsem enaki uri, od katerih je ena spadala v fidejkomisno last, druga, ki so jo prvič inventarizirali šele leta 1750, pa v alodialno.¹⁵⁴ Tezi pritrjuje tudi formalna in vsebinska sorodnost večine tapiserij iz 17. stoletja v zbirki. Ugotovili smo že, da imajo vse za zdaj znane tapiserije iz 17. stoletja razen treh dovolj skupnih lastnosti, da bi jih lahko uvrstili v eno serijo. To pa bi lahko pomenilo, da so Attemsi že leta 1733 imeli v palači dve seriji iz iste delavnice, ki ju je naročil ali nabavil Ignac Marija I. – eno v prvem in drugo v drugem nadstropju. Pred letom 1750 so tapiserije iz drugega nadstropja preselili v prvo, in sicer v sobo zraven prehodne sobe, kar morebiti dodatno kaže na povezanost obeh serij. Vsako je sestavljalo osem kosov različnih velikosti. Postavitve fidejkomisnih tapiserij smo opisali zgoraj. Sestava serije Franca Dizme pa popolnoma ustreza razporeditvi sten v nekdanji sobi za slike: veliki kos je bil nameščen na steno levo od peči, srednji desno od peči na steno z vrati, trije kotni so krasili vse kote razen tistega, v katerem je peč,

¹⁵¹ Za te predmete prim. *Catalog der Ausstellung*, 24, 34–36, 44, 68.

¹⁵² AT StLA, Archiv Attems, K. 125, H. 1136, Inventarium, 1750, fol. 53.

¹⁵³ AT StLA, Archiv Attems, K. 120, H. 1119, Ignaz Maria v. Attems Verlassinventar, 1733, fol. 23v.

¹⁵⁴ Fidejkomisna je inventarizirana med zapuščino Ignaca Marije I., prim. AT StLA, Archiv Attems, K. 120, H. 1119, Ignaz Maria v. Attems Verlassinventar, 1733, fol. 23v. Obe uri navaja alodialni inventar Franca Dizme, prim. AT StLA, Archiv Attems, K. 125, H. 1136, Inventarium, 1750, fol. 51.

trije slopni pa so bili nameščeni med okni. Glede na to, da tloris ter razpored vrat in oken v vogalni sobi drugega nadstropja povsem ustrezata sobi za slike v prvem nadstropju, sklepamo, da so bile alodialne tapiserije Franca Dizme sprva postavljene v vogalni sobi drugega nadstropja. Do leta 1945 se je od teh dveh serij tapiserij verjetno ohranilo vsaj 16 različno širokih (razrezanih) kosov, ki so jih pred letom 1883 namestili v treh sobanah prvega nadstropja – v prehodni sobi, grofovi sobi in kaminski sobi –, ki so medtem postale velika jedilnica, mali salon in mala jedilnica. Vendar ali lahko te tapiserije prepoznamo v zapuščinskem inventarju Ignaca Marije II. iz leta 1762?

Kot smo že videli, so leta 1762 v palači Attems evidentirali nizozemske špalirje v novi jedilnici (fidejkomis Ignaca Marije I., 400 gld), prvi paradni sobi (alodial Ignaca Marije II., 100 gld.), drugi paradni sobi (alodial Ignaca Marije II., 250 gld) in novi spalnici (alodial Ignaca Marije II., 320 gld). Čeprav na prvi pogled dobimo vtis, da je imel Ignac Marija II. štiri serije (kar je verjetno botrovalo že omenjenim zmotnim trditvam, da je prav on nabavil vse tapiserije v palači), pa je glede na njihovo vrednost treba sklepati, da so našete tapiserije spadale v tri serije, pri čemer je bila ena, vredna 350 goldinarjev, razdeljena med na novo urejeni paradni sobi. Ker nikjer v zapuščinskem inventarju iz leta 1762 ni najti navedbe alodialnih tapiserij Franca Dizme, za katere je Ignac Marija II. dobro desetletje poprej odštel kar 600 goldinarjev, menimo, da jih je treba prepoznati prav v razdeljeni seriji, upad vrednosti pa pripisati njihovem slabšemu stanju. V prvi paradni sobi je še vedno prostora za samo tri kose tapiserij, saj so pozneje na stene in v tri kote dali postaviti leseni opaž, na stene med okni, kjer so bili še leta 1750 trije slopni kosi tapiserij, pa so pred letom 1762 namestili tri ogledala.¹⁵⁵ V sosednji, drugi paradni sobi je bilo leta 1945 prostora za pet kosov tapiserij, preostali del sten pa še danes prekriva leseni opaž. Zato sklepamo, da je dal Ignac Marija II. pri prenovi prvega nadstropja pet od osmih očetovih tapiserij iz nekdanje sobe za slike postaviti v sosednjo rdečo sobo. Nadomestile so stare, a še vedno 280 goldinarjev vredne fidejkomisne špalirje iz rdečega damasta iz časa Ignaca Marije I., sobo pa so preimenovali v drugo paradno.

Tapiserije Ignaca Marije II. grofa Attemsa in njegovih naslednikov

Ugotovili smo že, da je Ignac Marija II. dal po letu 1750 jedilnico v prvem nadstropju predelati v spalnico in vanjo namestiti alodialne (torej svoje) tapiserije – domnevamo, da tiste z motivi po Davidu Teniersu, ki so bile v sobi še v času druge svetovne vojne (sl. 24). O njegovem zanimanju za tapiserije, ki se omenja v literaturi, nikakor ne gre dvomiti. Zelo verjetno je v letih 1734 in 1735 obiskal *Gobelinmanufaktur* v Würzburgu, leta 1736 pa naj bi obiskal *Seidenfabrik* v Utrechtu.¹⁵⁶ Približno v ta čas je Teniersova serija tudi datirana. Na grofovo ljubiteljstvo ne nazadnje kaže tudi visoki znesek 600 goldinarjev, ki ga je odštel za očetove alodialne tapiserije. A če je serijo po Teniersu nabavil na svojih potovanjih, jo je moral nekam spraviti in nato šele po letu 1750 dati postaviti v prvo nadstropje. Glede na to, da tapiserije niso bile naročene za prostor, v katerem so bile v času druge svetovne vojne, je zelo verjetno, da je tudi on svoje tapiserije najprej postavil v drugo nadstropje, kjer je bival kot fidejkomisni dedič, po očetovi smrti pa prestavil nadstropje niže. Tako je mogoče sklepati, da je to serijo pridobil prav on, natančneje pa časa pridobitve ni mogoče določiti.

¹⁵⁵ AT StLA, Landrecht, K. 39, Specification, 1762, fol. 175.

¹⁵⁶ AT StLA, Archiv Pallavicino, K. 28, H. 415, VI. Burg Feistritz.



24. Pogled v 4. prostor v 1. nadstropju palače Attems v Gradcu, ok. 1940
(© Sammlung Graz Museum, Andorfer Nachlass)

Možnosti, da bi bila Teniersova serija tista, ki jo je Ignac Marija II. odkupil iz alodialne lasti svojega očeta, ni mogoče upoštevati, saj se tudi v tem primeru ne ujemajo velikosti posameznih kosov, prav tako ta serija ne vsebuje zlatih (oziroma kovinskih) niti, ki so posebej navedene za alodialne tapiserije Franca Dizme.

Kaj pa Telemahova serija, ki so jo neznano kdaj namestili v obe paradni sobi, in tako imenovana *Wappen-Serie* iz grofove delovne sobe? Nobene od teh ne zasledimo v znanih zapuščinskih ali drugih inventarjih lastnikov palače Attems v 18. stoletju, zato najprej ugotavljamo, da sta obe seriji prišli v palačo po letu 1762. Kot izhodišče za razmislek o njunem izvoru se ustavimo pri treh tapiserijah, ki imajo v zgornjem delu bordur grbe družine Attems. Na redkih dobro ohranjenih posnetkih je nad grbi mogoče videti začetnice *I: I: G: V: W*, ki jih je zabeležil tudi Eduard Andorfer. Zapisal je tudi za nas zelo pomemben podatek, da so upodobitve grbov naknadno aplicirane, torej našite na tapiserije. Poleg tega je navedene začetnice povezal s prvo ženo Ignaca Marije I., Marijo Regino, rojeno grofico Wurmbrand, a ga ta povezava ni pripeljala daleč. Vendar pa možna povezava z Wurmbrandi postane vredna vse pozornosti, če analiziramo zgodovino tkanja druge, Telemahove serije v ateljeju Leyniers. Kot že omenjeno, je serija redkost, posledično so znana tudi imena prvih naročnikov. V starejši literaturi beremo, da je prvo, najstarejšo serijo, ki je obsegala devet prizorov po predlogah Jana van Orleya, kupil grof *Vouvenbland* z Dunaja,¹⁵⁷ novejši prepisi uporabljenega vira pa navajajo, da je najstarejšo serijo prejel na Dunaju *Mr. Le comte de vourenbland*.¹⁵⁸ Naročnika Telemahove serije je torej mogoče povezati z rodbino Wurmbrand, vendar na vprašanje, kako in kdaj bi lahko te in druge tapiserije iz lasti nekega grofa Wurmbranda z začetnicama *I. I.* prišle v palačo Attems po letu 1762, na prvi pogled ni mogoče podati primerne odgovora. Vsekakor se na podlagi navedenih začetnic na treh tapiserijah ponuja domneva, da sta tako grbovna kot Telemahova serija pripadali pomembnemu genealogu, zgodovinarju in državniku Johannu Josephu Wilhelmu grofu Wurmbrandu (1670–1750)¹⁵⁹ in da je obe seriji po njegovi smrti nekako pridobil njegov sorodnik Ignac Marija II.,¹⁶⁰ vendar je bilo že ugotovljeno, da prav teh dveh serij tapiserij leta 1762 še ni bilo v palači. Posledično se vrnemo k podatku, da je vdova Ignaca Marije II. Marija Jožefa nekaj mesecev po njegovi smrti za šest let oddala palačo v najem Thomasu Gundakerju grofu Wurmbrandu, ki pa je bil najmlajši otrok in edini sin omenjenega Johanna Josepha Wilhelma grofa Wurmbranda.¹⁶¹ Zatorej bi lahko domnevali, da je dal Thomas Gundaker med letoma 1762 in 1768 v palači Attems namestiti dve seriji tapiserij, ki ju je podedoval po svojem očetu. V najemni pogodbi sicer piše *ohne [...] Einwilligung in dem Hauß nichts zu bauen oder zu verändern*,¹⁶² kar pa pomeni samo to, da je najemnik za dela v hiši potreboval soglasje. Morda domnevo, da sta ti dve seriji tapiserij nekoč pripadali grofu Wurmbrandu, podpira podatek, da je vdova Marija Jožefa v letih 1763, 1764 in 1765 – torej v času, ko je palačo imel v najemu grof Wurmbrand – med stroški za *Baureparationen*

¹⁵⁷ Göbel, *Wandteppiche*, 347.

¹⁵⁸ Brosens, *A Contextual Study*, 255.

¹⁵⁹ V latinščini se je črka *i* uporabljala tudi za označevanje *j*, raba pa se je v veliko evropskih jezikih dolgo ohranila. Obe črki sta se tako še v 18. stoletju uporabljali izmenično za samoglasnik in soglasnik, zato se je Johann Joseph Wurmbrand podpisoval kot *Johann Ioseph*.

¹⁶⁰ Praded grofa Wurmbranda in praded Franca Dizme po materini strani sta bila brata. Več o Wurmbrandu, ki je med drugim študiral v Utrechtu in se petkrat poročil, v Wurzbach, "Wurmbrand-Stuppach," 306–09.

¹⁶¹ Mati je bila Marija Dominika, roj. grofica Starhemberg (1711–1736), tretja žena Johanna Josepha grofa Wurmbranda.

¹⁶² AT StLA, Landrecht, K. 39. Prim. tudi Schmölzer, *Archivalische Vorarbeiten*, 307.

v fidejkomisni palači navedla tudi manjše izdatke za čiščenje in postavljanje špalirjev.¹⁶³ Morda je vdova tapiserije kupila od najemnika, lahko pa bi jih pozneje kupil tudi njen sin in fidejkomisni dedič Ferdinand Marija I., ki je bil v letu poteka Wurmbrandove najemne pogodbe star 24 let. Vsekakor lahko sklepamo, da so Attemsi po pridobitvi Wurmbrandovih tapiserij grbe rodbine Wurmbrand na treh tapiserijah prekrili z grbi rodbine Attems. Rodbinski grbi so namreč pogosto vtakani v bordure tapiserij ali celo v precejšnji velikosti zasedajo osrednja polja. Pri prenosu lastništva je bilo to moteče, zato so ob prodaji pogosto odrezali cele bordure, v primeru Attemsovih tapiserij pa so grbe očitno samo prekrili. Predstavljenih podrobnosti o izvoru dveh serij tapiserij iz palače Attems ne moremo podpreti z dodatnimi podatki iz arhivskih virov, vendar lahko povsem upravičeno domnevamo, da je Telemahova serija, ki so jo grofje Attems do šestdesetih let prejšnjega stoletja hranili v graški palači, identična s tisto, ki so jo leta 1724 poslali grofu *Vourenblandu* na Dunaj. Povsem zanesljivo pa lahko v grofu *Vourenblandu* prepoznamo Janeza Jožefa grofa Wurmbranda in s tem predlagamo razrešitev vprašanja naročnika najstarejše in najpopolnejše od serij s prizori iz zgodbe o Telemahu, stkanih po predlogah Jana van Orleya v ateljeju Leyniers.

Zaključek

V prispevku je bilo mogoče natančneje predstaviti doslej neznano, vendar izredno dragoceno zbirko tapiserij iz palače Attems v Gradcu in delno odgovoriti na vprašanje, kdaj in na kakšen način je prvo nadstropje palače Attems dobilo podobo, ki jo je izbrisala druga svetovna vojna.

Za tapiserije s parkovnimi oziroma vrtnimi prizori (*Gartenscenen*), ki so bile do šestdesetih let 20. stoletja nameščene v lesenih panelih v veliki jedilnici v prvem nadstropju palače, smo ugotovili, da verjetno izvirajo iz fidejkomisne zbirke Ignaca Marije I., ki je svojo edino serijo z zlatom pretkanih tapiserij, ki je obsegala štiri večje kose, dva manjša slojna in dva kotna, pred letom 1733 razstavljal prav v tej sobi (*Gänglzimmer*). Leta 1915 je bilo v isti sobi še šest poškodovanih kosov tapiserij, leta 1938 pa so našli sedem tapiserij, umeščenih v lesene panele. Potem ko je Štajerska deželna uprava leta 1962 skupaj s palačo kupila tudi teh sedem poškodovanih kosov, so jih sneli zaradi restavriranja. Usoda večine teh kosov tapiserij ni znana. Edina ohranjena kosa, ki sta razstavljena na svojih nekdanjih mestih v prvem nadstropju palače Attems, pa bi torej lahko bila del fidejkomisne zbirke Ignaca Marije I.

Njegov sin Franc Dizma je imel še eno serijo z zlatom pretkanih tapiserij, ki jo je po letu 1737 prestavil iz drugega nadstropja palače v prvo. Tapiserije, ki jih je za njegovo stanovanje v drugem nadstropju verjetno nabavil že njegov oče, je namestil v nekdanjo očetovo *Bilderzimmer*, ki po razporedu oken in vrat ustreza vogalni sobi v drugem nadstropju, slike pa je dal prenesti v drugo nadstropje. Serija tapiserij, ki je spadala v alodialno last Franca Dizme, je obsegala en velik kos, ki je prekrival celo steno, ter še enega srednjega ter tri slojne in tri kotne kose. Naslednji fidejkomisni nosilec Ignac Marija II. je očetove alodialne tapiserije odkupil od svojega brata Franca Antona, ki je bil očetov univerzalni dedič. Pred letom 1762 je dal Ignac Marija II. pet od osmih kosov tapiserij iz nekdanje sobe za slike namestiti v sosednji, tako imenovani rdeči sobi. Obe sobi je namreč dal tudi prenoviti in preimenovati v prvo in drugo paradno sobo, prenovili pa so tudi nekdanjo prehodno

¹⁶³ AT StLA, Archiv Attems, K. 127, H. 1144, Maria Josepha v. Khuen-Attems Vermögensrechnungen 1763–1765. Prim. tudi Schmölzer, *Archivalische Vorarbeiten*, 314.

sobo (*Gänglzimmer*), ki je postala velika jedilnica. Do leta 1945 se je od dveh serij z zlatom pretkanih tapiserij v palači Attems ohranilo vsaj 16 različno širokih (razrezanih) kosov, ki so jih pred letom 1883 namestili v treh sobanah prvega nadstropja, v prehodni sobi, grofovi sobi in kaminski sobi, ki so medtem postale velika jedilnica, mali salon in mala jedilnica.

V preostalih petih sobanah prvega nadstropja so bile pred letom 1938 (najverjetneje pa že pred letom 1883) nameščene še tri serije tapiserij. Od najstarejše med njimi so bili leta 1945 ohranjeni še trije kosi z apliciranimi grbi grofov Attems in vezenimi začetnicami. Sklepamo, da so jih grofje Attems pridobili od Thomasa Gundakerja grofa Wurmbranda in da na njih vezene začetnice *I: I: G: V: W* pripadajo njegovemu očetu, Johannu Josephu grofu Wurmbrandu. S slednjim lahko povežemo tudi naročilo Telemahove serije, saj v njem prepoznamo prvega naročnika te serije grofa *Vourenblanda* z Dunaja, Attemsove tapiserije s prizori iz zgodbe o Telemahu pa posledično lahko identificiramo kot dragocene sestavne dele najpopolnejše in najstarejše Telemahove serije iz ateljeja Leyniers, ki je bila stkana po predlogah Jana van Orleya in Augustina Coppensa. O prvotnem obsegu te serije ne moremo postavljati domnev, saj jih leta 1762 v palači Attems še ni bilo, enako velja za serijo z naknadno našitimi grbi grofov Attems.

Ostane še peta serija tapiserij, ki je tudi edina, za katero lahko trdimo, da jo je nabavil Ignac Marija II. Gre za serijo tapiserij s prizori iz življenja kmetov in ribičev, nastalo po predlogah po Davidu Teniersu, ki je nastala v ateljeju Van Borchta in ki je bila leta 1938 nameščena v nekdanji jedilnici Ignaca Marije I. To sobo je dal Ignac Marija II. predelati v spalnico, tapiserije v njej so bile prvič evidentirane leta 1762. Leta 1820 so sobo imenovali *holländisches Zimmer*, leta 1862 v njej razen treh supraport ni bilo nobenih slik, leta 1880 pa so bile stene še vedno opete s tapiserijami. Na podlagi navedenega sklepamo, da je nekdanja *Taffel Zimmer* v prvem nadstropju palače vse do druge svetovne vojne ohranila videz, ki je nastal med letoma 1750 in 1762 po naročilu Ignaca Marije II.

V prispevku so prvič predstavljene fotografije nekaterih od obravnavanih kosov, katerih sedanja hranišča v veliki meri niso znana. Zaradi boljše preglednosti so natančneje predstavljene in obravnavane samo tapiserije, ki so nastale v 17. stoletju, a v prihodnosti je treba tudi mlajšima serijama iz palače – tako Telemahovi kot tisti po Davidu Teniersu – posvetiti posebno razpravo. Pričakujemo lahko, da bodo nadaljnje raziskave prinesle nove podatke o tapiserijah in njihovem stanju v preteklih stoletjih in zlasti v letih 1762–1879, ki bodo skupaj z v prispevku predstavljenimi ugotovitvami morda omogočili tudi določanje sedanjih hranišč posameznih tapiserij iz zbirke grofov Attems.

Raziskave za prispevek so potekale na ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinskem inštitutu Franceta Steleta, v okviru raziskovalnega programa *Umetnost na Slovenskem v stičišču kultur* (P6-0061) in trilateralnega raziskovalnega projekta *Plemiške umetnostne zbirke v srednji Evropi, 1795–1939: Primerjalna raziskava* (Weave N6-0382), ki ju iz državnega proračuna financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS). Za možnost vpogleda v družinski arhiv se najlepše zahvaljujem dr. Johannesu Attems z Dunaja, za prijazno pomoč pri pregledovanju arhivskega in slikovnega gradiva v Mestnem muzeju v Gradcu (*Graz Museum*) pa mag. Katharini Mraček-Gabalier. Hvala tudi zaposlenim v Štajerskem deželnem arhivu (*Steiermärkisches Landesarchiv*), Univerzalnemu muzeju Joanneum (*Alte Galerie – Universalmuseum Joanneum*) in Državnemu spomeniškem uradu (*Bundesdenkmalamt*) v Gradcu. Podatki, na katerih temelji ta članek, so na voljo v članku in v njegovem dodatnem spletnem gradivu.

Literatura

- Biedermann, Gottfried. "Monsignor Dr. Teol. H. C. Johann Graus (1836–1921): Teolog – kulturni zgodovinar – konservator – fotograf." *Studia Historica Slovenica* 7, št. 3–4 (2007): 529–68.
- Brosens, Koenraad. *A contextual study of Brussels tapestry, 1670–1770: The dye works and tapestry workshop of Urbanus Leyniers (1674–1747)*. Brusel: Paleis der Academien, 2004.
- Catalog der Ausstellung culturhistorischer Gegenstände veranstaltet zur Feier der 600jährigen Regierung des Hauses Habsburg in Steiermark*. Graz: Verlag des Central-Comités, 1883.
- Ciglencečki, Marjeta. "Tapiserije iz Bistriškega gradu." V *Zbornik občine Slovenska Bistrica*. Zv. 3, *Svet med Pohorjem in Bočem*, uredil Stanislav Gradišnik, 115–26. Slovenska Bistrica: Zavod za kulturo Slovenska Bistrica, 2009.
- Ciglencečki, Marjeta. "Tapiserije v Ptujem muzeju." V *Rodbina Leslie: Iz kraljestva Stuartov v habsburško cesarstvo / Leslie family: From the house of Stuart to the Habsburg empire*, uredila Tatjana Štefanič, 124–39. Ptuj: Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož, 2009.
- "Die erste Privatbildergalerie in Graz der Öffentlichkeit zugänglich." *Grazer Volksblatt*, 2. 7. 1933, 8.
- Göbel, Heinrich. *Wandteppiche: I. Teil. Zv. 1, Die Niederlande*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1928.
- Heinz, Dora. *Europäische Tapisseriekunst des 17. und 18. Jahrhunderts: Die Geschichte ihrer Produktionsstätten und ihrer künstlerischen Zielsetzungen*. Wien: Böhlau, 1995.
- Ilwof, Franz. *Die Grafen von Attems: Freiherren von Heiligenkreuz in ihrem Wirken in und für Steiermark*. Graz 1897.
- Jahresbericht des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum über das Jahr 1894*. Zv. 83. Graz: im Verlage des Joanneums, 1895.
- Komić Marn, Renata. "Zaplemba – prenos – distribucija: Slike grofa Attemsza iz gradu Slovenska Bistrica v slovenskih javnih zbirkah." *Acta historiae artis Slovenica* 26, št. 2 (2021): 81–125.
- Komić Marn, Renata. "Tapiserije iz palače grofov Attems v Gradcu in njihova usoda po letu 1938." V *Studio et labore, arte et humanitate: Jubilejni zbornik za Marjeto Ciglencečki*, uredila Polona Vidmar in Franci Lazarini, 279–99. Ljubljana: Založba ZRC, 2024.
- Lacher, Karl. *Katalog der Landes-Bildergalerie*. Graz: im Verlage des Museums, 1903.
- Lechner, Georg. "Der Barockmaler Franz Carl Remp (1675–1718)." Doktorska disertacija, Univerza na Dunaju, 2010.
- Lozar Štamcar, Maja. "Stanovanjsko udobje v 17. stoletju na Slovenskem." V *Theatrum vitae et mortis humanae*, uredili Maja Lozar Štamcar in Maja Žvanut, 91–110. Ljubljana: Narodni muzej Slovenije, 2002.
- Meke, Katarina. "Slikarska zbirka Ignaca Marije grofa Attemsza." *Zbornik za umetnostno zgodovino* 50 (2014): 81–127.
- Mosettig, Sigrid. "Das Stadtpalais der Grafen Attems zu Graz, Sackstrasse 17: Zur Bau- und Ausstattungsgeschichte." Diplomsko delo, Univerza v Gradcu, 2007.
- Neumann, Erwin. "Die Begebenheiten des Telemach: Bemerkungen zu den Tapisserien im sogenannten Gobelin-Zimmer des Stiftes Klosterneuburg." V *Festschrift für Alphons Lhotsky: 2. Teil*, uredil Floridus Helmut Röhrig, 139–53. Klosterneuburg: Klosterneuburger Buch- und Kunstverlag, 1964.
- Probst, Dagmar. "Andorfer, Eduard (1899–1973), Kunsthistoriker." Dostop 14. 3. 2025, https://biographien.ac.at/oebl/oebl_A/Andorfer_Eduard_1899_1973.xml.

- Resch, Wiltraud, et al., ur. *Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz: Die Profanbauten des I. Bezirkes; Altstadt; Mit Einleitungen über die topographische und architektonische Entwicklung der Altstadt*. Wien: Anton Schroll & Co., 1997.
- Schmölzer, Elisabeth. *Archivalische Vorarbeiten zur Österreichischen Kunsttopographie: Graz I; Adels- und Freihäuser*. Graz: Steiermärkisches Landesarchiv, 1993.
- Schwach, Heinrich. *Führer durch die Landes-Bildergalerie in Graz*. Graz: im Verlage des Museum, 1898.
- Schweigert, Horst, ur. *Graz*. Wien: Verlag Anton Schroll & co, 1979.
- Semetkowski, Walter von. *Graz: Ein Führer durch die Stadt und ihre Umgebung*. Graz: Verlag Paul Cieslar Nachf., 1957.
- Steinböck, Wilhelm. "In memoriam Eduard Andorfer." V *Historisches Jahrbuch der Stadt Graz* 5–6 (1974): 221–23.
- Strauss, Konrad. *Kacheln und Öfen der Steiermark: Studien zur Geschichte der Keramik in der Ostmark*. Graz: Leykam-Verlag, 1940.
- Suida, Wilhelm. *Die Landesbildergalerie und Skulpturensammlung in Graz*. Wien: Österr. Verlagsgesellschaft Ed. Hölzel, 1923.
- Štular, Hanka. *Tapiserija v Sloveniji*. Ljubljana: Narodni muzej, 1982.
- Vidmar, Polona. "Tapiserije v dvorcu Premstätten in njihovi naročniki." *Acta historiae artis Slovenica* 22, št. 2 (2017): 21–59.
- Weigl, Igor. "Bakrene posode, turška kadilnica in nizozemski špalirji: Fidejkomisne premičnine grofov Leslie med 17. in 19. stoletjem." V *Arhivi in uporabniki: Arhivi in zgodovinopisje*, uredili Miran Kafol, Mija Mravlja in Andrej Nared, 15–22. Ljubljana: Arhivsko društvo Slovenije, 2001.
- Wurzbach, Constantin von. "Wurmbrand-Stuppach, Johann Wilhelm Graf." V *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*. Zv. 58, 306–09. Wien: Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1889.
- Zach, Beate. "François Fénelons 'Die Abenteuer des Telemach': Eine Tapissierserie als Mittel der Propaganda und Instrument der Fürstenerziehung unter Kaiser Karl VI.; Am Beispiel der Tapissereien des Augustiner Chorherrenstifts Klosterneuburg." Magistrsko delo, Univerza na Dunaju, 2008.
- Zdravec, Dejan. "Postavitev in postavljaivec materialnih in rodbinskih temeljev plemiške družine Attems na Štajerskem." V *Zbornik občine Slovenska Bistrica*. Zv. 3, *Svet med Pohorjem in Bočem*, uredil Stanislav Gradišnik, 99–114. Slovenska Bistrica: Zavod za kulturo Slovenska Bistrica, 2009.

The Collection of Tapestries in the Counts of Attems' Palais in Graz Owners, Settings and Identities

Summary

The present article studies the extremely valuable and important collection of tapestries – of which many photographs are published for the first time – from the Palais Attems in Graz focussing on the questions when and how the first floor of Palais Attems acquired the appearance that was wiped out by the Second World War. By the end of the war, the tapestries, which were exhibited in seven of the palace's eight monumental rooms, had either been destroyed, damaged, looted or relocated. After 1945, it was impossible to reinstall the remnants of the collection. Individual pieces were therefore sold by the owner in the 1950s and 1960s. The current whereabouts of the tapestries from the five series that we have now identified are mostly unknown.

For the tapestries with garden or park scenes (*Gartenszenen*), which were displayed in wooden panels in the large dining room on the first floor of the palace until the 1960s, we have established that they probably originated from the Fideikommiss collection of Ignaz Maria I, who exhibited his only series of gold-woven tapestries, consisting of four larger pieces, two smaller columns and two corner pieces, in this very room (*Gänglzimmer*) before 1733. In 1915 there were six damaged tapestries in the same room, and in 1938 seven tapestries were listed as being hung in the wooden panels. After the Styrian provincial administration purchased these tapestries together with the palace in 1962, the seven pieces were removed for restoration. The fate of most of them is unknown. The only surviving pieces on display in their former location in the room in question could therefore be part of Ignaz Maria I's Fideikommiss collection. His son Franz Disma owned another series of gold-woven tapestries, which he moved from the second floor of the palace to the first floor after 1737. Franz Disma had the tapestries, which his father had probably acquired for the apartment on the second floor of the palace, installed in the former *Bilderzimmer* (which corresponds to the corner room on the second floor) according to the arrangement of the windows and doors, whereas the paintings were moved to the second floor. The series of tapestries, which belonged to Franz Disma's allodial estate, consisted of a large piece covering the entire wall, another medium-sized piece, three columns and three corner pieces. Franz Disma's son and next Fideikommiss heir, Ignaz Maria II, bought his father's allodial tapestries from his brother Franz Anton, who was their father's universal heir. Before 1762, Ignaz Maria II had five of the eight tapestries from the former Picture Room installed in the adjacent, so-called Red Room. He also had both rooms renovated and renamed them the first and second *Parade Zimmer*, and the former Passage Room (*Gänglzimmer*) was also renovated and converted into the main dining room. Before 1880, the pieces from both series were cut and randomly installed in three rooms on the first floor: the Passage Room, the Count's Room and the Fireplace Room, which have since become the Main Dining Room, the Small Parlour and the Small Dining Room. Of the two series of gold-woven tapestries in the Attems Palace, at least 16 pieces of varying widths were still extant in 1945.

In the remaining five rooms on the first floor, three further series of tapestries were installed before 1938 (and probably before 1883). Of the oldest of these, three pieces with the coats of arms of the Counts of Attems and embroidered initials were extant in 1945. We conclude that the Counts of Attems acquired them from Thomas Gundaker, Count Wurmbrand, and that the embroidered initials I: I: G: V: W belong to Thomas' father, Johann Joseph Count Wurmbrand. The commission

for the famous Telemachus series can also be linked to the latter, as we can identify him as the first buyer of this series, Count *Vourenbland* from Vienna. We can thus identify the Attems tapestries with scenes from the story of Telemachus as part of the oldest and most complete Telemachus series from Leynier's atelier. The Telemachus series and the series with the Counts of Attems' coats of arms and the initials of Count von Wurmbrand were brought to the Attems Palace only after 1762.

There remains a fifth series of tapestries, which is also the only one that we can say was acquired by Ignaz Maria II. It is a series of tapestries with scenes from the lives of farmers and fishermen, created after paintings by David Teniers in the Van Borcht atelier. In 1938, the series was installed in the former dining room of Ignaz Maria I, which had been converted into a bedroom by Ignaz Maria II. The tapestries were first recorded in 1762. In 1820, the room was described as *holländisches Zimmer*; in 1862, there were no paintings in it apart from three supraports, and in 1880 the walls were still covered with tapestries. From this we conclude that the former *Taffel Zimmer* on the first floor of the palace retained the appearance it had when it was commissioned by Ignaz Maria II between 1750 and 1762 until the Second World War.

In this article, only the 17th-century tapestries are described and discussed in more detail. The Telemachus and Teniers series should also be the subject of separate future research. Further research will certainly provide new information on the tapestries and their condition in the past centuries, in particular in the years 1762–1879. Together with the published studies and the visual material presented, the research presented in this article could also make it possible to determine the current whereabouts of individual tapestries from the collection of the Counts of Attems.

Opus arhitekta Josepha Hasslingerja (1807–1845)

Polona Vidmar

Prof. dr. Polona Vidmar, Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Koroška cesta 160, SI-2000 Maribor,
polona.vidmar@um.si, ORCID ID: 0009-0007-8557-5426

Izvleček

Opus arhitekta Josepha Hasslingerja (1807–1845)

1.01 Izvirni znanstveni članek

V prispevku je predstavljena prva celovita obravnava opusa arhitekta Josepha Hasslingerja, čigar dela so ohranjena v Sloveniji, Avstriji in Ukrajini. Dosedanje poznavanje Hasslingerjevega opusa je revidirano in dopolnjeno na podlagi vloge za profesuro na šoli za arhitekturo dunajske akademije upodablajočih umetnosti iz leta 1842, poznejša dela so proučena na podlagi ohranjenih načrtov in omemb v sočasnih pisnih virih. Izpostavljeni so vplivi profesorja Pietra Nobila ter italijanskih renesančnih palač in sodobnih Münchenskih stavb, ki jih je Hasslinger proučeval med študijskim potovanjem. Med najpomembnejšimi naročniki načrtov za cerkve, javne stavbe za reprezentativne, upravne, zdravstvene in zdraviliške namene ter za stanovanjske stavbe so bili štajerski deželni stanovi, plemstvo ter graški in mariborski meščani.

Ključne besede: Joseph Hasslinger, Pietro Nobile, klasicistična arhitektura, arhitektura zgodnjega historizma, arhitektura 19. stoletja, Gradec, Rogaška Slatina, Maribor

Abstract

The Oeuvre of Architect Joseph Hasslinger (1807–1845)

1.01 Original scientific article

This article is the first comprehensive study of the oeuvre of the architect Joseph Hasslinger, whose works are preserved in Slovenia, Austria and Ukraine. Previous knowledge of Hasslinger's work is revised and supplemented on the basis of his application for a professorship at the School of Architecture of the Vienna Academy of Fine Arts from 1842, and his later works are studied on the basis of preserved plans and references in contemporary written sources. The influence on Hasslinger's work of Professor Pietro Nobile as well as the Italian Renaissance palaces and Munich contemporary buildings that Hasslinger studied during his study trip are highlighted. Among the most important clients of plans for churches, public buildings for representative, administrative, medical and health resort purposes as well as residential buildings were the provincial estates of Styria, the nobility and the bourgeoisie of Graz and Maribor.

Keywords: Joseph Hasslinger, Pietro Nobile, classicist architecture, early historicist architecture, 19th century architecture, Graz, Rogaška Slatina, Maribor

Opus arhitekta Josepha Hasslingerja (1807–1845)

Dela arhitekta Josepha Hasslingerja (tudi Josef Haßlinger; 1807–1845) še niso bila celovito proučena, tudi kot posledica dejstva, da so bila zgrajena v različnih historičnih deželah nekdanjega Avstrijskega cesarstva. Po dosedanjih ugotovitvah sta bili na območju avstrijske Štajerske po Hasslingerjevih načrtih zgrajeni večstanovanjska najemniška hiša za investitorja Christopha Keesa v Gradcu in župnijska cerkev sv. Florijana v Eggersdorfu pri Gradcu, medtem ko naj bi cerkev sv. Matije (in sv. Emerencije oziroma sv. Heme) v zdravilišču Gleichenberg (od leta 1926 Bad Gleichenberg) načrtoval v sodelovanju z Johannom Neuwerthom.¹ Za palačo guvernerja Galicije v Lvovu v sedanji Ukrajini naj bi Hasslinger pripravil izvedbene načrte po idejni zasnovi Pietra Nobila.² V slovenski strokovni literaturi je znan zlasti kot projektant pokritega sprehajališča v Rogaški Slatini, avtor načrtov za mariborski hiši Carla Gerdesa in Matthiasa Zirngasta³ ter načrtov za neuresničeno gradnjo redemptoristične cerkve v Mariboru.⁴ Igor Sapač je zapisal, da je Hasslinger kakovostno zaznamoval arhitekturo v štiridesetih letih 19. stoletja na slovenskem Štajerskem; ob že navedenih stavbah je Hasslingerju pripisal tudi načrte za drugi Zdraviliški dom, hotel s kopališčem Dom Styria in pogojno Strossmayerjev dom v Rogaški Slatini.⁵ Saša Žafran je potrdila Hasslingerjevo avtorstvo drugega Zdraviliškega doma s signiranim načrtom kleti in omembami v sočasnem časopisju, Dom Styria in Strossmayerjev dom pa mu je pripisala na podlagi slogovnih primerjav z drugim Zdraviliškim domom.⁶

V prispevku je védenje o Hasslingerjevem opusu revidirano in dopolnjeno na podlagi Hasslingerjeve vloge za profesorsko mesto na šoli za arhitekturo dunajske akademije upodablajočih umetnosti, ki jo je poslal 9. junija 1842 in jo je svet akademije obravnaval 10. novembra istega leta.⁷ V sejnem zapisniku je povzeta Hasslingerjeva vloga, iz katere je razvidno, da je arhitekt pred 9. junijem 1842 pripravil načrte za župnijsko cerkev v Eggersdorfu pri Gradcu za 1200 vernikov, župnijsko cerkev v Sv. Križu pri Rogatcu za 1200 vernikov,⁸ cerkev za slovensko prebivalstvo Maribora za 1200 vernikov,⁹ novo marmorno stopnišče k romarski cerkvi Mariazell, stavbo za poučevanje anatomije v Gradcu, carinski urad v Fürstenfeldu, veliko psihiatrično bolnišnico za 200 bolnikov v Gradcu, paviljon za obisk cesarskega para v Gradcu, rezidenco za guvernerja v Lvovu, novo dekoracijo za poletno

¹ Hilzensauer et al., *Die Kunstdenkmäler*, 73–75; Allmer, *Pfarrkirche St. Florian*, 8; Kurdiowsky, "Teacher at the Academy," 116, 118; Krenn, *Die Oststeiermark*, 81, 107; Riegler, *150 Jahre Curort*, 146.

² Purchla, "Die Einflüsse Wiens," 32–33; prim. Kurdiowsky, "Teacher at the Academy," 116.

³ Za pravilno identifikacijo naročnika Othmarja Reiserja gl. nadaljevanje prispevka.

⁴ O pokritem sprehajališču gl. Stopar, "Rogaška Slatina," 72–74; Režek, *Rogaška Slatina*, 103–04; Vardjan, *Rogaška Slatina*, 62–63; Sapač, "Zdravilišča," 192; Sapač, "Katalog pomembnejših klasicističnih," 600; Bratuša, "Urbanistični razvoj," 5, 7–8, 145–46; Žafran, "Arhitektura Zdravilišča," 28–35. O mariborskih hišah in načrtu za redemptoristično cerkev Premrov, "Arhitektura devetnajstega stoletja," 351; Curk, "Oris 12 najpomembnejših," 202–04; Curk in Premzl, *Mariborske vedute*, 84–85, 179, 185; Lazarini, "Najpomembnejši arhitekti," 682; Lazarini, "Große Brandis," 180–01; Sapač, "Katalog pomembnejših klasicističnih," 522–23; Vidmar, "The Palais of Hermann," 153–55; Vidmar, *Umetnostna galerija*, 32–39; Vidmar, "Klasicistična arhitektura," 32–35.

⁵ Sapač, "Prezrto stoletje," 39.

⁶ Žafran, "Arhitektura Zdravilišča," 46–49.

⁷ Universitätsarchiv der Akademie der bildenden Künste Wien (AT UAAbKW), Sitzungsprotokoll, 10. 11. 1842, Nr. 16-c, vloga Josepha Hasslingerja, pag. 10–20; Schoeller, *Pietro Nobile*, 60–61.

⁸ Navedba cerkve sv. Križa pri Rogatcu se nanaša na cerkev sv. Križa v Rogaški Slatini.

