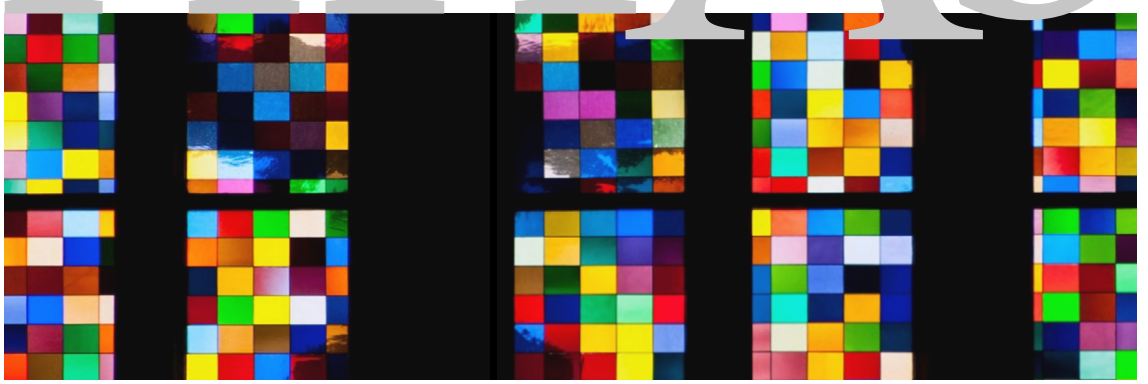
ZRC SAZU, UMETNOSTNOZGODOVINSKI INŠTITUT FRANCETA STELETA

# AHAS



# ACTA HISTORIAE ARTIS SLOVENICA

30|2 • 2025

https://ojs.zrc-sazu.si/ahas

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

# ACTA HISTORIAE ARTIS SLOVENICA

30|2 • 2025

Založba ZRC

Ljubljana 2025

**Acta historiae artis Slovenica, 30/2, 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



Lektoriranje / Language editing
Donald Francis Reindl, Darja Gabrovšek Homšak

Prevod iz angleščine v slovenščino / Translation from English to Slovenian
Renata Komić Marn

Oblikovna zasnova / Design
Andrej Furlan

Prelom / Layout
Jernej Jaroslav Kropej

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: Birografika Bori, d. o. o.

Naklada / Print run: 400

# Vsebina / Contents

DOI: https://doi.org/10.3986/ahas.30.2.01 ACTA HISTORIAE ARTIS SLOVENICA 30|2 · 2025, 5–48

# Plemiški portreti iz zapuščine baronov Adelstein

**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

**Plemiški portreti iz zapuščine baronov Adelstein**

1.01 Izvirni znanstveni članek

V prispevku je obravnavan drugi del plemiških portretov, ki jih je Narodni muzej v Ljubljani leta 1934 kupil od Jožefa Breznika, posestnika na Kogu pri Ormožu, in so izvirali iz zapuščine Antonije Kofler, rojene baronice Dienersperg, nekdanje lastnice Breznikove kupljene posesti. 18 obravnavanih portretov je v roke Dienerspergov prišlo leta 1822, ko so podedovali oziroma kupili Adelsteinov dvorec Dobrnica pri Dobrni. Portreti prikazujejo Adelsteine in njihove sorodnike, člane rodbin Attems, Türndl, Gaisruck in Gabelkoven. Večino upodobljenih oseb je bilo treba šele identificirati na podlagi kratic, priimkov ali okoliščin. Glavnina oljnih slik je nastala na Štajerskem, le upodobitve štirih Attemsov v Gorici in en portret verjetno v Gothi v Turingiji. Pred prenosom v Dobrnico so bili nekateri v dvorcu Švarcenštajn pri Velenju. Neposredno je enkrat izpričan samo slikar Lovrenc Jožef Stachl, avtor več portretov iz srede 18. stoletja, ugotovljiva pa sta še dva goriška slikarja iz istega časa: Janez Mihael Lichtenreit in Antonio Paroli.

Ključne besede: plemiški portreti, Dobrnica, rodbina Adelstein, rodbina Attems, rodbina Gaisruck, rodbina Gabelkoven, rodbina Türndl, Lovrenc Jožef Stachl, Janez Mihael Lichtenreit, Antonio Paroli, Kog pri Ormožu

Abstract

**Noble Portraits from the Estate of the Barons Adelstein**

1.01 Original scientific article

This article discusses the second set of noble portraits that the National Museum in Ljubljana purchased in 1934 from Jožef Breznik, a landowner at Kog near Ormož, and belonged to the estate of Antonia Kofler, née Baroness Dienersperg, the former owner of Breznik's property. The eighteen portraits under discussion passed into the hands of the Dienersperg family in 1822, when they inherited or purchased the Adelsteins' Dobrnica Mansion (*Guteneck*) near Dobrna. The portraits feature the Adelsteins and their relatives, members of the Attems, Türndl, Gaisruck, and Gabelkoven families. Most individuals portrayed were yet to be identified based on abbreviations, surnames, or circumstances. The majority of oil paintings were produced in Styria, whereas the depictions of four members of the Attems family originated in Gorizia, and one portrait probably in Gotha, Thuringia. Before being transferred to Dobrnica, several portraits were kept at Švarcenštajn Mansion (*Schwarzenstein*) near Velenje. Only the painter Lorenz Josef Stachl, the author of several portraits from the mid-eighteenth century, is attested directly once, and two of his contemporaneous painters from Gorizia can indirectly be identified as Johann Michael Lichtenreit and Antonio Paroli.

Keywords: family portrait gallery, Dobrnica Manor, Adelstein family, Attems family, Gaisruck family, Gabelkoven family, Türndl family, painter Lorenz Josef Stachl, painter Johann Michael Lichtenreit, painter Antonio Paroli, Kog near Ormož

V prejšnji številki revije *Acta historiae artis Slovenica* smo predstavili nekdanjo zbirko plemiških portretov, ki jo je Amalija Breznik (1884–1941) leta 1916 kupila skupaj s Koflerjevo posestjo na Kogu pri Ormožu, šlo pa je za zapuščino zadnjih baronov Dienerspergov. Amalijin mož Jožef Breznik (1879–1945) je zbirko, skupaj 39 slik, leta 1934 prodal Narodnemu muzeju v Ljubljani, kjer ni ostala enoten korpus. Glavnina, 30 portretov, je leta 1947 prešla v Narodno galerijo. Slaba polovica portretov (18) je sestavljala galerijo upodobitev članov baronske rodbine Dienersperg in dveh njihovih sorodnikov z drugima priimkoma. Glede na to, da so bili portreti okoli leta 1832 deležni sistematične ureditve z novimi napisi in so kot taki predstavljali zaključeno celoto, smo jih poimenovali Galerija Dienerspergiana.

Pri preostalih 21 portretih ni bilo nobenih podatkov o štirih upodobljenih osebah. Od tega so trije ženski portreti danes pogrešani, 18 pa jih je zanesljivo prišlo v roke Dienerspergov kot dediščina Antonije baronice Dienersperg, rojene baronice Adelstein (1782–1845), soproge Franca Ksaverja barona Dienersperga (1773–1846), ki je dal urediti Galerijo Dienerspergiano.[1]

Glede na provenienco bi drugo polovico portretov lahko imenovali tudi Galerija Adelsteiniana, vendar le pogojno, saj gre za precej bolj heterogeno zbirko od Dienerspergovih portretov. Njena skupna imenovalca sta lastništvo in sorodstvena povezanost portretirancev z baroni Adelsteini iz Dobrnice pri Dobrni, pri čemer se sedem oseb nikoli ni pisalo Adelstein, ampak gre za sorodnike s priimki Attems, Gabelkoven, Gaisruck in Türndl. Ta del Breznikove zbirke tudi ni bil urejen v celoto z enotnimi napisi. Portreti Adelsteinovega sorodstva so se nahajali v dvorcu Dobrnica, ki sta ga zakonca Franc Ksaver in Antonija barona Dienersperga po poroki (1813) najprej vzela v zakup od obeh Antonijinih sorojencev, leta 1822 pa od njiju odkupila.[2] Sicer pa je bila Dobrnica rodbinska last Adelsteinov vse od konca 17. stoletja.[3]

**Rodbina Adelstein**

Plemiška rodbina Adelstein doslej še ni doživela sistematične raziskave.[4] Z biografskimi podatki njenih članov se bomo srečevali pri obravnavi posameznih portretov, uvodoma pa se pomudimo pri začetkih in temeljnih značilnostih tega s slovenskim prostorom od konca 17. stoletja tesno povezanega rodu, posebej z Dobrnico pri Dobrni in Celjem ter deloma s Šaleško dolino.

Adelsteini, prvotno s priimkom Adel (Adl), so tako kot Dienerspergi, izvorno Dienerji, stopili na plemiški oder razmeroma pozno. Jurij Adl, glavni prejemnik štajerskih deželnih stanov, in njegov bratranec (*Vötter*) Ambrož sta 4. maja 1622 od cesarja Ferdinanda II. prejela plemstvo in grb,[5] 29. novembra

1 Golec, "Zbirka plemiških portretov."

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

3 Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 167. – O pridobitvi Dobrnice gl. natančneje pri portretu št. 26.

4 Starejši genealoški oris izpod peresa J. B. Wittinga vsebuje več večjih napak: Witting, "Steiermärkischer Adel," 4–5. Veliko popolnejša je Naschenwengova genealogija, gl. Naschenweng, *Der landständische Adel*, [9–11]. Druge obravnave so precej fragmentarne: Golec, "Dobrna – eno stoletje," 424, 427–31, 438–43, 446, 448; Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 111–12, 125, 130–31, 135, 149, 152–60, 166–67, 182–86, 197.

5 Österreichisches Staatsarchiv, Wien, Allgemeines Verwaltungs-, Finanz- und Hofkammerarchiv (AT ÖStA, AVA), Adelsakte, Hofadelsakt von Georg Adam und Wolf Ferdinand Adl Freiherren von Adelstein, 18. 9. 1689, fol. 20–28v, 4. 5. 1622. Prim. Witting, "Steiermärkischer Adel," 4. Frank navaja datum poplemenitve 14. 2. 1622 (*Standeserhebungen und Gnadenakte*, 1: 4), kar je v resnici datum mnenja, predloženega cesarju pred zaključkom postopka (Hofadelsakt von Georg Adl, 14. 2. 1622).

1625 pa še predikat »von Adelstein«.[6] Ko se je Jurij leta 1615 kot upravitelj urada glavnega prejemnika v Gradcu oženil z vdovo Kunigundo Mairold, poročna matica razkriva, da je bil sin Baltazarja Adla, trškega svetnika in trgovca v trgu Anger severovzhodno od Gradca.[7] Po Kunigundini smrti (1618) se je neznano kje še pred poplemenitenjem poročil z neko Saro, ki mu je rodila moškega naslednika.[8] Jurij je preminil leta 1651 v Gradcu kot vdovec, cesarski svetnik, hišni posestnik v mestu ter imetnik posesti Aigen na Zgornjem Štajerskem in Altenhofen pri Gradcu.[9] Z njegovim sinom Jurijem Adamom st. (1629–1684), od leta 1655 poročenim z Regino Rozalijo pl. Wintersheim (1634–1663/66), hčerjo maloprej poplemenitenega cesarskega svetnika, notranjeavstrijskega vladnega svetnika in kanclerja,[10] je rodbina nadaljevala z utrjevanjem svojega položaja. Tako sta Jurijeva vnuka Jurij Adam ml. (1658–1695) in Volfgang Ferdinand (1659–1719), oba štajerska deželna svetnika, 18. septembra 1689 prejela baronski naslov.[11]

V istem času sta brata pridobila dvorec Dobrnica pri Dobrni, ki je postal novi »matični grad« Adelsteinove rodbine. Kmalu, leta 1691, je zagospodaril Volfgang Ferdinand sam, poročen z baronico Türndl iz Gradca, Adelsteini pa so tako kot dotlej tudi poslej ostajali v vsaki generaciji omejeni na eno, največ dve družini. Kot dobrniški graščak je Volfgangu Ferdinandu sledil sin Janez Karel baron Adelstein (1692–1754), prvič poročen z baronico Schätzl iz Gradca in drugič z baronico Čečker

[6] Po zapuščinskem inventarju Jurijevega vnuka Volfganga Ferdinanda barona Adelsteina (1659–1719), graščaka v Dobrnici pri Dobrni, so v Adelsteinovi hiši v Gradcu popisali diplomo Ferdinanda II., izdano 4. 5. 1622 na Dunaju, s katero je cesar Jurija in Ambroža (!) Adla povzdignil v viteški stan, ter diplomo istega cesarja istima dvema – njena podrobnejša vsebina ni znana –, s katero jima je 29. 11. 1625 v Sopronu podelil predikat »von und zu Adlstein« (Steiermärkisches Landesarchiv, Graz (AT StLA), Landrecht, K 5, Adel v. Adelstein (3), 7. 4. 1719, fol. 59v–60).

[7] Diözesanarchiv Graz-Seckau (AT DAG), Pfarrarchiv (PA) Graz-Hl. Blut, Trauungsbuch I 1615–1620, pag. 34, 23. 11. 1615. – Za Jurija ni potrjeno, da bi bil sorodstveno povezan z Volfgangom Adlom, doktorjem obojega prava in odvetnikom ljubljanskega ograjnega sodišča, ter njegovim bratom Ambrožem, cesarskim kornetom, ki naj bi po J. B. Wittingu in H. Naschenwengu leta 1569 prejela grbovno pismo; omenjena avtorja sta ga lahko z Jurijem Adlom povezala le na podlagi opisa grba, gl. Witting, "Steiermärkischer Adel," 4; Naschenweng, *Der landständische Adel*, [9].