⁹ Katharina Schoeller je pridevnik *windisch* prevedla v srbski in številko 1200 zamenjala za 120, iz česar lahko napačno sklepamo, da je Hasslinger v Mariboru načrtoval pravoslavno cerkev za 120 vernikov oziroma približno 20 družin, ki jih takrat v Mariboru še ni bilo. Prim. Schoeller, *Pietro Nobile*, 60.

rezidenco vojvodinje Berryjske v Brunnseeju, kapelo v bizantinskem slogu za štajerskega guvernerja grofa Wickenburga v zdravilišču Gleichenberg, urbanistični načrt z zdraviliško stavbo, kopalno-stanovanjsko stavbo in pokritim sprehajališčem po naročilu štajerskih deželnih stanov (v Rogaški Slatini) ter številne fasade za javne in zasebne stavbe.¹⁰ Načrti v vlogi za profesuro niso navedeni kronološko, po naročnikih ali namembnosti stavb, kakor je prikazano v nadaljevanju, pa tudi niso bili vsi realizirani. Stavbe, ki jih je Hasslinger načrtoval po 9. juniju 1842 in pred prezgodnjo smrtjo zaradi tuberkuloze 23. oktobra 1845 v Gradcu,¹¹ so v prispevku proučene na podlagi ohranjenih načrtov in omemb v literaturi.

Študij in potovanje po Italiji

Na Dunaju rojeni Joseph Hasslinger, ki je med letoma 1822/1823 in 1829/1830 študiral na šoli za arhitekturo dunajske akademije upodablajočih umetnosti, je bil med najljubšimi študenti tedanjega ravnatelja, klasicističnega arhitekta Pietra Nobile (tudi Peter von Nobile; 1774–1854).¹² Med študijem je leta 1824 osvojil zlato Gundlovo nagrado za arhitekturno risbo in srebrno Gundlovo nagrado za matematiko ter leta 1828 Hagenmüllerjevo nagrado za projekt cerkve za 3000 vernikov.¹³ Leta 1829 je Hasslinger za projekt sodišča z zapori osvojil zlato medaljo oziroma dvorno nagrado (*Hofpreis*), ki so jo podeljevali vsaka tri leta in je bila pogoj za kandidaturo za triletno štipendijo v Rimu (*Romstipendium*).¹⁴ Med letoma 1829 in 1832 je Hasslinger dokončal tudi študij na dunajski politehniki, s katerim je med drugim pridobil znanja iz praktične geometrije, načrtovanja strojev, krajinske arhitekture in načrtovanja arhitekturnih in hidravličnih projektov.¹⁵

Hasslinger je od 29. avgusta 1832 kot zaprisežen neplačan praktikant in od 3. junija 1835 kot zaprisežen diurnist sodeloval pri projektih dvornega stavbnega sveta (*Hofbaurat*),¹⁶ ki ga je med letoma 1818 in 1850 vodil Pietro Nobile. Iz tega obdobja je ohranjena in z 18. avgustom 1834 datirana mapa z enajstimi alternativnimi osnutki za klasicistično novogradnjo katedrale v Esztergomu, na katerih je Pietro Nobile naveden kot projektant, podpisali pa so jih tudi njegovi nekdanji študentje.¹⁷ Nerealizirani načrti, po katerih je bila predvidena centralna stavba s kupolo, na nekaterih načrtih dopolnjena z zvonikoma in portikom, so bili najbrž namenjeni pripravi stroškovnika in odločitvi naročnika, saj je pod vsakim pročeljem naveden predvideni strošek gradnje. Hasslinger je signiral štiri načrte pročelja (št. 1, 2, 3 in 6) ter sprednje in stranske narise zvonikov za osnutke št. 4, 7, 9 in 10,

¹⁰ AT UAAbKW, Sitzungsprotokoll, 10. 11. 1842, Nr. 16-c, vloga Josepha Hasslingerja, pag. 14–5; prim. Schoeller, *Pietro Nobile*, 60–61.

¹¹ Diözesanarchiv Graz-Seckau, Graz – St. Leonhard, Mrliška knjiga VI, 1833–1854, pag. 191.

¹² Kurdiovsky, "Teacher at the Academy," 116.

¹³ Cerkev je morala imeti zakristijo, prezbiterij in zvonik. Projektirana je morala biti na dvignjenem terenu in obdana s portikom in kolonado, v notranjščini pa je morala imeti 16 stebrov in samo en oltar; gl. Schoeller, *Pietro Nobile*, 77, 86.

¹⁴ Schoeller, *Pietro Nobile*, 39, 68–73, 95–99; Kurdiovsky, "Teacher at the Academy," 116.

¹⁵ Za predmete, ki jih je Hasslinger absolviriral na politehniki, gl. Schoeller, *Pietro Nobile*, 306.

¹⁶ AT UAAbKW, Sitzungsprotokoll, 10. 11. 1842, Nr. 16-c, vloga Josepha Hasslingerja, pag. 14; prim. Kurdiovsky, "Teacher at the Academy," 116.

¹⁷ Albertina Museum, Wien, Architektursammlung, Mappe 92, Umschlag 25.

katerih fasade so narisali njegovi kolegi.¹⁸ Osnutka št. 1 (329.420 goldinarjev) in 2 (328.427 goldinarjev) sta skoraj enaka in v spodnjem delu členjena s korintskimi pilastri, nad ogredjem in konzolnim zidcem pa se ob straneh termskega okna na prvem pojavljata bifori in na drugem trifori. V trikotnem zaključku prvega osnutka je bogatejši figuralni relief, celopostavne figure na podstavkih med pilastri pa bi bile enake.¹⁹ Na osnutku št. 3 (327.899 goldinarjev) je spodnji del pročelja členjen s korintskimi pilastri, nad ogredjem in konzolnim zidcem pa bi bile tri polovične rozete, okrašene s palmetnimi ornamentami in tremi svetniškimi figurami. Ob straneh sta bila predvidena urna stolpiča s svetniško figuro na vrhu, tambur pa bi bil členjen s korintskimi pilastri in okrašen s palmetami. V nekoliko bogatejšem osnutku št. 6 (340.452 goldinarjev) je bil predviden plitev portik s štirimi korintskimi stebri na sredini ter po tremi korintskimi pilastri na straneh, med katerimi bi bile štiri celopostavne svetniške figure na podstavkih. Nad ogredjem in konzolnim zidcem bi bile velika polovična rozeta na sredini in dve manjši in celi na straneh. V trikotnem zaključku bi bil medaljon z reliefom cerkvenega zavetnika, ki bi ga na straneh pročelja spremljala segmentna loka z uro in svetniško figuro na vrhu. Tambur bi bil tudi v tem primeru členjen s korintskimi pilastri in okrašen s palmetami.

22. aprila 1834 je Hasslinger zaprosil za rimsko štipendijo, ki so jo morali odobriti svet akademije, kancler Metternich in cesar in je znesla 800 goldinarjev letno ter 800 goldinarjev za potovanje v Rim in vrnitev.²⁰ 5. septembra 1835 je prispel v Rim, od koder bi moral vsak semester pošiljati poročila in risbe, vendar so na akademiji šele maja 1837 prejeli 36 risb palače Farnese in 12 študij beneških palač in cerkva.²¹ Med bivanjem v Rimu je po lastnih navedbah vsak dan risal palačo Farnese, sodeloval pa je tudi na umetnostni razstavi, ki jo je leta 1837 organiziral veleposlanik Rudolf grof Lützov in na kateri so njegova dela požela veliko odobravanja.²² Izmeril in narisal je številne firenške palače in dekoracije notranjščin, obiskal Piso, Lucco in Livorno ter po Metternichovem naročilu natančno proučil kamnolom marmorja v Carrari, velikost blokov in cene posameznih vrst ter mu o tem poslal detajlno poročilo, nakupil pa je tudi zbirko vzorcev marmorja, ki jih je Pietro Nobile potreboval za poučevanje na šoli za arhitekturo dunajske akademije upodablajočih umetnosti.²³ V Italiji je bil še februarja 1838, ko je zaprosil za šestmesečno podaljšanje, da bi lahko med vrnitvijo obiskal Bologno, Parmo in Milano.²⁴ Obiskal je tudi Benetke, Neapelj, Pompeje, Genova, Verono, Vicenzo, Padovo in za razliko od prejšnjih dobitnikov štipendije tudi München.²⁵ Po mnenju Richarda Kurdijskega je Hasslinger v Münchnu proučeval zlasti Klenzejeve klasicistične stavbe na trgu Königsplatz in Gärtnerjeve zgodnjehistoristične stavbe na ulici Ludwigstraße, ki so bile že skoraj končane, ter Gärtnerjevo

¹⁸ Albertina Museum, Wien, Architektursammlung, Mappe 92, Umschlag 25, Nr. 21, AZ 7935, 18. 8. 1834; Albertina Museum, Wien, Architektursammlung, Mappe 92, Umschlag 25, Nr. 22, AZ 7936, 18. 8. 1834; Albertina Museum, Wien, Architektursammlung, Mappe 92, Umschlag 25, Nr. 24, AZ 7939, 18. 8. 1834; Albertina Museum, Wien, Architektursammlung, Mappe 92, Umschlag 25, Nr. 25, AZ 7948, 18. 8. 1834.

¹⁹ Albertina Museum, Wien, Architektursammlung, Mappe 92, Umschlag 25, Nr. 21, AZ 7935, 18. 8. 1834, Pietro Nobile in Joseph Hasslinger: narisa pročelja za novogradnjo katedrale v Esztergomu.

²⁰ AT UAAbKW, Verwaltungsakt (VA) 1834, Nr. 303b, 5. 5. 1834; AT UAAbKW, VA 1835, Nr. 207, 22. 3. 1835.

²¹ Schoeller, *Pietro Nobile*, 97.

²² AT UAAbKW, Sitzungsprotokoll, 10. 11. 1842, Nr. 16-c, vloga Josepha Hasslingerja, pag. 12–13; Schoeller, *Pietro Nobile*, 60.

²³ AT UAAbKW, VA 1838, Nr. 90, 5. 3. 1838; Schoeller, *Pietro Nobile*, 60.

²⁴ Schoeller, *Pietro Nobile*, 97.

²⁵ AT UAAbKW, Sitzungsprotokoll, 10. 11. 1842, Nr. 16-c, vloga Josepha Hasslingerja, pag. 13–14; Schoeller, *Pietro Nobile*, 60.

neorenesančno *Feldherrnhalle*, ki je bila v fazi načrtovanja.²⁶ Študije, ki so nastale med potovanjem, so postavili na ogled in v presojo akademskega sveta. Prejel je pohvale in spričevalo, o delavnosti med potovanjem pa priča tudi podatek, da so mu po ogledu vrnili 39 načrtov, štiri portfolie s 138 risbami in 16 knjig s 678 skicami.²⁷

Palača za guvernerja Galicije v Lvovu

Po vrnitvi s študijskega potovanja je odlično izobražen in razgledan arhitekt dobil začasno delovno mesto na galicijski stavbni direkciji v Lvovu (nem. Lemberg, ukr. Lviv) z letno plačo 550 goldinarjev.²⁸ Edino doslej znano Hasslingerjevo delo v Lvovu je palača za guvernerja Galicije, pri kateri se poraja vprašanje o Hasslingerjevem in Nobilevem deležu. Jacek Purchla je zapisal, da so pri gradnji prestižne guvernerske palače v Lvovu zaobšli galicijsko stavbno direkcijo ter palačo zasnovali pod vodstvom dvornega stavbnega svetnika Pietra Nobila na Dunaju, izvedbene načrte pa je v Gradcu izrisal uradni inženir štajerske deželne stavbne direkcije Joseph Hasslinger.²⁹ Čeprav mi načrti za guvernersko palačo niso znani, menim, da so bili Hasslingerjevo samostojno delo.³⁰ V vlogi za profesuro na dunajski univerzi je Hasslinger navedel, da je začel načrte za palačo pripravljati na Dunaju pod vodstvom dvornega stavbnega svetnika in ravnatelja Pietra Nobila, dokončal pa jih je pozneje in zanje prejel velikodušno denarno nagrado in pisno pohvalo dvornega stavbnega sveta.³¹ Nobilevega deleža pri projektiranju ni omenil, česar si zagotovo ne bi privoščil, če bi bil Nobile res avtor idejnih načrtov, saj je bil slednji med člani komisije za zasedbo profesorskega mesta.

Dolgo pročelje monumentalne dvonadstropne guvernerske palače na ulici Wynnyczenka 14–16 v Lvovu je členjeno s tremi plitvimi rizaliti, opremljenimi z balkonom v prvem nadstropju in trikotnim zaključkom nad visokim arhitravom. Po prezidavah so na rizaliti kolosalni pilastri s toskanskimi kapiteli, vendar je na fotografiji Josepha Ederja iz let med 1860 in 1870 razvidno, da so imeli pilastri prvotno jonske kapitele (sl. 1).³² Pritličje je bilo nad talnim zidcem samo na rizaliti opremljeno s pasovi rustike, sicer so bile stene gladke. Pritličje je od prvega nadstropja ločeval profiliran zidec, pravokotna okna pritličja in prvega nadstropja so bila spodaj okrašena s pravokotnimi reliefnimi polji. Samo okna prvega nadstropja so imela ravne nadstreške. Na kamnitih konzolah sloneči balkoni

²⁶ Kurdiovsky, "Teacher at the Academy," 116. O odnosu kralja Ludvika I. Bavarskega ter arhitektov Lea von Klenzeja in Friedricha von Gärtnerja do klasicizma in zgodnjehistorističnega *Rundbogenstila* pri gradnji monumentalnih stavb na Münchenski ulici Ludwigsstraße gl. Pfäfflin, "Die Ludwigsstraße," 154–73. Gärtner je pri uveljavljanju *Rundbogenstila* sledil leta 1828 izdanemu spisu »V katerem slogu naj gradimo?«, v katerem je karlsruhejski arhitekt Heinrich Hübsch propagiral *Rundbogenstil*, ki ga je imenoval tudi novogrški in predgotški in naj bi najbolj ustrezal zahtevam po smotrni, trajni, cenovno ugodni arhitekturi z dobro konstrukcijo in zgrajeni iz srednjeevropski klimi primernih materialov; gl. Hübsch, *In welchem Style*, 2, 4, 8, 34.

²⁷ AT UAAbKW, VA 1840, Nr. 112, 1. 6. 1840.

²⁸ AT UAAbKW, Sitzungsprotokoll, 10. 11. 1842, Nr. 16-c, vloga Josepha Hasslingerja, pag. 14; Schoeller, *Pietro Nobile*, 60; Kurdiovsky, "Teacher at the Academy," 116.

²⁹ Purchla, "Die Einflüsse Wiens," 33. O povezavah Pietra Nobila z Lvovom prim. Prokopovych, *Habsburg Lemberg*, 138.

³⁰ Načrti še niso bili objavljeni, zaradi vojne v Ukrajini pa ni bilo mogoče preveriti, ali so morda ohranjeni v Lvovu.

³¹ AT UAAbKW, Sitzungsprotokoll, 10. 11. 1842, Nr. 16-c, vloga Josepha Hasslingerja, pag. 12, 14; prim. Schoeller, *Pietro Nobile*, 60.

³² O fotografu Ederju gl. Kotłobułatowa, *Lwów na fotografii*, 301.



1. Joseph Hasslinger: Palača guvernerja Galicije, Lvov, fotografija Josepha Ederja iz let med 1860 in 1870
(vir: Kottobulatowa, Lwów na fotografii, 301)

so imeli litoželezne ograje s preprosto geometrijsko in vegetabilno ornamentiko. Samo srednji in levi stranski rizalit sta bila na vrhu obogatena z vegetabilnim kamnitim okrasjem ter v timpanonu z grbom in cesarskim orlom.

Zaposlitev na štajerski deželni stavbni direkciji

24. avgusta 1840 se je Hasslinger zaposlil kot uradni inženir na štajerski deželni stavbni direkciji z letno plačo 900 goldinarjev ter v naslednjih letih z nazivom *Amts-Ingenieur* tudi podpisoval načrte.³³ Uslužbenci direkcije, ki je imela sedež v graškem gradu, so bili zadolženi za ekonomično izvajanje gradenj, nadzor nad njimi in vzdrževanje vseh zgradb, ki so bile zgrajene z javnimi sredstvi, številne načrte pa so narisali tudi sami.³⁴ Na deželni stavbni direkciji je Joseph Hasslinger v času direktorja Georga pl. Frasta prevzel mesto uradnega inženirja Vincenza Artnerja.³⁵ Sočasno s Hasslingerjem je imel naziv uradnega inženirja tudi Emanuel pl. Planner, Johann Neuwerth je bil v tem obdobju inšpektor za civilne gradnje, leta 1846 pa je zasedel direktorsko mesto.³⁶ Da je bil Hasslinger z delom

³³ AT UAAbKW, Sitzungsprotokoll, 10. 11. 1842, Nr. 16-c, vloga Josepha Hasslingerja, pag. 12, 14.

³⁴ Prim. Semlič Rajh, "Delovanje okrožnih uradov," 11; Kemperl, "Celjski in mariborski," 19–20.

³⁵ *Schematismus des Herzogthumes* (1840), 44. O Artnerju, ki je bil pred nastopom službe v Gradcu okrožni inženir mariborskega okrožja, in njegovih gradnjah gl. Kemperl, "Celjski in mariborski," 26–27.

³⁶ *Handbuch des Herzogthumes* (1846), 53. Emanuel pl. Planner je bil pred nastopom službe uradnega inženirja okrožni inženir mariborskega okrožja in je v tej vlogi narisal ali pregledal številne načrte za javne stavbe; gl. Kemperl, "Celjski in mariborski," 27.

na deželni stavbni direkciji zadovoljen, sklepamo iz dejstva, da je leta 1843 zavrnil profesuro na dunajski akademiji upodablajočih umetnosti, na katero se je prijavil leto pred tem in za katero ga je predlagal Pietro Nobile.³⁷

Stavb, ki jih je Hasslinger sprojektiral v petih letih zaposlitve na štajerski deželni stavbni direkciji, zaradi neohranjenih podatkov ali načrtov ni mogoče razvrstiti po kronologiji, zato so v nadaljevanju obravnavane po namembnosti: priložnostnemu paviljonu in sakralnim stavbam sledijo javne stavbe za upravne, zdravstvene in zdraviliške namene, tem pa stanovanjske stavbe za plemiške in meščanske naročnike.

Priložnostna arhitektura

V vlogi za profesuro navedeni paviljon za obisk cesarskih veličanstev v Gradcu, ki ga je projektiral in izdelal (verjetno poskrbel za izvedbo lesenega paviljona),³⁸ je nastal v prvem letu Hasslingerjevega bivanja v Gradcu, saj je identičen s paviljonom, postavljenim ob otvoritvi spomenika cesarju Francu I. na trgu Franzensplatz (zdaj Freiheitsplatz), ki je potekala 19. avgusta 1841.³⁹ Po poročilu lokalnega časopisa so prisostvovali cesar Ferdinand I., cesarica Marija Ana in nadvojvodi Janez in Albreht, spomenik sta odkrila deželni guverner Matija Konstantin grof Wickenburg (1794–1880) in deželni glavar Ignac Marija III. grof Attems (1774–1861), mašo pa je daroval sekovski knezoškof Roman Zängerle.⁴⁰ Na trgu so postavili tribune za več tisoč gledalcev, desno in levo od spomenika enako okrašena baldahina za cerkvene dostojanstvenike in gubernij, v njuni bližini z zastavami okrašeni tribuni za predstavnike deželnih stanov in vojske ter na sredini, približno 15 korakov pred spomenikom, bogato okrašen cesarski paviljon.⁴¹ Na tonirani litografiji Eduarda Kaiserja po skici Josefa Rottenbacherja je upodobljen lesen osmerokoten paviljon s kaneliranimi stebri in korintskimi kapiteli, ki so nosili s palmetami in girlandami okrašen arhitrav in z enakima motivoma okrašeno šotorasto streho, ki je v članku opisana kot veličastna kupola.⁴² Na vrhu je bila blazina s krono avstrijskega cesarstva. Na kolorirani litografiji Heinricha Reicherta po risbi, ki jo je prispeval Joseph Kuwasseg, je paviljon enako oblikovan, le da je še jasneje razvidno, da so paviljon postavili pred stanovsko gledališče, ki je bilo po požaru leta 1823 prenovljeno po načrtih Pietra Nobila (sl. 2).⁴³ Upodobitev odkritja obdajajo vinjete s portretom cesarskega para, personifikacijo Štajerske ter vedutami Gradca in Štajerske.

³⁷ Kurdiovsky, "Teacher at the Academy," 116. Kot vzrok za zavrnitev je Hasslinger navedel, da se ne želi odreči stalni zaposlitvi, saj je bila na akademiji razpisana samo začasna zaposlitev. Profesuro je zasedel August Sicard von Sicardsburg; gl. Kurdiovsky, "Teacher at the Academy," 116.

³⁸ AT UAAbKW, Sitzungsprotokoll, 10. 11. 1842, Nr. 16-c, vloga Josepha Hasslingerja, pag. 15.

³⁹ O spomeniku z bronasto plastiko cesarja, ki je delo Pompea Marchesija, gl. Telesko, *Kulturraum Österreich*, 389, 541.

⁴⁰ "Kaiserthum Oesterreich: Grätz," 1.

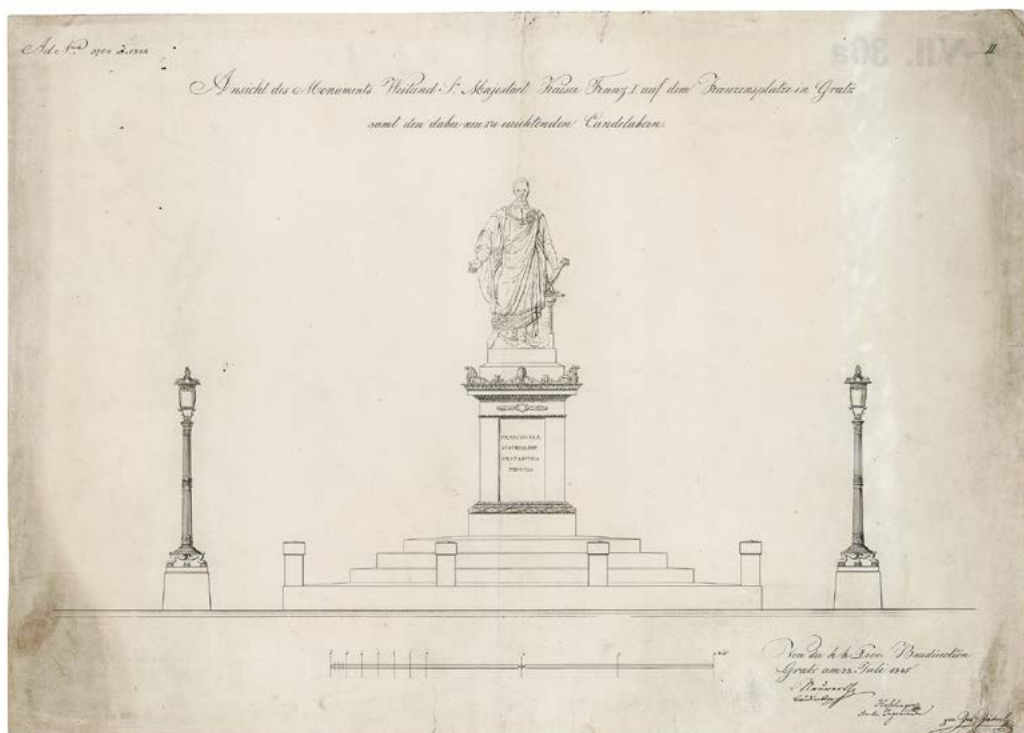
⁴¹ "Kaiserthum Oesterreich: Grätz," 1.

⁴² Za Kaiserskevo litografijo gl. Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Pk 3003, 29, Josef Rottenbacher in Eduard Kaiser: Odkritje spomenika cesarju Francu I. v Gradcu, 1841.

⁴³ Steiermärkisches Landesarchiv (AT StLA), Historische Bildersammlung (HBS), WVII-36-2, Joseph Kuwasseg in Heinrich Reichert: Odkritje spomenika cesarju Francu I. v Gradcu, 19. 8. 1841.



2. Joseph Kuwasseg in Heinrich Reichert: Odkritje spomenika cesarju Francu I. v Gradcu, litografija, 1841
(© Steiermärkisches Landesarchiv)



3. Joseph Hasslinger in Josef Jähnl: Načrt za kandelabra pri spomeniku cesarju Francu I. v Gradcu, 1845
(© Steiermärkisches Landesarchiv)

Štiri leta pozneje je Joseph Hasslinger pripravil tudi načrt za kandelabra, ki bi osvetljevala spomenik; izrisal ga je praktikant Josef Jähnl, 23. julija 1845 pa ga je potrdil stavbni inšpektor Johann Neuwerth (sl. 3).⁴⁴ Do vznožja figure segajoča kovinska kandelabra na visokih podstavkih bi na trg vnesla vertikalna poudarka. Načrtovana, na treh nogah stoječa kanelirana stebra sta se z dekoracijo debela in kapitela prilagajala klasicističnim ornamentom na podstavku spomenika. Elegantnih klasicističnih kandelabrov, tudi če sta bila realizirana, ni več, spomenik pa še vedno obdaja dvanajst preprostih kamnitih stebričkov.

Sakralna arhitektura

Z načrti za gradnjo cerkve sv. Matije v zdravilišču Bad Gleichenberg se je Hasslinger začel ukvarjati kmalu po prihodu v Gradec, saj so cerkev začeli graditi leta 1841 in je bila končana leta 1845.⁴⁵ Sredstva za gradnjo je daroval tedanji guverner Štajerske Matija Konstantin grof Wickenburg, ki je leta 1834 položil temeljni kamen za zdravilišče in ustanovil delniško društvo.⁴⁶ Wickenburgova skrb za urbanistični razvoj Bad Gleichenberga in zaupanje deželni stavbni direkciji se odražata v peticiji, ki so jo delničarji leta 1835 naslovili na graški gubernij in zahtevali, da morajo nad novogradnjami v premeru 1900 metrov od Konstantinovega vrelca bdeti gubernijski uradniki, ki so morali poskrbeti, da stavbe ne bi arhitekturno in urbanistično izmaličile kraja.⁴⁷ Posledično sta zdraviliške stavbe v naslednjih dveh desetletjih projektirala inšpektor in poznejši direktor deželne stavbne direkcije Johann Neuwerth ter uradni inženir Joseph Hasslinger.⁴⁸

Pročelje kapele v bizantinskem slogu, kakor je cerkev sv. Matije v vlogi za profesuro opisal Hasslinger,⁴⁹ je obloženo z maltnimi kvadri, ki spominjajo na romansko gradnjo iz pravilnih kamnitih blokov, in členjeno s štirimi vertikalnimi lizenami (sl. 4). Stopnišče pred cerkvijo vodi v grobnico rodbine Wickenburg. Neorenesančni portal obstopata pilastra s kompozitnima kapiteloma, ki nosita profilirano preklado, nad katero je polkrožna luneta, v vogalih okrašena s klasicističnim vegetabilnim okrasjem. Nad luneto je rozeta s krogovičjem, izdelana iz cinka in obdana z medaljonom, okrašenim z zobci, nad njo pa je enakokraki križ. Pročelje zgoraj zaključuje neoromanski ločni friz, nad njim je majhen strešni jezdec. Na severni in južni strani cerkve teče ločni friz samo do lizene,

⁴⁴ AT StLA, HBS, WVII-36a, Joseph Hasslinger in Josef Jähnl: načrt za kandelabra pri spomeniku cesarju Francu I. v Gradcu, 23. 7. 1845.

⁴⁵ Riegler, *150 Jahre Curort*, 146, 149.

⁴⁶ Delniško društvo se je imenovalo *Gleichenberger und Johannisbrunnen Actiens-Verein*. Dežela Štajerska je bila med letoma 1834 in 1864 lastnica 100 delnic (od 1000), ki jih je kupila s prihodki zdravilišča Rogaška Slatina; gl. Riegler, *150 Jahre Curort*, 67–68.

⁴⁷ Citirano po Riegler, *150 Jahre Curort*, 95: »Diese Ansiedlungen können sich aber nur dann zu einem regelmäßigen Ganzen verbinden, wenn vor Beginn der Bauten eine planmäßige Gestaltung des einstigen Ganzen entworfen und jeder neue Bau sowohl hinsichtlich des Platzes, an welchem er geführt, als auch rücksichtlich seiner äußeren Form einer strengen und sachverständigen Beurtheilung unterzogen wird.«

⁴⁸ Rudolf Gustav Puff je leta 1854 zapisal, da so bile v Bad Gleichenbergu po načrtih direktorja Neuwertha in inženirja Hasslingerja zelo hitro zgrajene lepe in trajne stavbe, med njimi vila grofa Wickenburga, kopališča, dvorana z vrelcem, pokrito sprehajališče, hiše za goste in zasebne vile. Puff ni navedel, katere stavbe so bile zgrajene po Neuwerthovih in katere po Hasslingerjevih načrtih, verjetno pa sta pri projektiranju sodelovala. Gl. Puff, *Wegweiser in sämtliche*, 21–22, 29–30.

⁴⁹ AT UAAbKW, Sitzungsprotokoll, 10. 11. 1842, Nr. 16-c, vloga Josepha Hasslingerja, pag. 16.



4. Joseph Hasslinger: Župnijska cerkev sv. Matije in sv. Heme, 1841–1845, Bad Gleichenberg
(Wikipedia, © C.Stadler/Bwag, CC-BY-SA-4.0)

ki označuje prehod med preddverjem in ladjo, proti vzhodu in okrog ravno zaključenega prezbitorija pa se nadaljuje s profiliranim zidcem. Notranjščina cerkve je preprosta, vendar dobro osvetljena z velikimi polkrožno zaključenimi okni (sl. 5). Stene ladje so členjene z dvojnimi pilastri s korintskimi kapiteli, ki nosijo kratke arhitrave, nad katerimi se pnejo slepe arkade. Najbolj umetelno sta izdelana kapitela na vzhodnem koncu ladje (sl. 6). V ladji in na slavoločni steni je plastično zasnovan konzolni friz, ki je pred povečavo prezbitorija v prostor nekdanje zakristije v letih 1960 in 1961⁵⁰ obtekal tudi prezbitorij. Cerkev je bila krita s kasetiranim lesenim stropom z zlatimi zvezdami na modrih poljih (v prezbitoriju ni ohranjen), stene pa so bile prvotno živobarvno poslikane z modro in rumeno.⁵¹

Vzore za »bizantinsko kapelo« v Bad Gleichenburgu bi smeli iskati v Münchnu, saj lizene, rozeta in ločni friz na zunanjsčini spominjajo na pročelje münchenske dvorne cerkve, posvečene Vsem svetnikom, ki ga je zasnoval Leo von Klenze leta 1828 po vzoru lombardskih cerkva 12. in 13. stoletja, cerkev pa je bila zgrajena v letih med 1826 in 1837⁵² in jo je Hasslinger med obiskom Münchna zagotovo videl.⁵³ Da je bila zgodnjehistoristična stavba v štajerskem prostoru cenjena novost, dokazuje zapis Rudolfa Gustava Puffa iz leta 1854, da je notranjščina cerkve v Bad Gleichenbergu najbolj dostojanstven prostor pobožnosti, kar jih lahko doslej v tej (»bizantinski«) obliki ponudi Štajerska.⁵⁴

⁵⁰ Krenn, *Die Oststeiermark*, 81.

⁵¹ O poslikavi gl. Puff, *Wegweiser in sämtliche*, 25; za prezbitorij pred prezidavo gl. Kurcon, Radimsky in Waltersdorfer, *Bad Gleichenberg*, 3.

⁵² Buttlar, *Leo von Klenze: Führer*, 58–63.

⁵³ O recepciji bizantinske arhitekture in umetnosti gl. Klauser, »Byzanzrezeption in sakralen,« 99–112.

⁵⁴ Puff, *Wegweiser in sämtliche*, 25.



5. Joseph Hasslinger: Župnijska cerkev sv. Matije in sv. Heme, 1841–1845, Bad Gleichenberg
(© ZRC SAZU, UIFS; foto: Jure Donša)



6. Joseph Hasslinger: Župnijska cerkev sv. Matije in sv. Heme, 1841–1845, Bad Gleichenberg, detajl
(© ZRC SAZU, UIFS; foto: Jure Donša)

Čeprav ni neposrednih dokazov, domnevamo, da je grof Wickenburg tudi načrte za frančiškanski samostan, zgrajen z grofovimi sredstvi v letih med 1843 in 1845, zaupal Josephu Hasslingerju.⁵⁵ Na podlagi grafik, zlasti okrog leta 1850 v tiskarni K. k. Gubernial Lithographie Graz izdane litografije po risbi J. Hasslingerja (verjetno tedaj že pet let pokojnega arhitekta Josepha Hasslingerja; sl. 7),⁵⁶ ugotovimo, da je bilo glavno pročelje sedaj v župnišče predelanega 7 × 3-osnega samostana členjeno z enoosnima stranskima rizalitoma, ki sta bila zaznamovana samo z lizenami in nista izstopala od telesa stavbe. Kolosalne lizene so prekinjale tudi horizontalni zidec, ki je obtekal stavbo in ločeval pritličje od nadstropja. V osrednji osi so bili stopnišče, polkrožno zaključen portal in polkrožno zaključen fronton z uro in križem. Okna v pritličju in nadstropju so bila polkrožno zaključena, v stranskih rizaliti pa sta bili v pritličju namesto oken izoblikovani niši za kipa. Pod streho je pročelja obtekal dekorativen venčni zidec v obliki zobčastega friza. Samostanska stavba je bila s polkrožno zaključenimi okni, lizenami in venčnim zidcem harmonično usklajena s cerkvijo.

V vlogi za profesuro navedena cerkev za 1200 vernikov v Eggersdorfu pri Gradcu dokazuje, da je Hasslinger načrte za novo župnijsko cerkev sv. Florijana in sv. Bartolomeja v Eggersdorfu pripravil pred 9. junijem 1842.⁵⁷ Razprave o novogradnji so se začele že leta 1792, načrti iz let 1826 in 1839 so bili zavrjeni, pristojni organi pa so leta 1845 sklenili, da bodo cerkev zgradili po načrtih, ki jih je pripravil Joseph Hasslinger (sl. 8).⁵⁸

⁵⁵ O nekdanjem samostanu, v katerem je sedaj župnišče, je Josef Riegler zapisal, da je bil zgrajen po načrtih Johanna Neuwertha in Josepha Hasslingerja; gl. Riegler, *150 Jahre Curort*, 146.

⁵⁶ AT StLA, Ortsbildersammlung (OBS), Gleichenberg, Einzelnes-I-6, J. Hasslinger: veduta zdravilišča Bad Gleichenberg, okrog 1850.

⁵⁷ AT UAAbKW, Sitzungsprotokoll, 10. 11. 1842, Nr. 16-c, vloga Josepha Hasslingerja, pag. 15.

⁵⁸ Allmer, *Pfarrkirche St. Florian*, 2–4.



7. J. Haslinger: Veduta zdravilišča Bad Gleichenberg, litografija, ok. 1850 (© Steiermärkisches Landesarchiv)

Arhitekt dokončanja svoje druge sakralne stavbe ni dočakal, saj so jo začeli graditi leta 1853 in jo posvetili leta 1863, pri čemer je inženir Franz Grein med gradnjo nekoliko spremenil obliko empor.⁵⁹ Kakor cerkev v Bad Gleichenbergu razodeva tudi cerkev v Eggersdorfu Hasslingerjev odklon od klasicistične arhitekture k arhitekturi romantičnega historizma, kar se kaže v drobni in fini dekoraciji na jasnih stereometričnih kubusih, ki je povzeta po srednjeveški arhitekturi.⁶⁰ Masivno dvostolpno fasado predirajo polkrožno zaključena okna, rozeta s krogovičjem in portal s polkrožno luneto nad preklado. Portal obstopata pilastra, ki nosita trikotni zaključek. Ravno zaključen prezbiterij, oblika odprtin, zlasti pa ločni frizi pod venčnim zidcem spominjajo na romansko arhitekturo. Zvonika, ki delujeta proporcionalno prešibka za kubično gmoto stavbe, imata posnete vogale in sta zgoraj okrašena z ločnim frizom. V nasprotju z zunanjščino spominja notranjščina z emporami, ki jih nosijo s pilastri opremljeni slopi (*Wandpfeilerkiche*), na lokalno baročno arhitekturo. Prostorna glavna ladja sestoji iz treh s češko kapo obokanih travej in pol krajše vstopne traveje, v kateri je pevska empora; s češko kapo je krit tudi prezbiterij. Notranjščino so poslikali z živobarvno dekorativno poslikavo in jo leta 1857 opremili s postbaročnim velikim oltarjem.⁶¹

⁵⁹ Allmer, *Pfarrkirche St. Florian*, 4.

⁶⁰ Prim. Kurdiovsky, "Teacher at the Academy," 116, 118.

⁶¹ Allmer, *Pfarrkirche St. Florian*, 8.



8. Joseph Hasslinger: Župnijska cerkev sv. Florijana, 1853–1863, Eggersdorf (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Polona Vidmar)

Načrti za vlogi za profesuro navedeno marmorno stopnišče k romarski cerkvi Mariazell še niso bili najdeni.⁶² Hasslinger je najverjetneje pripravil načrte za prenovo zahodnega stopnišča na cerkveno dvorišče, ki je bilo zgrajeno leta 1705 in leta 1856 prezdano z neogotskimi elementi, pri čemer so na slopih ohranili baročno skupino Marijinega oznanjenja.⁶³

Tudi načrti za novogradnjo župnijske cerkve sv. Križa v Rogaški Slatini še niso bili najdeni.⁶⁴ Kakor je prikazano v nadaljevanju, je dokumentirano samo eno Hasslingerjevo bivanje v Rogaški Slatini pred oddajo vloge za profesuro 9. junija 1842, in sicer 14. maja 1841.⁶⁵ Med obiskom bi si lahko ogledal lego načrtovane cerkve in se dogovoril z naročniki. Načrte za novogradnjo so pri Hasslingerju naročili po slavnostni pridigi rogaškega dekana Franca Smrečnika, ki je leta 1840 govoril o nujnosti novogradnje, ker je bila stara cerkev premajhna za župnijo s 4500 verniki.⁶⁶ Zaradi težav s pridobivanjem sredstev in potem, ko »se je napravilo več dragih pa nepraktičnih načrtov«, so se novogradnje lotili šele leta 1863 in neoromansko

cerkev zgradili po načrtih inženirja deželne stavbne direkcije Johanna Schöbla.⁶⁷ Ob nadaljnjih raziskavah in z najdbo Hasslingerjevih načrtov bo mogoče ugotoviti, v kolikšni meri se je Schöbl oprl na načrte pokojnega kolega, saj cerkev sv. Križa s portalom, rozeto, polkrožnimi odprtini, lizenami in ločnimi frizi tako spominja na župnijsko cerkev v Eggersdorfu, da Richard Kurdiovsky ni podvomil, da je bila zgrajena po vlogi za profesuro navedenih Hasslingerjevih načrtih.⁶⁸

V vlogi za profesuro navedene načrte cerkve za slovensko prebivalstvo Maribora za 1200 vernikov so pri Hasslingerju naročili redemptoristi, ki so se po posredovanju Henrika Adama grofa Brandisa

⁶² AT UAAbKW, Sitzungsprotokoll, 10. 11. 1842, Nr. 16-c, vloga Josepha Hasslingerja, pag. 15.

⁶³ Prim. Woisetschlager in Krenn, *Steiermark*, 286.

⁶⁴ AT UAAbKW, Sitzungsprotokoll, 10. 11. 1842, Nr. 16-c, vloga Josepha Hasslingerja, pag. 15.

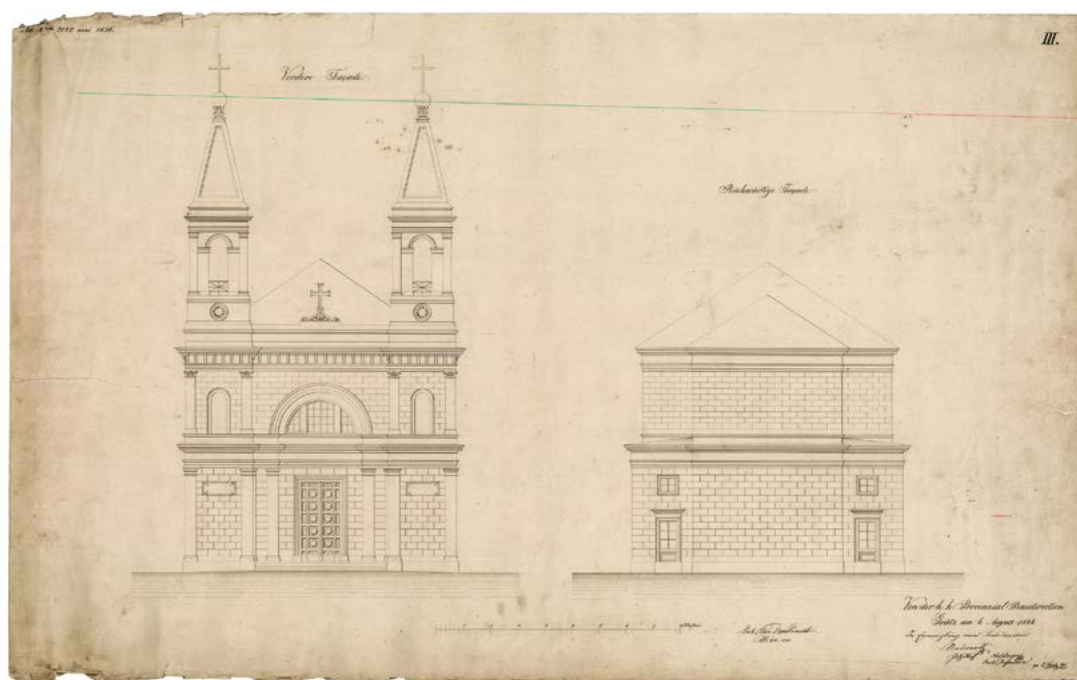
⁶⁵ Gl. Cvelfar, *Knjiga gostov*, 257.

⁶⁶ Kovačič, *Nadžupnija Sv. Križa*, 23. Ohranjeni so nedatirani načrti za enoladijsko cerkev Ludwiga Zottlerja; gl. AT StLA, Plänesammlung Steiermark, Rohitsch Sauerbrunn, M 56, Nr. 621, 624–627, Ludwig Zottler: načrti za novogradnjo cerkve v Rogaški Slatini.

⁶⁷ O novogradnji cerkve sv. Križa gl. Kovačič, *Nadžupnija Sv. Križa*, 23–28; Sapač, "Katalog pomembnejših klasiističnih," 601.

⁶⁸ Kurdiovsky, "Teacher at the Academy," 122.

in sekovskega knezoškofa Romana Zängerla leta 1833 naselili v Mariboru.⁶⁹ Nekdanjo kapucinsko in pozneje minoritsko cerkev v mariborskem Graškem predmestju so želeli nadomestiti z novogradnjo, saj je bila premajhna za naraščajoče število župljanov in romarjev, vendar jim načrta do odhoda iz Maribora leta 1849 ni uspelo uresničiti.⁷⁰ Z načrtov v arhivu Slovenske frančiškanske province sv. Križa je razvidno, da so se na deželni stavbni direkciji z novogradnjo začeli ukvarjati že leta 1836 (s št. akta 2172).⁷¹ Ohranjenih je več dokumentov: šest načrtov, ki sta jih leta 1843 narisala praktikanta Ignaz Häusler in Erich Scholz ter 6. avgusta 1844 podpisala stavbni inšpektor Johann Neuwerth (ker direktorsko mesto ni bilo zasedeno) in uradni inženir Joseph Hasslinger, trije nesignirani in nedatirani načrti neznanega avtorja za enoladijsko cerkev z enim zvonikom ter urbanistična umestitev nove cerkve, ki sta jo 3. maja 1853 podpisala asistent Franz Hochenburger in direktor Martin Kink.⁷² Na podlagi podpisov sklepamo, da je deželna stavbna direkcija 8. avgusta 1844 odobrila gradnjo redemptoristične cerkve po Hasslingerjevih načrtih. Novo cerkev so nameravali zgraditi vzhodno od nekdanje kapucinske cerkve, kakor je bilo predvideno tudi na situacijskem načrtu iz leta 1853. Hasslinger si je zamislil enoladijsko cerkev z emporo na vzhodu in pravokotnim prezbiterijem, ki bi ga obdajala zakristija in oratorij. S tremi plitvimi ovalnimi kupolami obokana ladja bi se odpirala v po tri velike stranske kapele s stranskimi oltarji, ki bi s tektonsko zasnovo posnemali renesančne in segali do profiliranega zidca.



9. Joseph Hasslinger in Erich Scholz: Načrt za novogradnjo cerkve za slovensko prebivalstvo Maribora, 1844
(© Arhiv Slovenske frančiškanske province sv. Križa)

⁶⁹ AT UAAbKW, Ratsprotokoll, Nr. 16-c, 10. 11. 1842, vloga Josepha Hasslingerja, pag. 15. O redemptoristih v Mariboru gl. Lazarini, *Frančiškanska cerkev*, 9; Lazarini, "Große Brandis," 180–81.

⁷⁰ Lazarini, *Frančiškanska cerkev*, 9.

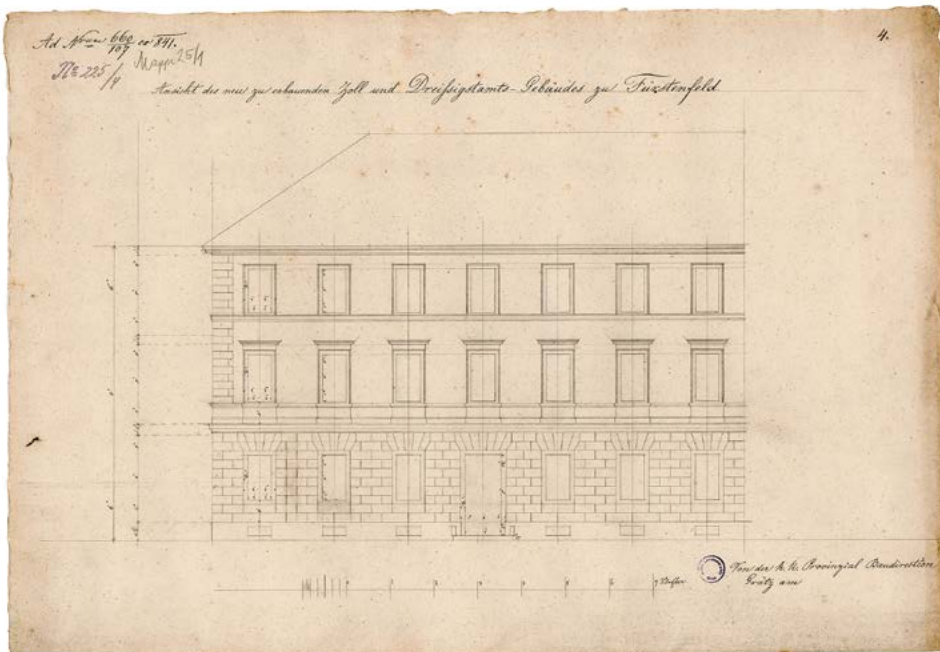
⁷¹ Za opozorilo na ohranjene načrte se iskreno zahvaljujem dr. Franciju Lazariniju.

⁷² Arhiv Slovenske frančiškanske province sv. Križa (SI ASFP), mapa »Samostan Maribor«, brez signature.

Vzhodno pročelje bi bilo členjeno s toskanskimi pilastri v pritličju in s korintskimi nad močno profiliranim ogredjem (sl. 9).⁷³ Nad glavnim portalom je bilo predvideno termsko okno. Zvonika s piramidalno streho bi za širino stopnic odstopala od telesa stavbe. Načrti za mariborsko cerkev so primerljivi s Hasslingerjevo cerkvijo v Eggersdorfu, vendar kažejo manj neoromanskih elementov, saj niso predvideni ločni frizi, lizene in rozete s krogovičjem. Cerkvama bi bili skupni zlasti kubična masivna forma in obloge iz malte, ki bi posnemale pravilno romansko gradnjo.

Carinski urad v Fürstenfeldu

Edina v Hasslingerjevi vlogi za profesuro navedena upravna stavba, ki jo je projektiral pred 9. junijem 1842, je carinski in tridesetinski urad v Fürstenfeldu na vzhodu Štajerske.⁷⁴ Iz nesigniranega in nedatiranega načrta pročelja z naslovom *Ansicht des neu zu erbauenden Zoll und Dreissigstamts-Gebäudes zu Fürstenfeld* je razvidno, da se je deželna stavbna direkcija z novogradnjo urada začela ukvarjati leta 1841 z aktom št. 660/107.⁷⁵ O realizaciji gradnje nimamo podatka.⁷⁶ Nesigniranega načrta ne moremo z gotovostjo pripisati Josephu Hasslingerju, saj preprosta sedemosna dvonadstropna hiša ne odstopa od sočasne meščanske arhitekture in bi lahko bila tudi delo lokalnega stavbnega mojstra (sl. 10). Pritličje s pravokotnim portalom v osrednji osi je opremljeno z rustiko in s profiliranim zidcem ločeno od prvega nadstropja, katerega pomen je poudarjen z nekoliko večjimi



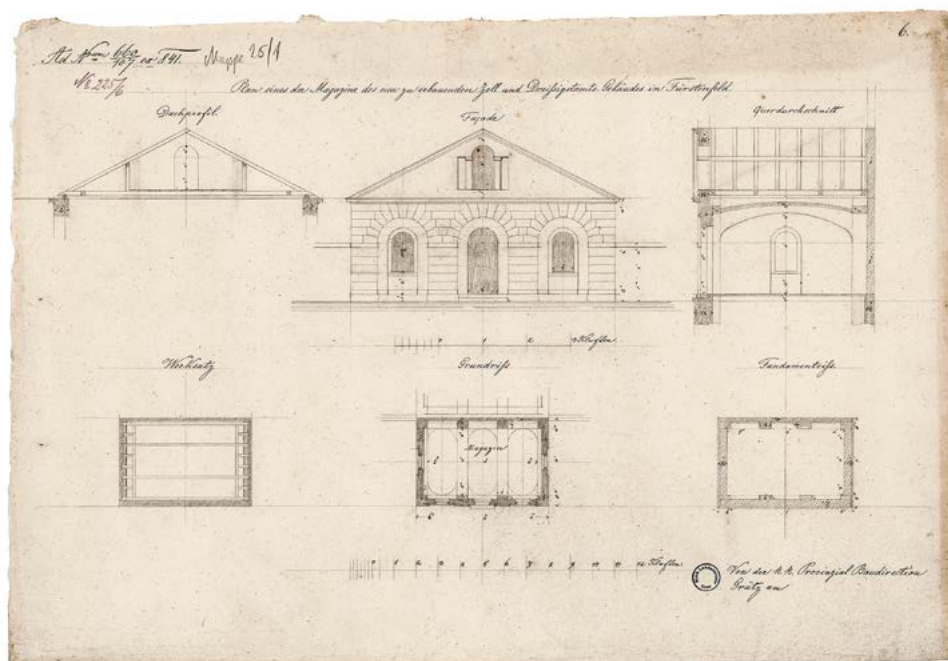
10. Joseph Hasslinger, prip.: Načrt za carinski urad v Fürstenfeldu, ok. 1842 (© Steiermärkisches Landesarchiv)

⁷³ SI ASFP, mapa »Samostan Maribor«, brez signature, Joseph Hasslinger in Erich Scholz: načrt za novogradnjo cerkve za slovensko prebivalstvo Maribora, 1844.

⁷⁴ AT UAAbKW, Sitzungsprotokoll, 10. 11. 1842, Nr. 16-c, vloga Josepha Hasslingerja, pag. 15.

⁷⁵ AT StLA, Baudirektion Plänesammlung, M. 25/1, Nr. 225/4, načrt za novogradnjo carinskega urada v Fürstenfeldu.

⁷⁶ Ogrski tridesetinski in štajerski subsidialni carinski uradi so bili v krajih Pinkafeld, Neustift in Welten; gl. npr. *Schematismus des Herzogthumes* (1842), 67, nekaj časa pa je tridesetinski urad očitno deloval tudi v Fürstenfeldu.



11. Joseph Hasslinger, prip.: Načrt za eno od skladišč carinskega urada v Fürstenfeldu, ok. 1842
(© Steiermärkisches Landesarchiv)

okni z ravnimi nadstreški. Okna drugega nadstropja so povezana s profiliranim podokenskim zidcem. Levi vogal stavbe je poudarjen z rusticirano lizeno.

Arhitekturno zanimivejši je nesigniran in nedatiran načrt za eno od skladišč carinskega urada.⁷⁷ Obokano pritlično 3 × 1-osno skladišče bi bilo na pročeljih opremljeno s pasovi rustike. Sprednje pročelje bi bilo predrto s polkrožno zaključenim portalom in oknom, ki bi jih uokvirjale slepe arkade, povezane s kapitelnimi zidci, motivom, ki ga je v štajersko arhitekturo vnesel Pietro Nobile na južni fasadi v letih 1824 in 1825 obnovljenega stanovskega gledališča v Gradcu.⁷⁸ Na razgledanega arhitekta, verjetno Hasslingerja, kaže tudi za skladiščno stavbo nenavaden motiv serliane na oknu, ki bi osvetljevalo podstrešje (sl. 11).

Psihiatrična bolnišnica in stavba za anatomijo v Gradcu

V vlogi za profesuro je Hasslinger navedel tudi načrte za veliko psihiatrično bolnišnico za 200 varovancev v Gradcu.⁷⁹ V času njegovega bivanja v Gradcu je deželna psihiatrična bolnišnica delovala v nekdanjem kapucinskem samostanu in t. i. Veliki Röckenzaunovi hiši ter v sklopu splošne bolnišnice, ustanovljene leta 1786 in odprte dve leti pozneje v preurejeni palači grofov Wildensteinov v graški ulici Paulustorgasse.⁸⁰ Zaradi naraščajočega števila bolnikov (159 leta 1833, 193 leta 1842)

⁷⁷ AT StLA, Baudirektion Plänesammlung, M. 25/1, Nr. 225/6, načrt za eno od skladišč novega carinskega urada v Fürstenfeldu.

⁷⁸ Resch, "Das historische Stadtbild," 21–22.

⁷⁹ AT UAAbKW, Sitzungsprotokoll, 10. 11. 1842, Nr. 16-c, vloga Josepha Hasslingerja, pag. 15.

⁸⁰ Weiss, *Im Zeichen von Panther*, 20–21, 47; gl. Weiss, "Gestörte Seelen," 44.

so že leta 1839 zaprosili gubernij za dovoljenje za novogradnjo, naslednje leto pa je dvorna pisarna odredila pripravo načrtov za novo bolnišnico po vzoru deset let starejše psihiatrične bolnišnice v Hallu na Tirolskem.⁸¹ Načrtovanje psihiatričnih bolnišnic je bilo takrat aktualno in je zaposlovalo tudi dunajske arhitekta, saj so že leta 1820 v ta namen kupili zemljišče Brünlnfeld, z letnico 1823 pa so datirani načrti Cajetana Schieferja, po katerih je bila predvidena monumentalna, dvorcu podobna štiriraktna stavba okrog notranjega dvorišča, z ločitvijo moških in ženskih ter mirnih in razsajajočih varovancev, vendar je bila zaradi pomanjkanja sredstev dunajska psihiatrična bolnišnica zgrajena šele leta 1853 po načrtih Ferdinanda Fellnerja.⁸²

V štajerskem deželnem arhivu so ohranjene štiri različice načrtov za graško psihiatrično bolnišnico, od katerih ni nobeden datiran, eno različico, ki vsebuje sedem listov, pa je podpisal praktikant dvornega stavbnega sveta Beck.⁸³ Iz situacijskih načrtov je razvidno, da so monumentalno stavbo s 45-osnim pročeljem po Beckovih načrtih sprva nameravali zgraditi blizu cerkve sv. Lenarta v predmestju St. Leonhard, pozneje pa v bližini samostana karmeličank. Ker so se za slednjo lokacijo na parceli med ulicama Grabenstraße in Körösisstraße odločili šele v letih 1846 in 1847,⁸⁴ sklepamo, da so Beckovi načrti nastali po Hasslingerjevi smrti. Hasslingerjevo delo so verjetno nepodpisani in nedatirani načrti, od katerih je bila po eni različici, naslovljeni *Entwurf für das in Grätz neu zu erbauende Irren-Gebäude auf 200 Irren*, predvidena nadstropna 33-osna in pettraktna stavba z ženskim in moškim dvoriščem ter velikim polkrožnim traktom na začelju, v katerem bi bili prostori za slaboumne, epileptične, hrupne in nasilne varovance.⁸⁵ Na simetrični zasnovi, z moškim delom na levi in ženskim na desni strani, je označena predvidena raba prostorov, iz katere je razvidno tudi kompleksno ločevanje varovancev na mirne in razsajajoče, ozdravljive in neozdravljive ter varovance nižjega razreda in premožnejše varovance, ki so plačevali nastanitev. V drugi različici načrta, ki je edina ovrednotena s 131.200 goldinarji, je bil prav tako predviden velik polkrožen trakt z dvoriščem na začelju za nemirne varovance, glavno pročelje pa bi bilo 31-osno in bi imelo 11-osni osrednji rizalit (sl. 12).⁸⁶

Četrta različica je bila načrtovana skladno z doktrino primarija Schuberta (*Plan für das in Grätz neu zu erbauende Irren-Gebäude auf 200 Irren nach dem Program des K. K. Herrn Primararztes Doctor Schubert*) in je predvidevala nadstropno šesttraktno 45-osno stavbo z osrednjim 19-osnim rizalitom ter odprtim osrednjim in zaprtima stranskima dvoriščema (sl. 13).⁸⁷ Na začelju je namesto polkrožnega trakta narisana pravokotna stavba z moškim in ženskim kopalnim dvoriščem.

Za katero lokacijo je Hasslinger načrtoval psihiatrično bolnišnico za 200 varovancev, ni mogoče presoditi. Načrtov pred revolucijo 1848 niso mogli uresničiti, potem pa so za nekaj let zamrli, dokler se

⁸¹ Weiss, "Gestörte Seelen," 44.

⁸² Kassal-Mikula, "Cajetan Schiefer," 44–47.

⁸³ Verjetno Hieronymus Beck, rojen leta 1815 v Herbersteinu na Štajerskem, ki je med letoma 1838 in 1841 študiral arhitekturo na dunajski akademiji upodablajočih umetnosti ter leta 1841 prejel Haggemüllerjevo nagrado; gl. Schoeller, *Pietro Nobile*, 258. Za načrte gl. StLA, Baudirektion Plänesammlung, M. 25/2, Nr. 253 (= M 83), načrti za psihiatrično bolnišnico za 200 varovancev.

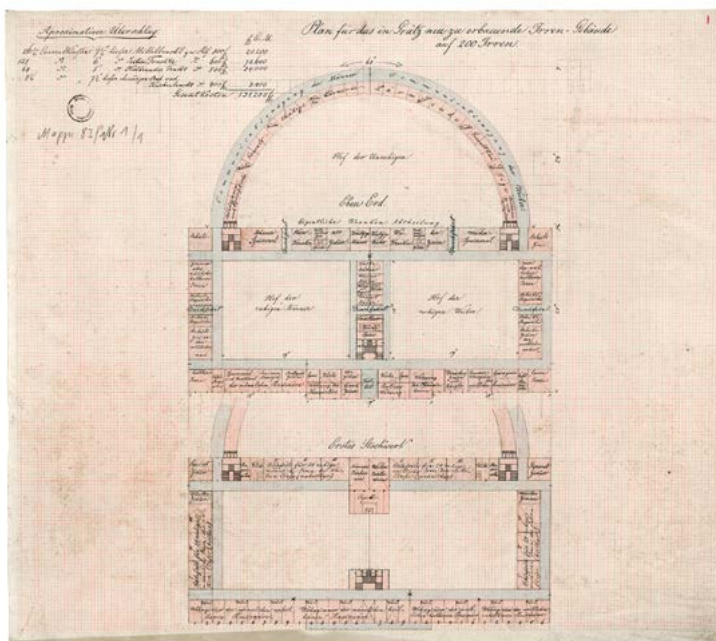
⁸⁴ Weiss, *Im Zeichen von Panther*, 49.

⁸⁵ Za reprodukcijo tlorisa pritličja gl. Weiss, *Im Zeichen von Panther*, 48. Ohranjen je tudi tloris nadstropja s polkrožno zaključeno kapelo. Gl. AT StLA, Baudirektion Plänesammlung, M. 83, Nr. 1/2, načrt za psihiatrično bolnišnico za 200 varovancev.

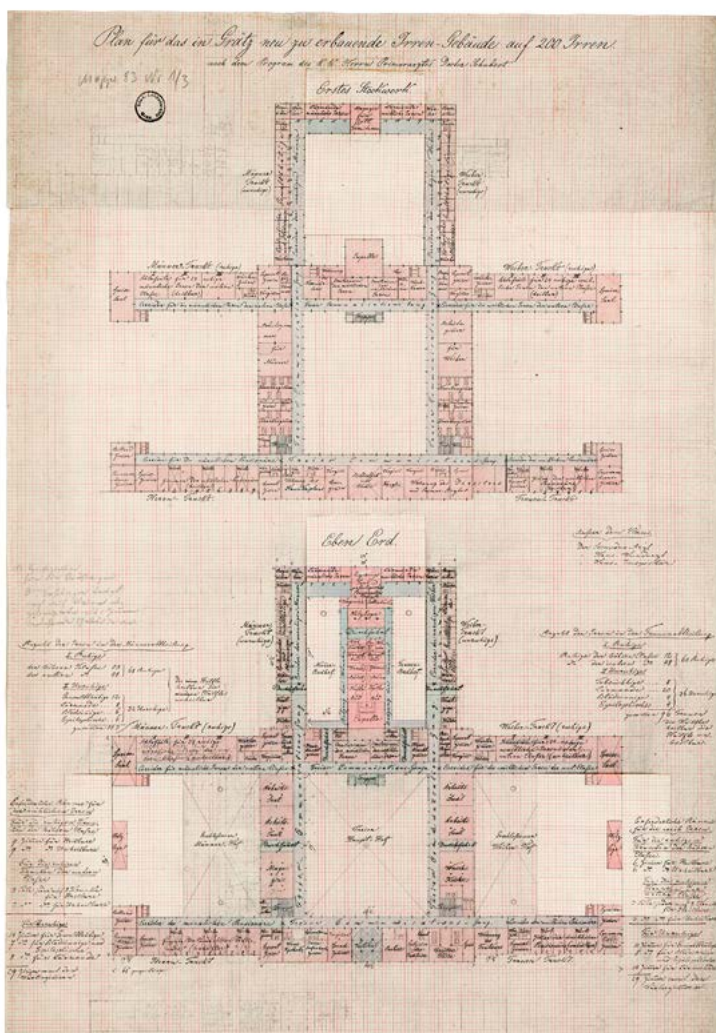
⁸⁶ AT StLA, Baudirektion Plänesammlung, M. 83, Nr. 1/1, načrt za psihiatrično bolnišnico za 200 varovancev.

⁸⁷ AT StLA, Baudirektion Plänesammlung, M. 83, Nr. 1/3, načrt za psihiatrično bolnišnico za 200 varovancev.

12. Načrt za psihiatrično bolni-
šnico za 200 varovancev v Gradcu
(© Steiermärkisches Landesarchiv)

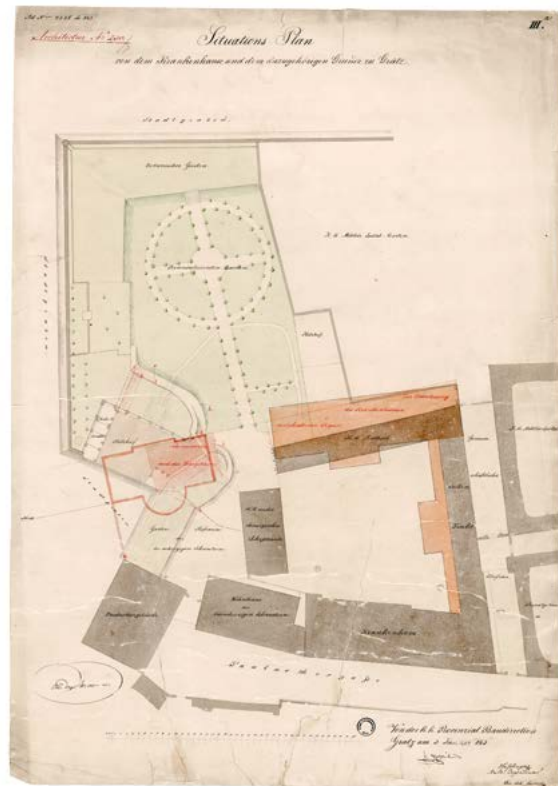


13. Načrt za psihiatrično bolni-
šnico za 200 varovancev v Gradcu
(© Steiermärkisches Landesarchiv)



niso po proučitvi različnih gradbenih parcel leta 1868 odločili za gradnjo na Feldhofu pri Gradcu po načrtih Hermanna Scanzonija.⁸⁸ Čeprav neuresničeni, so Hasslingerjevi načrti pomembni tudi zaradi dejstva, da je načrtoval prvo bolnišnično novogradnjo na Štajerskem, saj so dotlej bolnišnice nameščali zlasti v opuščenih samostanih, špitalih, lazaretih in ubožnicah.

Stavba za poučevanje anatomije v Gradcu, ki jo je Hasslinger omenil v vlogi za profesuro,⁸⁹ je bila namenjena izobraževanju bodočih ranocelnikov in zdravnikov, ki so se šolali na medicinsko-kirurški izobraževalni ustanovi, delujoči v sklopu bolnišnice v graški ulici Paulustorgasse, saj v štiridesetih letih 19. stoletja v Gradcu še ni bilo medicinske fakultete.⁹⁰ Iz mape z desetimi načrti, datiranimi 3. januarja 1843 in 14. julija 1845, ki so jih podpisali risarja Johann Liebich in Josef Jähnl ter uradni inženir Josef Hasslinger in inšpektor Johann Neuwerth, je razvidno, da so na deželni stavbni direkciji sprva načrtovali 7 × 4-osno nadstropno novogradnjo pravokotnega tlorisa, v drugi fazi pa precej večjo, 9 × 3-osno nadstropno stavbo z rizalitom na sprednji in velikim polkrožnim izzidkom na začetni strani.⁹¹ Priložen je situacijski načrt, datiran 3. januarja 1843, z vrisano obstoječo učno stavbo *K. k. mediz. Chirurgisches Lehrgebäude* na dvorišču bolnišnice in novo stavbo *Neu projectirtes med. chir. Lehrgebäude* v omenjenih dveh različicah, od katerih bi bila večja delno zgrajena na nekdanjem mestnem obzidju in z glavnim pročeljem obrnjena proti mestnemu parku (sl. 14).⁹² Leta 1843 načrtovana stavba bi imela v pritličju mrtvašnico, spalnico za dva hišna pomočnika, kuhinjo, kabinet za profesorja in veliko pravokotno secirno dvorano, v nadstropju pa patološki kabinet, knjižnico in čitalnico (sl. 15).⁹³ Ambicioznejši dve leti mlajši načrt je v severnem delu pritličja predvidel mrtvašnico, prostor za preparate, profesorski kabinet in kuhinjo, v južnem delu veliko anatomsko demonstracijsko dvorano



14. Joseph Hasslinger in Johann Liebich: Situacijski načrt za medicinsko-kirurško učno stavbo v Gradcu, 1843 (© Steiermärkisches Landesarchiv)

⁸⁸ Weiss, "Gestörte Seelen," 47.

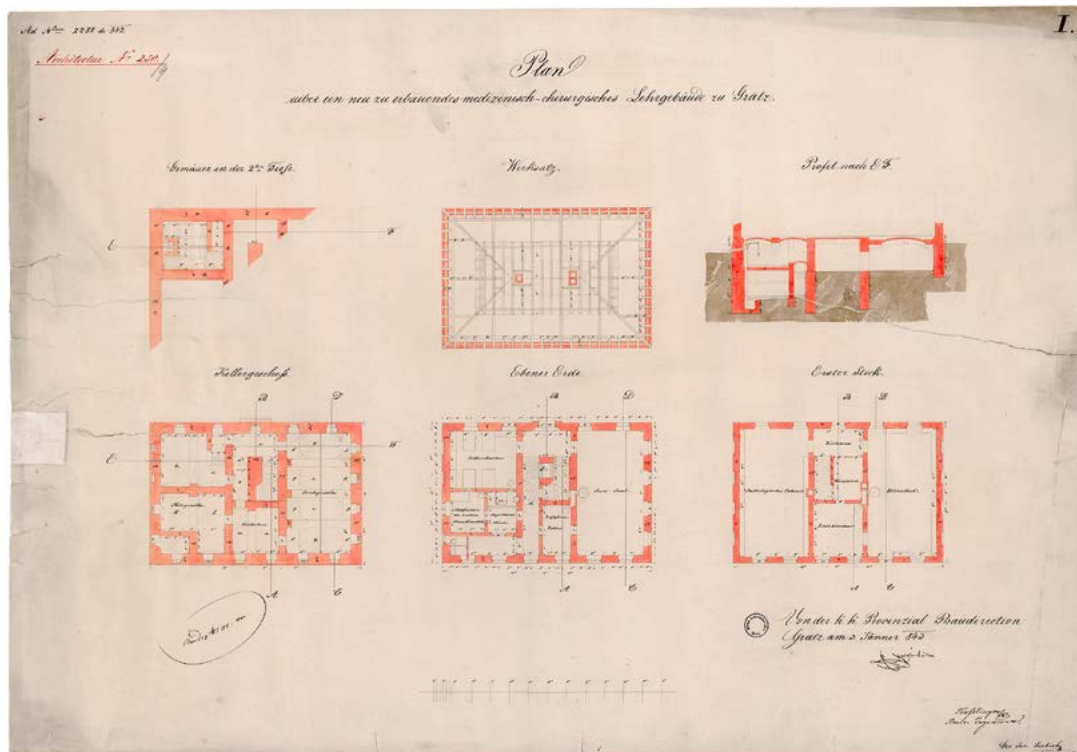
⁸⁹ AT UAAbKW, Sitzungsprotokoll, 10. 11. 1842, Nr. 16-c, vloga Josepha Hasslingerja, pag. 15.

⁹⁰ O medicinsko-kirurški izobraževalni ustanovi gl. Kernbauer, "Leitlinien und Besonderheiten," XIV–XLVI; Weiss, "Gestörte Seelen," 42–45.

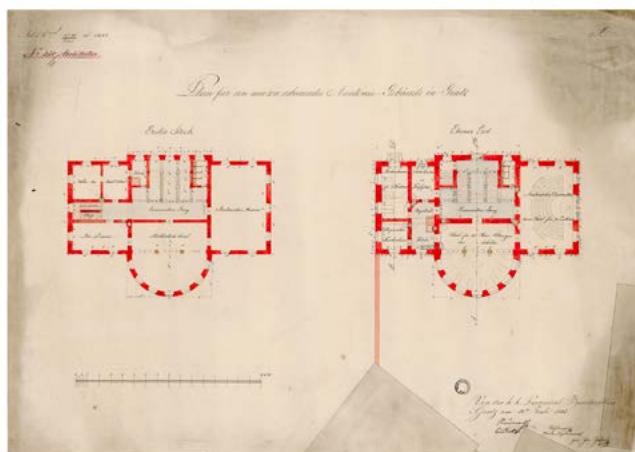
⁹¹ AT StLA, Baudirektion Plänesammlung, M. 25/1, Nr. 250/1–10, načrti za novogradnjo medicinsko-kirurške učne stavbe v Gradcu.

⁹² AT StLA, Baudirektion Plänesammlung, M. 25/1, Nr. 250/7, Joseph Hasslinger in Johann Liebich: situacijski načrt za novogradnjo medicinsko-kirurške učne stavbe v Gradcu.

⁹³ AT StLA, Baudirektion Plänesammlung, M. 25/1, Nr. 250/9, Joseph Hasslinger in Johann Liebich: načrt za novogradnjo medicinsko-kirurške učne stavbe v Gradcu.



15. Joseph Hasslinger in Johann Liebig: Načrt za medicinsko-kirurško učno stavbo v Gradcu, 1843
(© Steiermärkisches Landesarchiv)



16.–17. Joseph Hasslinger in Josef Jähnl: Načrti za stavbo za poučevanje anatomije v Gradcu, 1845 (© Steiermärkisches Landesarchiv)

za 80 poslušalcev ter v polkrožnem izzidku dvorano za vaje študentov iz seciranja. V nadstropju so bili predvideni stanovanje za pomočnika s kuhinjo, čitalnica, knjižnica in anatomski muzej (sl. 16).⁹⁴ Glavno pročelje bi imelo petosen rizalit s trikotnim zaključkom. Hasslinger je v pritličju rizalita in na vogalih stavbe predvidel rustiko, sicer bi bile stene gladke. Glavni vhod bi obstopala toskanska pilastra, stranski vhod v mrtvašnico pa bi bil opremljen s svetlobnico, da bi se po višini ujel z okni stranskih delov pritličja (sl. 17).⁹⁵ Stavba po Hasslingerjevih načrtih ni bila zgrajena in se v literaturi ne omenja. Domnevati smemo, da bi bili z arhitekturnega vidika zanimivi dobro osvetljeni dvorani v pritličju, saj zlasti polkrožni avditorij dvorane za 80 poslušalcev razodeva, da je Hasslinger v načrte vnesel značilnosti univerzitetnih anatomskih teatrov, ki bi jih lahko spoznal na potovanju v Padovi in Bologni.

Leta 1843, ko se omenja urejanje nove stavbe za poučevanje anatomije,⁹⁶ so namesto načrtovane novogradnje preuredili nadstropno, 7 × 3-osno učno stavbo, ki so jo okrog leta 1820 zgradili na dvorišču graške bolnišnice in je na reproduciranem načrtu iz leta 1843 označena kot *Mediz: chirurg. Lehrgebäude*. Po izgradnji patološkega inštituta leta 1867 je bila v rabi kot upravna stavba in pozneje hiša za bolničarke, zapor in policijska uprava.⁹⁷ Na to stavbo se navezuje dovoljenje cesarja Franca I. iz leta 1819 za gradnjo anatomske predavalnice z oddelkom za patološke preparate in secirno sobo,⁹⁸ približno velikost predavalnice pa lahko ocenimo s podatkom, da je v petdesetih letih 19. stoletja predavanja iz anatomije dnevno poslušalo okrog 120 do 150 študentov in gostov.⁹⁹ Patološki inštitut je bil leta 1867 zgrajen severovzhodno od mesta, kjer je bila predvidena Hasslingerjeva stavba za poučevanje anatomije;¹⁰⁰ prezidana stavba je sedaj v rabi za namene policijske uprave.

Načrti za zdravilišče Rogaška Slatina

V vlogi za profesuro je Hasslinger navedel, da je po naročilu štajerskih deželnih stanov pripravil urbanistični načrt (*General-Plan*), ki je vključeval novogradnjo zdraviliške oziroma konverzijske ali plesne dvorane, velike restavracije, kavarne, jedilnice, kopališko-stanovanjske stavbe za zdraviliške goste in pokritega sprehajališča, od katerih naj bi bila kopališko-stanovanjska stavba ter pokrito sprehajališče dokončana že v tem letu (1842).¹⁰¹ Kraja ni navedel, vendar ni dvoma, da so bili načrti namenjeni zdravilišču Rogaška Slatina, ki je bilo med letoma 1801 in 1918 v lasti dežele Štajerske.¹⁰²

⁹⁴ AT StLA, Baudirektion Plänesammlung, M. 25/1, Nr. 250/8-Grundriss 1, Joseph Hasslinger in Josef Jähnl: načrt za novogradnjo stavbe za poučevanje anatomije v Gradcu.

⁹⁵ AT StLA, Baudirektion Plänesammlung, M. 25/1, Nr. 250/2, Joseph Hasslinger in Josef Jähnl: načrt za novogradnjo stavbe za poučevanje anatomije v Gradcu.

⁹⁶ Kernbauer, "Leitlinien und Besonderheiten," XXXVI; Krones, *Geschichte der Karl Franzens*, 158: »1843 /.../ Medicinisch-chirurgische Lehranstalt. Die Errichtung eines neuen Anatomiegebäudes im Zuge.«

⁹⁷ Gl. npr. AT StLA, Pläne Graz, M. 7, Nr. 177g, situacijski načrt deželne splošne bolnišnice in pripadajočega vrta v Gradcu, 1868; prim. Weiss, *Im Zeichen von Panther*, 34–35; Resch et al., *Die Kunstdenkmäler*, 420.

⁹⁸ Kernbauer, "Leitlinien und Besonderheiten," XXV.

⁹⁹ Kernbauer, "Leitlinien und Besonderheiten," XLI.

¹⁰⁰ Gl. npr. načrt AT StLA, Pläne Graz, M. 7, Nr. 177g, C. F. Pächer in Mitransky: situacijski načrt deželne splošne bolnišnice in pripadajočega vrta v Gradcu, 1868, na katerem je patološki inštitut označen kot novogradnja.

¹⁰¹ AT UAAbKW, Sitzungsprotokoll, 10. 11. 1842, Nr. 16-c, vloga Josepha Hasslingerja, pag. 16–17.

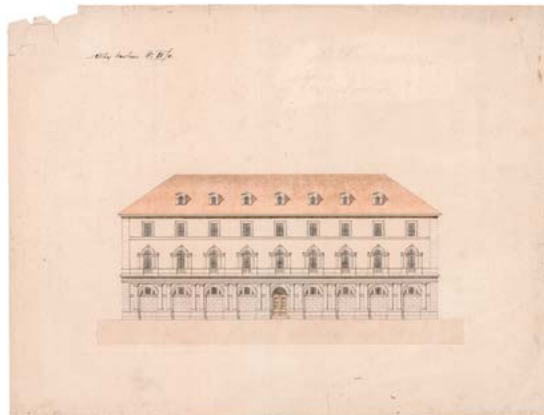
¹⁰² O lastnikih zdravilišča gl. Režek, *Rogaška Slatina*, 14–15.

Zapis dokazuje, da je bil razgledani arhitekt zaslužen za pozneje občudovano novo urbanistično ureditev zdravilišča Rogaška Slatina v času direktorja dr. Josefa Socka (1838–1868), ki je namesto krožne zasnove zdravilišča okrog vrelca Tempel predvidela rušitev dotlej najpomembnejših zdraviliških stavb – prvega zdraviliškega doma, kopališča in stanovanjske hiše – ter z novimi stavbami omogočila širitev kompleksa proti jugu (sl. 18).¹⁰³ V štajerskem deželnem arhivu ohranjeni načrti namreč dokazujejo, da so še okrog leta 1840 nameravali ohraniti stavbe iz zgodnjega 19. stoletja in jih s pokritim sprehajališčem povezati z vrelcem ali pa jih z izgradnjo četrte stavbe, v kateri bi bila tudi kapela, povečati v štiritraktno palačo z notranjim dvoriščem.¹⁰⁴ Za novo urbanistično ureditev so se v Rogaški Slatini odločili leta 1841, ko so kot prvo novo reprezentativno poslopje začeli graditi kopališko-stanovanjsko stavbo, ki je po mnenju Adolfa Režka zaradi kopališkega namena vplivala tudi na preimenovanje kraja v Bad Rohitsch, ki pa se ni uveljavilo.¹⁰⁵ Odločitev za novo urbanistično ureditev, ki jo je Režek opisoval kot preobrazbo »stanovske« v »meščansko« Rogaško Slatino,¹⁰⁶ sovpada s prvim zabeleženim Hasslingerjevim obiskom zdravilišča 14. maja 1841; drugič je prišel s sestro 21. junija 1842 in zadnjič na zdravljenje 1. septembra 1844.¹⁰⁷

Monumentalna dvonadstropna, 9 × 3-osna kopališko-stanovanjska stavba, zgrajena v letih 1841 in 1842, je bila prva v nizu štirih stavb, ki oblikujejo vzhodno stranico zdravilišča. Z videzom palače in klasicističnimi elementi na



18. Situacijski načrt zdravilišča Rogaška Slatina, 1859
(© Steiermärkisches Landesarchiv)



19. »Staro kopališče« v Rogaški Slatini, kolorirana risba, pred 1870 (© Steiermärkisches Landesarchiv)

¹⁰³ AT StLA, Plänesammlung Steiermark, Rohitsch Sauerbrunn, M. 56, Nr. 671, načrt zdravilišča Rogaška Slatina, okrog 1859. Prim. Žafran, "Arhitektura Zdravilišča," 24.