[8] Smrti obeh žena: AT DAG, PA Graz-Hl. Blut, Sterbebuch I 1615–1621, pag. 191, 12. 3. 1618; Sterbebuch II 1635–1641, pag. 343, 20. 7. 1641. Volfgangova druga poroka tukaj ni zabeležena, prim. Trauungsindex I 1612–1899. Sara mu je prvega otroka rodila 22. 3. 1622, gl. Taufbuch III 1615–1624, pag. 336.

[9] AT DAG, Sterbebuch IV 1649–1655, pag. 70, 8. 3. 1651; AT StLA, Landrecht, K 4, Adel v. Adelstein (2), 17. 3. 1651, fol. 187–230.

[10] Jurij Adam je bil krščen 26. 7. 1629, oženil se je 31. 1. 1655, umrl pa 5. 11. 1684 (AT DAG, PA Graz-Hl. Blut, Taufbuch IV 1625–1642, pag. 213; Trauungsbuch IV 1651–1659, pag. 219; Sterbebuch IX 1683–1691, pag. 109). Prim. Witting, "Steiermärkischer Adel," 4–5. – Nevestin oče Zaharija Winter je dobil plemiški predikat »von Wintersheim« šele leta 1652 (Frank, *Standeserhebungen und Gnadenakte*, 5: 227). Regina Rozalija se je rodila 20. 9. 1634 kot hči vladnega svetnika Zaharije Winterja in Regine Kristine (AT DAG, PA Graz-Hl. Blut, Taufbuch IV 1625–1642, pag. 430). Čas in kraj njene smrti nista znana. Zadnjega otroka je rodila 2. 9. 1663, ko je njen dekliški priimek v krstni matici zapisan (napačno) kot Seifridt (AT DAG, PA Graz-Hl. Blut, Taufbuch VII 1659–1666, pag. 341). Po Naschenwengu je še živela 22. 3. 1666, Jurij Adam pa se je kmalu zatem, 2. 8. 1666, oženil z Marijo Kristino N., gl. Naschenweng, *Der landständische Adel*, [10]. Poroka ni bila v Gradcu (AT DAG, PA Graz-Hl. Blut, Trauungsindex I 1612–1899), priimek druge žene, (pl.) Novak, srečamo naslednje leto pri krstu otroka (AT DAG, PA Graz-Hl. Blut, Taufbuch VIII 1666–1672, pag. 57). Tudi smrti druge žene ne najdemo v Gradcu (AT DAG, PA Graz-Hl. Blut, Sterbeindex I 1610–1727). Med zapuščinskimi inventarji ni inventarja nobene od njegovih žena (AT StLA, Landrecht, K 4–5). Naschenweng (kot zgoraj) pripisuje Juriju Adamu še tretjo soprogo, grofico Reisig, ki pa je bila v resnici soproga njegovega sina Jurija Adama ml. (gl. pri portretu št. 26).

[11] AT ÖStA, AVA, Adelsakte, Hofadelsakt von Georg Adam und Wolf Ferdinand Adl Freiherren von Adelstein, 18. 9. 1689, fol. 2–10v. – Vsebina baronske diplome je zelo skopa, sklicuje se na poplemenitveno diplomo njunega prednika Jurija Adla iz leta 1622. – Prim. Frank, *Standeserhebungen und Gnadenakte*, 1: 4; Witting, "Steiermärkischer Adel," 5; Naschenweng, *Der landständische Adel*, [9].

*1. Dvorec Dobrnica po Novi Kaiserjevi suiti okoli leta 1840 (Stopar, Grajske stavbe, 37)*

s Kranjskega. Ker ni zapustil preživelih otrok, je Adelsteinov »matični grad« prešel na njegovega mlajšega brata Franca Jožefa (1694–1767), graščaka v Šaleški dolini, kamor se je ta priženil v dvorec Gorica k pl. Gabelkovnovi in kupil dvorec Švarcenštajn. Njegov naslednik Anton Karel (1736–1784), poročen z grofico Attems iz Gorice, je zapustil tri majhne otroke, sina in dve hčerki, vdovi pa sta nazadnje ostali le Dobrnica in hiša v Celju, v kateri je njena družina večinoma živela.[12] Dobrnica je leta 1822 pristala v rokah Franca Ksaverja barona Dienersperga (1773–1846), graščaka na sosednji Dobrni in soproga domače hčere Antonije baronice Adelstein (1782–1845).[13] Rod Adelsteinov je po moški strani izumrl s smrtjo Antonijinega brata Jožefa (1780–1850), visokega častnika na Dunaju, ki je imel samo hčerke.[14]

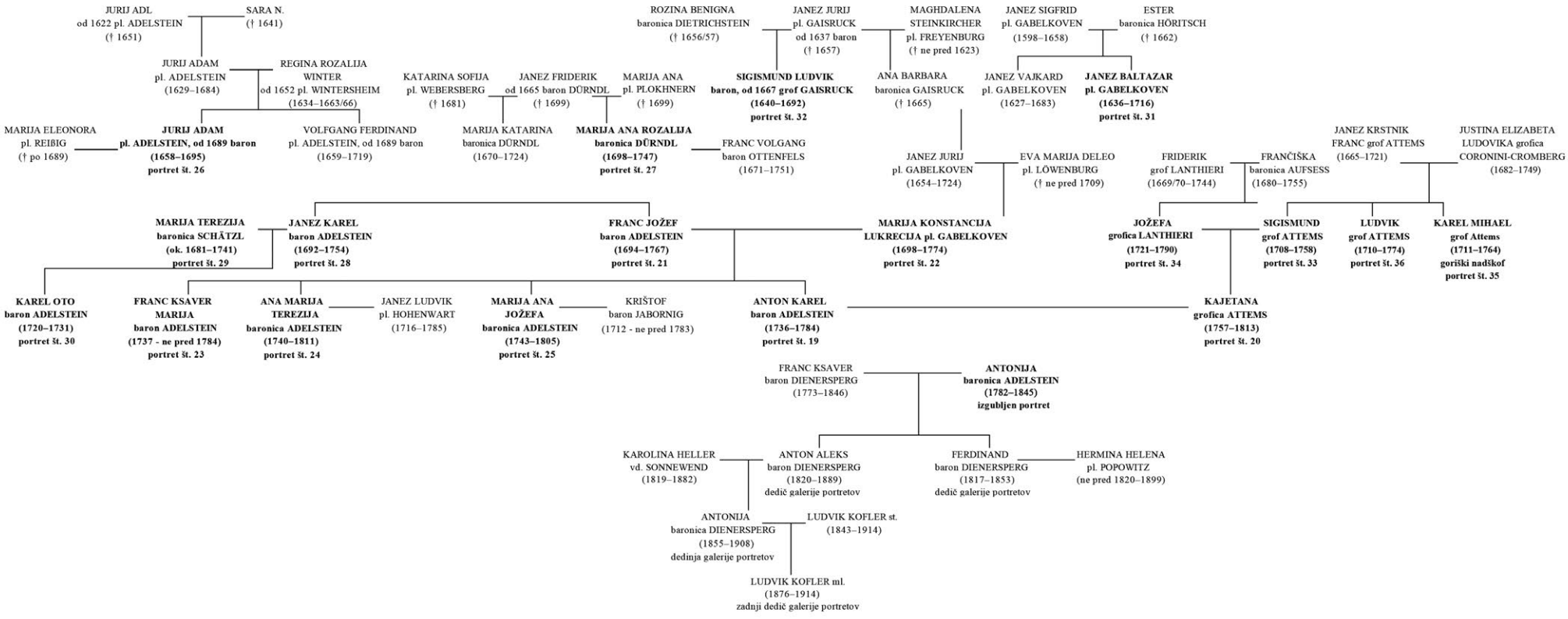
V primerjavi z Dienerspergi so bili Adelsteini veliko manj razvejena rodbina, njeni pripadniki pa na splošno zlasti v 18. stoletju manj vidni in pomembni, čeravno je Adelsteinova rodbina dosegla pobaronjenje celih 77 let pred Dienerspergovo (1766).[15]

[12] Gl. pri obravnavi portretov št. 19–22 in 26–29.

[13] Golec, "Dobrna – eno stoletje," 439–41; Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 156–57.

[14] Prim. Witting, "Steiermärkischer Adel," 5; Naschenweng, *Der landständische Adel*, [11]. – Adelsteinova najmlajša hči Kajetana (1826, Videm/Udine – 1912, Gradec) se je poročila z domoznancem, »malim štajerskim Valvasorjem« Francem vitezom Gadollo (1797, Blagovna pri Šentjurju – 1866, Gradec), nečakom Franca Ksaverja barona Dienersperga (1773–1846) ter praprapravnukom Janeza Vajkarda Valvasorja (Golec, *Valvasor*, 367). Njuno potomstvo sestavlja danes eno od dveh vej Valvasorjevih potomcev – Gadollovo, ki je izšla od Dienerspergove starejše sestre Barbare (1772, Dobrna – 1841, Blagovna), medtem ko drugo, Resingenovo vejo (po moški strani izumrlo že leta 1885), predstavljajo potomci mlajše sestre Terezije, poročene (Resnik) pl. Resingen (1776, Dobrna – 1849, Gradec). O Valvasorjevem potomstvu natančno v Golec, *Valvasor*.

[15] Prim. Frank, *Standeserhebungen und Gnadenakte*, 1: 4, 229.




*Rodovno deblo Adelsteinov*

Rodbini, sorodstveno povezani od leta 1813 z dolgo ovirano poroko Franca Ksaverja in Antonije, sta primerljivejši po številu plemiških portretov, ki so se kot dediščina znašli v rokah zadnjih Dienerspergov in so leta 1934 iz rok Jožefa Breznika s Koga pri Ormožu prišli v ljubljanski Narodni muzej. Tako v Galeriji Dienerspergiani kot v – pogojno rečeno – Galeriji Adelsteiniani jih namreč naštejemo 18, pri čemer so Adelsteinom najverjetneje pripadali tudi trije danes pogrešani.

**Portreti Adelsteinov iz Dobrnice**

Portreti Adelsteinov in njihovega sorodstva so, gledano v celoti, nekoliko starejši od portretne zbirke Dienerspergov. Časovni razpon njihovega nastajanja je natančno razmejen in sega od leta 1650 do leta 1775.

V pričujoči obravnavi smo jih oštevilčili od 19 do 36, s čimer smo nadaljevali oštevilčenje prvega dela Breznikove zbirke. Številke od 1 do 18 so dobile slike Galerije Dienerspergiane z Dobrne, s katero so portreti iz Dobrnice od srede 19. stoletja do leta 1934 sestavljali skupen korpus plemiških portretov v rokah rodbin Dienersperg, Kofler in končno Breznik. Portreti rodbine Adelstein so se fizično združili z Galerijo Dienerspergiano najverjetneje šele, ko je dedič Dobrne in Dobrnice Ferdinand baron Dienersperg (1817–1853) leta 1851 oba dvorca prodal in naslednje leto kupil dvorec Brdce pri Mozirju. Tam je zbirko leta 1854 videl Ignac Orožen, ki je trideset let pozneje poročal sicer samo o enem portretu, a o tem zelo natančno.[16] Domoznanec Franc vitez Gadolla (1797–1866), bratranec dobrniškega in dobrnskega graščaka Ferdinanda barona Dienersperga, poročen s Kajetano baronico Adelstein (1826–1912), pa je leta 1861 v rokopisu o genealogiji Dienerspergov in Adelsteinov omenil, da je portret (izmišljenega) opata Dienersperga »svojčas« visel »skupaj z drugimi portreti« v dvorcu Dobrnica.[17] Pri Gadollovi omembi opatovega portreta je šlo zelo verjetno za pomoto in je sliko v resnici videl v sosednjem Dienerspergovem dvorcu Dobrna.[18]

V dobrniškem dvorcu je družinskim portretom mogoče slediti šele v drugi polovici 18. stoletja, a zgolj kot sumarno popisanim v zapuščinskih inventarjih lastnikov. Franc Jožef baron Adelstein (1694–1767) je imel ob smrti 14 družinskih portretov, ki so v skladu z običajem ostali neocenjeni (*14 Familien Portrait so unbetheürt*).[19] Pri njegovem sinu Antonu Karlu (1736–1784) inventar izkazuje le neocenjene družinske slike brez navedbe števila (*die alde* (sic!) *befindliche Familien bilder bleiben ungeschätzt*).[20] V Dobrnici je bilo obakrat veliko drugih slik, tako kot že v prvi četrtini 18. stoletja, ko sta nastala zapuščinska inventarja barona Volfganga Ferdinanda (1659–1719) in njegove vdove Marije Katarine, rojene baronice Türndl (1670–1724), vendar v teh dveh popisih zapuščine sploh niso omenjeni portreti sorodnikov,[21] ne morda zato, ker nobenega ne bi bilo, ampak ker niso imeli tržne vrednosti.

[16] Gre za portret Janeza Baltazarja pl. Gabelkovna (1636–1716) (št. 31) (Orožen, *Das Bisthum, 5:* 161). Več o tem Golec, "Zbirka plemiških portretov," 42–43.

[17] AT StLA, Handschriften, Gruppe 2, Hss. 917, fol. 1; Golec, "Zbirka plemiških portretov," 42. O zakoncih Gadolla gl. op. 14.

[18] Golec, "Zbirka plemiških portretov," 63.

[19] AT StLA, Landrecht, K 5, Adel v. Adelstein (3), 5. 5. 1767, fol. 140v.