¹⁰⁴ Gl. npr. nedatirane načrte graškega stavbnega mojstra Christopha Stadlerja za hiše št. II, III in IV (AT StLA, Plänesammlung Steiermark, Rohitsch Sauerbrunn, M. 57, Nr. 641 I – 641 II, 644 I – 644 II) ali na starem Reindlovem načrtu iz leta 1803 z rdečo vrisane nove stavbe neznanega projektanta (AT StLA, Plänesammlung Steiermark, Rohitsch Sauerbrunn, M. 57, Nr. 657).

¹⁰⁵ O gradnji kopališča v letih 1841 in 1842 in preimenovanjih kraja gl. Režek, *Rogaška Slatina*, 78–79.

¹⁰⁶ Režek, *Rogaška Slatina*, 14–15, 78–79.

¹⁰⁷ Dolžina Hasslingerjevih obiskov v knjigi gostov ni zabeležena; gl. Cvelfar, *Knjiga gostov*, 257, 275, 326.

fasadah je načrtala tudi podobo in slogovno usmeritev drugih v štiridesetih letih 19. stoletja načrtovanih stavb. Z marmornimi oblogami, poslikavami ter pohištvom iz orehovine in tisovine razkošno opremljena stavba je imela najsodobnejšo tehnologijo za zdravljenje; v pritličju so bile kopalne sobe, v prvem in drugem nadstropju po 14 hotelskih sob ter pod štirikapno streho s sedmimi podstrešnimi odprtinami dvanajst podstrešnih sobic.¹⁰⁸ Načrti še niso bili najdeni. Prvotna podoba pročelja je najbolj vidna na nesignirani in nedatirani risbi, ki jo je eden od uslužbencev deželne stavbne direkcije narisal pred prezidavo pritličnih oken, prizidavo povezovalnih hodnikov do sosednjih stavb leta 1870 in izgradnjo novega kopališča na začetju stavbe v letih od 1872 do 1878 (sl. 19).¹⁰⁹ *Altes Badhaus* je imelo rusticirano pritličje, členjeno z dvojnimi toskanskimi pilastri na visokih podstavkih. Kopalne sobe so bile osvetljene s termskimi okni, lunetni motiv se je ponovil tudi na glavnem portalu. Termska okna, včasih obdana s pasovi rustike, so bila priljubljen Hasslingerjev motiv, saj jih je načrtoval na že obravnavanih sakralnih stavbah in na povezovalnem traktu hiše Carla Gerdesa v Mariboru, ki je obravnavana v nadaljevanju. Pilastri so nosili močno profilirano ogredje, ki je ločevalo rusticirano pritličje od gladkih sten vrhnjih nadstropij. Profiliran zidec je ločeval prvo nadstropje od drugega, vogala sta bila poudarjena s kolosalnima lizenama. Polkrožno zaključena okna prvega nadstropja so bila poudarjena z motivom serliane oziroma tako imenovanega beneškega okna s slepima stranskima poljema med toskanskima pilastroma, ki sta nosila kratko ogredje, okrašeno s palmeto. Tovrstna okna je Hasslinger spoznaval med potovanji po Italiji, zaradi palmet nad stranskima ogredjema pa menim, da je v Rogaški Slatini posnemal okni stranskih rizalitov na severni strani klasicistične gliptoteke, zgrajene v letih med 1816 in 1830 po načrtih Lea von Klenzeja na Münchenskem trgu Königsplatz.¹¹⁰ Oknom kopališča in znamenite Münchenske stavbe so skupni tudi toskanski kapiteli, medtem ko Klenze ni dodal balustrade. Preprosta pravokotna okna drugega nadstropja so imela profilirane obrobe. Nova kopališko-stanovanjska stavba je imela videz palače, ob tem bi Hasslingerju inženirsko znanje, pridobljeno na Dunajski politehnik, lahko koristilo pri zasnovi vodovodne napeljave iz velikega vodnega zbiralnika do kopalnih sob.

Hasslingerjev načrt za pokrito sprehajališče v Rogaški Slatini še ni bil najden, ohranjen pa je nedatiran izvedbeni načrt z naslovom *Plan für die in Sauerbrunn bey Rohitsch neu zu erbauende Wandelbahn nach dem Entwurf des K. K. Amts-Ingenieurs Hasslinger*, ki ga je podpisal slatinski stavbenik Franz Lobenwein.¹¹¹ Lobenwein in tesarski mojster Franz Schmid sta v letih 1842 in 1843 vodila gradnjo iz pretežno lesene in ometane konstrukcije.¹¹² Več kot 57 metrov dolga stavba je bila zasnovana kot odprta lopa z enakomernim nizom arkadnih lokov med toskanskimi pilastri in kvadratnima stranskima paviljonoma v obliki templja.¹¹³ Ob začetni vzhodni stranici stavbe je bilo že prvotno predvidenih dvanajst trgovinic za zdraviliške goste.¹¹⁴ Po dva stebra in pilastri, ki so nosili

¹⁰⁸ O kopališču gl. Žafran, "Arhitektura Zdravilišča," 24–28 (s starejšo literaturo).

¹⁰⁹ AT StLA, Plänesammlung Steiermark, Rohitsch Sauerbrunn, M. 56, Nr. 650, risba starega kopališča v Rogaški Slatini.

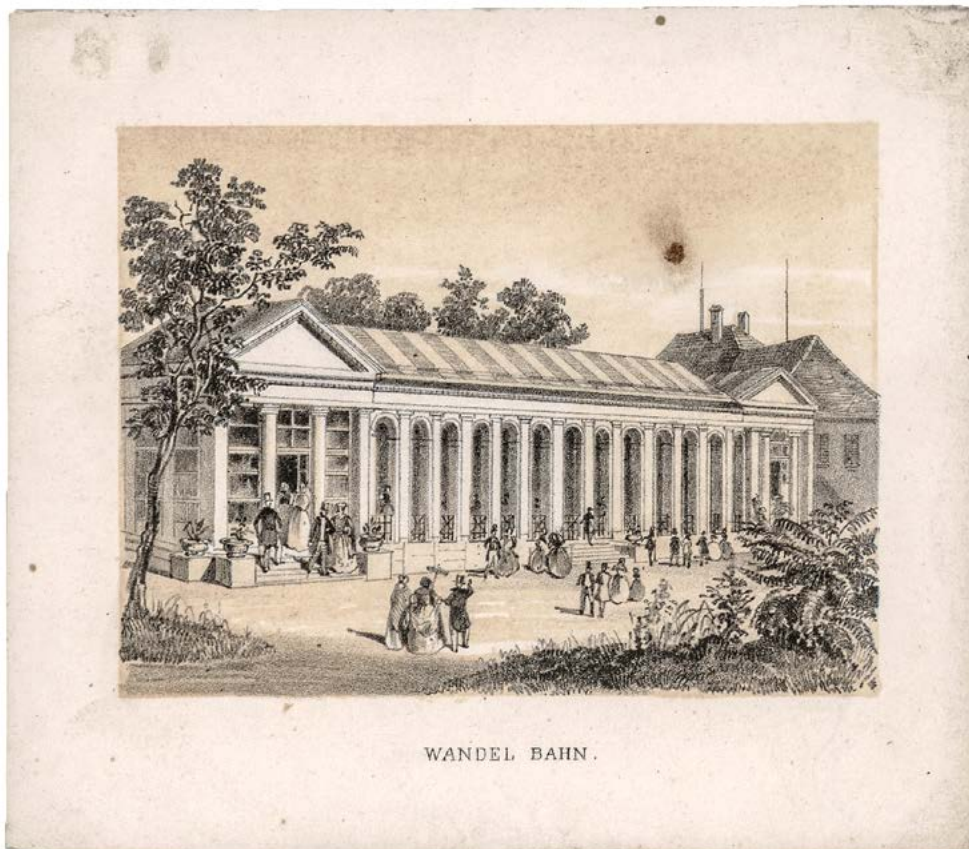
¹¹⁰ O načrtih in gradnji gliptoteke gl. Buttler, *Leo von Klenze*, 110–20; Buttler, *Leo von Klenze: Führer*, 29–36.

¹¹¹ Za reprodukcijo gl. Žafran, "Arhitektura Zdravilišča," 76.

¹¹² Sapač, "Katalog pomembnejših klasicističnih," 600.

¹¹³ O stavbi gl. Sapač, "Katalog pomembnejših klasicističnih," 600; Žafran, "Arhitektura Zdravilišča," 28–35 (s starejšo literaturo).

¹¹⁴ Adolf Režek, ki je zapisal, da bi si na tem mestu težko predstavljali primernejšo stavbo, je zmotno menil, da je bilo pokrito sprehajališče prvotno odprto tudi proti vzhodu in da se je skozi arkade videlo pobočje Janine; gl. Režek, *Rogaška Slatina*, 103.



20. Pokrito sprehajališče v Rogaški Slatini, litografija, ok. 1854 (© Steiermärkisches Landesarchiv)



21. Pokrito sprehajališče v Rogaški Slatini, litografija, ok. 1854 (© Steiermärkisches Landesarchiv)

arhitrav in trikotno čelo paviljonov, so imeli toskanske kapitole, v notranjščini paviljonov pa so bili predvideni stebri z jonskimi kapiteli. Prvotno odprta paviljona sta bila najpozneje do leta 1854 preurejena v lepo opremljena, zastekljena salona (sl. 20).¹¹⁵ Igor Sapač je zapisal, da je bilo pokrito sprehajališče zgrajeno po vzoru antične stoe,¹¹⁶ medtem ko se z vzori iz Hasslingerjevega obdobja raziskovalci še niso ukvarjali. Menim, da se Hasslinger ni zgledoval po pokritih sprehajališčih drugih zdravilišč,¹¹⁷ pač pa je variiral stavbo tako imenovane druge Cortijeve kavarne, ki so jo po naročilu cesarja Franca I. in po načrtih Pietra Nobila za dunajske meščane zgradili v letih med 1820 in 1822 v parku Volksgarten na Dunaju.¹¹⁸ Kavarna, ki je bila eno od središč dunajskega družabnega življenja in prizorišče priljubljenih koncertov, je bila zgrajena v obliki polkrožne kolonade, ki sta jo na stranicah zaključevala majhna templja s po dvema stebroma v obliki antičnega *templum in antis*. Na pripravljalni risbi, ki je verjetno nastala pred letom 1820 in je ohranjena v Trstu, je Nobile narisal širša stranska templja s po štirimi jonskimi stebri, med templjema pa predvidel ravno kolonado z jonskimi stebri, ki bi nosili profiliran arhitrav in dvokapno streho.¹¹⁹ Kljub arkadam namesto kolonad ter toskanskemu redu namesto jonskega je Hasslingerjevo pokrito sprehajališče zlasti z obema stranskima paviljonoma, oblikovanima kot *templum in antis*, spominjalo na profesorjevo dunajsko kavarno in pripravljarno risbo zanjo. Hasslinger je upošteval tudi podobo paviljona Tempel, ki so ga leta 1819 zgradili po načrtih klasicističnega arhitekta Matthäusa (Mattea) Pertscha in je stal neposredno pred pokritim sprehajališčem.¹²⁰ S profilacijo arhitrava in trikotnih zaključkov nad stranskima templjema je Hasslinger posnemal paviljon, z izborom toskanskega reda in arkad pa je ustvaril tudi učinkovit kontrast jonskemu redu in kolonadi, enako kot je bila v jonskem redu zgrajena Cortijeva kavarna v kontrastu z dorskim Tezejevim templjem, zgrajenim po načrtih Pietra Nobila med letoma 1819 in 1823 v dunajskem parku Volksgarten. Pokrito sprehajališče in paviljon je povezovala tudi poslikava z geometrijsko in vegetabilno ornamentiko ter drobnimi figurami, delo graškega slikarja Adalberta Uetza (sl. 21).¹²¹ Čeprav je bilo pokrito sprehajališče, s katerim so v podeželsko zdravilišče vnesli velemestno vzdušje, ena od najodličnejših klasicističnih stavb v Rogaški Slatini, so ga leta 1982 porušili.

V vlogi za profesuro nekoliko nenavadno naveden drugi zdraviliški dom (*Neuerbauung eines Kur-, Konversations- und Tanzsaales, große Table d'Hôte-Säle, eines Kafeehauses*)¹²² dokazuje, da je Hasslinger tudi načrte za osrednjo in največjastnejšo stavbo v Rogaški Slatini pripravil najpozneje leta 1842. Osrednji del stavbe z dvorano so zgradili v letih 1844 in 1845, desno krilo s kavarno in hotelskimi sobami v letih od 1845 do 1847, levo krilo z restavracijama v letih 1856 in 1857 ter začetno stavbo za levim krilom leta 1859.¹²³ Da je bila kljub dolgemu obdobju gradnje celota zgrajena po

¹¹⁵ AT StLA, Ortsbildersammlung (OBS), Rohitsch Sauerbrunn, Einzelnes-III-003, pokrito sprehajališče v Rogaški Slatini. O zasteklitvi gl. Puff, *Wegweiser in sämtliche*, 76; Režek, *Rogaška Slatina*, 103–04.

¹¹⁶ Sapač, "Katalog pomembnejših klasicističnih," 600.

¹¹⁷ O pokritih sprehajališčih v evropskih zdraviliščih gl. zlasti Hazler, "O *wandelbahnu* iz Rogaške," 233–50.

¹¹⁸ Wagner-Rieger, *Wiens Architektur*, 56. Za reprodukcijo druge Cortijeve kavarne gl. Kurdiovsky, Petrasová in Fabiani, "The Life and Work," 28, repr. 14.

¹¹⁹ Za reprodukcijo pripravljalne risbe za drugo Cortijevo kavarno gl. "Plates," 214, repr. VII.

¹²⁰ O paviljonu Tempel gl. Sapač, "Katalog pomembnejših klasicističnih," 599–600 (s starejšo literaturo).

¹²¹ AT StLA, OBS, Rohitsch Sauerbrunn, Einzelnes-III-002, pokrito sprehajališče v Rogaški Slatini. Za Uetzeva dela gl. Žafran, "Arhitektura Zdravilišča," 30.

¹²² AT UAAbKW, Sitzungsprotokoll, 10. 11. 1842, Nr. 16-c, vloga Josepha Hasslingerja, pag. 16–17.

¹²³ Režek, *Rogaška Slatina*, 101.

Hasslingerjevih načrtih, samo začetno krilo je bilo skrajšano za nekaj osi, dokazujeta situacijski načrt iz leta 1859¹²⁴ ter signiran, vendar nedatiran Hasslingerjev načrt pritličja *Project für das in Sauerbrunn bei Rohitsch neu zu erbauende Cursaal-Kaffehaus- und Traiteurie-Gebäude*. Na tem sta sivo narisana tudi lega takrat še obstoječih prvotne restavracije, starega kopališča in konverzacijske dvorane (prvega zdraviliškega doma), z rožnato pa novega kopališča, ki je bilo pravkar zgrajeno ali pa je bilo še v gradnji (sl. 22).¹²⁵ Hasslinger je predvidel približno 60 metrov dolgo, 19 × 3-osno nadstropno glavno stavbo, ki ji je na severovzhodu priključil 6 × 4-osno severno krilo, skozi katero bi peljala nova cesta, ter k temu 9 × 4-osno začetno krilo, obdano z zidom proti vznožju hriba Janina. Predvidel je tudi teraso, na katero bi vodila stopnišča pred osrednjim rizalitom in ob straneh pročelja. V osrednjem, širšem delu stavbe je bila predvidena dvorana s po petimi francoskimi okni v zahodni in vzhodni steni, leseno galerijo ob severni, vzhodni in južni steni ter širokima vhodoma na severni in južni steni. Ob vseh steni sta vrisana tričetrtinska stebra, ki bi bila v celoti vidna nad galerijo. Ob vzhodni steni je vrisan podest, od glavnega prostora ločen s šestimi stebri, medtem ko je arhitekt v vogalih in na zahodni steni načrtoval pilastre. Na zahodu sta bili pod galerijo načrtovani moška in ženska garderoba, na vzhodu pa toaletni prostori in stopnišče, ki je vodilo na galerijo. Južno od dvorane je Hasslinger predvidel veliko biljardno sobo, igralni sobi za kadilce in nekadilce, kavno kuhinjo, sobo za kavarnarja, stopnišče in toaletni prostor. V severnem delu stavbe je bila predvidena velika restavracija (*Saal der 1^{ten} Table d'Hôt*) z majhno shrambo, vzhodno od cestnega prehoda pa nekoliko manjša restavracija (*Saal der 2^{ten} Table d'Hôt*). V začetnem krilu je Hasslinger načrtoval veliko in manjšo kuhinjo, stopnišče, toaletne prostore, shrambo, sobo za goste in dodatno sobo. Južno ob začetnem krilu je vrisal polkrožno ograjeno gostilničarjevo gospodarsko dvorišče.

Izvedbeni načrt za osrednji in desni del glavne stavbe je narisal zidarski mojster Joseph Lobenwein, ga naslovil *Plan des in Sauerbrunn bei Rohitsch neu zu erbauenden St. St. Cursaal Gebaues und Kaffehauses* in signiral *Entworfen Joseph Hasslinger K. K. Baudirections Amts-Ingenieur ter Gezeichnet Joseph Lobenwein Maurermeister* (sl. 23).¹²⁶ Bistveno razliko opazimo v dvorani, v kateri je Lobenwein ob vzhodni steni predvidel samo štiri stebre, saj je stranska nadomestil s kratkima zidovoma, ki sta dvignjen podij močnejše ločila od glavnega prostora dvorane. Na novih zidovih je predvidel pilastre, oblikovno usklajene s tistimi v jugozahodnem in severozahodnem vogalu prostora. Dvorano so zgradili po Lobenweinovem načrtu s štirimi prostostoječimi stebri (sl. 24).¹²⁷ Lobenwein je na dvignjenem podiju predvidel tlakovce v karirastem vzorcu, ki jih na Hasslingerjevem načrtu ni. Razlika je tudi v pregraditvi biljardne sobe v dve manjši sobi s prehodom na sredini.

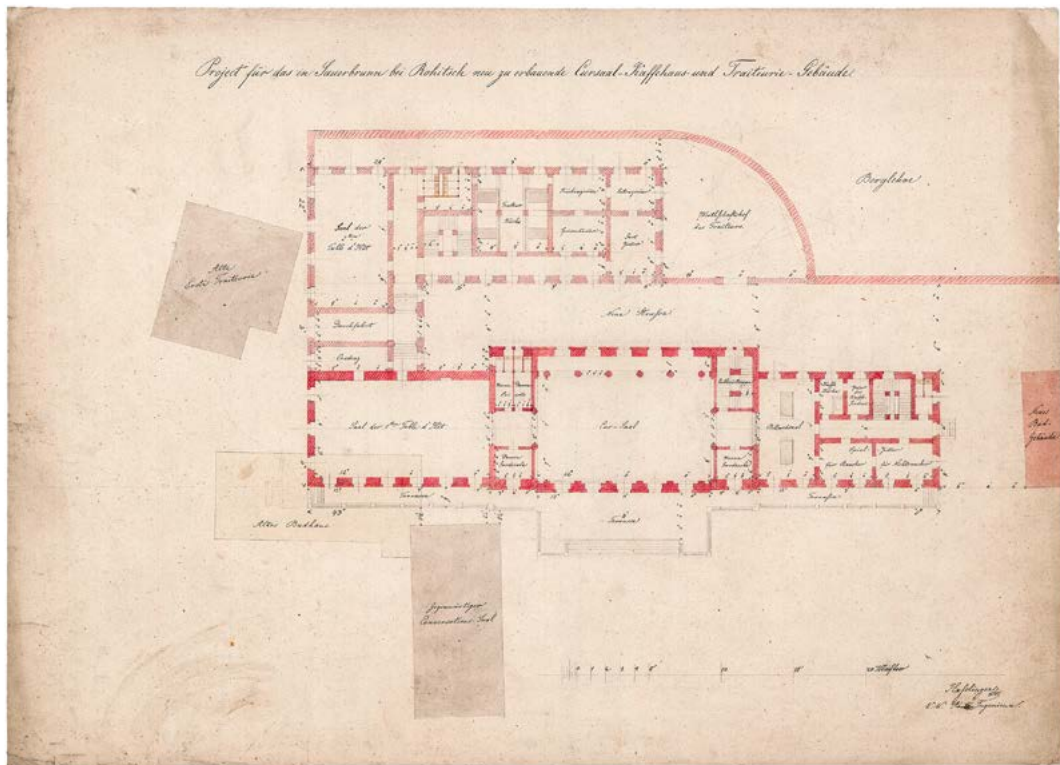
Čeprav bo Hasslingerjev naris zahodnega pročelja drugega zdraviliškega doma treba še poiskati, je iz tlorisa, grafik in fotografij, ki so nastale pred požarom leta 1910, razvidno, da ni predvidel reprezentančnega portika, ampak je osrednji del stavbe zaznamoval s sedemosnim rizalitom, ki je bil obrobjen z rusticiranimi lizenama in zgoraj zaključen s profiliranim ogredjem in dekorativnim

¹²⁴ AT StLA, Plänesammlung Steiermark, Rohitsch Sauerbrunn, M. 57, Nr. 671, situacijski načrt Rogaške Slatine, 1859.

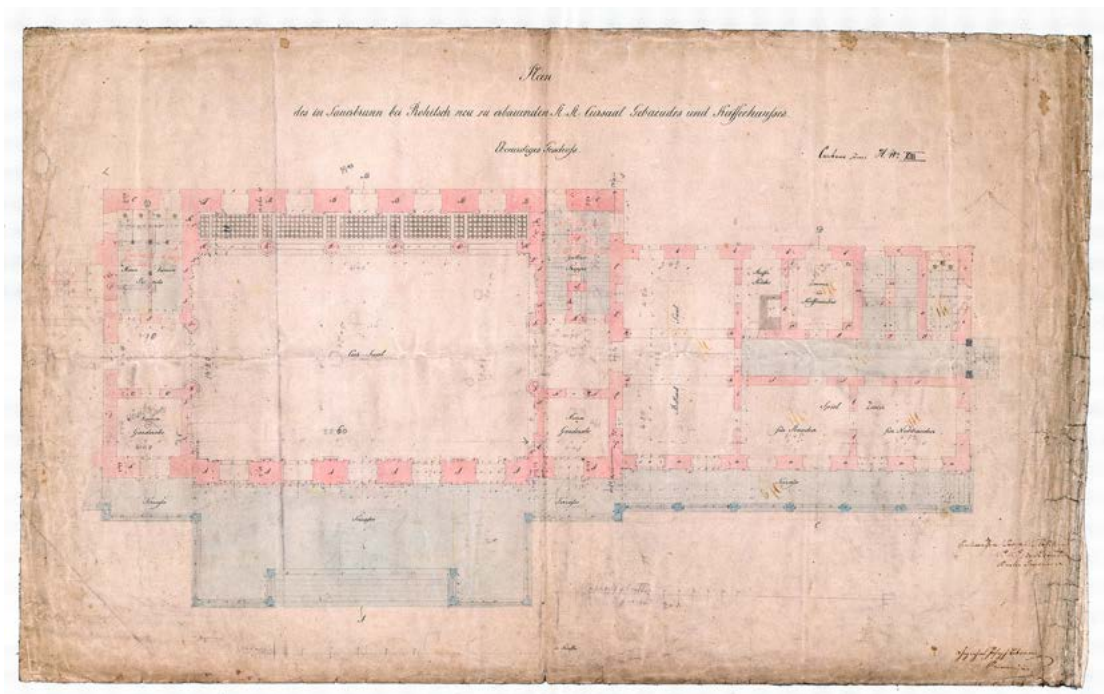
¹²⁵ AT StLA, Plänesammlung Steiermark, Rohitsch Sauerbrunn, M. 57, Nr. 673, Joseph Hasslinger: načrt za drugi Zdraviliški dom v Rogaški Slatini.

¹²⁶ AT StLA, Plänesammlung Steiermark, Rohitsch Sauerbrunn, M. 57, Nr. 675, Joseph Hasslinger in Joseph Lobenwein: načrt za drugi Zdraviliški dom v Rogaški Slatini. Joseph Lobenwein je najbrž identičen s stavbnim mojstrom, ki je v letih 1874 in 1875 po naročilu Aloisa pl. Kriehuberja pripravil načrte za mlin Styria v Mariboru. O načrtih in stavbi gl. Ifko, "Intes," 167–68.

¹²⁷ AT StLA, OBS, Rohitsch Sauerbrunn, Einzelnes-III-001, dvorana drugega Zdraviliškega doma v Rogaški Slatini.



22. Joseph Hasslinger: Načrt za drugi Zdraviliški dom v Rogški Slatini, ok. 1842
(© Steiermärkisches Landesarchiv)



23. Joseph Hasslinger in Joseph Lobenwein: Načrt za drugi Zdraviliški dom v Rogški Slatini, ok. 1844
(© Steiermärkisches Landesarchiv)



24. Dvorana drugega Zdraviliškega doma v Rogaschi Slatini, litografija (© Steiermärkisches Landesarchiv)

konzolnim vencem. Sedemosnemu je sledil še plitev petosni rizalit, do katerega je vodilo stopnišče in nad katerim se je dvigal pravokotni zidec. Petosni rizalit je bil členjen s šestimi kolosalnimi korintskimi pilastri, ki so nosili profilirano ogredje, konzolni venec in profilirano trikotno čelo z uro in figurama v visokem reliefu. Nadstropna stavba je imela zelo visoko pritličje, osvetljeno s polkrožno zaključenimi francoskimi okni, ki so jih obrobljali toskanski pilastri in profilirane obrobe okrog lokov, zgoraj okrašene s klasicističnimi palmetami. Arhitrav, ki so ga navidezno nosili toskanski pilastri, je obtekal celo stavbo. Majhna kvadratna okna prvega nadstropja so imela gladke obrobe in polkna, podstrešne sobice v stranskih krilih pa so bile osvetljene s strešnimi odprtini.

Medtem ko primerjava drugega zdraviliškega doma z osrednjo zdraviliško stavbo Weilburg v Badnu pri Dunaju¹²⁸ ni prepričljiva in bo treba zglede za stavbo še poiskati, je mogoče pritrditi mnenju Igorja Sapača, da sta na dvorano zdraviliškega doma vplivali dvorana *Zeremoniensaal* v dunajskem Hofburgu in dvorana v palači Rasumofsky v tretjem dunajskem okrožju, ki ju je sprojektiral belgijski klasicistični arhitekt Louis Montoyer (1749–1811).¹²⁹ Cesar Franc II. (I.) je izdal ukaz za začetek gradnje ceremonialne dvorane v Hofburgu leta 1804, samo enajst dni po razglasitvi Avstrijskega cesarstva

¹²⁸ Sapač, "Katalog pomembnejših klasicističnih," 601.

¹²⁹ Sapač, "Katalog pomembnejših klasicističnih," 601.

in po že dolgo odobrenih načrtih višjega dvornega arhitekta Louisa Montoyerja.¹³⁰ Ob zavedanju reprezentativnega, ceremonialnega in državnškega pomena nove dvorane se je Montoyer posvetil oblikovanju arhitekturno slovesnega in materialno ekskvizitnega prostora, ki ga je osvetlil z visokimi okni in vrati v treh stranicah, nad katerimi so reliefi in pravokotne svetlobnice, ponoči pa ga je osvetljevalo 29 mogočnih kristalnih lestencev.¹³¹ Stene je členil s pilastri, raven kasetirani strop pa podprl s kolosalnimi, na ožjih stranicah podvojenimi korintskimi stebri, prevlečenimi z medeno rumenim štukmarmorjem (sl. 25). Dvorana velja za najkvalitetnejšo klasicistično prostornino v Avstriji.¹³² Med letoma 1803 in 1807 zgrajena palača ruskega veleposlanika, kneza Rasumofskega, ki je po razkošju tekmovala z novozgrajenimi reprezentativnimi prostori Hofburga, je bila v času dunajskega kongresa in po njem eno najpomembnejših središč družabnega življenja, veličastnih sprejemov in prireditev ter koncertov v prestolnici.¹³³ Hasslinger, ki sta mu bila podoba in reprezentativno-politični pomen obeh dunajskih dvoran zagotovo znana, je njun blišč v nekoliko manjšem merilu in ob opustitvi figuralnih reliefov poustvaril v Rogaški Slatini (sl. 26).¹³⁴ Kot tretji vzor je omembe vredna tudi dvorana redute v Badnu pri Dunaju, ki so jo zgradili v letih od 1799 do 1801 po načrtih Louisa Montoyerja in je bila porušena leta 1908.¹³⁵ Dvorana redute je spominjala na ceremonialno dvorano v Hofburgu, le da ni imela pravih stebrov, temveč iluzionistično naslikane korintske polstebre, bila pa je tudi brez reliefov. Stebre, ki poustvarjajo monumentalni višinski vzgon korintskega templja in so v *Zeremoniensaal* razporejeni v enakomernih razmakih med daljšima in v podvojeni obliki pred krajšima stranicama dvorane, v palači Rasumofsky pa v enakomernem ritmu obtekajo prostor, je Hasslinger v Rogaški Slatini razporedil pred vzhodno, južno in severno steno, ki jih je obtekala galerija, zahodna stena pa je bila členjena s pilastri. V daljših stranicah so bila visoka, polkrožno zaključena okna, krajši pa sta bili predrti s pravokotnimi in polkrožno zaključenimi prehodi, ki so harmonično členili stene. Anonimni pisec (po slogu sodeč najverjetneje Rudolf Gustav Puff) je leta 1847 zapisal, da je bilo osem stebrov in dvanajst pilastrov delno zidanih in delno zgrajenih iz tufa ter svetlo modro marmoriranih (prevlečenih s štukolustrom).¹³⁶ Stene so bile blede rumene, štukature bele, strop pa je bil bogato okrašen s pozlačenimi ornamentami na beli in modri podlagi.¹³⁷ Modro-rumeno-belo-zlata barvna shema se je precej razlikovala od toplih tonov obeh dunajskih dvoran, skupni pa so jim bili lestenci, saj so slatinsko dvorano opremili s petimi »kolosalnimi« in dvema majhnima lestencema, izdelanimi v dunajskem podjetju pozlatarja Zentnerja.¹³⁸ Anonimni pisec je presodil, da so si velikodušni štajerski deželni stanovi z razkošno dvorano postavili bleščeč spomenik, ki po razkošju in dobrem okusu ne zaostaja za nobenim zdraviliščem, tudi ne za zelo občudovanimi dvoranami porenskih zdravilišč.¹³⁹

¹³⁰ Benedik, "Der Zeremoniensaal," 205–06.

¹³¹ Benedik, "Der Zeremoniensaal," 207–08.

¹³² Hanzl-Wachter, Kalousek, Mader-Kratky in Weinberger, "Die Wiener Hofburg," 177.

¹³³ Feuchtmüller, "Louis Montoyer," 40.

¹³⁴ AT StLA, OBS, Rohitsch Sauerbrunn, Kurhaus-III-006, Max Helff: dvorana drugega Zdraviliškega doma v Rogaški Slatini.

¹³⁵ *Die Denkmale*, 57, 60–62; Kräftner, "Baden – Architektur," 78.

¹³⁶ "Der neue Cursaal," 707.

¹³⁷ "Der neue Cursaal," 707.

¹³⁸ "Der neue Cursaal," 707.

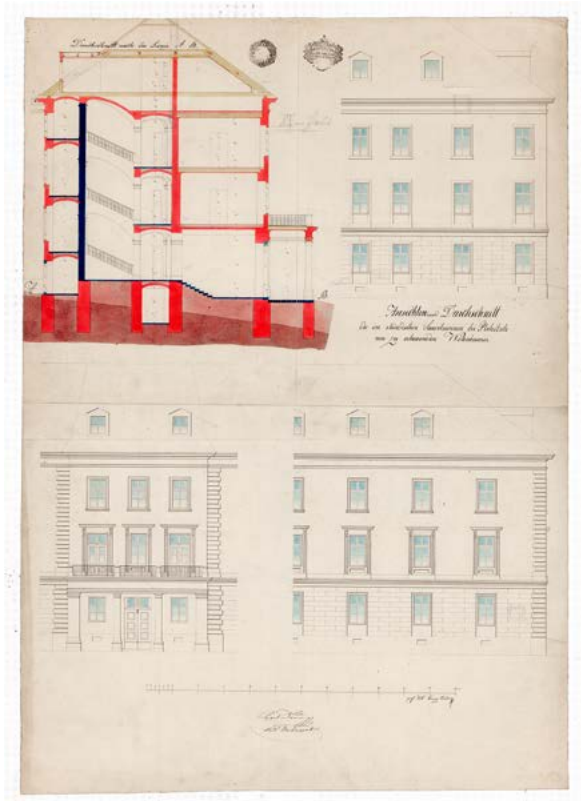
¹³⁹ "Der neue Cursaal," 707.



25. Johann Nepomuk Höchle in Franz Wolf: Poklonitev cesarju Ferdinandu I. v Ceremonialni dvorani Hofburga, litografija, 1835 (Wikipedia)



26. Max Helff: Dvorana drugega Zdraviliškega doma v Rogaški Slatini, razglednica, ok. 1900
(© Steiermärkisches Landesarchiv)



27. Franz Urban: Načrt za hotel (Strossmayerjev dom) v Rogaški Slatini, 1846 (© Steiermärkisches Landesarchiv)

večjimi okni, ki bi jih obrobili geometrijsko okrašeni okvirji. Arhitekturna dekoracija bi se zgostila samo na triosnem prirezanem delu stavbe, kjer je Urban predvidel rizalit s štirimi toskanskimi pilastri na gladki steni pritličja, ki bi nosili arhitrav in plitev balkon s kovinsko ograjo. Gladke stene prvega in drugega nadstropja bi bile predrte s pravokotnimi odprtini, enako okrašenimi kot tiste na stranskih krilih, samo dvojna vrata na balkon bi bila širša od okna med njima. Kolikor je mogoče soditi po grafikah, med gradnjo niso samo dvignili stavbe za mezanin, pač pa so pred triosnim vogalnim delom stavbe prizidali altano na preprostih slopih, ki so jo pisci imenovali balkon.¹⁴⁴ V najbolj razkošnih sobah z izhodom na altano je leta 1883 bival cesar Franc Jožef. Čeprav je bila največja, je bila Urbanova stavba najpreprostejša od štirih reprezentativnih stavb, ki so jih po Hasslingerjevem urbanističnem načrtu zgradili v Rogaški Slatini.

Velikega hotela oziroma stanovanjske stavbe, sedaj imenovane Strossmayerjev dom in zgrajene v letih od 1846 do 1848 po novem urbanističnem načrtu Rogaške Slatine, ni sprojektiral Joseph Hasslinger.¹⁴⁰ Tlorise kleti, pritličja, dveh nadstropij in podstrešja z 71 sobami za goste, priročnimi kuhinjami in sobicami za služabnike ter toaletnimi prostori v treh etažah je leta 1846 zasnoval Franz Urban, odobril pa jih je deželni stavbni inšpektor Carl Domenigg.¹⁴¹ Načrt so med gradnjo dopolnili z zgornjim mezaninom, v katerem so pridobili 25 sob za goste.¹⁴² Da Urban prvotno ni načrtoval mezanina, kažejo tudi signirani prerezi in narisi fasad (sl. 27).¹⁴³ Proti parku in cesti usmerjeni stranski krili je Urban zasnoval s šivanimi robovi, pravokotnimi kletnimi okni na gladkem spodnjem horizontalnem pasu in pravokotnimi okni s profiliranimi okvirji na rusticiranem pritličju, ki bi bilo od nadstropja ločeno s profiliranim vencem. Stene prvega in drugega nadstropja bi bile gladke in zgoraj zaključene s profiliranim venčnim zidcem. Piano nobile je poudaril z

¹⁴⁰ Za pripis stanovanjske stavbe (imenovane tudi Hiša št. XIV, Wienerhaus, Kaiserhaus, Balkonhaus, Strossmayerjev dom) Josephu Hasslingerju gl. Žafran, "Arhitektura Zdravilišča," 48, 54.

¹⁴¹ AT StLA, Plänesammlung Steiermark, Rohitsch Sauerbrunn, M. 57, Nr. 688–689, Franz Urban: načrta za novogradnjo stanovanjske stavbe v Rogaški Slatini. Projektant je morda identičen s Francem Urbanom, ki se je leta 1851 priselil v Maribor iz Banata in bil dve leti pozneje sprejet v mariborski ceh kot zidarski mojster. Gl. Curk, "Mariborsko gradbeništvo," 304.

¹⁴² Za 96 sob za goste v stanovanjski hiši gl. Režek, *Rogaška Slatina*, 99.

¹⁴³ AT StLA, Plänesammlung Steiermark, Rohitsch Sauerbrunn, M. 57, Nr. 691, Franz Urban: načrt za novogradnjo stanovanjske stavbe v Rogaški Slatini.

¹⁴⁴ Gl. npr. Režek, *Rogaška Slatina*, 99.

Zasebna naročila

V vlogi za profesuro navedena nova dekoracija poletne rezidence vojvodinje Berryjske v Brunnseeju dokazuje,¹⁴⁵ da je bila med Hasslingerjevimi naročniki tudi Marija Karolina vojvodinja Berryjska (1798–1870), hči Franca I., kralja Neaplja in Sicilije, ter vdova po morebitnem francoskem prestolonasledniku Karlu Ferdinandu, ki je dvorec Brunnsee kupila leta 1837 in ga do smrti uporabljala kot poletno rezidenco.¹⁴⁶ Stavbna zgodovina dvorca, ki je še vedno v lasti vojvodinjininih potomcev, je slabo raziskana, vendar bi Hasslingerju smeli pripisati načrte za prenovo, med katero so pred glavni vhod prizidali altano in v osi nad njo atiko s trikotnim čelom.¹⁴⁷ Na toskanskih slopih stoječa altana na čelni strani ponavlja motiv rimskega triločnega slavoloka z višjim in širšim srednjim ter ožjima stranskima prehodoma. Triosna atika ima tri pravokotna okna z izmenjujočimi se segmentnima in trikotnim zaključkom. Sočasne prezidave v javnosti nedostopni notranjščini v literaturi še niso bile obravnavane. Domnevati smemo, da so odstranili baročno dekoracijo prostorov in jo nadomestili s klasicistično, saj se vojvodinjin okus oziroma njena težnja po sodobnih interierjih in odklon do predhodnih slogov jasno odražajo v odstranitvi rokokojskih dekoracij v proti ulici obrnjenih reprezentančnih prostorih drugega nadstropja palače Eggenberg-Herberstein v Gradcu (Sackstraße 16), v katerih je živela v letih med 1834 in 1864.¹⁴⁸

Druge stavbe za zasebne naročnike v vlogi za profesuro niso navedene, zato lahko načrte zanje datiramo po 9. juniju 1842. Stanovanjsko-poslovna hiša za podjetnika Carla Gerdesa, ki so jo raziskovalci ocenili za najlepšo klasicistično stavbo v Mariboru, sodi med najboljše raziskana Hasslingerjeva dela.¹⁴⁹ Leta 1844 je Carl Gerdes naročil načrte za enonadstropno enodružinsko stanovanjsko hišo s trgovskim prostorom in sobo za uslužbence tovarne kavnih nadomestkov, ki jo je tri leta prej uredil v nekdanji celestinski cerkvi. Načrte so naročnik in pristojni uradniki podpisali 24. decembra 1844; graditi so začeli najpozneje aprila 1845 in gradnjo dokončali naslednje leto, ko je hišo omenil Rudolf Gustav Puff.¹⁵⁰ Hasslinger je hišo zasnoval kot palačo s sedemosnim glavnim pročeljem, členjenim s komaj nakazanimi stranskima rizalitoma, ki ju v nadstropju zaznamujejo toskanski pilastri (sl. 28).¹⁵¹ Pritličje in vogale je opremil s preprosto rustiko, pravokotna okna gladkega gornjega nadstropja pa je poudaril s pravokotnimi polji pod okni in trikotnimi čeli, ki so okrašena s palmetami. Povezovalni trakt do tovarne oziroma nekdanje celestinske cerkve je Hasslinger zasnoval izrazito klasicistično in opremil z ravno streho, lunetnimi okni med pasovi rustike v pritličju in toskanskimi polstebri v nadstropju. Arhitekt je za Carla Gerdesa zasnoval majhno palačo, ki je z udobjem močno presegala tedanje stanovanjske razmere v Mariboru, saj je imela kuhinjo z zidanim štedilnikom,

¹⁴⁵ AT UAAbKW, Sitzungsprotokoll, 10. 11. 1842, Nr. 16-c, vloga Josepha Hasslingerja, pag. 16.