[20] AT StLA, Landrecht, Verlässe, K 18, 7–2561–1784, 31. 12. 1784, s. p.

[21] AT StLA, Landrecht, K 5, Adel v. Adelstein (3), 18. 1. 1719, fol. 29–32, in 1. 2. 1724, fol. 159–63.

Adelsteinove portrete bomo obravnavali po enakih načelih kot Dienerspergove, ne da bi se spuščali na umetnostnozgodovinsko področje in v vprašanje, ali ime upodobljene osebe na portretu ustreza tej osebi. Večino je bilo treba najprej sploh identificirati iz okrajšav, priimkov ali s pomočjo okoliščin. Tako kot pri Galeriji Dienerspergiani smo portrete razvrstili v več skupin, večinoma glede na (ožjo) sorodstveno povezanost oseb.

Prvo skupino sestavljata portreta zakoncev Antona Karla in Kajetane baronov Adelsteinov, graščakov na Dobrnici, ki sta najmlajša, nastala ob njuni poroki leta 1775 (št. 19–20). V drugo skupino smo uvrstili portrete ene generacije Adelsteinov pred njima, družino ožjih sorodnikov – staršev in treh otrok, portretiranih leta 1745 in malce pozneje (eden), ko so živeli v dvorcu Švarcenštajn pri Velenju (št. 21–25). Najštevilnejša in najbolj heterogena je skupina sedmih upodobitev starejših Adelsteinov in njihovih sorodnikov (št. 26–32), v kateri je najstarejši portret datiran z letnico 1650, najmlajši pa so iz druge četrtine 18. stoletja. Četrto, zadnjo skupino sestavljajo štirje portreti goriških grofov Attemsov iz druge in tretje četrtine 18. stoletja (št. 33–36), ki so prišli v Dobrnico kot dediščina Kajetane grofice Attems, omožene baronice Adelstein (št. 20).

**Prva skupina: portreta baronskega para Adelstein iz leta 1775**

Glede na ožje sorodstvo portretirancev, isto leto nastanka in istega avtorja sestavljata prvo skupino portreta zakoncev Antona Karla barona Adelsteina (1736–1814) in njegove žene Kajetane, rojene grofice Attems (1757–1813). V Breznikovi zbirki sta to najmlajša portreta članov rodbine Adelstein, če odštejemo njuno hčer Antonijo, poročeno baronico Dienersperg (1782–1845), katere portret iz leta 1832 je bil uvrščen v Galerijo Dienerspergiano, saj jo prikazuje že v zrelih letih, kot baronico Dienersperg.[22]

Portreta njenih staršev sta več kot pol stoletja starejša, datirana z letnico 1775, tj. z letom, ko sta se portretiranca poročila. Njuno identifikacijo – imeni sta navedeni zgolj z inicialkami – je olajšala navedba starosti.

**19. Portret Antona Karla barona Adelsteina (1736–1784)** (sl. 2)
Narodni muzej Slovenije, inv. št. 17798 (stara inv. št. 3781); dopasni portret; V: 99,5 cm, Š: 74,5 cm; olje na platnu.
Napis desno zgoraj: »A: M: I: N: F: V: A: / AETATIS SUAE / 39. / Aº 1775.« [Anton Maria Johannes Nepomuk Freiherr von Adelstein].
Druga znamenja identifikacije: desno na sredini Adelsteinov rodbinski grb.
Datacija: 1775; neznani avtor; objavljen.[23]

Portretiranca so v Narodnem muzeju Slovenije pred identificiranjem (2014) vodili kot: »morda Anton Michael Iohann Nepomuck Freiherr von Adelstein«.[24] Ob ugotovitvi, da inicialke ne ustrezajo Antonu Karlu baronu Dienerspergu, ki so ga sicer klicali Anton, sta bili izraženi domnevi, da ime

[22] Golec, "Zbirka plemiških portretov," 53.

[23] Dosedanje objave: Horvat in Kos, *Zbirka slik*, 184, kat. št. 658: »morda Anton Michael Iohann Nepomuck Freiherr von Adelstein«; Golec, "Dobrna – eno stoletje," 428; Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 180.

[24] Dopis dr. Mateje Kos avtorju 27. 11. 2009. Gl. tudi prejšnjo opombo.

Karel za razliko od drugih imen ni bilo sestavni del njegovega krstnega imena, temveč ga je dobil pozneje, oziroma da bi se pri inicialkah med popravljanjem napisa lahko zgodila napaka.[25] Odkritje objave vpisa portretirančevega krsta v danes izgubljeni krstni matici župnije Šmartno v Velenju je potrdilo prvo domnevo. Portretiranec je bil krščen 9. maja 1736 brez krstnega imena Karel, in sicer kot Anton Marija Janez,[26] pri čemer je imel za godovnega zavetnika najbližjega Janeza, ki sledi njegovemu rojstvu, tj. Janeza Nepomuka z godovnim dnem 16. majem. Ime Karel so mu resnično nadeli pozneje, po starejšem bratu Karlu Antonu Volfgangu (1735–1737).[27] Na portretu je glede na letnico 1775 navedena pravilna starost 39 let.

Anton Karel (1736, Gorica pri Velenju – 1784, Celje) je bil tretji od šestih otrok Franca Jožefa barona Adelsteina (1694–1767) (št. 21) in Marije Konstancije Lukrecije, rojene pl. Gabelkoven (1698–1774) (št. 22), rojen v dvorcu Gorica pri Velenju, tedaj v lasti njegove matere. Šolal se je v Gradcu, najprej na jezuitski gimnaziji in nato še na višjih študijih.[28] Oče mu je leta 1766, malo pred svojo smrtjo, prodal posest Švarcenštajn, ki jo je Anton Karel obdržal do smrti.[29] Leta 1767 je postal glavni dedič preostalega očetovega premoženja, ki je vključevalo Adelsteinovo rodbinsko posest Dobrnica pri Dobrni, od koder je izviral njegov oče.[30] Na Dobrnici mu je mati Marija leta 1770 prepustila Gorico z Ekenštajnom, a te posesti za razliko od drugih dveh ni obdržal, ampak jo je leta 1779 prodal.[31]

Poročil se je 13. maja 1775 v Mariboru s Kajetano grofico Attems iz goriške Gorice (1757–1813) (št. 20), s katero je živel na Dobrnici in v Celju.[32] Še pred tem, leta 1769, je skušal na dražbi pridobiti Brandenau-Mühlhoffnovo zadolženo posest Dobrna s starim dobrnskim višinskim gradom Schlangenburg, zaradi česar se je zapletel v incident in sodni spor s Francem Ksaverjem Avguštinom baronom Dienerspergom (1742–1814), ki se je nato (1770) priženil na Dobrno k Jožefi pl. Brandenau Mühlhoffen (1743–1818). Iz spora se je rodila dolgotrajna zamera, zaradi katere Avguštin veliko pozneje dolga leta ni hotel niti slišati o nameravani poroki svojega sina Franca Ksaverja (1773–1846) z Adelsteinovo hčerjo Antonijo (1782–1845).[33] Ko se je to dogajalo (1800–1813),[34] je bil Anton Karel baron Adelstein že veliko let pokojni, hči Antonija pa je ob njegovi smrti štela komaj dve leti. Umrl je 29. septembra 1784 v Celju v 49. letu starosti in zapustil tri majhne otroke.[35]

[25] Golec, "Dobrna – eno stoletje," 427.