¹⁴⁶ O vojvodinji Berryjski in nakupu gospostva Brunnsee pri Murecku na vzhodu Štajerske gl. Elis, *Zu Gast in Graz*, 181–83.

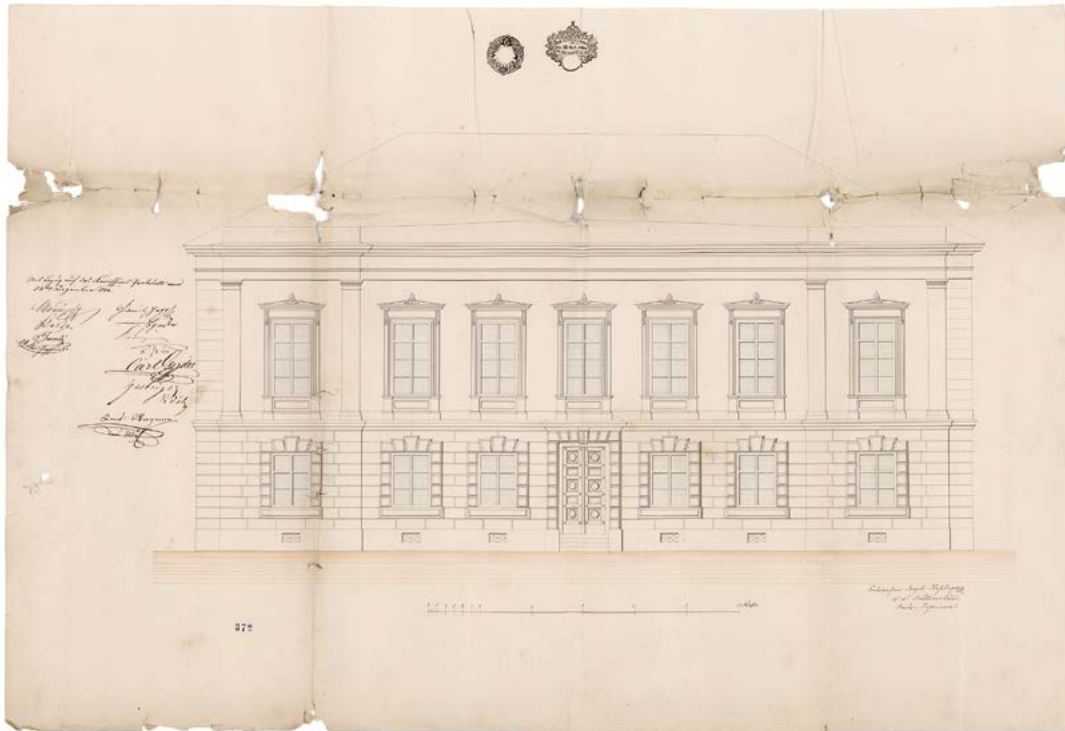
¹⁴⁷ O prezidavi, datirani v drugo četrtino 19. stoletja, gl. Krenn, *Die Oststeiermark*, 101.

¹⁴⁸ Prim. Elis, *Zu Gast in Graz*, 182; Resch et al., *Die Kunstdenkmäler*, 490–99.

¹⁴⁹ Gl. npr. Premrov, "Arhitektura devetnajstega stoletja," 351; Curk, "Oris 12 najpomembnejših," 202–04; Curk in Premzl, *Mariborske vedute*, 84–85, 179, 185; Sapač, "Katalog pomembnejših klasicističnih," 522–23; Vidmar, "The Palais of Hermann," 153–55; Vidmar, *Umetnostna galerija*, 32–39, Vidmar, "Klasicistična arhitektura," 32–35.

¹⁵⁰ Puff, *Marburg in Steiermark*, 80; Puff, *Maribor: Njegova okolica*, 61.

¹⁵¹ AT StLA, KA Marburg, Fasz. 11, K 28/1, fol. 372, Joseph Hasslinger: načrt za hišo Carla Gerdesa v Mariboru, 1844.



28. Joseph Hasslinger: Načrt za hišo Carla Gerdesa v Mariboru, 1844 (© Steiermärkisches Landesarchiv)

kopalnico z banjo, zastekljen zimski vrt, ki so ga ogrevali z lončenima pečema, predvsem pa ogrevanje z vročim zrakom, ki ga je Hasslinger vrisal v prostorih prvega nadstropja, kurilnici in napeljave zanj pa so vidne na tlorisu kleti.¹⁵²

Načrti za tako imenovano Zirngastovo hišo na vogalu Partizanske ceste 13 in Cankarjeve ulice 2 v Mariboru, ki je bila po hudih poškodbah med medvojnimi bombardiranjem porušena in leta 1961 nadomeščena s stavbo Veletkanine po načrtih arhitekta Bogomirja Ungarja,¹⁵³ še niso bili najdeni, zato jo lahko proučujemo samo na podlagi fotografij in načrtov za prenove. Napačno poimenovanje Zirngastova hiša je v literaturo uvedel Rudolf Gustav Puff, ki je leta 1846 zapisal, da sodi Zirngastova hiša med najlepše v Graškem predmestju, da so jo zgradili po Hasslingerjevem načrtu in da ima plemenito pročelje z enajstimi okni, obogateno z arhitekturnim okrasjem.¹⁵⁴ Kakor je razvidno iz matičnih knjig, je mesar Matthias Zirngast iz Svete Trojice v Slovenskih goricah v hiši s tedanjim naslovom Graško predmestje 243 dejansko stanoval,¹⁵⁵ vendar nikoli ni bila v njegovi lasti. Naročnik Hasslingerjevih načrtov je bil upravitelj gospodstva Vetrinjski dvor in poznejši

¹⁵² AT StLA, KA Marburg, Fasz. 11, K 28/1, fol. 371, Joseph Hasslinger: načrt za hišo Carla Gerdesa v Mariboru, 1844.

¹⁵³ O Martinčevem dvoru in stavbi Veletkanine gl. Curk, *Vodnik*, 70; Sapač, "Katalog pomembnejših klasicističnih," 512.

¹⁵⁴ Puff, *Marburg in Steiermark*, 110; Puff, *Maribor: Njegova okolica*, 78.

¹⁵⁵ Gl. npr. Nadškofjski arhiv Maribor, Maribor – Sv. Marija, Poročna knjiga, 1846–1857, pag. 123.

mariborski župan Othmar Reiser (1792–1867), ki je gradbeno parcelo pridobil 18. avgusta 1844 od šentpavelskega samostana ter 21. oktobra istega leta prosil za vpis svoje lastnine v zemljiško knjigo gospostva Vetrinjski dvor, kar je bilo storjeno še istega dne.¹⁵⁶ Z upoštevanjem nakupa parcele in Puffove omembe lahko gradnjo hiše datiramo v leta med 1844 in 1846. Dvonadstropna Reiserjeva hiša je bila ob nastanku največja večstanovanjska najemniška hiša v Mariboru, saj je krilo ob sedANJI Partizanski cesti obsegalo enajst, ob Cankarjevi ulici pa trinajst osi (sl. 29).¹⁵⁷ V pritličju so bili ob Partizanski cesti trgovski lokali, na Cankarjevi pa polkrožno zaključene okenske odprtine, povezane s kapitelnimi zidci, in velik polkrožen portal, okrašen z rustiko, ki je vodil na notranje dvorišče. Monumentalno stavbo je Hasslinger ritmiziral z elementi, značilnimi za sočasno dunajsko gradnjo večstanovanjskih najemniških hiš, na primer s poudarjanjem osrednjih osi, plitvimi osrednjimi in stranskimi rizaliti, z rustiko poudarjenimi deli pritličja, kolosalnimi lizenami in dekorativnim venčnim zidcem.¹⁵⁸ Kolikor je mogoče soditi po fotografijah, je Hasslinger pravokotna okna piana nobile poudaril z dekorativnimi pravokotnimi polji pod njimi ter ravnimi profiliranimi čeli, ki so slonela na konzolicah, okna drugega nadstropja so imela samo ravna profilirana čela. Nad njimi in pod kvadratnimi svetlobnicami, ki so osvetljevale podstrešje, je stavbo obtekal friz neoromanskih slepih arkad, ki so ga prekinjale samo kolosalne lizene in je spominjal na ločna friza na pročelju župnijske cerkve v Gleichenbergu in na zvonikih župnijske cerkve v Eggersdorfu. S prenosom iz sakralne arhitekture je Hasslinger tudi posvetno stavbo okrasil z zgodnjehistorističnimi neoromanskimi elementi, vtis palače ali celo utrjenega gradu pa je dosegel z 2×2 -osnim plitvim vogalnim rizalitom, ki je z rustiko v pritličju in kolosalnimi lizenami učinkoval kot vogalni stolp.

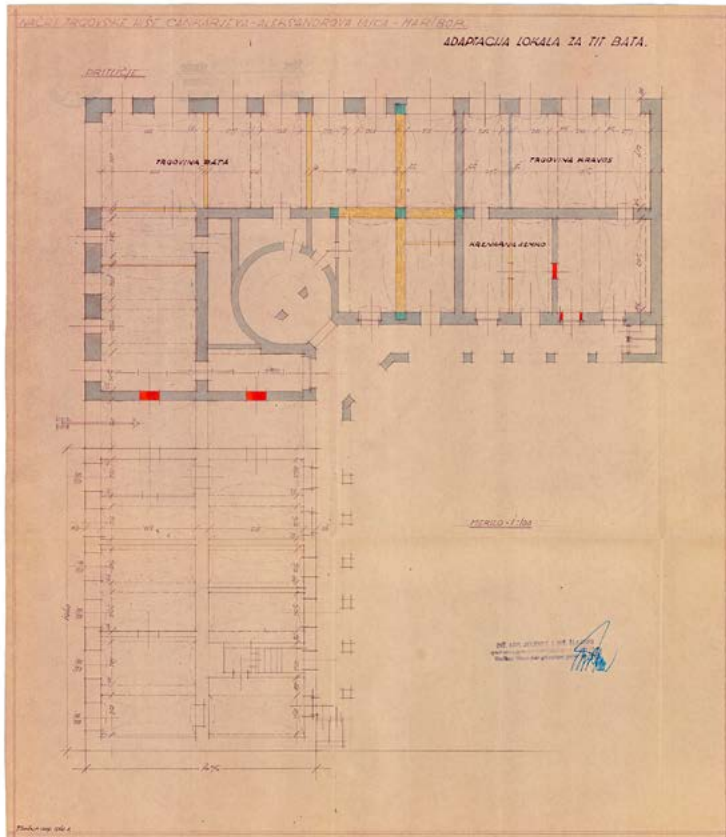


29. Joseph Hasslinger: Večstanovanjska najemniška hiša za Othmarja Reiserja, Maribor, razglednica, ok. 1903 (© Pokrajinski arhiv Maribor)

¹⁵⁶ Pokrajinski arhiv Maribor (SI PAM), SI_PAM/1802/001/043/00004, Zbirka zemljiških knjig gosposčin ter magistratov mest in trgov, 1713–1895, 1616 Glavna zemljiška knjiga gosposčine Vetrinjski dvor, št. 453, pag. 1155.

¹⁵⁷ SI PAM, SI_PAM/1702/001/006/001, Album mariborskih razglednic, uredil Amand Rak, 1903, inv. št. 3354. O gradnji večstanovanjskih najemniških hiš v Mariboru v 19. stoletju gl. Sapač, "Večstanovanjske najemniške hiše," 267–70.

¹⁵⁸ Prim. Goebel in Parenzan, "Die Wohnbauten," 35–36.



30. Jože Jelenec in Vladimir Šlajmer: Načrt za prenovo trgovske hiše Cankarjeva ulica 2 / Aleksandrova cesta 13 v Mariboru, 1940 (© Pokrajinski arhiv Maribor)

S tlorisa, ki sta ga avgusta 1940 pripravila inženirja Jelenc in Šlajmer ob prenovi trgovskih lokalov v pritličju, je razvidno, da je imela hiša na dvoriščni strani zidane arkadne hodnike, ki so bili oprti na slope, in da je nadstropja po vertikali povezovalo krožno stopnišče, umeščeno v vogal traktov (sl. 30).¹⁵⁹ Reiserjeva hiša, zgrajena po Hasslingerjevih načrtih, je bila ena prvih po vzoru dunajske *Zinshaus* zgrajenih večstanovanjskih najemniških hiš v Mariboru. Ta tip večstanovanjske najemniške hiše je prav v štiridesetih letih 19. stoletja na Dunaju doživel izjemen razmah,¹⁶⁰ ambiciozni Reiser pa je zaposlil arhitekta, ki je bivanje v večstanovanjskih najemniških hišah tudi osebno odlično poznal, saj je na Dunaju živel v največji večstanovanjski najemniški hiši (*auf der Wieden, im Freihause Nr. 1, 3ter Hof, 18te Stiege, im 2 Stocke, rechts die Thür*),¹⁶¹ ki je bila v lasti grofov Starhembergov in v kateri je živelo okrog 1000 stanovalcev,¹⁶² med službovanjem v Gradcu pa je bival v novih večstanovanjskih najemniških hišah s št. 700 in 752 v ulici Zinzendorfgasse.¹⁶³

Približno sočasno z Reiserjevo hišo v Mariboru je Joseph Hasslinger sprojektiral veliko večstanovanjsko najemniško hišo *Palais Kees* za lastnika nepremičnin Johanna Christopha Keesa, ki je

¹⁵⁹ SI PAM, SI_PAM/0011/008/00001/009, Uprava za gradnje in regulacijo Maribora 1840–1963, Cankarjeva ulica 2, gradbeni spisi in gradbena dokumentacija, Jelenc in Šlajmer: načrt trgovske hiše Cankarjeva – Aleksandrova ulica – Maribor.

¹⁶⁰ Gl. npr. Nierhaus, "Bausteine der Großstadt," 11–15.

¹⁶¹ AT UAAbKW, VA 1834, Nr. 282, 25. 4. 1834.

¹⁶² O večstanovanjski najemniški hiši, zgrajeni med letoma 1759 in 1769 po načrtih Johanna Ferdinanda Mödlhammerja in Andreasa Zacha, gl. Czeike, *Historisches Lexikon Wien*, 390–91.

¹⁶³ *Schematismus des Herzogthumes* (1842), 47; *Handbuch des Herzogthumes* (1845), 53.

del nekdanjega Breunerjevega zemljišča ob graških ulicah Glacisstraße in Elisabethstraße pridobil leta 1843.¹⁶⁴ Načrti za dve hiši z enotno fasado¹⁶⁵ so bili pripravljeni pred 7. julijem 1843, ko jih je na bodočem gradbišču proučila in potrdila gradbena komisija, v kateri so bili tudi stavbna mojstra Georg Lindner in Christoph Stadler ter tesarski mojster Christoph Ohmeyer.¹⁶⁶ Na ohranjenih načrtih je podpisan samo stavbni mojster Georg Lindner, zato je veljal za projektanta Keesove večstanovanjske najemniške hiše, Ilse Bauer pa jo je na podlagi slogovnih značilnosti pripisala Georgu Hauberisserju starejšemu.¹⁶⁷ Za atribucijo Hasslingerju je odločilna omemba v dopisu, s katerim je Johann Christoph Kees uradnikom graškega magistrata pojasnjeval, da je osem lesenih stopnic na podstrešje v severni hiši zgradil po nasvetu arhitekta Josepha Hasslingerja, saj bi bile kamnite, ki jih je zahteval magistrat, pretežke in potencialno nevarne.¹⁶⁸ Investitor je v zapisniku navedel tudi, da je stavbo sprojeval uradni inženir Joseph Hasslinger in da je do smrti vodil gradnjo.¹⁶⁹

V letih med 1843 in 1845 zgrajena Keesova palača, ki je bila ob rotovžu, stražarnici pred vrati Burgtor (danes Café Promenade) in hiši na trgu Freiheitsplatz 4 ena od štirih graških klasicističnih hiš s stebri na pročeljih,¹⁷⁰ je zaradi markantne kolonade in rabe antičnih frizov obveljala za najpomembnejšo poznoklasicistično stavbo v mestu.¹⁷¹ Leta 1851 jo je kupil graški župan Moritz vitez pl. Franck, med letoma 1878 in 2000 je bil v stavbi sedež vojaškega poveljstva, v letih 2009 in 2010 pa je bila preurejena v študentski dom. S tlorisov je razvidno, da sta bili v južni hiši samo dve stanovanji, manjše dvosobno in večje štirisobno z dostopom na ložo, v severni hiši pa je imelo manjše stanovanje tri velike sobe in dve majhni, obrnjeni na dvorišče, medtem ko je imelo največje stanovanje kar šest na ulico obrnjenih sob, od katerih sta dve imeli dostop na ložo, ter veliko vhodno vežo in pomožne prostore ob dvorišču (sl. 31).¹⁷²

¹⁶⁴ Hilzensauer et al., *Die Kunstdenkmäler*, 73; Resch in Weidenhoffer, "Vorstadtverbauung und Stadterweiterung," XLII, XLIV.

¹⁶⁵ Za povezavo dveh sosednjih hiš z enotno fasado gl. Ebnet, *Die Ludwigstraße*, str. 28–29, 38, 51, 59.

¹⁶⁶ Stadtarchiv Graz, Bauakt 8837/843, Glacisstrasse 39, 41, zapisnik gradbene komisije, 7. 7. 1843.

¹⁶⁷ Stadtarchiv Graz, Bauakt 8837/843, Glacisstrasse 39, 41, protokol graškega magistrata, 22. 11. 1845. Za pripis Georgu Hauberisserju starejšemu gl. Hilzensauer et al., *Die Kunstdenkmäler*, 74.

¹⁶⁸ Stadtarchiv Graz, Bauakt 8837/843, Glacisstrasse 39, 41, protokol graškega magistrata, 22. 11. 1845. Če uradniki graškega magistrata ne bi nasprotovali osmim lesenim stopnicam, arhitekt v obsežnem gradbenem spisu sploh ne bi bil omenjen. Posledično bi kazalo v nadaljnjih raziskavah preveriti, ali je Hasslinger načrtoval še katero od stavb, pri katerih so se na načrte podpisali stavbni mojstri, ki so izvedli gradnjo. Na Hasslingerjevo avtorstvo pomislimo pri palači Meran v Gradcu, ki jo je dal zgraditi nadvojvoda Janez in kaže nekatere vzporednice s palačo Kees in drugim Zdraviliškim domom v Rogaški Slatini. Da Hasslinger najverjetneje ni bil avtor načrtov, kaže dejstvo, da so bili dokončani že leta 1840, v Hasslingerjevi vlogi za profesuro leta 1842 pa palača za nadvojvodo Janeza ni navedena. O palači Meran gl. Hilzensauer et al., *Die Kunstdenkmäler*, 124–36. Nadalje bi bilo zanimivo preveriti, ali je bil Hasslinger po letu 1842 vpleten v poznoklasicistično preoblikovanje severne fasade ptujskega Malega gradu (zdaj Knjižnica Ivana Potrča Ptuj). Prenovo, ki so jo izvedli okrog leta 1850, je naročil tedanji lastnik Ignac Marija III. grof Attems, ki je bil med letoma 1820 in 1852 štajerski deželni glavar in je bil v tej funkciji in kot podpornik zdravilišča Rogaška Slatina zagotovo seznanjen s Hasslingerjem in njegovim delom. Dokumenti, ki bi dokazovali Hasslingerjevo sodelovanje pri prenovi Malega gradu, zaenkrat niso znani, ohranjeni pa so načrti stavbe pred prenovo, ki jih je 4. decembra 1842 narisal ptujski zidarski mojster Johann Fahr. Za načrte gl. SI PAM, SI_PAM/1806/001/00032, Zbirka gradbenih načrtov 1796–1994, načrt prenove svobodne hiše v Ptuj, 4. 12. 1842.

¹⁶⁹ Stadtarchiv Graz, Bauakt 8837/843, Glacisstrasse 39, 41, protokol graškega magistrata, 22. 11. 1845.

¹⁷⁰ Resch, "Das historische Stadtbild," 21.

¹⁷¹ Resch, "Die Entwicklung der historischen," 60.

¹⁷² Stadtarchiv Graz, Bauakt 8837/843, Glacisstrasse 39, 41, Joseph Hasslinger in Georg Lindner: načrt za večstanovanjsko najemniško hišo Johanna Christopha Keesa v Gradcu.



31. Joseph Hasslinger: Večstanovanjska najemniška hiša za Johanna Christopha Keesa, 1843–1845, Gradec
(© ZRC SAZU, UIFS; foto: Jure Donša)



32. Joseph Hasslinger: Večstanovanjska najemniška hiša za Johanna Christopha Keesa, 1843–1845, Gradec, detajl
(© ZRC SAZU, UIFS; foto: Jure Donša)

Glavno pročelje 15 × 8-osne palače je plastično strukturirano z dvema enoosnim rizalitoma, v katerih sta klasicistična portala s korintskima pilastroma ter triglifi in metopami na prekladi (sl. 32). Portala imata dekorativne lesene vratnice iz časa gradnje. S pravokotno rustiko opremljeno pritličje ima rusticirana polkrožno zaključena okna in je od prav tako rusticiranega nadstropja ločeno z zidcem, okrašenim z meandrom. Gladke stene vrhnjih nadstropij so na vogalih obdane z rusticiranimi kolosalnima lizenama. Okna piana nobile so največja in poudarjena z balustradnimi ograjami ter trikotnimi čeli, ki slonijo na konzolicah. Med rizalitoma, obdanima s korintskima pilastroma, je arhitekt v drugem in tretjem nadstropju vstavil šest kolosalnih kaneliranih korintskih stebrov, ob katerih je dolga in ozka loža s kamnitimi ograjami med bazami stebrov. Stavbo obteka dekorativen konzolni venec; konzole so okrašene z volutami in akantovjem, med njimi so profilirana kvadratna polja (sl. 33).

Večstanovanjska najemniška hiša v Gradcu, ki jo je investitor Kees imenoval veličastna gradnja (*großartiger Bau*),¹⁷³ je najiminitnejše ohranjeno Hasslingerjevo delo. Z vzori za palačam podobne stavbe, ki jih je načrtoval v Lvovu, Rogaški Slatini, Mariboru in Gradcu, se je seznanil v času študija in potovanja po Italiji, povezava dveh ločenih hiš z enotno fasado, ki daje celoti videz palače, pa je bila značilna tudi za Klenzejeve gradnje ob Münchenski ulici Ludwigsstrasse.¹⁷⁴ Ob Hasslingerjevem zapisu, da je v Rimu eno leto po deset ur dnevno proučeval in do najmanjših detajlov risal *Palazzo Farnese*,¹⁷⁵ smemo sklepati, da je imela prav ta palača največji vpliv na njegovo delo. Neposrednega posnemanja sicer ne zasledimo, najbližji odmev rimske palače pa je viden v dekorativnem konzolnem vencu Keesove palače v Gradcu. Hasslinger ga je prevzel po konzolnem vencu, ki ga je za palačo Farnese po letu 1534 zasnoval Michelangelo.



33. Joseph Hasslinger: Večstanovanjska najemniška hiša za Johanna Christopha Keesa, 1843–1845, Gradec, detajl (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Jure Donša)

¹⁷³ Stadtarchiv Graz, Bauakt 8837/843, Glacisstrasse 39, 41, dopis Johanna Christopha Keesa graškemu magistratu, 16. 9. 1845.

¹⁷⁴ Povezavo dveh ločenih hiš z enotno fasado bi Hasslinger lahko prevzel po večstanovanjskih najemniških hišah različnih naročnikov, ki jih je Leo von Klenze sprojektiral na Münchenski Ludwigstraße, skladno s težnjo kralja Ludvika I. Bavarskega po monumentalnih gradnjah in z njegovo zahtevo, da naj bodo zgrajene za tisočletja, ne za stoletja. Za palačam podobne hiše na Ludwigsstrasse 1 (1817–1818), Odeonsplatz 1 in 2 (1828), Ludwigsstrasse 6, 8, in 10 (1826–1827) gl. Ebnet, *Die Ludwigstraße*, 28–29, 38, 51, 59.

¹⁷⁵ AT UAAbKW, Sitzungsprotokoll, 10. 11. 1842, Nr. 16-c, vloga Josepha Hasslingerja, pag. 12.

Zaključek

Joseph Hasslinger je v petih letih zaposlitve na štajerski deželni stavbni direkciji sprojektiral sakralne stavbe, s katerimi je v štajersko arhitekturo vnesel zgodnjehistoristične elemente po münchenskih vzorih, ter posvetne stavbe, pri katerih je sledil klasicističnim prvinam profesorja Pietra Nobila in poznavanju renesančnih palač, ki jih je proučeval in risal med triinpolletnim študijskim potovanjem po Italiji. Da njegov opus še ni bil celovito raziskan, bi smeli pripisati načrtovanju stavb v sedaj samostojnih državah Sloveniji, Avstriji in Ukrajini, dejstvu, da številni načrti niso bili realizirani, na primer za psihiatrično bolnišnico in stavbo za anatomijo v Gradcu, ter dejstvu, da so bile nekatere stavbe, zlasti v Rogaški Slatini in Mariboru, porušene ali prezidane.

Raziskave za prispevek so potekale v okviru raziskovalnega programa *Umetnost na Slovenskem v stičišču kultur* (P6-0061) in temeljnega raziskovalnega projekta *Meščanstvo kot umetnostni naročnik na Kranjskem in Štajerskem v 19. in prvi polovici 20. stoletja* (J6-3136), ki ju iz državnega proračuna financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS). Podatki, na katerih temelji ta članek, bodo na razumno zahtevo posredovani interesentom.

Literatura

- Allmer, Gottfried. *Pfarrkirche St. Florian und St. Bartholomäus in Eggersdorf*. Salzburg: Verlag St. Peter, 1995.
- Benedik, Christian. "Der Zeremoniensaal." V *Die Wiener Hofburg 1705–1835: Die kaiserliche Residenz vom Barock bis zum Klassizismus*, uredila Hellmut Lorenz in Anna Mader-Kratky, 205–09. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2016.
- Bratuša, Tina. "Urbanistični razvoj srednjeevropskih zdraviliških krajev. Primeri: Rogaška Slatina, Karlovy Vary, Mariánské Lázně in Františkovy Lázně." Magistrsko delo, Univerza v Mariboru, 2018.
- Buttlar, Adrian von. *Leo von Klenze: Leben – Werk – Vision*. München: Verlag C. H. Beck, 1999.
- Buttlar, Adrian von. *Leo von Klenze: Führer zu seinen Bauten*. Berlin-München: Deutscher Kunstverlag, 2016.
- Curk, Jože. "Oris 12 najpomembnejših gradbenih objektov v Mariboru II." *Časopis za zgodovino in narodopisje* 60 (n. v. 25), št. 2 (1989): 199–227.
- Curk, Jože. *Maribor: Vodnik po mestu in bližnji okolici*. Maribor: Umetniški kabinet Primož Premzl, 2000.
- Curk, Jože. "Mariborsko gradbeništvo med sredinama 19. in 20. stoletja." *Časopis za zgodovino in narodopisje* 75 (n. v. 40), št. 2–3 (2004): 301–32.
- Curk, Jože, in Primož Premzl. *Mariborske vedute*. Maribor: Umetniški kabinet Primož Premzl, 2004.
- Cvelfar, Bojan. *Knjiga gostov Zdravilišča Rogaška Slatina: 1823–1850*. Celje: Zgodovinski arhiv Celje, 2002.
- Czeike, Felix. *Historisches Lexikon Wien*. Zv. 2, *De-Gy*. Wien: Kremayr & Scherirau/Orac, 2004.
- "Der neue Cursaal." *Allgemeine Theaterzeitung: Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben*, 26. 7. 1847, 707.

- Ebnet, Werner. *Die Ludwigstraße: Münchens königliche Prachtstrasse*. München: Allitera Verlag, 2018.
- Elis, Karlpeter. *Zu Gast in Graz: Berichte, Reisebeschreibungen, Schilderungen vom Mittelalter bis in die Gegenwart*. Graz: Edition Strahalm, 2016.
- Feuchtmüller, Rupert. "Louis Montoyer und sein Palais Rasumofski in Wien." V *Festschrift W. Sas - Zaloziecky zum 60. Geburtstag*, uredila Gertrude Gsodam, 40–48. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1956.
- Frey, Dagobert, ur. *Die Denkmale des politischen Bezirkes Baden*. Wien: Österreichische Verlagsgesellschaft Eduard Hölzel, 1924.
- Goebel, Renate, in Peter Parenzan. "Die Wohnbauten von etwa 1770 bis 1840." V *Wiener Fassaden des 19. Jahrhunderts: Wohnhäuser in Mariahilf*, 28–36. Wien-Köln-Graz: Hermann Böhlau Nachf., 1976.
- Handbuch des Herzogthumes Steiermark für das Jahr 1845*. Gratz: Andreas Leykam'sche Erben, 1845.
- Handbuch des Herzogthumes Steiermark für das Jahr 1846*. Gratz: Andreas Leykam'sche Erben, 1846.
- Hanzl-Wachter, Liselotte, Petra Kalousek, Anna Mader-Kratky in Manuel Weinberger. "Die Wiener Hofburg 1705 bis 1835: Zwischen barockem Prunk und biedermaierlicher „Bescheidenheit“." V *Die Wiener Hofburg: Sechs Jahrhunderte Machtzentrum in Europa*, uredila Renate Leggatt-Hofer in Reinhold Sahl, 147–82. Wien: Brandstätter, 2018.
- Hazler, Vito. O *wandelbahnu iz Rogaške Slatine* in drugih sorodnih stavbah evropskih termalnih zdravilišč. *Kronika* 65, št. 2 (2017): 233–50.
- Hilzensauer, Erik, et al., ur. *Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz: Die Profanbauten des II., III und VI. Bezirkes*. Horn-Wien: Verlag Berger, 2013.
- Hübsch, Heinrich. *In welchem Style sollen wir bauen?* Karlsruhe: Verlag der Chr. Fr. Müller'schen Hofbuchhandlung und Hofbuchdruckerey, 1828.
- Ifko, Sonja. "Intes." V *Zgodnja industrijska arhitektura na Slovenskem: Vodnik po arhitekturi*, uredila Damjana Prešeren, 167–69. Ljubljana: Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, 2002.
- "Kaiserthum Oesterreich: Grätz." *Gräzer Zeitung*, 21. 8. 1841, 1.
- Kassal-Mikula, Renata. "Cajetan Schiefer nach Johann Nepomuk von Raimann, 1823, Irren-Heilanstalt auf dem Brünnefeld." V *Das ungebaute Wien: Projekte für die Metropole 1800 bis 2000*, 44–47. Wien: Historisches Museum der Stadt Wien, 1999.
- Kemperl, Metoda. "Celjski in mariborski mestni zidarski mojstri in okrožni inženirji ter njihove naloge." V *Načrti okrožnih inženirjev in mestnih zidarskih mojstrov na slovenskem Štajerskem (1786–1849)*, uredila Metoda Kemperl, 19–27. Celje: Zgodovinski arhiv Celje; Maribor: Pokrajinski arhiv Maribor, 2008.
- Kernbauer, Alois. "Leitlinien und Besonderheiten der medizinisch-chirurgischen Ausbildung in Graz: Eine Skizze." V *Die neuen Wundärzte: Die Absolventen des Grazer medizinisch-chirurgischen Studiums 1782–1863*, uredila Petra Scheiblechner, XI–XLVI. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 2014.
- Klauser, Manuela. "Byzanzrezeption in sakralen Bauten der Hohenzollern und der Wittelsbacher im 19. Jahrhundert: Vom ideologischen Kaiserstil zum Vorbild des modernen Sakralraums." *Insitu: Zeitschrift für Architekturgeschichte* 15, št. 1 (2023): 99–112.
- Kotłobułatowa, Irina. *Lwów na fotografii 1860–2006*. Lwów: Wydawnictwo Centrum Europy, 2008.
- Kovačič, Franc. *Nadžupnija Sv. Križa pri Rogaški Slatini: Zgodovinski podatki*. Ljubljana: Zgodovinsko društvo v Mariboru, 1914.

- Kräftner, Johann. "Baden – Architektur und Bauen 1800–1850." V *Im Schatten der Weilburg: Baden im Biedermaier*, uredil Johann Kräftner, 75–103. Baden: Grasl, 1988.
- Krenn, Peter. *Die Oststeiermark: Ihre Kunstwerke, historischen Lebensformen und Siedlungsformen*. Graz: Styria, 1997.
- Krones, Franz von. *Geschichte der Karl Franzens-Universität in Graz: Festgabe zur Feier ihres dreihundertjährigen Bestandes*. Graz: Verlag der Karl Franzens-Universität, 1886.
- Kurcon, Sales, Inge Radimsky in Josef Waltersdorfer. *Bad Gleichenberg: Kirchenführer*. Bad Gleichenberg: Pfarre Bad Gleichenberg, 2007.
- Kurdiovsky, Richard. "Teacher at the Academy of Fine Arts Vienna." V *Pietro Nobile 1776–1854: Neoclassicism between technique and beauty*, uredila Taťana Petrasová, 105–27. Berlin: De Gruyter, 2021.
- Kurdiovsky, Richard, Taťana Petrasová in Rossella Fabiani. "The Life and Work of Pietro Nobile." V *Pietro Nobile 1776–1854: Neoclassicism between technique and beauty*, uredila Taťana Petrasová, 23–41. Berlin: De Gruyter, 2021.
- Lazarini, Franci. *Frančiškanska cerkev v Mariboru*. Ljubljana: Založba ZRC, 2013.
- Lazarini, Franci. "Najpomembnejši arhitekti in inženirji ter njihova dela na območju Republike Slovenije." V Igor Sapač in Franci Lazarini. *Arhitektura 19. stoletja na Slovenskem*, 679–88. Ljubljana: Muzej za arhitekturo in oblikovanje; Fakulteta za arhitekturo, 2015.
- Lazarini, Franci. "Grofje Brandis – umetnostni naročniki na Štajerskem." *Acta historiae artis Slovenica* 24, št. 2 (2019): 167–92. DOI: <https://doi.org/10.3986/ahas.24.2.06>
- Nierhaus, Andreas. "Bausteine der Großstadt: Zinshäuser zwischen Vormärz und Ringstraßenzeit." V *Das Wiener Zinshaus: Bauen für die Metropole*, uredili Marion Krammer, Andreas Nierhaus in Margarethe Szeless, 11–34. Salzburg-Wien: Residenz Verlag, 2023.
- Pfäfflin, Anna Marie. "Die Ludwigstraße: Eine Architektur-Galerie." V *München: Stadtbaugeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, uredila Stephan Albrecht in Martin Höppl, 154–73. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2016.
- "Plates." V *Pietro Nobile 1776–1854: Neoclassicism between technique and beauty*, uredila Taťana Petrasová, 210–65. Berlin: De Gruyter, 2021.
- Premrov, Iztok. "Arhitektura devetnajstega stoletja v Mariboru." *Časopis za zgodovino in narodopisje* 45 (n. v. 10), št. 2 (1974): 341–80.
- Prokopovych, Markian. *Habsburg Lemberg: Architecture, Public Space, and Politics in the Galician Capital, 1772–1914*. West Lafayette: Purdue University Press, 2009.
- Puff, Rudolf Gustav. *Marburg in Steiermark, seine Umgebung, Bewohner und Geschichte*. Gratz: Andr. Leykam'schen Erben, 1847.
- Puff, Rudolf Gustav. *Wegweiser in sämtliche Gesundbrunnen und Bäder der Steiermark: Für Reisende und Curgäste*. Gratz: Josef Franz Kaiser, 1854.
- Puff, Rudolf Gustav. *Maribor: Njegova okolica, prebivalci in zgodovina*. Maribor: Obzorja, 1999.
- Purchla, Jacek. "Die Einflüsse Wiens auf die Architektur Lembergs 1772–1918." V *Die Architektur Lembergs im 19. Jahrhundert: Ausstellungskatalog*, 31–52. Krakau: Das Internationale Kulturzentrum in Krakau, 1997.
- Resch, Wiltraud. "Das historische Stadtbild." V *Die Altstadt-Fassade am Beispiel der Stadt Graz*, uredili Gertrude Celedin in Wiltraud Resch, 11–30. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 2008.
- Resch, Wiltraud. "Die Entwicklung der historischen Fassade." V *Die Altstadt-Fassade am Beispiel der Stadt Graz*, uredili Gertrude Celedin in Wiltraud Resch, 31–78. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 2008.

- Resch, Wiltraud, et al., ur. *Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz: Die Profanbauten des I. Bezirkes; Altstadt; Mit Einleitungen über die topographische und architektonische Entwicklung der Altstadt*. Wien: Verlag Anton Schroll, 1997.
- Resch, Wiltraud, in Hansjörg Weidenhoffer. "Vorstadtverbauung und Stadterweiterung in Graz von der Aufhebung der Fortifikation bis zum Späthistorismus." V *Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz: Die Profanbauten des II., III und VI. Bezirkes*, uredili Erik Hilzensauer et al., XXXI–LIV. Horn-Wien: Verlag Berger, 2013.
- Režek, Adolf. *Rogaška Slatina na starih slikah, fotografijah, zemljevidih, spomenikih in kozarcih*. Rogaska Slatina: Zdraviliški svet, 1964.
- Riegler, Josef. *150 Jahre Curort Bad Gleichenberg 1834–1984*. Bad Gleichenberg: Gemeinde Bad Gleichenberg, 1984.
- Sapač, Igor. "Prezrtto stoletje." V Igor Sapač in Franci Lazarini. *Arhitektura 19. stoletja na Slovenskem*, 9–57. Ljubljana: Muzej za arhitekturo in oblikovanje; Fakulteta za arhitekturo, 2015.
- Sapač, Igor. "Zdravilišča." V Igor Sapač in Franci Lazarini. *Arhitektura 19. stoletja na Slovenskem*, 191–99. Ljubljana: Muzej za arhitekturo in oblikovanje; Fakulteta za arhitekturo, 2015.
- Sapač, Igor. "Večstanovanjske najemniške hiše." V Igor Sapač in Franci Lazarini. *Arhitektura 19. stoletja na Slovenskem*, 265–73. Ljubljana: Muzej za arhitekturo in oblikovanje; Fakulteta za arhitekturo, 2015.
- Sapač, Igor. "Katalog pomembnejših klasicističnih, bidermajerskih in historističnih arhitekturnih stvaritev na območju Republike Slovenije." V Igor Sapač in Franci Lazarini. *Arhitektura 19. stoletja na Slovenskem*, 361–677. Ljubljana: Muzej za arhitekturo in oblikovanje; Fakulteta za arhitekturo, 2015.
- Schematismus des Herzogthumes Steiermark für das Jahr 1840*. Gratz: Andreas Leykam'sche Erben, 1840.
- Schematismus des Herzogthumes Steiermark für das Jahr 1842*. Gratz: Andreas Leykam'sche Erben, 1842.
- Schoeller, Katharina. *Pietro Nobile. Direttore dell'accademia di architettura di Vienna (1818 – 1849)*. Trieste: Società di Minerva, 2008.
- Semlič Rajh, Zdenka. "Delovanje okrožnih uradov in ohranjenost gradiva." V *Načrti okrožnih inženirjev in mestnih zidarskih mojstrov na slovenskem Štajerskem (1786–1849)*, uredila Metoda Kemperl, 8–15. Celje: Zgodovinski arhiv Celje; Maribor: Pokrajinski arhiv Maribor, 2008.
- Stopar, Ivan. "Rogaška Slatina: Edinstvena klasicistična aglomeracija na slovenskih tleh." *Sinteza* 3 (1965): 72–74.
- Telesko, Werner. *Kulturraum Österreich: Die Identität der Regionen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*. Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2008.
- Vardjan, Franc. *Rogaška Slatina: Sprehod skozi čas (njene zgradbe in parki)*. Rogaska Slatina: Društvo prijateljev, 2004.
- Vidmar, Polona. "The Palais of Hermann Baron Gödel Lannoy in Maribor." *Studia historica Slovenica* 12, št. 1 (2012): 147–72.
- Vidmar, Polona. *Umetnostna galerija Maribor v palači Goedel-Lannoy*. Ljubljana: Založba ZRC, 2015.
- Vidmar, Polona. "Klasicistična arhitektura za mariborske proizvajalce rozolije, vinskega kamna in kavnih nadomestkov." *Acta historiae artis Slovenica* 29, št. 2 (2024): 13–48. DOI: <https://doi.org/10.3986/ahas.29.2.01>

- Wagner-Rieger, Renate. *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*. Wien: Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, 1970.
- Weiss, Norbert. "Gestörte Seelen in Behandlung: Aufnahmen der Landesirrenanstalt am Feldhof bei Graz im Jahr 1913." V *Die Vermessung der Seele: Geltung und Genese der Quantifizierung von Qualia*, uredili Christian Bachhiesl, Sonja Maria Bachhiesl in Stefan Köchel, 41–76. Wien: Lit Verlag, 2015.
- Weiss, Norbert. *Im Zeichen von Panther und Schlange*. Graz: KAGes-Verlag, 2006.
- Woisetschläger, Kurt, in Peter Krenn, ur. *Steiermark (ohne Graz)*. Horn-Wien: Verlag Berger, 2013.
- Žafran, Saša. "Arhitektura Zdravilišča Rogaška Slatina sredi 19. stoletja." Magistrsko delo, Univerza v Ljubljani, 2019.

The Oeuvre of Architect Joseph Hasslinger (1807–1845)

Summary

The works of the architect Joseph Hasslinger (also Josef Haßlinger, 1807–1845) have not yet been comprehensively studied, partly as a result of the fact that they were built in different historical lands of the former Austrian Empire. According to the findings so far, in the area of present-day Austrian Styria, a multi-apartment tenement house for the investor Christoph Kees in Graz and the parish church of St. Florian in Eggersdorf near Graz were built according to Hasslinger's plans, while the church of St. Matthias in Gleichenberg (since 1926 Bad Gleichenberg) is thought to have been planned by Hasslinger in collaboration with Johann Neuwerth. For the palace of the governor of Galicia in Lviv in present-day Ukraine, Hasslinger is thought to have prepared implementation plans based on the conceptual design of Pietro Nobile. In Slovenia, Hasslinger is known primarily as the designer of the covered promenade in Rogaška Slatina, as the author of the plans for the Maribor houses of Carl Gerdes and Matthias Zirngast (actually Othmar Reiser), and the plans for the unrealized construction of the Redemptorist church in Maribor.

In the present article, our knowledge of Hasslinger's oeuvre is revised and supplemented on the basis of Hasslinger's application for a professorship at the School of Architecture of the Vienna Academy of Fine Arts, which he sent on 9 June 1842 and which was considered by the Academy Council on 10 November of the same year. The buildings that Hasslinger planned after 9 June 1842 and before his premature death from tuberculosis on 23 November 1845 are examined in the article on the basis of the surviving plans and references to them in written sources. Born in Vienna, Joseph Hasslinger, who studied at the School of Architecture of the Vienna Academy of Fine Arts between 1822/1823 and 1829/1830, was among the favourite students of the then director, classicist architect Pietro Nobile (also Peter von Nobile, 1774–1854). In 1829, Hasslinger won the gold medal or court prize (*Hofpreis*), which was awarded every three years and was a condition for candidacy for a three-year scholarship in Rome (*Romstipendium*). During his stay in Rome, where he arrived in September 1835, he, according to his own account, drew the Farnese Palace every day and participated in an

art exhibition organized by the ambassador Rudolf Count Lützov in 1837. He measured and drew numerous Florentine palaces and interior decorations, visited Pisa, Lucca and Livorno, and in 1838 asked for a six-month extension so that he could visit Bologna, Parma and Milan on his return. He also visited Venice, Naples, Pompeii, Genoa, Verona, Vicenza, Padua and, unlike previous scholarship winners, also Munich.

After returning from his study trip, the highly educated and well-rounded architect was given a temporary position at the Galician building directorate in Lviv with an annual salary of 550 guilders. Hasslinger's only known work in Lviv is the Galicia governor's palace, for which he began preparing plans in Vienna under the guidance of the court building councillor and director Pietro Nobile, and he received a generous reward and a written commendation from the court building council for them. On 24 August 1840, Hasslinger was employed as an official engineer at the Styrian provincial building directorate with an annual salary of 900 guilders, and in the following years, with the title of *Amts-Ingenieur*, he also signed his plans. During his five years of employment in Graz, he prepared plans for four religious buildings and numerous public buildings – for monumental, administrative, medical and health resort purposes – and he also designed residential buildings for aristocratic and bourgeois clients. In his religious architecture, he moved away from the neoclassicism typical of his professor Pietro Nobile and introduced early historicist elements to Styria, which were then called the Byzantine style. The author notes that Hasslinger's religious architecture was particularly influenced by the Church of All Saints, designed by Leo von Klenze and seen by Hasslinger in Munich.

Hasslinger's planning of the psychiatric hospital in Graz is also pioneering, as hospitals in Styria had previously been located mainly in abandoned monasteries, hospitals, lazarettos and poorhouses. The monumental hospital for 200 patients was not built according to his plans, however. The same applies to the anatomy teaching building in Graz.

In his application for professorship, Hasslinger stated that, at the request of the Styrian provincial estates, he had prepared an urban plan (*General-Plan*) for the Rogaška Slatina (Rohitsch Sauerbrunn) health resort, which included a new main building for a health resort containing a conversation or dance hall, a large restaurant, café, and a dining room, a bathhouse and residential building for health resort guests and a covered promenade. In 1841 and 1842, a bathhouse and residential building (*Badhaus*) was built, which, with its palatial appearance and neoclassical elements on the facades, also presaged the image and stylistic direction of other buildings planned in the 1840s. In 1842 and 1843, a covered promenade was built from a wooden and plastered structure. The main building including the hall, restaurants and café was built between 1844 and 1859, but entirely according to Hasslinger's plans. The hall, in which Hasslinger imitated the *Zeremonienaal* in the Vienna Hofburg and the hall in the Vienna Rasumofsky Palace, designed by Louis Montoyer, was particularly monumental.

Of Hasslinger's private commissions, the article discusses the renovation of the interior of the Brunsee mansion, which was owned by Maria Carolina, Duchess of Berry, the residential and business house for the entrepreneur Carl Gerdes in Maribor, and the multi-apartment tenement houses that Hasslinger designed for the investor Othmar Reiser in Maribor and Johann Christoph Kees in Graz. The tenement house *Palais Kees*, built between 1843 and 1845, is Hasslinger's most notable surviving work, as it demonstrates Hasslinger's knowledge of Renaissance palaces, which he studied and drew during his three-and-a-half-year study trip to Italy.

Stavba nekdanje Pedagoške akademije v Mariboru

Franci Lazarini

Izr. prof. dr. Franci Lazarini, Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Koroška cesta 160,
SI-2000 Maribor, franci.lazarini@um.si

ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Novi trg 2, SI-1000 Ljubljana,
franci.lazarini@zrc-sazu.si, ORCID ID: 0000-0002-7055-205X

Izvleček

Stavba nekdanje Pedagoške akademije v Mariboru

1.01 Izvirni znanstveni članek

V prispevku je obravnavana stavba nekdanje Pedagoške akademije v Mariboru, v kateri danes delujejo njene naslednice Pedagoška fakulteta, Filozofska fakulteta in Fakulteta za naravoslovje in matematiko. Objekt, zgrajen med letoma 1975 in 1978 po načrtih arhitekta Branka Kocmuta, sodi v sam vrh slovenske modernistične šolske arhitekture, vendar pa so ga dosednji raziskovalci večinoma spregledali. Stavba je predstavljena tako z arhitekturnega kot funkcionalnega vidika, posebej so izpostavljene njene kvalitete, ki so jih kasnejše nekontrolirane prezidave do neke mere zabrisale.

Ključne besede: Maribor, moderna arhitektura, 20. stoletje, Pedagoška akademija, Branko Kocmut

Abstract

The Former Pedagogical Academy Building in Maribor

1.01 Original scientific article

The article focuses on the building of the former Pedagogical Academy in Maribor, which now houses its successor institutions: the Faculty of Education, the Faculty of Arts, and the Faculty of Natural Sciences and Mathematics. Constructed between 1975 and 1978 based on the designs of architect Branko Kocmut, the building represents one of the finest examples of Slovenian modernist school architecture. Nevertheless, it has remained largely overlooked in previous architectural research. The article discusses the building from both architectural and functional perspectives, with special emphasis on its notable qualities – some of which have been partially obscured by later, unregulated alterations.

Keywords: Maribor, modern architecture, 20th century, Pedagogical Academy, Branko Kocmut

Petdesetletnica Univerze v Mariboru je priložnost za premislek o njeni preteklosti, osebnostih, ki so jo sooblikovale, pa tudi o zgodovini stavb, v katerih delujejo njene fakultete, še zlasti tistih, ki so bile namensko zgrajene za potrebe visokošolskega pouka. Z vidika časovne distance so med njimi posebej zanimive tiste, ki so bile zgrajene v času njenega ustanavljanja ali v prvih desetletjih delovanja, saj so plod ustvarjanja vodilnih mariborskih modernističnih arhitektov in projektantskih podjetij (zlasti Komunaprojekta).¹ Med arhitekturno najzanimivejše primere formativnega obdobja mariborske univerze nedvomno sodi stavba nekdanje Pedagoške akademije na Koroški cesti 160, v kateri danes delujejo njene naslednice Filozofska fakulteta, Pedagoška fakulteta in Fakulteta za naravoslovje in matematiko (sl. 1). Ker od začetka njene gradnje letos prav tako mineva petdeset let, pričujoči članek namenjam predstavitvi tega, v širšem slovenskem prostoru premalo znanega arhitekturnega objekta.²

Prve zamisli za ustanovitev šole za izobraževanje osnovnošolskih učiteljev v Mariboru segajo v leto 1947, ko je bila v Ljubljani ustanovljena Višja pedagoška šola, intenzivnejše pa so te pobude postale v drugi polovici petdesetih let in so do neke mere povezane s takratno šolsko reformo (uvredba enotne osemletne osnovne šole in ukinitve nižjih gimnazij). Po vrsti zapletov je Ljudska skupščina Ljudske republike Slovenije s sklepom 26. junija 1961 ustanovila Pedagoško akademijo v Mariboru, ki se je kot prva visokošolska ustanova pridružila petim, nekaj let starejšim višjim šolam v mestu.³ Zanimivo je, da je bila šola ob ustanovitvi štiriletna,⁴ medtem ko je bila ljubljanska Pedagoška akademija zgolj dveletna. Štiriletni študij je sicer povzročal več zapletov, tako kadrovskih kot prostorskih, zato ne čudi, da je bila šola leta 1969 z novim zakonom o visokem šolstvu »degradirana« v dveletno, njen status pa izenačen z višjo šolo.⁵

Že v času ustanavljanja akademije so se začele aktivnosti za gradnjo lastne šolske stavbe, določena je bila celo njena lokacija ob Gosposvetski cesti, med stavbama Pedagoške gimnazije (danes Tretja gimnazija Maribor) in Osnovne šole Prežihovega Voranca, a se je zaradi zavlačevanja pri ustanavljanju akademije ter finančnih razlogov projekt ustavil pri idejni skici.⁶ Zato je šola svoje prostore dobila v stavbi nekdanje klasične gimnazije na Mladinski ulici 9 (danes je v stavbi Pravna fakulteta).⁷ Ker stavba

¹ O specifikah mariborskega arhitekturnega in urbanističnega razvoja po drugi svetovni vojni: Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja sodobnega Maribora*, 25–91; Koselj, *Arhitektura 60-tih let*, 41–43; Bernik, *Slovenska arhitektura dvajsetega stoletja*, 147–50; Sapač, "Urbani razvoj Maribora." Mariborska arhitektura je sicer slabo zastopana v preglednih delih o slovenski moderni arhitekturi.

² Stavba Pedagoške akademije je bila doslej deležna le majhne pozornosti raziskovalcev: Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja sodobnega Maribora*, 77; Švajger Lešnik, "Prispevek bratov Kocmut," Ciglenečki, "Motiv obeliska v opusu," 19; Ciglenečki, "Pedagoška akademija Maribor."

³ O ustanovitvi Pedagoške akademije: Bračič, "Organizacijska in samoupravna podoba," 14–16. Prim. Borstner, "Spomini nekega sanjača," 70–71. Prva predavanja za redne študente so se začela 3. novembra 1961 (Bračič, "Organizacijska in samoupravna podoba," 18). Pred ustanovitvijo Pedagoške akademije so v Mariboru delovale Višja ekonomsko-komercialna šola (1959), Višja tehniška šola (1959), Višja agronomska šola (1960), Višja pravna šola (1960) in Višja stomatološka šola (1960). Omenjene so se maja 1961 povezale v Združenje visokošolskih zavodov v Mariboru, ki se mu je ob ustanovitvi pridružila Pedagoška akademija. Leta 1975 je združenje preraslo v Univerzo v Mariboru; prim. Gabrič, "Univerza v Mariboru," 55–56.

⁴ Študij druge stopnje se je sicer izvajal le ob delu; prim. Skalar, "Pedagoška fakulteta," 289.

⁵ Bračič, "Organizacijska in samoupravna podoba," 28.

⁶ Bračič, "Organizacijska in samoupravna podoba," 27.

⁷ Neorenesančna stavba klasične gimnazije je bila dograjena leta 1892, načrte zanjo je izdelal mariborski stavbenik Andreas Tschernitschek. Več o stavbi: Sapač, "Katalog pomembnejših klasicističnih," 527–28 (s starejšo literaturo).



1. Branko Kocmut: Pedagoška akademija (sedaj Filozofska fakulteta, Pedagoška fakulteta, Fakulteta za naravoslovje in matematiko UM), Maribor, 1975–1978, južna fasada, fotografija iz leta 1979 (www.mariborart.si)

naraščajočemu številu študentov in specifičnim potrebam določenih študijskih programov (npr. likovna pedagogika, naravoslovni predmeti) ni ustrezala, poleg tega si jo je Pedagoška akademija morala deliti z Višjo pravno šolo in skupnimi službami Združenja visokošolskih zavodov v Mariboru, so že od sredine šestdesetih, posebej intenzivno pa od praznovanja desetletnice akademije, leta 1971, potekala prizadevanja za lastno stavbo, ki so do neke mere sovpadala z ustanavljanjem Univerze v Mariboru ter iskanjem primerne prostora za gradnjo njenih fakultet.⁸

Na tem mestu je treba omeniti živahno razpravo, ki je potekala v zvezi z lokacijo novih fakultet, saj sta bila v igri dva koncepta: po anglosaških zgledih zasnovan kampus na mestnem obrobju in gradnja fakultet v mestnem središču. Slednje je zagovarjal predvsem Edvard Ravnikar (1907–1993), ena osrednjih osebnosti slovenske arhitekture in urbanizma obravnavanega obdobja, čigar študenti, na čelu s Petrom Gabrijelčičem (1947), so izdelali predlog umestitve fakultet v mestni prostor. Predlagano rešitev so sprejeli tudi vodilni mariborski urbanisti in arhitekti na čelu z Brankom Kocmutom (1921–2006). Ob predvideni gradnji Pedagoške akademije so Ravnikarjevi študentje izdelali tudi predlog njene umestitve v mestno območje. Sprva so se zavzemali za že v šestdesetih letih predvideno lokacijo ob Pedagoški gimnaziji, ko pa se je zapletlo zaradi nasprotovanja dela mariborskih arhitektov (npr. Milana Černigoja) in težav z lastništvom parcele, so se odločili za lokacijo v kareju Gambrinus (kjer bi se ob morebitnem preoblikovanju Pedagoške akademije v Filozofsko fakulteto lahko razvil »družboslovni center«) ali pa, kot alternativo, pod Kalvarijo. Ker nobena od lokacij ni bila kratkoročno dosegljiva, je občina akademiji ponudila od mestnega središča nekoliko oddaljeno parcelo na skrajnem zahodnem robu mesta, na območju opuščene mestne deponije. Zaradi nujnosti novih prostorov je prevladal pragmatizem, ta poteza pa hkrati pomeni začetek oblikovanja današnjega kampusa.⁹ S tem pa težav še ni bilo konec, saj se je dodatno zapletlo z iskanjem mikrolokacije stavbe. Zavod za urbanizem Maribor je namreč akademiji namenil neprimerno lokacijo na zasutih gramoznih jamah, kar bi gradnjo znatno podražilo. Šele intervencija republiškega izvršnega sveta,

⁸ Za pregled prizadevanj gl. Bračič, "Organizacijska in samoupravna podoba," 27–28.

⁹ Natančnejša predstavitev dogodkov s posebnim poudarkom na iskanju lokacije Pedagoške akademije: Gabrijelčič, "Študentski projekt."



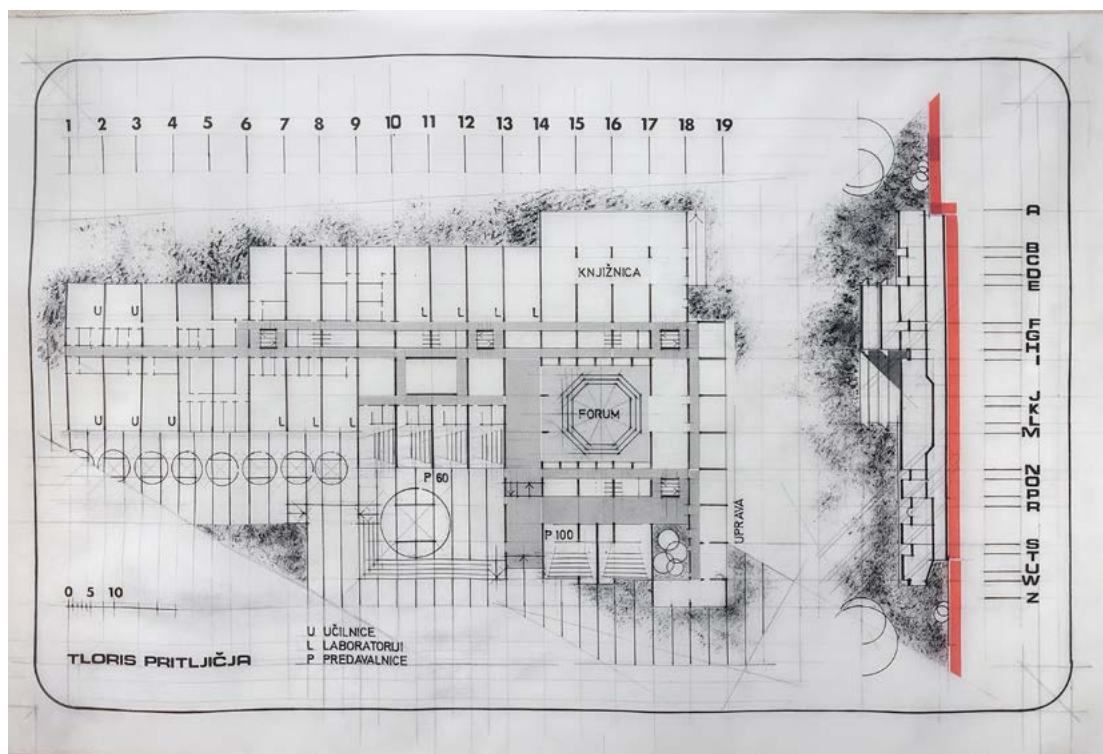
2. Branko Kocmut: Pedagoška akademija, Maribor, idejni načrt, situacija, nedatirano (zasebna last)

ki je zagrozil z odtegnitvijo finančnih sredstev, je po letu dni premaknila zadevo z mrtve točke in stavbi je bila dodeljena sedanja lokacija.¹⁰

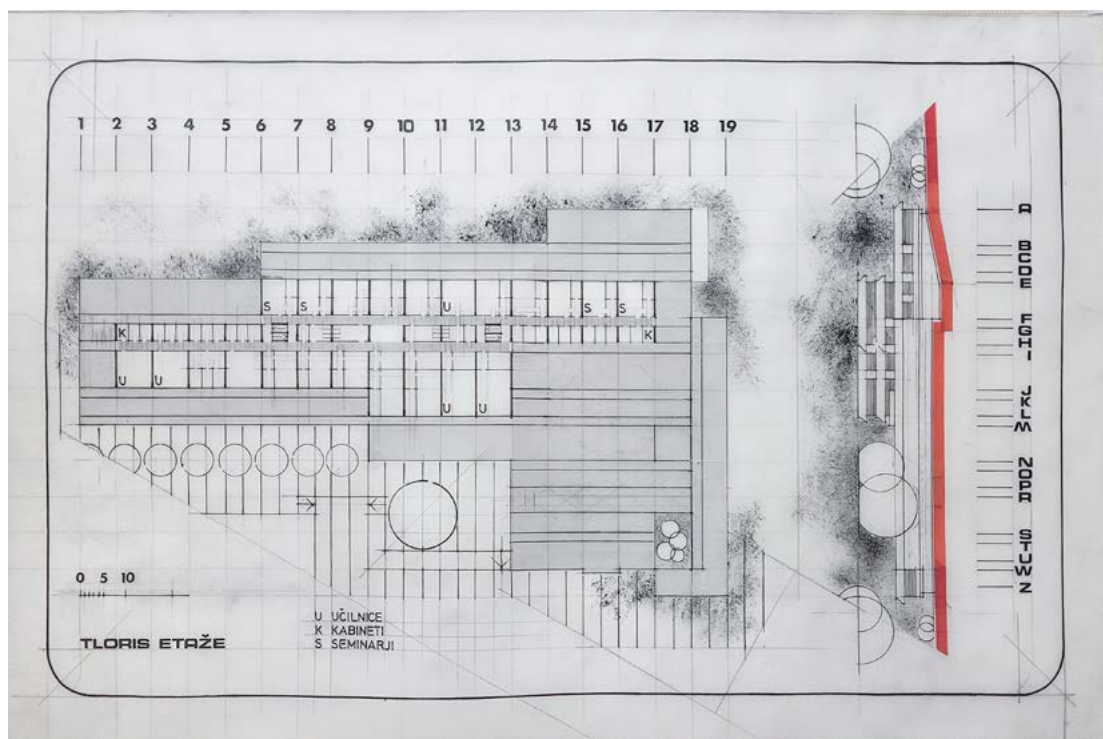
Načrt za novo stavbo je izdelal Branko Kocmut, ena vodilnih osebnosti mariborske arhitekture po drugi svetovni vojni. Rojeni Mariborčan je arhitekturo študiral pri Edvardu Ravnikarju, po diplomi leta 1949 pa je postal njegov asistent in je z nekdanjim učiteljem med drugim sodeloval pri snovanju grobišča internirancev v Kamporju na otoku Rab (1953). Leta 1954 se je vrnil v Maribor in se zaposlil pri Komunaprojektu, osrednjem mariborskem projektantskem podjetju, v sklopu katerega je deloval vse do upokojitve leta 1981. S svojimi projekti, ki obsegajo tako stanovanjske kot javne stavbe, pa tudi urbanistične preureditve mesta (z značilnim upoštevanjem historičnih vrednot in naravnih danosti), je pomembno prispeval k podobi modernističnega Maribora.¹¹ Z bratom Ivanom (1926–2009) in svačino Magdo (1925–2010) so igrali ključno vlogo pri povojnem arhitekturnem razvoju mesta ob Dravi, ki je bil tudi v slovenskem kontekstu v marsičem specifičen. Pomembno, a zaenkrat premalo preučeno je Kocmutovo načrtovanje šolskih stavb, zlasti srednje- in višješolskih objektov, ki že zaradi upoštevanja specifičnih potreb uporabnikov sodijo med zahtevnejše naloge. Med njimi poleg Pedagoške akademije omenimo center srednjih tehniških šol na območju med Smetanovo, Prežihovo in Strossmayerjevo ulico ter Gosposvetsko cesto (načrt 1957, postopna gradnja

¹⁰ Bračič, "Organizacijska in samoupravna podoba," 27.

¹¹ Ob tem se je v precejšnji meri naslonil na osnovna načela za obnovo mesta, ki jih je takoj po drugi svetovni vojni postavil Ljubo Humek (1913–1988); prim. Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja sodobnega Maribora*, 32–34.



3. Branko Kocmut: Pedagoška akademija, Maribor, idejni načrt, tloris pritličja, nedatirano (zasebna last)



4. Branko Kocmut: Pedagoška akademija, Maribor, idejni načrt, tloris etaže, nedatirano (zasebna last)

od 1957 do 1965),¹² v sklopu katerega je svoje prostore dobila tudi Višja tehniška šola (sedaj so v njih Fakulteta za strojništvo, Fakulteta za kemijo in kemijsko tehnologijo in del Fakultete za gradbeništvo, prometno inženirstvo in arhitekturo) in ki ga zaradi raznolikosti programov lahko vzporedimo s Pedagoško akademijo, ter Višja ekonomsko-komercialna šola na Razlagovi ulici 14, eno arhitektovih najbolj publiciranih del (sedaj Ekonomsko-poslovna fakulteta, 1960–1962). V sklopu »univerzitetnih« objektov pa moramo omeniti še njegovo pozno delo, Univerzitetno knjižnico Maribor (skupaj s Petrom Kocmutom, 1986–1988).¹³

Prve idejne načrte za stavbo Pedagoške akademije je arhitekt izdelal že leta 1973, ko je Izvršni svet Skupščine Socialistične republike Slovenije odobril sredstva za njihovo izdelavo.¹⁴ Končna različica projekta je bila izdelana decembra 1973,¹⁵ podrobnejši izvedbeni načrti pa so nastali v naslednjih dveh letih.¹⁶ Lokacijsko dovoljenje je Skupščina občine Maribor izdala 30. januarja 1974,¹⁷ gradbeno 18. junija 1975,¹⁸ s samo gradnjo pa je gradbeno podjetje Stavbar začelo poleti istega leta.¹⁹

Že v idejni zasnovi je arhitekt nakazal dispozicijo kampusa, ki jo je nadgrajeval tudi v kasnejših načrtih (sl. 2–4).²⁰ Pedagoško akademijo je umestil na severozahodni rob območja. Južno od nje (na mestu, kjer je danes zelenica) je predvidel telovadnico, oba objekta pa bi povezovala ploščad, na kateri je predvidel spomenik. Zahodno od telovadnice je v idejni skici predvidel stavbo gimnazije (na tem mestu je danes Dom podiplomskih študentov), ki bi po svoji razgibani obliki spominjala na stavbo Pedagoške akademije. Severovzhodno od akademije je arhitekt predvidel tri študentske stolpiče, obdane z zelenimi površinami.²¹ Lokacijo fakultete na severozahodnem robu območja je Kocmut ohranil tudi v kasnejših načrtih, pri njeni končni umestitvi pa je upošteval čim večji odmik od Gosposvetske ceste, po kateri je tedaj potekal ves promet proti Koroški. Dovoz za vozila je uredil s podaljšane Koroške ceste, ob katero je lociral tudi stavbo telovadnice, prav tako je ohranil idejo asfaltne ploščadi s spomenikom med obema objektoma. Po drugi strani pa je za pešce predvidel posebno pešpot, ki bi Pedagoško akademijo oziroma kampus povezala s kompleksom višje in srednjih tehniških šol ob Smetanovi ulici, ki ga je, kot omenjeno, prav tako zasnoval Kocmut. Pešpot bi se

¹² O centru srednjih tehniških šol: Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja sodobnega Maribora*, 76; Švajger Lešnik, "Prispevek bratov Kocmut," 41–42; Ciglenečki, "Srednje tehniške šole." Kompleks je bil za potrebe tehniških visokih šol v osemdesetih letih razširjen po načrtih drugih arhitektov. Gl. Sapač, "Urbani razvoj Maribora," 137–38.

¹³ Temeljna literatura o Branku Kocmutu: Šijanec, *Sodobna slovenska likovna umetnost*, 492; Murko, "Arhitektura bratov Kocmut," 25–29; Pečenko, "Znamenje nekega časa," 12; Murko, "Kocmut, Branko," 177–78 (z napačno letnico diplome); Koselj, *Arhitektura 60-tih let*, 162; Švajger Lešnik, "Prispevek bratov Kocmut," 29–30, 32–33. Za doslej najbolj natančno predstavitev gl. Rakovec, "Branko Kocmut." O stavbi Univerzitetne knjižnice Maribor gl. Sapač, "Urbani razvoj Maribora," 128–30.

¹⁴ Bračič, "Organizacijska in samoupravna podoba," 27. Idejni načrti, ki se nahajajo v zasebni lasti, sicer niso datirani.

¹⁵ Pokrajinski arhiv Maribor (SI PAM), SI-PAM/0604, Skupščina občine Maribor 1967–1982, t. e. 1348, Novo poslopje P. A. Maribor, glavna mapa, Tehnično poročilo h glavnemu načrtu Pedagoške akademije v Mariboru. Glavni projekt je datiran z 10. 12. 1973.

¹⁶ Prim. datume raznih elaboratov v: SI PAM, SI-PAM/0604, Skupščina občine Maribor 1967–1982, t. e. 1345–1351. Kocmutov sodelavec pri načrtovanju stavbe je bil Marjan Kotnik (Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja sodobnega Maribora*, 77).

¹⁷ SI PAM, SI-PAM/0604, Skupščina občine Maribor 1967–1982, t. e. 1345, lokacijsko dovoljenje, 30. 1. 1974.

¹⁸ SI PAM, SI-PAM/0604, Skupščina občine Maribor 1967–1982, t. e. 1345, gradbeno dovoljenje, 18. 6. 1975.

¹⁹ SI PAM, SI-PAM/0604, Skupščina občine Maribor 1967–1982, t. e. 1345, prijava začetka del, 9. 7. 1975.

²⁰ O kasnejši izgradnji kampusa, tj. gradnji študentskih domov, gl. Sapač, "Urbani razvoj Maribora," 136.

²¹ Zasebna last, Pedagoška akademija v Mariboru, idejni načrt, situacija, brez datuma.

zaradi obstoječih stanovanjskih blokov v zahodnem delu razdelila v dva kraka, potekajoča ob Gosposvetski in Koroški cesti, ki pa bi se oba iztekla na že omenjeno ploščad pred glavnim vhodom v stavbo Pedagoške akademije.²² V tem smislu lahko obelisk, spomenik narodnim herojem Silviri Tomasini, Mihi Pintarju - Toledu, Franju Vrunču in Jožetu Kerenčiču, delo arhitekta Kocmuta in kiparke Vlaste Tihec Zorko (1934) iz leta 1979,²³ razumemo ne le kot vertikalno razbremenitev horizontalno poudarjene arhitekture akademije,²⁴ temveč tudi kot vizualni zaključek načrtovane, a nikoli uresničene »akademske« pespoti.

Končna podoba Pedagoške akademije sledi prvotni idejni zasnovi,²⁵ ki pa jo je Kocmut nadgradil v sodelovanju s predstavniki uporabnika. Pri tem ni odveč omeniti, da je arhitekt že imel nekaj izkušenj z načrtovanjem višje- in visokošolskih stavb. Poleg že omenjene Višje ekonomsko-komercialne šole (1960–1962), enega ključnih arhitektovih del,²⁶ je treba posebej izpostaviti neuresničene načrte za ljubljansko Pedagoško akademijo (1964), pri katerih se je prvič srečal s potrebami pedagoških višjih šol.²⁷ Arhitekturna zasnova mariborske stavbe kaže za arhitekta značilno zadržanost do gradnje v višino,²⁸ saj je pri stavbi ves čas poudarjena horizontala, arhitekt pa je spretno izkoristil neugoden teren, tako da je del stavbe podkleten, padajoč teren pa mu vsaj na eni strani omogoča direktno osvetlitev.²⁹ Pomembna odlika je tudi razgibanost stavbe, ki jo arhitekt dosega z zamiki nadstropij ter zamiki v horizontalni smeri, ki so še posebej opazni pri južni in severni fasadi.

Stavba je sestavljena iz dveh traktov. Višji, podolžni trakt, v katerega je pretežno umestil predavalnice, kabinete in laboratorije, se nahaja na severnem in zahodnem delu objekta in obsega klet, visoko pritličje in tri nadstropja, pri čemer imata prvo in drugo nadstropje manjšo površino od pritličnega dela stavbe, še manj obsežno pa je tretje nadstropje (sl. 5). Nižji in manj razgiban prečni trakt na jugu in vzhodu stavbe, namenjen pretežno upravno-administrativnim funkcijam, pa obsega klet, pritličje in nadstropje, ki je na istem višinskem nivoju kot visoko pritličje podolžnega trakta.³⁰

Zunanjščino poudarjajo horizontalni pasovi, izmenjujejo se armiranobetonske in opečnate površine. Osnovo pri oblikovanju fasade predstavlja modul treh okenskih osi, zamejen s trikotno prirezanimi, iz stene izstopajočimi konzolami. Celoto je arhitekt dinamiziral z zamiki posameznih delov stavbe tako v horizontalni kot v vertikalni smeri. Najbolj dinamična je južna fasada, katere poseben poudarek predstavlja glavni vhod, ki tvori samostojen modul in s svojo poglobljenostjo vabi obiskovalca v stavbo (sl. 6–8).

²² SI PAM, SI-PAM/0604, Skupščina občine Maribor 1967–1982, t. e. 1348, Novo poslopje P. A. Maribor, glavna mapa, Tehnično poročilo h glavnemu načrtu Pedagoške akademije v Mariboru, 5; situacija objekta.

²³ Več o spomeniku: Ciglencečki, "Motiv obeliska v opusu," 19.

²⁴ Ciglencečki, "Pedagoška akademija Maribor."

²⁵ Zasebni arhiv, Pedagoška akademija v Mariboru, idejni načrt, tlorisa pritličja in etaže, brez datuma.

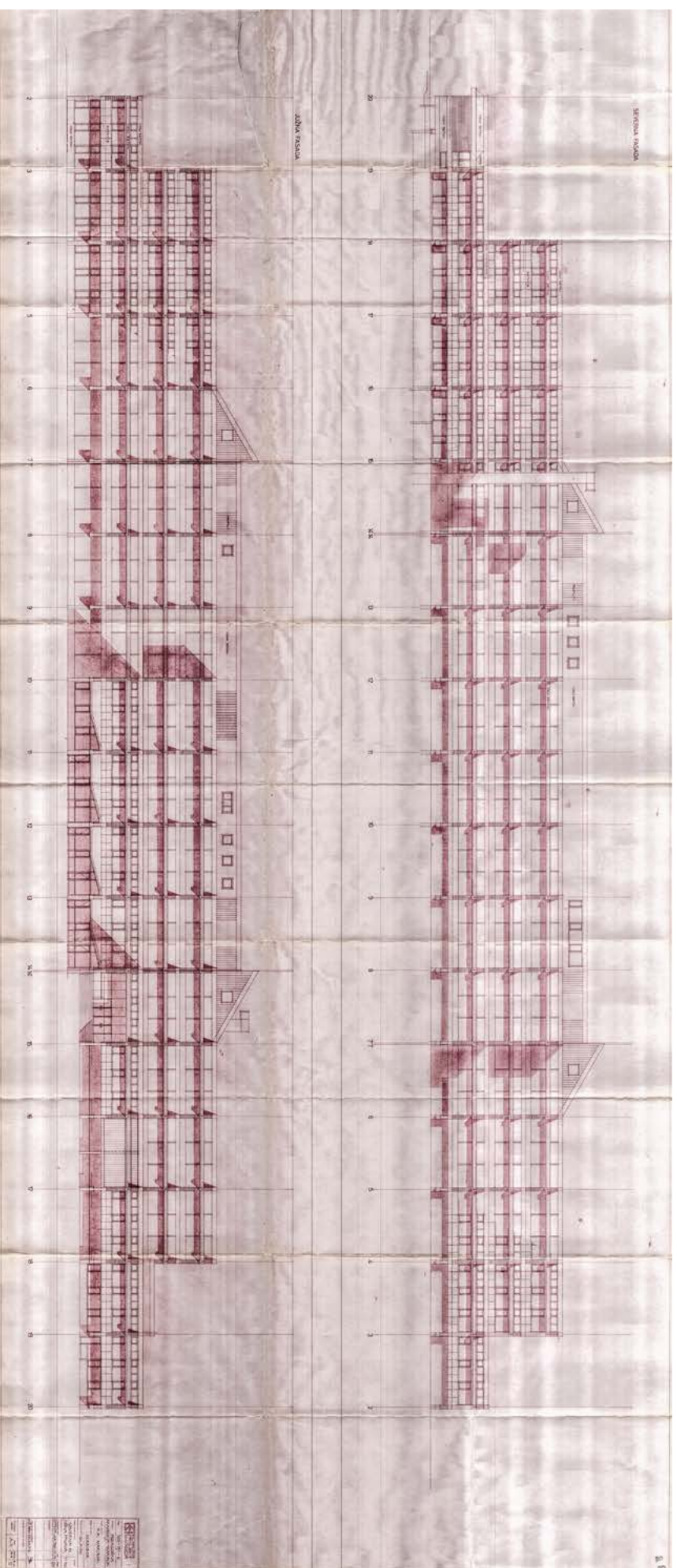
²⁶ O stavbi Višje ekonomsko-komercialne šole: Pirkovič-Kocbek, *Izgradnja sodobnega Maribora*, 25–91; Koselj, *Arhitektura 60-tih let*, 132; Švajger Lešnik, "Prispevek bratov Kocmut," 44–45; Pirkovič, "Višja ekonomsko-komercialna šola;" Bernik, *Slovenska arhitektura dvajsetega stoletja*, 344–45; Ciglencečki, "Višja ekonomsko-komercialna šola."

²⁷ Murko, "Arhitektura bratov Kocmut," 24.

²⁸ Pečenko, "Znamenje nekega časa;" Ciglencečki, "Pedagoška akademija Maribor."

²⁹ Smotrna izraba naravnih danosti, npr. padajočega terena namesto njegove umetne izravnave, je ena temeljnih značilnosti Kocmutovih del. Na podoben način je izkoristil neraven teren pri stavbi Višje ekonomsko-komercialne šole, še zlasti v naklonu proti Razlagovi ulici.

³⁰ Zaradi jasnosti bomo tudi pri opisu prečnega trakta za to etažo uporabljali poimenovanje visoko pritličje.