[26] Orožen, *Das Bisthum*, 5: 298–99.

[27] Karel Anton Volfgang se je rodil 2. 2. 1735 in bil pokopan 18. 4. 1737 (Orožen, *Das Bisthum*, 5: 298, 300).

[28] Leta 1750 je izpričan v tretjem, gramatikalnem razredu, leta 1754 na študijski stopnji filozofija in kot gojenec konvikta Ferdinandeum, leta 1755 pa drugo leto na filozofiji, vsakokrat z imenom Anton ter kot Štajerec iz Gorice (*Styrus, Garicensis*; *Styrus Goriziensis; Styrus, Gorizensis*), gl. Andritsch, *Die Matrikeln*, 4: 222, 392, 397.

[29] Orožen, *Das Bisthum*, 5: 344–45. Gl. tudi op. 55.

[30] Golec, "Dobrna – eno stoletje," 427–28.

[31] Orožen, *Das Bisthum*, 5: 161.

[32] Nadškofijski arhiv Maribor (SI NŠAM), Župnija Maribor-Sv. Janez Krstnik, Matične knjige, P 1749–1836, pag. 150. Poročna pogodba je bila podpisana šele tri dni po poroki, 16. 5. 1775 v Mariboru, prim. AT StLA, A. Adl von Adlstein, Familie, K 1, H 3, 16. 5. 1775 (10. 7. 1775). – Golec, "Trpljenje 'celjskega Wertherja'," 31; Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 152–54.

[33] Golec, "Dobrna – eno stoletje," 428–30.

[34] O tem natanko: Golec, "Trpljenje 'celjskega Wertherja'," 30–32, 35–41.

[35] Golec, "Dobrna – eno stoletje," 427. O otrocih, od katerih je prvi pomota, gl. Naschenweng, *Der landständische Adel*, [10–11]. Antonu Karlu se je 12. 3. 1785 rodil še posthumni sin, ki pa je umrl že 25. 3. in katerega smrti Naschenweng ne navaja (SI NŠAM, Župnija Celje-Sv. Danijel, R 1784–1794, fol. 8v–9; M 1784–1807, pag. 5).

V baronovem zapuščinskem inventarju je navedena cela vrsta slik po posameznih prostorih dvorca Dobrnica, medtem ko ni bilo niti ene na Švarcenštajnu in v njegovi hiši v Celju. Največ so jih popisali v t. i. gozdarski sobi (*Forestir Zimer*), poleg štirih krajinskih slik (*Feldstükh Bilder*), ene Marijine (*Frauen Bild*) in osmih beneških portretov (*Venetianische Portrait*) so bile vse družinske slike (brez navedbe števila), ki so kot take ostale neocenjene. O njihovem številu je torej mogoče samo ugibati. V drugih šestih sobah je viselo še 48 slik, večinoma brez navedbe motivov, pri čemer v tem številu ni vključeno neznano število različnih »poetičnih« in pastirskih slik, popisanih v t. i. veliki zgornji sobi.[36]

**20. Portret Kajetane baronice Adelstein, rojene grofice Attems (1757–1813)** (sl. 3)
Narodni muzej Slovenije, inv. št. 17799 (stara inv. št. 3790); dopasni portret; V: 98,5 cm; Š: 74,5 cm; olje na platnu.
Napis levo zgoraj: »C: F: V: A: G: G: V: A: / AETATIS SUAE / XVIII. / Aº 1775.« [Cajetana Freiin von Adelstein geborene Gräfin von Attems].[37]
Druga znamenja identifikacije: levo na sredini sestavljena Adelsteinov in Attemsov rodbinski grb.
Datacija: 1775; neznani avtor; objavljen.[38]

Kajetana (1757, Gorica – 1813, Celje) je izvirala iz znamenite grofovske rodbine Attems, v kateri se je rodila v Gorici kot najmlajši otrok Sigismunda grofa Attemsa (1708–1758) (št. 33) in Jožefe, rojene grofice Lanthieri (1721–1790) (št. 34). Ob krstu dan pozneje je dobila polno ime Marija Klara Mihaela Frančiška Kajetana Katarina.[39] Očeta je izgubila stara eno leto, pred oltar pa je stopila pri 18-ih.

Na portretu, ki je nastal v letu njene poroke z Antonom Karlom baronom Adelsteinom, je upodobljena z nageljnom kot znamenjem neveste,[40] stara 18 let, kar se ujema z navedbo njene starosti in datacijo portreta. Po moževi zgodnji smrti devet let zatem (1784) je ostala sama s tremi otroki. Grad Švarcenštajn je kmalu zatem prešel v druge roke,[41] na Dobrnici pa je Kajetana gospodarila do nenadne smrti pri 56-ih 11. aprila 1813 v Celju, kjer je s hčerkama večinoma živela.[42] V njenem zapuščinskem spisu ni popisa premičnin.[43]

[36] AT StLA, Landrecht, Verlässe, K 18, 7–2561–1784, 31. 12. 1784, s. p.

[37] Pred identificiranjem (2014) je bila portretiranka v evidenci Narodnega muzeja Slovenije (NMS) vodena kot: »morda Gaetana Frein VonAdelstein Geborene Gräfin Von Attems« (dopis dr. Mateje Kos avtorju 27. 11. 2009).

[38] Dosedanje objave: Horvat in Kos, *Zbirka slik*, 184–85, kat. št. 659: »Portret morda predstavlja Gaetano Frein Von Adelstein Geborene Gräfin Von Attems«; Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 180.

[39] Schiviz von Schivizhoffen, *Der Adel in den Matriken der Grafschaft*, 126. Prim. Witting, "Steiermärkischer Adel," 127.

[40] O nageljnu kot simbolu poroke oziroma zaroke gl. Komič, "Po sledeh Strahlove;" Komić Marn, "Portreti Eleonore," 72; Komić Marn, "Portretna galerija Attemsov," 87, in tam navedeno literaturo.

[41] Po Pircheggerju (*Die Untersteiermark*, 209) so Adelsteini tu gospodarili do leta 1785, za njimi Dienerspergi in leta 1798 že Gabrijel Pauer. Ta je leta 1792 skupaj z drugimi gospostvi kupil Švarcenštajn od Vincenca grofa Sauerja, gl. AT StLA, Steiermärkische Landtafel, LT I, 8. goldener Quatern, B 6–10.

[42] Golec, *Vzpon in zaton Dienerspergov*, 152. – Kajetanin zapuščinski spis navaja, da je njen sin častnik, hčerki pa živita pri materi v Celju, gl. AT StLA, Landrecht, Verlässe, K 277, 7–3133–1813, 12. 4. 1813.

[43] AT StLA, Landrecht, Verlässe, K 277, 7–3133–1813.

*2. Anton Karel baron Adelstein (1736–1784) (št. 19), Ljubljana, Narodni muzej Slovenije (© Narodni muzej Slovenije; foto: Tomaž Lauko)*

*3. Kajetana baronica Adelstein, rojena grofica Attems (1757–1813) (št. 20), Ljubljana, Narodni muzej Slovenije (© Narodni muzej Slovenije; foto: Tomaž Lauko)*

*4. Franc Jožef baron Adelstein (1694–1767) (št. 21), Ljubljana, Narodna galerija (© Narodna galerija; Fototeka NG)*

*5. Marija Konstancija baronica Adelstein, rojena pl. Gabelkoven (1698–1774) (št. 22), Ljubljana, Narodna galerija (© Narodna galerija; foto: Janko Dermastja)*

**Druga skupina: portreti baronov Adelstein iz leta 1745 in malo zatem**

V to skupino smo uvrstili pet portretov, ki prikazujejo prav toliko članov ožje družine Franca Jožefa barona Adelsteina (1694–1767). Prvi štirje so sočasno delo istega avtorja z letnico 1745. Vsa imena so okrajšana, je pa navedena starost upodobljenih oseb, kar je odločilno prispevalo zlasti k identificiranju obeh otrok. Poleg baronove žene Marije Konstancije, rojene pl. Gabelkoven (1698–1774), sta vsak na svojem portretu upodobljena osemletni Franc Ksaver Marija (1737 – ne pred 1784) in petletna Ana Marija Terezija (1740–1811), pozneje poročena pl. Hohenwart. Gre za starša in mlajša sorojenca poznejšega dobrniškega graščaka Antona Karla (št. 19), portretirane v času, ko je družina živela na Švarcenštajnu pri Velenju (gl. pri portretu št. 21). Pričakovali bi, da bi sočasno nastala tudi nedokumentirana portreta drugih dveh otrok – tedaj devetletnega Antona Karla (1736–1784), ki ga poznamo upodobljenega kot odraslega, in dveletne Marije Ane Jožefe, poročene baronice Jabornig (1743–1805), znane z malce poznejšega otroškega portreta (št. 25), ki je dobil vsebinsko skop napis šele več desetletij pozneje.

Nekje na ženinem portretu je bil podpisan slikar Lovrenc Stachl, zaradi česar so v Narodni galeriji vse štiri portrete iz leta 1745 pripisali temu slikarju. Po mnenju Ferdinanda Šerbelja je Stachlov tudi peti, malce mlajši portret, saj je slikar vse tri otroke naslikal s klinasto obliko obraza.[44]

Slikar Jožef Lovrenc Stachl, čigar izvor in življenjepisni podatki niso znani, če izvzamemo nekaj njegovih del, je prek teh na Slovenskem izpričan med letoma 1745 in 1755.[45] Na tri njegove plemiške portrete v Narodni galeriji z letnico 1745, od katerih je eden signiran, je opozorila Anica Cevc (1967), ne da bi ugotavljala, kdo so portretiranci in od kod.[46] Druga Stachlova dela so sakralna in signirana, najdemo pa jih v prostoru od Teharij (1750) in Svetine na Celjskem (1755)[47] do Kamnika na Kranjskem (1751).[48]

**21. Portret Franca Jožefa barona Adelsteina (1694–1767)** (sl. 4)
Narodna galerija, inv. št. NG S 712 (v Narodnem muzeju Slovenije (NMS) stara inv. št. 3779); dopasni portret; V: 98,0 cm, Š: 74,0 cm; olje na platnu.
Napis desno zgoraj: »F: I: F: V: A: / AETATIS. SUAE. 51. / Aº 1745.« [Franz Joseph Freiherr von Adelstein].
Druga znamenja identifikacije: desno zgoraj Adelsteinov rodbinski grb.
Datacija: 1745; avtor: Lovrenc Jožef Stachl; neobjavljen.[49]

Adelsteinov rodbinski grb, inicialke in starost 51 let ob nastanku portreta leta 1745 nedvoumno pričajo, da je upodobljenec Franc Jožef baron Adelstein (1694, Dobrnica – 1757, Dobrnica). Po danes izgubljeni krstni matici župnije Dobrna je bil krščen 4. decembra 1694 kot sin Volfganga Ferdinanda pl. Adelsteina (1659–1719) in Katarine, rojene pl. Türndl (*Dierindle*) (1670–1724).[50]

Odraščal je (tudi) v Gradcu, saj sta oba s starejšim bratom (Janezom) Karlom (1692–1754) v graški univerzitetni matriki vpisana med dijaki prvega razreda gimnazije kot barona in Štajerca iz

[44] Mnenje Ferdinanda Šerbelja, 24. 4. 2025.

[45] Cevc, "Stachl, Lovrenc Josip," 434.

[46] Cevc, "Stachl, Lovrenc Josip," 434. – Podatka o treh Stachlovih portretih Anica Cevc še ni navedla pri obravnavi Stachla v razstavnem katalogu leta 1964, gl. Cevc, *Stari tuji slikarji*, 37.

[47] Cevc, "Stachl, Lovrenc Josip," 434.

[48] Lesar, *Umetnine iz depojev*, 48. – Za opozorilo na literaturo se iskreno zahvaljujem dr. Ferdinandu Šerbelju.

[49] Portretiranec doslej ni bil identificiran. Po podatkih Narodne galerije gre za delo slikarja L. Stachla.

[50] Orožen, *Das Bisthum*, 8: 334. – O starših gl. pri portretu baronice Türndl (št. 27).

Gradca (*L. B.*, *Styrus*, *Graecensis*).[51] Njun oče je bil namreč skrbnik mladoletnih baronov Türndlov, svojega graškega svaka in svakinje (gl. pri portretu št. 26). Pred oltar je stopil 26. maja 1732 v župniji Šmartno v Velenju z Marijo Konstancijo Lukrecijo (1698–1774) (št. 22), hčerjo pokojnega Janeza Jurija pl. Gabelkovna.[52] Tu mu je žena prinesla v zakon podedovani dvorec Gorica z gospostvom Ekenštajn,[53] sam pa je najpozneje leta 1741 kupil bližnji Gaisruckov dvorec Švarcenštajn s posestjo[54] in ga obdržal do leta 1766, ko ga je malo pred smrtjo prodal sinu Antonu Karlu.[55] Zakonca sta najprej živela v ženinem dvorcu Gorica pri Velenju, kjer se jima je med letoma 1734 in 1740 rodilo šest otrok,[56] med njimi kot tretjerojeni Anton Karel (št. 19). V zgodnjih štiridesetih letih sta se preselila na kupljeni grad Švarcenštajn in tam je leta 1743 prišel na svet še zadnji, sedmi otrok.[57] V zgodnjih šestdesetih letih so se Adelsteini ustalili v Dobrnici pri Dobrni, od koder je Franc Jožef izhajal in kjer je do smrti leta 1754 gospodaril njegov starejši brat Janez Karel, ki ni zapustil potomcev (št. 28). Dobrnico je Franc Jožef leta 1760 kupil od ovdovele svakinje Frančiške Terezije, rojene baronice Čečker.[58] Tu je 28. januarja 1767 napisal oporoko, 20. februarja pa so ga na Dobrni položili k večnemu počitku.[59]

[51] Karla srečamo v matriki vpisanega leta 1700, Franca Jožefa pa 1705, gl. Andritsch, *Die Matrikeln*, 3: 163, 183.