5. Brancko Kocmulj: Pedagoška akademija, Maribor, izvedbeni načrt, severna in južna fasada, 1973, Pokrajinski arhiv Maribor (© Pokrajinski arhiv Maribor)



6. Branko Kocmut: Pedagoška akademija, Maribor, 1975–1978, južna fasada
(© UIFS ZRC SAZU; foto: Andrej Furlan)



7. Branko Kocmut: Pedagoška akademija, Maribor, 1975–1978, vzhodni del južne fasade z glavnim vhodom in obeliskom (© UIFS ZRC SAZU; foto: Andrej Furlan)



8. Branko Kocmut: Pedagoška akademija, Maribor, 1975–1978, zahodni del južne fasade, pogled na trakt s predavalnicami (© UIFS ZRC SAZU; foto: Andrej Furlan)

Streha stavbe je ravna, z izjemo dveh, s strmo enokapnico pokritih enot, ki optično zaključujeta tretje nadstropje. Posebnost strehe so jaški z zastekljenimi vzdolžnimi stranicami, potekajoči v smeri vzhod–zahod po celotni širini stavbe, katerih namen je dovajanje svetlobe v notranjščino. Gre za inovativno rešitev, s katero je arhitekt pomembno prispeval k osvetlitvi stavbe, saj bi zaradi njene precejšnje globine večji del prostorov sicer ostal brez dnevne svetlobe.

Zasnova notranjščine odraža specifične potrebe uporabnika. Južni del kletnih prostorov podolžnega trakta, ki je zaradi padajočega terena osvetljen z dnevno svetlobo, je arhitekt namenil predvsem delavnicam oddelka za tehnični pouk (npr. delavnice za keramiko, fotografijo, sitotisk, les, kovine, odlivalnica) ter predavalnici, laboratoriju in seminarju oddelka za biologijo – kemijo, na severni strani ležeči »temni del«, ki se nadaljuje v prečni trakt in zaradi vkopanosti nima vira naravne svetlobe, pa raznim skladiščem (skladišče za pisarniški material, arhiv, knjižno skladišče, prostori za energetske naprave, ropotarnica), sanitarijam in celo ambulantni.³¹ Na željo vodstva akademije je arhitekt prvotno zamišljeni bife nadomestil z menzo z lastno kuhinjo,³² ki je locirana v južnem delu trakta, tako da se lahko v toplih mesecih razširi na »trgec« pred fakulteto. Slednjega na južni strani zaključujejo betonske terase pravokotnega tlorisa, ki naj bi služile kot zunanji amfiteater, a kot take nikoli niso bile uporabljene.³³

³¹ Zamisel o ambulantni ni bila nikoli uresničena.

³² SI PAM, SI-PAM/0604, Skupščina občine Maribor 1967–1982, t. e. 1348, Novo poslopje P. A. Maribor, glavna mapa, Tehnično poročilo h glavnemu načrtu Pedagoške akademije v Mariboru, 4.

³³ Ciglencečki, "Pedagoška akademija Maribor."

Zasnova celotnega prečnega trakta se prilagaja v njegovo sredino umeščenemu amfiteatru (v idejnem načrtu imenovanemu forum),³⁴ ki je dostopen iz visokega pritličja in o katerem bomo več spregovorili v nadaljevanju. V kletnih prostorih je arhitekt zahodno od amfiteatra zasnoval širši pravokoten prostor, po stopnicah dostopen neposredno iz glavnega vhoda, ki se na zahodni strani odpira na »trg« ob menzi (zunanj menzo). Po Kocmutovi zamisli naj bi služil kot študentski klub. Južno od amfiteatra je predvidel niz sanitarij, ob njegovem jugovzhodnem robu pa je bila naknadno urejena telovadnica, ki je načrt ni predvideval. Po stopnišču v jugovzhodnem delu prečnega trakta se povzpemo v pritličje, ki zavzema le vzhodno stranico stavbe. Vanj je arhitekt umestil del prostorov oddelka za glasbeni pouk (zlasti kabinete profesorjev), pisarne strokovnih služb (kadrovska služba, računovodstvo ipd.) in referat za študentske zadeve.³⁵

Visoko pritličje se razteza v dveh nivojih (arhitekt uporablja izraz poletaža), ki ju ločuje stopnišče. Osnovni nivo (poletaža), do katerega pridemo skozi glavni vhod mimo vratarske lože, je usmerjen od zahoda proti vzhodu. Na južni strani ima dve večji predavalnici za po sto študentov s spremljajočimi garderobami, njim nasproti, na severni strani hodnika, pa je arhitekt umestil sanitarije. Zgornjo poletažo uvaja večji pravokoten, v smeri jug–sever potekajoč prostor, preddverje amfiteatra, ki je sčasoma prevzel funkcijo fakultetnega razstavišča. Ta prostor je hkrati ločnica med podolžnim in prečnim traktom. Visoko pritličje podolžnega trakta ima precejšnjo površino. V njegovem jugovzhodnem delu so locirane štiri predavalnice s po 50 sedeži, ki izstopajo tudi na zunanjsčini stavbe. Njim nasproti je Kocmut predvidel dodatno predavalnico (današnja računalniška učilnica). Do omenjenih predavalnic dostopamo po posebnem hodniku, ki je z relativno širokim pravokotnim prehodom povezan s preostalim delom trakta, zato ta del visokega pritličja do neke mere predstavlja samostojno enoto. Večji del trakta pa zavzemajo manjše predavalnice, kabineti, laboratoriji, skladišča za učila ipd., ki so večinoma razporejeni ob severni (oddelek za likovni pouk, v manjši meri tudi oddelek za matematiko – fiziko) ali južni stranici stavbe (oddelka za matematiko – fiziko in biologijo – kemijo). Sanitarije precejšnjih dimenzij je arhitekt umestil v sredino trakta, ki ga je s tem razdelil v dva hodnika. Niz sanitarij se vmes prekine, prostor, ki pri tem nastane, pa je zasnoval dovolj široko, da ne služi zgolj kot prehod, temveč kot prostor srečevanja in druženja. Sanitarni niz na vzhodni in zahodni strani zaključujeta stopnišči. Posebej je treba izpostaviti odlično umestitev oddelka za likovni pouk, saj se prostori, v katerih poteka praktični del študija (risalnica, delavnica za plastično oblikovanje), nahajajo na severni strani, kjer je svetloba najbolj ugodna, dodatno pa je za optimalen vir svetlobe arhitekt poskrbel z velikimi okni.³⁶

Prečni trakt visokega pritličja se razteza okoli amfiteatra, tj. prostora za seje in prireditve, ki predstavlja središčno točko trakta.³⁷ Njegov osemkotno zasnovan osrednji del s klopmi brez naslonjal je lahko sprejel do 500 ljudi. Žal je bila pred dobrim desetletjem popolnoma uničena prvotna

³⁴ Zasebna last, idejni načrt, tloris pritličja; prim. SI PAM, SI-PAM/0604, Skupščina občine Maribor 1967–1982, t. e. 1348, Novo poslopje P. A. Maribor, glavna mapa, Tehnično poročilo h glavnemu načrtu Pedagoške akademije v Mariboru, 7.

³⁵ SI PAM, SI-PAM/0604, Skupščina občine Maribor 1967–1982, t. e. 1348, Novo poslopje P. A. Maribor, glavna mapa, tlorisa kleti; Tehnično poročilo h glavnemu načrtu Pedagoške akademije v Mariboru, 7.

³⁶ SI PAM, SI-PAM/0604, Skupščina občine Maribor 1967–1982, t. e. 1348, Novo poslopje P. A. Maribor, glavna mapa, tlorisa pritličja; Tehnično poročilo h glavnemu načrtu Pedagoške akademije v Mariboru, 7.

³⁷ Amfiteater so poimenovali po dr. Vladimirju Bračiču, večkratnem direktorju oziroma dekanu Pedagoške akademije in prvem rektorju Univerze v Mariboru, leta 2019, ob stoletnici njegovega rojstva. O Vladimirju Bračiču gl. Kladnik, "Bračič, Vladimir."

Kocmutova oprema, klopi nadomeščene s premičnimi sedeži in mizami (tako da prostor sedaj bolj spominja na predavalnico), toplo rjavo barvo pa je zamenjala sterilna bela. Zahodno od amfiteatra se nahaja že omenjeno preddverje, sedanje razstavišče, severno od njega pa prostori (današnje Miklošičeve) knjižnice, katere čitalnico prav tako odlikujejo velika okna, s pomočjo katerih je bralec optično vključen v okolico šole.³⁸ Tudi med amfiteatom in knjižnico je bil prvotno niz sanitarij. Vzhodno stranico je arhitekt namenil predavalnicam oddelka za glasbeni pouk, v jugovzhodni vogal stavbe pa umestil dekanat (vključno s klubom profesorjev). Upravne prostore na skrajnem jugovzhodnem robu zaključuje sejna soba, ki jo je po potrebi možno s pomično steno razdeliti na dve enoti. Sejna soba tudi na zunanjsčini, zaradi zamika, vizualno izstopa.³⁹

Zasnova prvega in drugega nadstropja podolžnega trakta v nekoliko poenostavljeni različici sledi razporeditvi prostorov v (tudi po površini obsežnejšem) visokem pritličju (sl. 9). Tudi tukaj so predavalnice, kabineti ipd. nameščeni ob severno in južno stranico, v osrednjem delu hodnika pa je niz sanitarij z vhodi s severne in južne strani ter vmesni pravokotni prehodi oziroma prostori srečevanja. Južni del trakta je s hodnikom podaljšan proti zahodu, severni pa proti vzhodu, nad del prečnega trakta. Na jugovzhodni rob trakta so bile v vsakem nadstropju umeščene po površini nekoliko večje specialne učilnice (npr. učilnica za glasbo, televizijska učilnica, laboratorij za jezike), izstopajoče tudi na zunanjsčini. Prvo nadstropje je bilo namenjeno oddelkoma za geografijo – zgodovino (na južni strani) ter razredni pouk (severno), drugo pa oddelkoma za germanske jezike in književnosti (južno) ter slovanske jezike in književnosti (severno).⁴⁰

Precej pozornosti, tako v visokem pritličju kot v obeh nadstropjih, je Kocmut namenjal osvetlitvi prostorov. Ne le, da so zaradi velikih oken predavalnice odlično osvetljene, s pomočjo že omenjenih svetlobnih jaškov je omogočil tudi naravno osvetlitev sanitarij in kabinetov, posebno odliko pa predstavljajo tudi steklene stene, ki zapirajo odprtine na zaključkih hodnikov, s čimer hodnike ne le dodatno osvetljujejo, temveč notranjščino povezujejo z okolico, s kampusom na vzhodni in zeleno okolico na zahodni strani stavbe.

V tretjem nadstropju, ki je po površini najmanjše in deluje kot kubus na osrednjem delu ravne strehe, je bilo trisobno hišniško stanovanje, ki se je odpiralo na teraso (terasni vrt). V delu etaže pa je arhitekt predvidel geografski observatorij, ki nikoli ni bil zgrajen.⁴¹ Ker se je v fazi snovanja objekta pojavila dodatna želja oddelka za likovni pouk po ateljejih za profesorje, je arhitekt v končnem načrtu v medetaži med drugim in tretjim nadstropjem (vmesni podest stopnišča) dodal dva ateljeja, ki že z nenavadno strmo enokapnico in relativno visoko nameščenimi okni kažeta na specifično funkcijo.⁴² V ateljejih sta danes sejna soba oddelka za germanistiko in kabinet oddelka za umetnostno zgodovino.

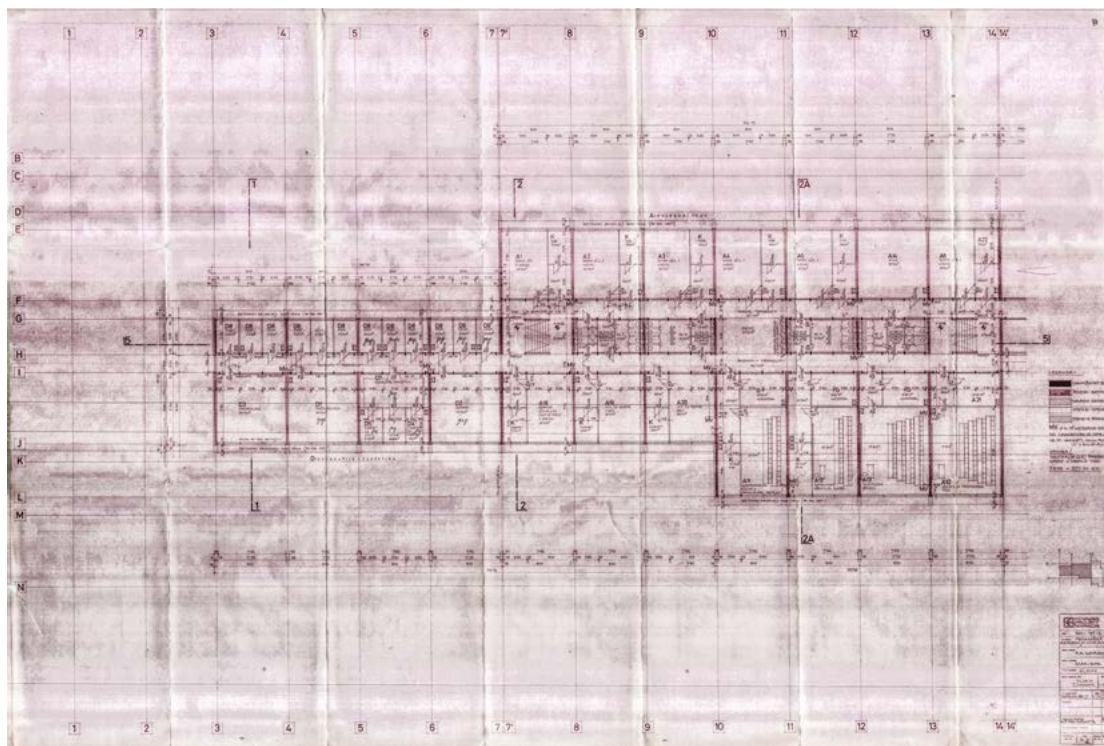
³⁸ Obseg knjižnice je bil po razdelitvi »stare« Pedagoške fakultete nekoliko zmanjšan, v njenem vzhodnem delu se sedaj nahaja dekanat Filozofske fakultete.

³⁹ SI PAM, SI-PAM/0604, Skupščina občine Maribor 1967–1982, t. e. 1348, Novo poslopje P. A. Maribor, glavna mapa, tloris pritličja – prečni trakt; Tehnično poročilo h glavnemu načrtu Pedagoške akademije v Mariboru, 7.

⁴⁰ SI PAM, SI-PAM/0604, Skupščina občine Maribor 1967–1982, t. e. 1348, Novo poslopje P. A. Maribor, glavna mapa, tlorsi prvega in drugega nadstropja; Tehnično poročilo h glavnemu načrtu Pedagoške akademije v Mariboru, 8.

⁴¹ SI PAM, SI-PAM/0604, Skupščina občine Maribor 1967–1982, t. e. 1348, Novo poslopje P. A. Maribor, glavna mapa, tloris tretjega nadstropja; Tehnično poročilo h glavnemu načrtu Pedagoške akademije v Mariboru, 8.

⁴² SI PAM, SI-PAM/0604, Skupščina občine Maribor 1967–1982, t. e. 1348, Novo poslopje P. A. Maribor, glavna mapa, Tehnično poročilo h glavnemu načrtu Pedagoške akademije v Mariboru, 8.



9. Branko Kocmut: Pedagoška akademija, Maribor, izvedbeni načrt, tloris prvega nadstropja, 1973, Pokrajinski arhiv Maribor (© Pokrajinski arhiv Maribor)

Gradnja stavbe, ki obsega 17.000 m² površin, je bila zaključena do jeseni 1978 – takrat je v njej začel potekati pedagoški proces –,⁴³ pri čemer ni prišlo do omembe vrednih odstopanj od Kocmutovega načrta. Telovadnica, katere gradnja je bila načrtovana v drugi fazi, v obdobju 1986–1990,⁴⁴ ni bila nikoli zgrajena, bržkone zaradi gospodarske krize v osemdesetih letih.⁴⁵

Ob vselitvi leta 1978 je bila Pedagoška akademija eden najsodobnejših univerzitetnih objektov v Sloveniji. Nova, primernejša stavba je omogočala tudi razvoj same inštitucije. Postopoma so uvajali nove študijske programe, leta 1986 pa je bila Pedagoška akademija preoblikovana v Pedagoško fakulteto, torej štiriletno ustanovo, z dodiplomskim in (v manjši meri) podiplomskim študijem.⁴⁶ V drugi polovici devetdesetih let so bili uvedeni prvi nepedagoški študijski programi, leta 2006 pa je bila fakulteta razdeljena na tri nove: Pedagoško fakulteto, Filozofsko fakulteto in Fakulteto za

⁴³ Bračič, "Organizacijska in samoupravna podoba," 27–28.

⁴⁴ SI PAM, SI-PAM/0604, Skupščina občine Maribor 1967–1982, t. e. 1348, Novo poslopje P. A. Maribor, glavna mapa, Tehnično poročilo h glavnemu načrtu Pedagoške akademije v Mariboru, 6; Brumec, "Prehod Pedagoške akademije," 47.

⁴⁵ Njeno vlogo je do neke mere prevzel Univerzitetni športni center Leona Štuklja, po načrtih Boruta Pečenka zgrajen v sredini devetdesetih let na vzhodnem robu kampusa. V uporabo je bil predan v študijskem letu 1995/1996.

⁴⁶ O preoblikovanju Pedagoške akademije v Pedagoško fakulteto gl. Brumec, "Prehod Pedagoške akademije;" Kramar, "Razvoj Pedagoške akademije." Pedagoška fakulteta in Tehniška fakulteta sta bili prvi šoli s fakultetnim programom na Univerzi v Mariboru (Gabrič, "Univerza v Mariboru," 56). Prvi magisterij na Pedagoški fakulteti je bil zagovaran leta 1992 (Skalar, "Pedagoška fakulteta," 289–90).

naravoslovje in matematiko.⁴⁷ Število študentov in študijskih programov se je krepko povečalo, nove prostore so potrebovale tudi upravne in strokovne službe novoustanovljenih fakultet, tako da so sedaj v stavbi trije dekanati, trije referati, več sejnih sob ipd. Vse to neprestano povzroča prostorsko stisko. Žal se je problem v preteklih letih reševal stihijsko, predvsem z različnimi prezidavami, tj. manjšanjem obstoječih prostorov. Najbolj obžalovanja vredno je dodajanje novih kabinetov v razširjene prostore med sanitarijami v drugem nadstropju,⁴⁸ s čimer so študentje izgubili prostor za druženje, celota pa zato deluje izrazito utesnjeno.

Ne glede na kasnejše gradbene posege pa so vsaj delno še vidne kvalitete Kocmutove arhitekturne zasnove. V prvi vrsti je treba izpostaviti smiselno izrabo terena, tj. vzpostavitev z naravno svetlobo osvetljene kleti, zaradi česar ni bila potrebna gradnja v višino. Precej veliko stavbno gmoto je z zamiki, ki so posledica dveh različno zasnovanih traktov ter postopnega »zoževanja« proti vrhu, uspešno dinamiziral, prav tako je z zamiki v horizontalni smeri razgibal samo zunanjšino, s tem pa je nakazal tudi različne funkcije posameznih delov stavbe. Med kvalitetami notranjščine izpostavimo domiselno zasnovo trakta s predavalnicami, ki ga odlikujejo široki prostori za druženje, umeščeni med sanitarije, katerih število je bilo za čas nastanka nadstandardno, in posebne garderobe pri večjih predavalnicah. Največjo odliko pa predstavlja velika pozornost, ki jo je arhitekt namenil naravni svetlobi. Ne le, da so predavalnice in specialne učilnice odlično osvetljene, s svetlobnimi jaški, potekajočimi po večjem delu stavbe, je poskrbel za dotok naravne svetlobe v kabinete in pisarne, pa tudi v sanitarije. Podoben način nadsvetlobe je uspešno uporabil tudi pri osvetlitvi vhodne avle / razstavišča, čitalnice Miklošičeve knjižnice in nekaterih drugih prostorov (sl. 10–11).

Pomembna kvaliteta stavbe je bila tudi izredno smotrna razporeditev posameznih funkcij (oddelkov, upravnega dela, restavracije, hišniškega stanovanja ipd.) ob njeni izgradnji, ki pa je bila zaradi novih potreb naslednic Pedagoške akademije v marsičem spremenjena. Nenazadnje pa predstavlja kvaliteto stavbe tudi njena urbanistična umestitev, saj jo je arhitekt z odmikom od glavne prometnice obvaroval pretiranega hrupa, postala je središčna točka kampusa, žal pa ni bila uresničena pešpot mariborskih visokošolskih zavodov, ki bi v mestu ležeče tehniške fakultete povezala s kampusom in ki bi se iztekla prav na ploščadi pred fakulteto.

Našteto brez dvoma kaže na velike kvalitete Kocmutove stavbe tako z arhitekturnega kot tudi funkcionalnega vidika. Stavba nekdanje Pedagoške akademije sodi v sam vrh slovenske modernistične (visoko)šolske arhitekture in jo uvrščamo ob bok ključnim univerzitetnim stavbam druge polovice 20. stoletja, med katere sodijo npr. ljubljanske Filozofska fakulteta (Stanislav Rohrman, 1959–1963), Fakulteta za gradbeništvo in geodezijo (Edvard Ravnikar, 1963–1966), Fakulteta za matematiko in fiziko (Oton Gaspari, 1964–1971), Ekonomska fakulteta (Jože Koželj, 1972–1976), Biotehniška fakulteta (Jurij Kobe, 1987–1988), prizidek k Fakulteti za arhitekturo (Miloš Florjančič, 1994–1996), Fakulteta za družbene vede (Andrej Goljar, 1996–1998) ter mariborske Višja ekonomsko-komercialna šola (Branko Kocmut, 1960–1962), Visoka ekonomsko-komercialna šola (Borut Pečenko, 1971–1974) in Medicinska fakulteta (Boris Podrecca s sodelavci, 2013).⁴⁹ Zahteve novih časov seveda prinašajo s seboj tudi potrebe po prilagoditvi obstoječe stavbe, vendar pa bi morali biti novi projekti izdelani

⁴⁷ O razdelitvi »stare« Pedagoške fakultete na tri nove fakultete gl. Borstner, "Spomini nekega sanjača."

⁴⁸ Kabinetov niso dodajali le v prazne prostore med sanitarijami, temveč so v kabinete predelovali tudi dele (precej velikih) sanitarij.

⁴⁹ O arhitekturi slovenskih univerzitetnih zavodov na kratko: Lapuh, "Univerzitetna zgradba." Obširnejši prispevek o stavbah Univerze v Mariboru je v pripravi.



10. Branko Kocmut: Pedagoška akademija, Maribor, 1975–1978, preddverje amfiteatra / razstavišče
(© UIFS ZRC SAZU; foto: Andrej Furlan)



11. Branko Kocmut: Pedagoška akademija, Maribor, 1975–1978, knjižnica
(© UIFS ZRC SAZU; foto: Marjeta Ciglenečki)

s spoštovanjem do Kocmutove stvaritve. Marsikdo sicer zagovarja gradnjo nove stavbe, vendar bi ena od naslednic Pedagoške akademije lahko ostala v obstoječi stavbi, s premišljenim načrtom prenove pa bi objekt lahko prilagodili današnjim potrebam tudi na način, da ne bi okrnili njegovih arhitekturnih kvalitete oziroma da bi nekatere celo vzpostavili nazaj.

Prispevek je nastal v okviru raziskovalnega programa *Umetnost na Slovenskem v stičišču kultur* (P6-0061), ki ga iz državnega proračuna sofinancira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije. Za pomoč pri pripravi članka se iskreno zahvaljujem Petru Kocmutu, dr. Marjeti Ciglencečki, dr. Evi Sapač, sodelavcem Pokrajinskega arhiva Maribor in Klari Zadravec. Podatki, na katerih temelji ta članek, bodo na razumno zahtevo posredovani interesentom.

Literatura

- Bernik, Stane. *Slovenska arhitektura dvajsetega stoletja / Slovene Architecture of the Twentieth Century*. Ljubljana: Mestna galerija, 2004.
- Borstner, Bojan. "Spomini nekega sanjača." V *Petdeset let Pedagoške fakultete Univerze v Mariboru*. Maribor: Založba PEF, 2011 (*Revija za elementarno izobraževanje*, 4), 70–80.
- Bračič, Vladimir. "Organizacijska in samoupravna podoba Pedagoške akademije Maribor od njene ustanovitve do 1986." V *Petdeset let Pedagoške fakultete Univerze v Mariboru*. Maribor: Založba PEF, 2011 (*Revija za elementarno izobraževanje*, 4), 12–31.
- Brumec, Viljem. "Prehod Pedagoške akademije v Pedagoško fakulteto." V *Petdeset let Pedagoške fakultete Univerze v Mariboru*. Maribor: Založba PEF, 2011 (*Revija za elementarno izobraževanje*, 4), 32–59.
- Ciglencečki, Marjeta. "Motiv obeliska v opusu Branka Kocmuta." *Umetnostna kronika*, št. 37 (2012): 17–24.
- Ciglencečki, Marjeta. "Pedagoška akademija Maribor." *Likovna umetnost v prostoru mesta Maribor*. Dostop 20. 4. 2025, <http://www.mariborart.si/spomenik/-/article-display/pedagoska-akademija-maribor>.
- Ciglencečki, Marjeta. "Srednje tehniške šole." *Likovna umetnost v prostoru mesta Maribor*. Dostop 20. 4. 2025, <http://www.mariborart.si/spomenik/-/article-display/srednje-tehniske-sole>.
- Ciglencečki, Marjeta. "Višja ekonomsko-komercialna šola." *Likovna umetnost v prostoru mesta Maribor*. Dostop 12. 5. 2025, <http://www.mariborart.si/spomenik/-/article-display/visja-ekonomsko-komercialna-sola>.
- Gabrič, Aleš. "Univerza v Mariboru." V *Enciklopedija Slovenije*. Zv. 14, uredil Dušan Voglar, 55–57. Ljubljana: Mladinska knjiga 2000.
- Gabrijelčič, Peter. "Študentski projekt 'Mariborska univerza'." *Outsider: Spletna izdaja*, 25. 10. 2024, <https://outsider.si/peter-gabrijelcic-studentski-projekt-mariborska-univerza/>.
- Kladnik, Drago. "Bračič, Vladimir." V *Novi Slovenski biografski leksikon*. Zv. 3, uredila Barbara Šterbenc Svetina, 224–27. Ljubljana: Založba ZRC, 2018.
- Koselj, Nataša. *Arhitektura 60-tih let v Sloveniji: Kontinuiteta ideje*. Ljubljana: AB, 1995.
- Kramar, Martin. "Razvoj Pedagoške akademije v Mariboru." V *Petdeset let Pedagoške fakultete Univerze v Mariboru*. Maribor: Založba PEF, 2011 (*Revija za elementarno izobraževanje*, 4), 60–69.

- Lapuh, Milivoj. "Univerzitetna zgradba." V *Enciklopedija Slovenije*. Zv. 14, uredil Dušan Voglar, 57–59. Ljubljana: Mladinska knjiga 2000.
- Murko, Matija. "Arhitektura bratov Kocmut." *Sinteza*, št. 9 (1968): 25–29.
- Murko, Matija. "Kocmut, Branko." V *Enciklopedija Slovenije*. Zv. 5, uredil Marjan Javornik, 177–78. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1991.
- Pečenko, Borut. "Znamenje nekega časa: Ob 70-letnici arhitekta in urbanista Branka Kocmuta." *Večer*, 10. 1. 1991, 12.
- Pirkovič, Jelka. "Višja ekonomsko komercialna šola." V *20. stoletje: Arhitektura od moderne do sodobne*, uredila Damjana Prešeren, 133–36. Ljubljana: Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, 2001.
- Pirkovič-Kocbek, Jelka. *Izgradnja sodobnega Maribora: Mariborska arhitektura in urbanizem med leti 1918 in 1976*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete; Partizanska knjiga, 1982.
- Rakovec, Andreja. "Branko Kocmut." *Likovna umetnost v prostoru mesta Maribor*. Dostop 20. 4. 2025, <http://www.mariborart.si/osebnost/-/article-display/branko-kocmut>.
- Sapač, Eva. "Urbani razvoj Maribora v 20. stoletju: Umetnostnozgodovinsko in spomeniškovarstveno vrednotenje urbanistično oblikovalskih kvalitet mesta." Doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, 2010.
- Sapač, Igor. "Katalog pomembnejših klasicističnih, bidermajerskih in historističnih arhitekturnih stvaritev na območju Republike Slovenije." V Igor Sapač in Franci Lazarini. *Arhitektura 19. stoletja na Slovenskem*, 361–677. Ljubljana: Muzej za arhitekturo in oblikovanje; Fakulteta za arhitekturo, 2015.
- Skalar, Vinko. "Pedagoška fakulteta." V *Enciklopedija Slovenije*. Zv. 8, uredil Dušan Voglar, 289–90. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1994.
- Šijanec, Fran. *Sodobna slovenska likovna umetnost*. Maribor: Obzorja, 1961.
- Švajger Lešnik, Jožica. "Prispevek bratov Kocmut k mariborski arhitekturi in urbanizmu." Diplomsko naloga, Univerza v Mariboru, 2001.

The Former Pedagogical Academy Building in Maribor

Summary

The building of the former Pedagogical Academy (Pedagoška akademija) in Maribor, now home to its successors – the Faculty of Arts, the Faculty of Education, and the Faculty of Natural Sciences and Mathematics – ranks among the central monuments of Maribor's modernist architecture. However, it has not yet been the subject of in-depth research, partly due to numerous later alterations that significantly compromised its original, inventive architectural design.

Initial initiatives to establish a school for training primary school teachers date back to 1947, when a similar institution was founded in Ljubljana. Following a series of complications, the Pedagogical Academy was officially established on June 26, 1961, joining five other higher education institutions

that had been founded a few years earlier as members of the Association of Higher Education Institutions in Maribor (Združenje visokošolskih zavodov v Mariboru). This association in 1975 evolved into the University of Maribor.

Even during the academy's founding, plans were already underway for a dedicated building. However, due to difficulties in establishing the institution and financial constraints, the project stalled at the conceptual sketch stage. As a result, the newly formed academy moved into the former classical grammar school building, which it shared with the Higher School of Law and the administrative services of the Association of Higher Education Institutions in Maribor. From the mid-1960s – especially intensifying after the academy's 10th anniversary in 1971 – efforts to construct a purpose-built facility gained momentum. Initially, the new building was to be located near the city centre, but for various reasons, this proved unfeasible. Ultimately, the academy accepted a municipal offer for a plot on the far western edge of the city, on the grounds of a former landfill. This decision marked the beginning of what is now the university campus along Koroška cesta Street.

Between 1973 and 1975, plans for the new building were drawn up by Branko Kocmut (1921–2006), one of the leading figures in Maribor's post-World War II architecture. Construction took place between 1975 and 1978. Kocmut's design demonstrates his characteristic restraint toward vertical construction, efficient use of natural conditions – in this case, the sloping terrain, which he utilized to illuminate part of the basement – and a dynamic layout achieved through staggered floors and horizontal shifts, most visible on the building's south and north façades.

Among the interior's standout features are the clever design of the lecture hall wing with generous common areas placed between restrooms (whose number was exceptional for the time), and separate cloakrooms for larger lecture halls. The building's greatest merit is the architect's focus on natural light: not only are the lecture halls and special classrooms well-lit, but light wells running through much of the building also illuminate offices, seminar rooms, and even restrooms. A similar approach was used successfully to light the entrance lobby/exhibition space, the Miklošič Library reading room, and other areas. Another major quality of the building was the rational organization of various functions – departments, administrative offices, cafeteria, caretaker's apartment, etc. – which has been significantly altered over time to accommodate the needs of the academy's successor faculties. The building's urban placement is also noteworthy: set back from the main road, it is shielded from excessive noise and has become the focal point of the campus. Unfortunately, the planned pedestrian route connecting Maribor's centrally located technical faculties with the campus – terminating at the forecourt of the academy building – was never realized.

The new premises also enabled the institutional development of the Pedagogical Academy. In 1986, it became the Faculty of Education, transforming from a two-year to a four-year institution. In 2006, it was split into three separate faculties: the Faculty of Education, the Faculty of Arts, and the Faculty of Natural Sciences and Mathematics. The growing number of students and programs, along with the needs of the new faculties' administrative and support services, has led to spatial constraints that over the past decades have been addressed in an *ad hoc* manner – primarily through various interior modifications and reductions of existing spaces, which have significantly diminished Kocmut's thoughtful design.

Nonetheless, the building of the former Pedagogical Academy undoubtedly stands among the finest examples of Slovenian modernist (higher) education architecture, on par with key university buildings of the second half of the 20th century in Slovenia. Despite current proposals to construct a new faculty building, I believe that one of the academy's successor institutions could remain in the existing building. With a carefully considered renovation plan, the structure could be adapted to meet present-day needs without compromising – and perhaps even restoring – its architectural qualities.

Bodies, Biopolitical Critique, and Female Agency in Contemporary Bio(medical) Artworks

Sonja Jankov

Sonja Jankov, PhD, University of Arts, Faculty of Dramatic Arts, Bulevar umetnosti 20, RS-11070 Beograd, sonja.jankov@fdu.bg.ac.rs, ORCID ID: 0000-0003-3420-6130

Izvleček

Tesla, biopolitična kritika in ženska agentnost v sodobnih bio(medicinskih) umetniških delih

1.01 Pregledni znanstveni članek

V članku je predstavljen družbeni in kritični potencial bio(medicinskih) umetniških praks s poudarkom na načinih, kako umetnice uporabljajo telesa in žive celice kot sredstvo biopolitične kritike. Z uporabo teoretičnega okvira ekofeminizma in posthumanega feminizma avtorica pristopa k izbranim bio(medicinskim) umetniškim delom sodobnih umetnic, ki vsebujejo žive človeške celice ali v katerih se povezujejo z drugimi vrstami. V članku je prikazano, kako so ta dela kritična do številnih družbenozgodovinskih in biopolitičnih tem, kot so diskriminacija, povezana s krvjo in krvnimi rodovi, uničevanje avtohtonih skupnosti, ekocid, biobanke, rasna in spolno pogojena superiornost ter avtoriteta človeka nad nečloveškimi in nadčloveškimi bitji. Takšne umetniške prakse so zelo pomembne za študije spolov in študije umetniških raziskav v biokulturah in tehnoscienci, njihova interdisciplinarna narava pa spreminja reprezentacijo in razumevanje teles v umetnosti in vsakdanji kulturi.

Ključne besede: bioumetnost, človeške celice, medicinska umetnost, telo, sodobne umetnice, celice HeLa, posthumani feminizem, študije spolov

Abstract

Bodies, Biopolitical Critique, and Female Agency in Contemporary Bio(medical) Artworks

1.01 Review scientific article

The paper investigates the societal and critical potential of bio(medical) artistic practices by focusing on the ways in which female artists use bodies and living cells as means of biopolitical critique. Using an ecofeminist and posthuman feminist theoretical framework, the author discusses selected bio(medical) works by female contemporary artists that contain living human cells or in which they connect with other species. The paper shows how these works are critical towards many socio-historical and biopolitical issues, such as discrimination associated with blood and blood lineages, the killing of indigenous communities, ecocide, biobanks, racial and gender-based superiority and dominance, human authority over other-than human and more-than-human beings. Such artistic practices are of great relevance for gender studies and studies of artistic research in bioculture and technoscience, where their interdisciplinary nature changes the representation and understanding of bodies in the arts and everyday culture.

Keywords: bioart, human cells, medical art, body, female contemporary artists, HeLa cells, posthuman feminism, gender studies

Introduction

The representation of the human body in the arts has changed over the centuries with the development of medicine. As a result, modern techniques of biopsying or producing and growing human cells *in-vitro* have had a great impact on art. By means of such techniques, living human cells can become part of works of art, opening a new chapter in the representation of the human body in art. Such artistic practices that include living human cells are perhaps the most challenging among all contemporary artistic practices, usually demanding interdisciplinary and intersectoral methods and collaborations. Artists who collect human cells from medical waste, use already grown immortalized cell lines or harvest cells, nurture them, reproduce them, grow them, manipulate, freeze or stop their growth within artworks, need to meet strict technological, ethical and legal regulations, which, in the case of human tissues, are far more complex than when working with other living cells. Artists of such works often need specific laboratory conditions, equipment and the help of other specialists, all of which requires cooperation with cultural, medical and other institutions. Many procedures with human cells require equipment that is not widely available for sale nor can it be used outside of designated institutions (faculties, hospitals, research centres). Some artworks require the designing and engineering of new equipment that doesn't yet exist, or the skills of surgeons and medical staff who have never undertaken a procedure required by an artist.

The complex process behind the production of artworks that contain living human cells is usually followed by a complex process of displaying, transporting and preserving them. Each of these stages requires a process that may vary from country to country. For example, in the UK, to display artwork that contains a living tissue, an institution must hold a Human Tissue Licence issued by the Human Tissue Authority. It also needs to fulfil the appropriate conditions to display them – a regular or improvised incubator that will keep them at 37°C, nutrients, antibiotics, sterile conditions to change used nutrients. Such works are very hard to transport and take months-long preparation of permits and finding transportation companies that will take them. For some of them, it “takes weeks to prepare the packages to meet international shipping standards for biological samples, and they can only be shipped from lab to lab as research items”.¹ Such restrictions sometimes mean that such artworks can only be displayed through interdisciplinary collaboration.

Despite these challenges, more and more contemporary female artists are including living human cells in their practices, such as HeLa cells, skin cells, fat cells, ovum, vaginal epithelial cells, blood cells, muscle cells or even microorganisms living on our skin, which are usually not recognized as part of our bodies. Starting from an initial hypothesis that such artistic practices represent more than mere creativity at the cross-section of art, medicine, and biological sciences, the present paper is the product of research which investigated the following two main research questions: first, how are artworks that contain living human cells and that have been (co)created by female contemporary artists critical towards biopolitics and society? Second, are female bio(medical) artists sharing similar aims and worldviews theoreticians and practitioners of ecofeminism and posthuman feminism? Depicting – for the purposes of research alone – several artworks that present key tendencies in bio(medical) artistic practices, the paper explores their meaning primarily within the theoretical framework of ecofeminism

¹ Hauser, “Some Survive,” 81.

and posthuman feminism.² They are contextualized within the relatively brief history to date of female artists' incorporating the human body in artistic practice from the 1960s, since contemporary artistic practices elicit critical responses and engagement by building on strong movements in art history.

Art-historical framework: The critical capacity of the body in arts and bioart

Female artists have had a major impact on the presentation and interpretation of bodies in visual culture and everyday life. They have approached bodies from the perspectives of gender studies, disability studies and socially engaged art. When we look at the history of art, the period of the late 1960s set "the stage for relevant themes of self-exhibition, identity and the role of the body in art and society".³ Since then, bodies in art had been closely associated with the topics of social emancipation, social status and the societal roles of individuals and collectives. In the 1970s, "[p]erformance art became a way that women could engage in a discussion of their bodies on their own terms";⁴ for feminist artists in the 1970s, the body became "a contested site, a problematic locus for work".⁵ Artists like Judy Clark used menstrual blood and semen in the early 1970s not only to address sexual freedom but also to "undermine the post-war ideal of the perfect housewife".⁶

Such artistic approaches to bodies and activist engagement through artistic practices were among the first expressions of a critique of different issues affecting wider society. In body art and performance, the number of bodies could even indicate the framing concept of singular artistic works and actions – "[t]he singular body points to the issue of gender, the couple raises the question of intimacy, and the collective body investigates the social dimension of life".⁷ Bodies emerge together to make political demands through *bodily visual activism*, "a performative enactment of assembly on the grounds of equality and insistence on interdependency".⁸ As such, the meaning of bodies is formed in a relational way – to each other, to the environment, to the socio-political context as well as to the moment of creation of the work of and engagement with it.

Even though artistic practices that contain the smallest units of bodies (cells, enzymes or DNA) are, in terms of media and aesthetics, very different to performances and body art, they are not any less critical and engaging. They often touch upon issues of identity, since in bio(medical) art, the human body intersects with those of other species, or its fragments live beyond the life of the whole. Bio(technological) art "does not depict or narrate the manipulation of biological life but actually *performs* the manipulation of life"; it does not (re)present reality, "but *produces* it. It *does* something",⁹ showing us that biotechnology facilitates engaging not only with living matter but also artistic practices. Artists who use genomic *in-vitro* culturing and sequencing "present us with a

² Unfortunately, there is no space here to present the complex behind-the-scene efforts involved in the production, exhibiting, transporting and preservation of the works selected for analysis, which required an interdisciplinary effort on the part of scientific collaborators, curators and multiple institutions.

³ Millett-Gallant, *The Disabled Body*, 6.

⁴ Newman, *Female Body Image*, 4.

⁵ Battista, *Renegotiating the Body*, 30.

⁶ Battista, *Renegotiating the Body*, 65.

⁷ Best, *It's Not Personal*, 10.

⁸ Sliwinska, *Feminist Visual Activism*, 7.

⁹ González Valerio and Tratnik, *Through the Scope*, 56–57.

new form of (self)portraiture, and at the same time delineate and question the scientific techniques and assumptions of proper knowledge (about a person) in a deconstructive way”.¹⁰ Such artistic practices show that individual identity is not only recognizable from the visible form of a body but also from its absence, from traces of DNA. Besides that, the artistic practices of artists who use their own extracted cells to construct new forms show that bodies can extend beyond themselves, live, be modified and die outside themselves.

Artistic works and practices that include living cells are also critical towards the relation of biotechnology to individuals and society. Bioart speaks “about the influence that biotechnology already has in shaping our lives, and how they are all sustained by the logic of commodification, ownership and rights over who owns a body”.¹¹ Miriam van Rijnsingen notes that artists working in the field of (bio)medical sciences tend to be social critics: “Issues of gender, race, behaviour, artificial reproduction, mutation and genetic diversity are high on the agenda, while on the other hand scientists (who share these issues) are eager to embrace a rather classical idea of beauty, this is beauty as it is found in nature.”¹²

Artistic practices that involve human cells are perhaps the most complex branch of bioart practices, questioning not only how we relate to the world but also how we relate to ourselves. Previous research on bioart has shown that bioart raises questions about social and cultural paradigms,¹³ questions such as where to put a hazardous bioengineering lab, what are the ethical and social boundaries of genetic research, how to know when experimenting on animals goes too far – all of which are part of a broader question – how to be an ethical biological citizen today.¹⁴ Bioartists are addressing in their works the unforeseeable consequences of genetic technologies that have led to “public uncertainty about implications for personal privacy and human rights, eugenics, food and drug safety, replacement of natural systems with bioengineered counterparts, involvement of multinational corporations with genetic propriety, worldwide agricultural monopolies, and prospects for the weaponization of biotechnological accessories for the military and law enforcement”.¹⁵

Bioart shows that “the question of how and why we are generating, sustaining, situating, systematizing, and regenerating living matter is not only, and has never been only a biological, chemical, or engineering question of technique or technology but has always instigated visual and spatial, philosophical and political platforms of dialogue”.¹⁶ Bioartists, through their practice, are “posing questions of how biotechnology alters our relations to the world,”¹⁷ they point to the biopolitical discourses of identity, otherness and life itself. They are enabling members of the public to fully understand the realities of biotechnology and also to understand that there is a parallel world in laboratories where life is sustained in special conditions. For that reason, contemporary artists who include human cells in their works have a distinctive societal role. They question who owns bodies and who has authority over them, but, more than that, they question what it means to be “human,” which is why the female agency is particularly important.

¹⁰ Rijnsingen, “Framing Interiority,” 188.

¹¹ Wołodźko, *Affect as Contamination*, 19.

¹² Rijnsingen, “Insights and dividing lines,” 113.

¹³ Yetisen et al., “Bioart,” 724.

¹⁴ Dumit, “Foreword: Biological Feedback,” xi.

¹⁵ Yetisen et al., “Bioart,” 724.

¹⁶ Johung, *Vital Forms*, 2.

¹⁷ Byerley and Chong, “Biotech Aesthetics,” 199.

Analysis of artworks and discussion: Bio(medical) artistic practices as decentring of Anthropos

As philosopher and feminist theorist Rosi Braidotti has noted, the idea of “the human” has become identified with male, white, heterosexual, Eurocentric, Christian, property-owning, able-bodied, urbanized, standard-language-speaking citizens.¹⁸ For this reason, she introduced the concept of *zoe*, which “marks the outside of this vision of the subject”.¹⁹ She even distinguishes it from *bios*, which she recognizes as a discursive and political discourse about life. The concept of *zoe*, however, includes all those dispossessed and impoverished who have never been included in the dominant concept of “the human” – women, LGBTQ+ people, people of colour, indigenous peoples as well as all non-human forms of life. What is more, for Braidotti, human bodies are “*zoe/geo/technobodies*,” since they are also grounded in an endangered planet (*geo*) and fully immersed in technological mediation (*techno*).²⁰

Bioart practices approach the human body precisely through the critique of the centuries-long concept of “the human”. Dr Leora Farber-Blackbeard, a South African artist and professor at the Faculty of Art, Design and Architecture (University of Johannesburg) and co-founder of the Creative Microbiology Research Colab (CMRC), sees bioart practices as close to theoretical paradigms that are “decentring the white, heterosexual male human subject, and of Eurocentric notions of speciesism, thus calling into question the hierarchical binary oppositions – such as ‘human’ and ‘non-human,’ ‘self’ and ‘other,’ mind and matter, subjectivity and objectivity – upon which Western discourse is based”.²¹ Bioart practices are, therefore, also contributing to a decolonial perspective on “the human”.

Furthermore, bioart practices express criticism not only of the current technologizing and commercialization of bodies – including technological mediation, gene-editing and stem-cell engineering – but also more broadly of the exploitation of labour, climate change and the extinction of species and loss of biodiversity.²² Bioartists criticize the non-transparent and non-consensual collection of DNA, and the unforeseeable further implications it can have on the development of societies (e.g. Dr Heather Dewey-Hagborg) and the fact that children are being born into a posthuman and technobiological society. For example, for the work *Heirloom* (2014) Gina Czarnecki created copies of her daughters’ faces by culturing skin tissue sampled from them in order to criticize biobanks that store 3D structures of faces and youthful skin cells. Bioartists also critically approach the almost industrial production of modified and reproductive female cells, as well as the meanings embedded in human tissue such as blood, or discrimination based on infective diseases such as HIV. Such works are found in the practices of Oron Catts and Dr Ionat Zurr (*The Tissue Culture and Art Project*), Dr Alicia King, Kathy High and Chrissy Conant.

Growing human cells in laboratories is a common practice in medicine and pharmaceuticals for the purpose of testing medicaments and treatments. When taken from an organism and kept in appropriate conditions, somatic cells can divide between forty and sixty times before breaking down and dying. However, certain cells that have undergone specific mutations can keep up dividing forever. In 1951, the first such cells were discovered, and they have been grown in laboratory settings ever since, becoming the first immortalized human cell line. Initially epithelial cells from a cervix

¹⁸ Braidotti, *Posthuman Feminism*, 16; Braidotti, “The Politics of Life,” 178.

¹⁹ Braidotti, “The Politics of Life,” 178.

²⁰ Braidotti, *Posthuman Feminism*, 18.

²¹ Farber, “The Scientific Lab as Studio,” 184.

²² Braidotti, *Posthuman Feminism*, 65.

affected by adenocarcinoma were harvested from Afro-American patient Henrietta Lacks without her or her family's knowledge while she was being treated in Johns Hopkins Hospital in Baltimore. Even though she did not survive the cancer, the cell line that derived from her cells was named HeLa after her and her contribution to medicine was posthumously acknowledged. HeLa cells have been used over time in the development of various vaccines, including against polio and most recently COVID-19, as well as for developing treatments for cancer, HIV, AIDS and many other diseases.²³ They have been also used in artistic practices.

In the work (*for art is like a living organism*)... *Better Dead Than Dying* (2014) (fig. 1), Oron Catts and Dr Ionat Zurr (*The Tissue Culture and Art Project*) grew HeLa cells to form a silhouette of Henrietta Lack's shadow from one of her photographs. Drawing to public attention the invisibility of all patients who unknowingly contributed to the development of medicine and are left in the shadows, the authors show with this work that "the story of the HeLa cell line reflects the biopolitics of race, class and gender that are embedded in the biomedical and health system, which are heightened especially when matters of profit are factored in".²⁴ They exhibited the cells in a custom-made bioreactor that initially sustained their life, but in an indeterminate point turned into a "death chamber" where the cells died from the accumulated waste.

The artists describe this work as one of their *semi-living* entities created through tissue engineering and stem cell technologies and grown in artificial conditions, "located at the fuzzy border between the living/nonliving, grown/constructed, born/manufactured, and object/subject".²⁵ They state that "[p]arts of Henrietta Lacks (the cells which eventually led to her premature death) are still growing and filling laboratories around the world. The HeLa cells' biomass (or biomass?) exceeds by far that of Lacks' own body while she was alive."²⁶ They also ask themselves, how much of these cells are part of Lacks, if at all. The recent account shows that over 55 million tons of HeLa cells have been used in scientific studies around the world. The works like (*for art is like a living organism*)... *Better Dead Than Dying* show that connections between identities and bodies have been long broken.

Another artwork in which HeLa cells have been used is *Go Forth and Multiply* (2007–2008) by Dr Alicia King, developed in collaboration with her friend Eden St James (fig. 2). As Eden is HIV positive, the work aimed to make the virus visible and touchable. After failing to get permission to culture Eden's cells, the work was made using a specific type of HeLa cell line HeLa-CD4+ that had been designed specifically for HIV-related research. The cell line expresses a particular enzyme beta-galactose, which reacts when stained with the substrate X-Gal (5-Bromo-4-cholor-3-indolyl-beta-D-galactopyranoside), causing the cells to turn blue when they are infected with the HIV virus.²⁷ In *Go Forth and Multiply*, the cells were cultured to form shapes of army figurines and then

²³ Other commonly used immortalized human cell lines in medicine and pharmaceuticals include HEK-293 (generated from human embryonic kidney cells isolated from a female fetus in 1973 and transfected with adenovirus 5 DNA), SH-SY5Y (a human neuroblastoma, cloned from a bone marrow biopsy taken from a four-year-old female with neuroblastoma), A549 (adenocarcinomic human epithelial cells, grown in 1972 from removed cancerous lung tissue of a 58-year-old Caucasian male), Jurkat cell line (established in the mid-1970s from the peripheral blood of a 14-year-old boy with T cell leukemia), Huh7 (carcinoma cell line, originally taken from a liver tumor in a 57-year-old Japanese male in 1982).

²⁴ Zurr and Catts, *Tissues, Cultures, Art*, 105.

²⁵ Catts and Zurr, "Semi-Living Art," 232.

²⁶ Zurr and Catts, *Tissues, Cultures, Art*, 107.

²⁷ Alicia King, email correspondence, May 26, 2025.



1. Oron Catts, Ionat Zurr and Robert Foster: *(for art is like a living organism)... Better Dead Than Dying*, 2014
(Courtesy of the Artist)



2. Alicia King: *Go Forth and Multiply* (detail), 2007–2008, developed in collaboration with Eden St James
(Courtesy of the Artist)

infected with HIV. Initially assuming the infection would spread evenly, King found out that it had spread in a camouflage pattern, appearing like uniform on the soldier figurines, soon infiltrating all the cells and turning them blue.

At the time the artwork was created, Australian immigration policies denied permanent residency to many HIV-positive applicants as the HIV-related healthcare costs often exceeded the set threshold. Alicia King and Eden St James wanted to use this artwork to comment on this viewpoint that “portrayed the HIV positive body as a tool of biological weaponry, and HIV positive people as potential biological terrorists, who should be geographically confined”.²⁸ By connecting male figurines of soldiers and cells of female origin which have been used for the development of HIV treatments, the work also criticizes the fabricated need to produce more and better soldiers, even in laboratories, instead of investing in a better health system, equality, education and a decent standard of living that would prevent the spread of deadly infections around the world.

The topic of prejudice based on immunology is also found in the Kathy High’s project *Blood Wars* (since 2011) in which white blood cells are the central protagonists (fig. 3). *Blood Wars* is a tournament between different donors’ white blood cells that are competing against each other in a petri dish. The cell that wins a tournament is photographed under a microscope and placed in a fight with another cell participant. The artist is organizing the tournaments around the world, documenting the results on a website with a designed “Blood Wars” logo, trophies, and documented stories.²⁹ Apart from being fun and entertaining, the project is very ethical in terms that all participants sign the Informed Consent Forms and Participants Questionnaires and receive Participant Information Leaflet. More than that, the project is critical towards ideas of racial superiority, sociopolitical identity based on “blue blood” and discrimination associated with blood and blood lineages.

Female contemporary artists also use their own reproductive cells to criticize the idea of superior blood lineages and the technologization of bodies. In 2001, Chrissy Conant launched the project *Chrissy Caviar*® (fig. 4). It consists of 12 glass jars shaped like those used as packaging for the Beluga caviar. Instead of an image of a fish, each of them features an image of the artist in an evening gown. In addition, each jar contains a harvested mature egg from the artist. All eggs were produced in a single cycle with superovulation induced by a month of injectable hormone treatments taken by the artist. Each egg was packed under sterile conditions by a contracted embryologist into a transport tube with human fallopian tube fluid, then sealed in the jar.

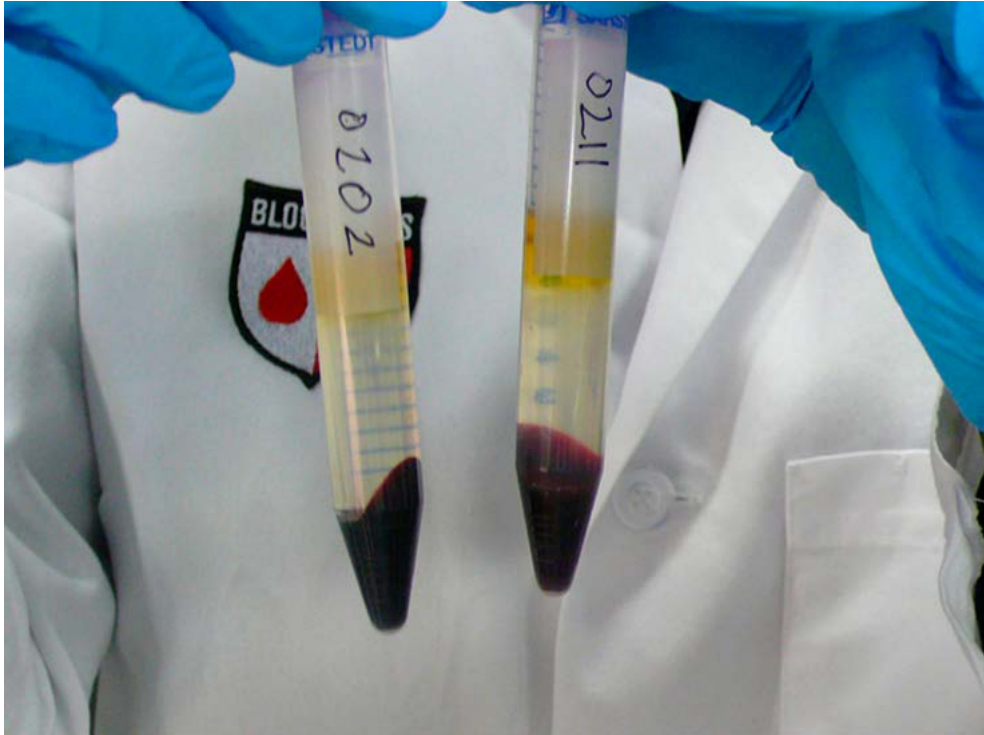
The project also includes a documentary-style video *Making Chrissy Caviar*®; the original website was modelled on egg-donor advertising sites so that it includes her genetic history, reproductive history, family medical history, ancestry as well as other relevant information and a limited edition of *Chrissy Caviar*® Floaty Pen, showing an egg floating back and forth between an ovary and a jar, and a limited-edition poster of the label. As the artist explains, she created art using her body, using her genes as commodity.³⁰ She also used her work to reflect on the cultural position of unmarried women in their 30s whose biological clock is dictating that they should start seriously working on starting a family.

Using humour and irony, Conant critically addresses in her work the idea that women and female bodies are just managed environments for the growth of future embryos. The cultural and

²⁸ Alicia King, email correspondence, May 26, 2025.

²⁹ For all the tournaments, see *Blood Wars*.

³⁰ Conant, *Chrissy Caviar*® (2001).



3. Kathy High: *Blood Wars* (Separation of red and white blood cells from human blood sample. *SymbioticA*), 2010–2011 (Courtesy of the Artist)



4. Chrissy Conant: *Chrissy Caviar®* (detail), 2001–2002, Digital Duraflex print, face-mounted on aluminium (edition of 9), 30”h x 40”w (Courtesy of the Artist, © 2001)

social perception of female reproductive power as an obligation is also addressed in works by other female bioartists, such as in Julia Reodica's *hymNext Project* (2004–2008), a biological sculpture of a hymen that contains artist's own vaginal cells, but which can be transplanted into men since their virginity has been treated differently throughout history. Artist Dr WhiteFeather Christie Hunter, who uses in her artistic practice hormones and pheromones, vaginal microbiome data, serum, cells as well as body tissue, points out that "cultural taboos impact scientific research about women's bodies by qualifying false narratives and disqualifying unexpected truths, including regard for individual lived experiences as important (and immediate) knowledge sources".³¹ For that reason, she is developing her artistic practices as a means of demonstrating knowledge and authority over one's own body and creating the "conditions of empowerment for those who work to substantiate lived experiences of the female reproductive body".³²

In all these works, the bio(medical) practices of female artists are critical towards the historical and social fact that many have been perceived and treated as less-than-human: women, people infected with HIV, subordinated populations, to name just a few. Due to such perceptions, they have been exposed to discrimination and exploitation.

Bio(medical) artistic practices and/as ecofeminist connection to other species

Ecofeminist theories argue that the same mechanisms are at the root of the exploitation of people and other species. Discrimination against women, colonial genocides, the sexual politics of the meat industry, unethical food production, ecocide and bio-colonization (introduction of invasive species) that in turn contributes to climate crisis all result from the patriarchy, capitalism, racism, colonialism, anthropocentrism and technoscience, which are "intertwined phenomena exerting their power through institutionalized practices and power relations".³³ For this reason, ecofeminist and posthuman feminist theories highlight the importance of trans-species interdependence and their mutual interconnectedness that goes beyond human/non-human distinction. While "ecofeminism emphasizes the ecological idea that 'we' are all in *this* together, although we differ",³⁴ posthuman feminists "activate modes of collaborative interconnectedness, mutual interdependence, care and infinite compassion that may enhance our collective ability to pull through this".³⁵

Bioart practices are close to ecofeminist idea of the mutual interdependency of species as a means of ending the exploitation of human and non-human otherness. There is also an increasing number of artists who work with bacteria living on human skin or in human digestive and respiratory systems. These comprise around half of the cells in our bodies, yet they are not considered *human*, as they do not share our DNA. However, according to artists Anna Dumitriu and Alex May, "[t]he microbiome, the bacteria that live on us and in us, are an important part of what it means to be human".³⁶ Similarly, artist and designer Sonja Bäuml sees the microbiome as integral part of

³¹ Hunter, "The Witch in the Lab Coat," 25.

³² Hunter, "The Witch in the Lab Coat," 12.

³³ Braidotti, *Posthuman Feminism*, 75.

³⁴ Braidotti, *Posthuman Feminism*, 83.

³⁵ Braidotti, *Posthuman Feminism*, 245.

³⁶ Dumitriu and May, *Super-organism*.

our bodies and ourselves: they give new perspectives on our person. “All of us are so much more than we think we are. If we merge the genetic material of all our co-habitants, it will comprise ten times more information than our own DNA.”³⁷ Her *Expanded Self* living sculptures from 2014 and 2015 were huge petri dishes (210 cm x 80 cm), filled with agar (the nutritive substance for bacteria) into which she imprinted her own body so that the bacteria from her skin can grow independently in it and become visible. Mellissa Monsoon also exhibited living sculptures in agar, shaping them as bodies from which the microbiome was sourced. In 2015, she exhibited *Lady Mycrobio*, agar sculptures in the shape of her intimate body parts, in which the bacteria found on her genitals and breasts were grown.

Such works underline Professor Donna Haraway’s notion that “[t]o be one is always to *become with many*.”³⁸ Similarly, for the feminist theorist and physicist Dr Karen Barad, bodies are “constituted along with the world, or rather, as ‘part’ of the world (i.e., ‘being-of-the-world,’ not ‘being-in-the-world’),”³⁹ while life “is not an inherent property of separate individual entities but rather an entangled agential performance of the world.”⁴⁰ The mutual interconnectedness of human bodies to their environment and the bodies of other species is, therefore, an integral, if not a key part of being a human. Bioart works that invert the hierarchical supremacy of humans to animals and are close to these ecofeminist aims are found in the artistic practices of Maja Smrekar, Art Orienté Objet (Dr Marion Laval-Jeantet and Benoît Mangin), and Dr Theresa Schubert.

Referring to dogs as an “emotional crutch, my machine for loving,”⁴¹ Maja Smrekar in her *K-9 topology* series works with dogs, which she also sees as means of “biopolitical resistance.”⁴² The series includes four works developed over several years: *Ecce Canis* (2014), *I Hunt Nature and Culture Hunts Me* (2014), *Hybrid Family* (2015/2016), and *ARTE_mis* (2016/2017). In *Ecce canis*, Smrekar isolated serotonin from her own and her dog Byron’s blood samples and used a liquid chromatography separation machine (otherwise used in analytical chemistry) to further disperse it as a smell over recycled wolf fur, in order to thematize the parallel evolution between wolves, humans, and dogs. In *I Hunt Nature and Culture Hunts Me*, Smrekar performed with Czechoslovakian Wolfdogs, referencing works by Joseph Beuys and Oleg Kulik as well as theories of interspecies communication by Donna Haraway and Giorgio Agamben.

For the *Hybrid Family* (fig. 5), Smrekar underwent physiological training lasting two and a half months, after which she could lactate. She adopted a puppy Ada and breastfed her for as long as it needed it before completely switching to solid foods. She refers to the project as the process of *becoming (m)Other* and “becoming-animal by rethinking the social and ideological instrumentalization of a woman’s body and breastfeeding.”⁴³ The act of performing publicly with her own body and that of her puppy Ada was a means to “re-gain our position of power.”⁴⁴ Another work of Smrekar’s about becoming other-than-human is *ARTE_mis* (2016/2017). For that work she used her own ovum.

³⁷ Baeumel, *Expanded Self*, 2012.

³⁸ Haraway, *When Species Meet*, 4.

³⁹ Barad, *Meeting the Universe Halfway*, 160.

⁴⁰ Barad, “Living in a Posthumanist,” 174.

⁴¹ Smrekar, *I Hunt Nature* (2014).

⁴² González Valerio and Tratnik, *Through the Scope*, x.

⁴³ Smrekar, *Hybrid Family* (2016).

⁴⁴ Smrekar, *Hybrid Family* (2016).

5. Maja Smrekar and
Manuel Vason: *K-9_*
topology: Hybrid Family
(detail), Berlin (Courtesy
of the Artist)



6. *Art Orienté Objet*
(Marion Laval-Jeantet
and Benoît Mangin):
May the Horse Live in
Me!, 2011, Kapelica
Gallery Archives
(Courtesy of the Artist)



DNA from it was decomposed by UVA light and then fused *in-vitro* with her dog's somatic cells. The cells were left to divide just before the formation of the blastocyst (an early stage of an embryo). At that stage, it was frozen and preserved at -198 degrees Celsius, remaining as an open possibility or threat, depending on how the concept of becoming other-than-human is received in a society. These works by Smrekar challenge anthropocentrism by subverting the hierarchical differentiation of human and animal species. "By objectifying herself for the dog, she resists the biopower bestowed upon her as a representative of the human species over the animal species, which sees domestic animals as proprietorial objects of humans."⁴⁵

Dogs are what Prof. Donna Haraway calls *companion species* to humans – they are workers, technologies, family members, patients in "very large industries and exchange systems in lively capital: pet foods, products, and services; agribusiness; and scientific biomedicine".⁴⁶ However, as Haraway points out, "*companion species* designates webbed bio-social-technical apparatuses of humans, animals, artifacts, and institutions in which particular ways of being emerge and are sustained. Or not."⁴⁷ It represents a mechanism of selection and elimination of individual animals and whole species based on many factors, including economic ones. Horses can be seen in similar way, as they have been workers and symbols of social status for humans for several millennia.

As a means of closely understanding an animal and extending its life by becoming its surrogate, as part of the performance artwork *May the Horse Live in Me!* (2011; fig. 6) Dr Marion Laval-Jeantet (Art Orienté Objet) injected horse plasma into her blood over the period of ten days. The gradual injection was needed to gradually build-up tolerance and avoid anaphylactic shock, since the injection of animal blood can be fatal for a human body. For the same reason, horse blood was deprived of large cells (erythrocytes, leukocytes, macrophages), leaving the plasma with hormones, lipids, and proteins. During the injection period, the artist was spending time with the horse whose blood was used, and getting closer to it, with help of an animal behaviourist. Afterwards, she put on stilts in shape of horse's legs and communicated with the horse. The artist's hybridized blood was afterwards extracted and frozen for preservation. Despite being carried out as the meeting with the other body, the work, according to Agnieszka Anna Wołodźko "appeared to express the impenetrability of the body and the pursuit of expanding the body's porosity,"⁴⁸ since it was so dangerous that it required the presence of paramedics during the injection period. However, this also made it an act of fully submitting to other species' body and accepting the consequences it may have, which is something humans rarely do. As such, *May the Horse Live in Me!* may be seen as specific apology after centuries of exercising full power over other species without thinking about the consequences.

Dr Theresa Schubert went a step further in destabilizing the hierarchy between humans and others in her work *mEat Me* (2020; fig. 7). The artist cultured her own biopsied muscle cells in serum extracted from her blood and grew them in a laboratory into a meal-sized piece, later demonstrating its actual cooking and eating.⁴⁹ While questioning the inviolability of the human body and criticizing

⁴⁵ González Valerio and Tratnik, *Through the Scope*, 125–26.

⁴⁶ Haraway, *When Species Meet*, 62.

⁴⁷ Haraway, *When Species Meet*, 134.

⁴⁸ Wołodźko, *Affect as Contamination*, 32.

⁴⁹ By using serum from her own blood, Schubert adopted an ethical approach to growing a cell culture. The pharmaceutical industry uses fetal calf serum and other animal-derived substances to grow cell cultures, which is why in the early 2000s the *Tissue Culture and Art Project* created artworks ironically entitled *Victimless Leather* and *Disembodied Cuisine* to show that, even when grown in laboratories, leather and meat are not victimless.



7. Theresa Schubert: *mEat me*, 2020, Kapelica Gallery Archives (Courtesy of the Artist; photo: Hana Josić)

the capitalist meat production, Schubert also problematized cannibalism that was historically “used by the white western men to justify the killing of indigenous communities and conquer ‘new’ territories”.⁵⁰ She argues that many tribes were allegedly cannibalistic and thus degraded to animal status, having no rights, while even the “mediaeval Pope wrote a decree that permitted the killing of cannibals conveniently annulling a capital sin”.⁵¹ Her work criticizes the concept of otherness in both humans and other species from an ecofeminist perspective, underlining the fact that the extermination of both humans and animals is rooted in the same problem of perceiving them as less-than-human.

Conclusion

Female contemporary artists who create bio(medical) artworks highlight ecofeminist and posthuman feminist ideas using new interdisciplinary approaches to the human body. They often deconstruct bodies to their smallest units for the purpose of forming new relations to other bodies, entities and the environment. Their works show that bodies can expand beyond themselves through their microbiome or through cultures that are grown in laboratories. They can compete on a cellular level against each other in tournaments – also while being outside themselves, as in *Blood Wars* by Kathy High. Their modified cells can be replicated ad infinitum outside themselves as those of Henrietta Lacks in numerous laboratories, as shown by the works of Dr Alicia King and *The Tissue Culture and Art Project*.

⁵⁰ Schubert, *mEat Me* (2020).

⁵¹ Schubert, *mEat Me* (2020).

In artistic practices bodies can be changed by hormonal treatment in various ways: to induce superovulation (Chrissy Conant), to induce lactation (Maja Smrekar), to interact with other species while being used as vessels (Dr Marion Laval-Jeantet). In all such artistic processes, not only bodies are changed, but so are humans' relations to themselves, to other beings, to the environment, to medical history as well as to the here and now. For all these reasons, bio(medical) artworks by female contemporary artists are an invaluable contribution to the history of art. The bodies embedded within them are new specific forms of (self)portraiture and a way for women to engage in a discussion of their bodies on their own terms. As problematic loci for work, the bodies are intimately associated with the issues of social emancipation, social status, the societal roles of individuals and communities, issues of intimacy, gender, race, supremacy, discrimination, behaviour, equality and interdependency. Through bio(medical) artworks, female artists challenge anthropocentrism, critically approach the influence of biotechnology on our lives and societies, address the issues of the commodification, ownership and appropriation of human and animal bodies, all of which are central to being an informed and self-aware citizen.

All the briefly analysed bio(medical) works by female contemporary artists represent specific means of empowerment. Some of them are giving empowerment to long deceased women whose myriad cells are being used in laboratories around the world, some are empowering people by revealing the mechanisms of capitalism based on biocapital and biovalue, some are subverting the hierarchy between humans and animals, but all of them emphasize that having control and ownership over one's own body is the power that people still have to fight for. The works analysed highlight the drastic consequences the lack of such power had in the past: mass killings on the grounds of alleged cannibalism, colonialism and centuries-long discrimination against people without favourable "blue blood" and certain racial predispositions, ecocide, treating women merely as a vessel for embryo production – all based on ascribing otherness to all those who do not fit into the anthropocentric definition of "the human". Closely associated with ecofeminist and posthuman feminist views, contemporary female artists through their bio(medical) practices show that our bodies do not exist separately from their environment and other living beings.

The author expresses big thanks to the artists for reflections and for permission to include the photographs of artworks. This research is related to sustainable development goals 4 and 5 of the *Transforming Our World: The 2030 Agenda for Sustainable Development* (A/RES/70/1, United Nations): Ensure inclusive and equitable quality education and promote lifelong learning opportunities for all; Achieve gender equality and empower all women and girls. No new data were generated or analyzed in support of this research.

Bibliography

- Bäumel, Sonja. *Expanded Self* (2012). Accessed April 17, 2025, <https://www.sonjabaemel.at/work/expanded+self/>.
- Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, NC: Duke University Press, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1215/9780822388128>
- Barad, Karen. "Living in a Posthumanist Material World: Lessons from Schrödinger's Cat." In *Bits of Life: Feminism at the Intersections of Media, Bioscience, and Technology*, edited by Anneke Smelik and Nina Lykke, 165–76. Washington: University of Washington Press, 2008.

- Battista, Kathy. *Renegotiating the Body: Feminist Art in 1970s London*. London and New York: I.B.Tauris, 2013.
- Best, Susan. *It's Not Personal: Post 60s Body Art and Performance*. London: Bloomsbury Academic, 2021.
- Blood Wars - Vampire Study Group*. Accessed September 3, 2025, <https://vampirestudygroup.com/bloodwars/>.
- Braidotti, Rosi. "The Politics of Life as Bios/Zoe." In *Bits of Life: Feminism at the Intersections of Media, Bioscience, and Technology*, edited by Anneke Smelik and Nina Lykke, 177–92. Washington: University of Washington Press, 2008.
- Braidotti, Rosi. *Posthuman Feminism*. Hoboken, NJ: Wiley, 2022.
- Byerley, Anne, and Derrick Chong. "Biotech Aesthetics: Exploring the Practice of Bio Art." *Culture and Organization* 21, No. 3 (2015): 197–216. DOI: <https://doi.org/10.1080/14759551.2013.836194>
- Catts, Oron, and Ionat Zurr. "Semi-Living Art." In *Signs of life: Bio art and beyond*, edited by Eduardo Kac, 131–48. Cambridge-Massachusetts-London: The MIT Press, 2006.
- Conant, Chrissy. *Chrissy Caviar*® (2001). Accessed April 6, 2025, <https://www.chrissyconant.com/chrissy-caviar>.
- Dumitriu, Anna, and Alex May. *Super-organism* (2014). Accessed April 17, 2025, <https://annadumitriu.co.uk/portfolio/super-organism-series/>.
- Dumit, Joseph. "Foreword: Biological Feedback." In *Tactical Biopolitics – Art, Activism, and Technoscience*, edited by Beatriz da Costa and Kavita Philip, xi–xv. Massachusetts: Institute of Technology, 2008.
- Farber, Leora. "The Scientific Lab as Studio / The Studio as Scientific Lab: Exploring Practice-Led Microbial Bioart in a Decolonial Context." In *How does Artistic Research Transform Pedagogy and Art Practice in Africa*, edited by Christo Doherty, 180–90. Johannesburg: Arts Research Africa, 2022. DOI: <https://doi.org/10.54223/10539/35903>
- González Valerio, María Antonia, and Polona Tratnik. *Through the Scope of Life: Art and (Bio) Technologies Philosophically Revisited*. Cham: Springer, 2023.
- Haraway, Donna J. *When Species Meet*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 2008.
- Hauser, Jens. "Some Survive, Few Are Conserved, Even Fewer Can Travel: Paradoxes and Obstacles in Maintaining and Staging Biomedicine Art." In *Living Matter: The Preservation of Biological Materials in Contemporary Art*, edited by Rachel Rivenc and Kendra Roth, 74–83. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2022.
- Hunter, WhiteFeather Christie. "The Witch in the Lab Coat—Doubling, Doubling, Toiling and Troubling the Narratives and Methodologies of Standard Scientific Research Practices." PhD diss., University of Western Australia, 2023.
- Johung, Jennifer. *Vital Forms: Biological Art, Architecture, and the Dependencies of Life*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2019.
- Millett-Gallant, Ann. *The Disabled Body in Contemporary Art*. London: Palgrave Macmillan, 2010.
- Newman, Emily L. *Female Body Image in Contemporary Art: Dieting, Eating Disorders, Self-Harm, and Fatness*. New York-London: Routledge, 2018.
- Rijsingen, Miriam van. "Framing Interiority: Portraits in the Age of Genomics." In *The Body Within: Art, Medicine and Visualization*, edited by Renée van de Vall and Robert Zwijnenberg, 187–205. Leiden: Koninklijke Brill NV, 2009.
- Rijsingen, Miriam van. "Insights and dividing lines: The medical-anatomical body in contemporary art." *Život umjetnosti* 70 (2003): 112–16.

- Schubert, Theresa. *mEat Me* (2020). Accessed April 9, 2025, <https://www.theresaschubert.com/works/meat-me/>.
- Sliwinska, Basia, ed. *Feminist Visual Activism and the Body*. New York-London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2021.
- Smrekar, Maja. *I Hunt Nature and Culture Hunts Me* (2014). Accessed April 6, 2025, <https://www.majasmrekar.org/k9-topology-i-hunt-nature-and-culture-hunts-me>.
- Smrekar, Maja. *Hybrid Family* (2016). Accessed April 6, 2025, <https://www.majasmrekar.org/k9-topology-hybrid-family>.
- Wołodźko, Agnieszka Anna. *Affect as Contamination: Embodiment in Bioart and Biotechnology*. London: Bloomsbury Academic, 2023.
- Yetisen, Ali, Joe Davis, Ahmet Coskun, George Church and Seok Hyun Yun. "Bioart." *Trends in Biotechnology* 33, No. 12 (2015): 724–34. DOI: <http://dx.doi.org/10.1016/j.tibtech.2015.09.011>
- Zurr, Ionat, and Oron Catts. *Tissues, Cultures, Art*. London: Palgrave Macmillan, 2023.

Telesa, biopolitična kritika in ženska agentnost v sodobnih bio(medicinskih) umetniških delih

Povzetek

V bio(medicinskih) umetniških delih so telesa obravnavana in upodobljena precej drugače kot kadarkoli prej v zgodovini umetnosti in v drugih vejah sodobne umetnosti. V njih so telesa pogosto dekonstruirana na najmanjše enote (celice, gene in encime) ali pa so njihove definicije, dimenzije in zmogljivosti spremenjene z namenom ustvarjanja novih odnosov do drugih teles, entitet in okolja. Bio(medicinske) umetniške prakse prepoznavajo telesa kot kompleksne lokacije za delo, kar velja zlasti za sodobne umetnice, ki se odločijo za delo na tem področju. Da bi avtorica pokazala neprecenljiv prispevek sodobnih umetnic k bio(medicinskim) umetniškim praksam, je analizirala semantiko izbranih umetniških del, ki vsebujejo žive človeške celice, zlasti celice HeLa ter celice kože, krvi, mišic in jajčec. V članku predstavlja izbrana umetniška dela v teoretičnem okviru ekofeminizma in posthumanega feminizma ter pokaže, da ta umetniška dela presegajo zgolj ustvarjalnost na presečišču umetnosti, medicine in bioloških znanosti. So način, na katerega se ženske vključujejo v razpravo o svojih telesih pod svojimi lastnimi pogoji, in način, na katerega kritično obravnavajo številne družbenozgodovinske in biopolitične teme, vključno z družbenopolitično identiteto, ki temelji na »modri krvi«, diskriminacijo, povezano s krvjo in krvnimi linijami, in iztrebljanjem avtohtonih skupnosti, obravnavajo pa tudi vprašanja intimnosti, spola, enakosti, soodvisnosti in avtoritete človeka nad nečloveškimi in nadčloveškimi bitji. Poleg tega so taka umetniška dela nova specifična oblika (avto)portretiranja. Ker so telesa tesno povezana s temami socialne emancipacije in družbenih vlog posameznikov in kolektivov, umetnice prek bio(medicinskih) umetniških del izpodbijajo antropocentrizem, kritično pristopajo k vplivu biotehnologije na naše življenje in družbo ter obravnavajo teme komodifikacije in lastništva nad svojino telesa in pravic do nje. Avtorica ugotavlja, da predstavljajo bio(medicinska) dela

sodobnih umetnic specifično sredstvo opolnomočenja. Nekatera krepijo moč že davno preminulih žensk, katerih številne celice se uporabljajo v laboratorijih po vsem svetu, druga krepijo moč ljudi z razkrivanjem mehanizmov biobank, vendar pa vsa poudarjajo, da nadzor in lastništvo nad lastnim telesom predstavljata moč, za katero se je še vedno treba boriti.



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

Vsebina • Contents

- Katarina Šmid, A Curved *Vitis* or a Pair of Twisted Ropes? The Iconography of Maritime Command on the Stele of Liccaeus, Apsorus • Zvita *vitis* ali par prepletenih vrvi? Ikonografija oblasti na morju na Likejevi steli iz Apsorja
- Dubravka Botica, The Border as a Space of Exchange in the 18th Century: Commissioners' Networks and Joseph Hueber's Architectural Workshop in Croatia and Slovenia • Meja kot prostor izmenjave v 18. stoletju: Naročniške mreže in stavbarska delavnica Jožefa Hueberja na Hrvaškem in v Sloveniji
- Boris Golec, Zbirka plemiških portretov Jožefa Breznika s Koga pri Ormožu in njen osrednji del Galerija Dienerspergiana • Jožef Breznik's Collection of Aristocratic Portraits in Kog and its Core Component, the *Galeria Dienerspergiana*
- Renata Komić Marn, Zbirka tapiserij v palači grofov Attems v Gradcu: Lastniki, postavitve in identitete • The Collection of Tapestries in the Counts of Attems' Palais in Graz: Owners, Settings and Identities
- Polona Vidmar, Opus arhitekta Josepha Hasslingerja (1807-1845) • The Oeuvre of Architect Joseph Hasslinger (1807-1845)
- Franci Lazarini, Stavba nekdanje Pedagoške akademije v Mariboru • The Former Pedagogical Academy Building in Maribor
- Sonja Jankov, Bodies, Biopolitical Critique, and Female Agency in Contemporary Bio(medical) Artworks • Telesa, biopolitična kritika in ženska agentnost v sodobnih bio(medicinskih) umetniških delih