[52] V danes izgubljeni poročni matici župnije Šmartno v Velenju je Franc Jožef naveden kot sin pokojnega Volfganga Ferdinanda barona Adelsteina, nevesta Marija Konstancija Lukrecija pa kot hči pokojnega Janeza Jurija pl. Gabelkovna (Orožen, *Das Bisthum*, 5: 299–300). – Witting, ki ima v zvezi z Adelsteini več napak, Francu Jožefu pred to ženo pripisuje kot prvo soprogo Frančiško, hčerko Franca Sigmunda barona Čečkerja z Novega dvora pri Radečah in Marije Ane, rojene baronice Egkh (Witting, "Steiermärkischer Adel," 5), a gre za še eno napako, ki jo je za njim povzel tudi Miha Preinfalk (*Plemiške rodbine na Slovenskem: 16. stoletje*, 294, 331). Čečkerjeva je bila v resnici žena njegova brata Janeza Karla (1692–1754) (št. 28); prim. Naschenweng, *Der landständische Adel*, [10].

[53] AT StLA, B 249/5, Sikora, Die steirischen Gülten etc., V. Kreis Cilli, 2–3. Prim. Orožen, *Das Bisthum*, 5: 160; Pirchegger, *Die Untersteiermark*, 224.

[54] Ignacij Orožen ga kot lastnika navaja za Francem Leopoldom grofom Gaisruckom, ki je umrl leta 1729, ob Adelsteinovi poroki 26. 5. 1732 pa je v njegovem plemiškem predikatu tudi že Švarcenštajn (Orožen, *Das Bisthum*, 5: 344). Pirchegger na tej podlagi barone Adelsteine označuje kot lastnike v časovnem razponu 1730–1785 (Pirchegger, *Die Untersteiermark*, 209), kar je prešlo v mlajšo literaturo. Po štajerski imenjski knjigi je Franc Jožef baron Adelstein kupil Švarcenštajn od Karla grofa Gaisrucka šele leta 1741 (AT StLA, B 249/5, Sikora, Die steirischen Gülten etc., V. Kreis Cilli, 2, 349), vendar so zapozneli vpisi prej pravilo kakor redkost. Grof Gaisruck je Švarcenštajn po istem viru (348) pridobil po materi Mariji Rozini, ta pa od svojega moža Franca Leopolda leta 1726, a je bila v resnici tedaj že šest let mrtva, prim. Naschenweng, *Der landständische Adel*, [628].

[55] Orožen, *Das Bisthum*, 5: 344. – Štajerska imenjska knjiga postavlja prodajo šele v leto 1771, ko je bil Franc Jožef že štiri leta pokojni, prim. AT StLA, B 249/5, Sikora, Die steirischen Gülten etc., V. Kreis Cilli, 2.

[56] Orožen, *Das Bisthum*, 5: 298–99. – Matične knjige župnije Šmartno so izgubljene, Orožen pa ni objavil podatkov, kje v župniji so se Adelsteinovi otroci rojevali. Da je bil rezidenca Adelsteinov dvorec Gorica, potrjuje identificiranje dveh sinov, Antona in Franca Ksaverja, z Gorico (*Garicensis*, *Goriziensis*, *Gorizensis*) v gimnazijsko-univerzitetni matriki graških jezuitov med letoma 1750 in 1755 (Andritsch, *Die Matrikeln*, 4: 222, 223, 392, 397, 401). Naschenweng rojstva prvih šestih otrok pomotoma postavlja v Dobrnico, gl. Naschenweng, *Der landständische Adel*, [10].

[57] SI NŠAM, Župnija Št. Ilj pri Velenju, Matične knjige, R 1717–1752, pag. 251 (brez navedbe kraja rojstva); prim. Orožen, *Das Bisthum*, 5: 366.

[58] O tem pričajo samo regesti listin v njunih zapuščinskih inventarjih: kupne pogodbe in njenega osnutka (*Projekt*), obeh datiranih v Dobrnici 1. 9. 1760, ter likvidacijskega obračuna med pogodbenikoma, datiranega prav tam 15. 5. 1761, gl. AT StLA, Landrecht, K 6, Adel v. Adelstein (4), 25. 1. 1766, fol. 82, in 28. 4. – 5. 5. 1767, fol. 135. Prevzem Dobrnice za pokojnim bratom Janezom Karlom je v štajerski imenjski knjigi vpisan šele leta 1771, in sicer hkrati z dedovanjem sina Antona Karla. Franc Karel je posest deloma podedoval in deloma pridobil s prevzemom bratovih dolgov, prim. AT StLA, B 249/5, Sikora, Die steirischen Gülten etc., V. Kreis Cilli, 2. – O Janezu Karlu gl. tudi pri obravnavi žene in sina (št. 29–30).

[59] Orožen, *Das Bisthum*, 8: 339, 369. – Po Naschenwengu je umrl dva dni prej, 18. 2. 1767, gl. Naschenweng, *Der landständische Adel*, [10].

V njegovem zapuščinskem inventarju so v Dobrnici v t. i. zrcalni sobi (*In Spiegl-Zimmer*) sumarno popisali 14 družinskih portretov, ki so v skladu z običajem ostali neocenjeni (*14 Familien Portrait so unbetheürt*),[60] po drugih prostorih pa še 59 krajinskih in drugih slik (*8 Laaff. [Landschaft] Bilder, 5 Spallierr Bilder, 14 alt vnd schlechte Bilder, 32 verschiedene Bilder mit Gläser*).[61]

**22. Portret Marije Konstancije baronice Adelstein, rojene pl. Gabelkoven (1698–1774)** (sl. 5)
Narodna galerija, inv. št. NG S 728 (v NMS stara inv. št. 3772); dopasni portret; V: 99,0 cm, Š: 74,0 cm; olje na platnu.
Napis levo zgoraj: »M: C: F: V: A: / G: F: V: G: / AETATIS. SUAE. 67. / ANNO 1745.«
[Maria Constantia Freiin von Adelstein geborene Freiin von Gabelkoven].
Po inventarni knjigi NMS: »Lo. Stachl pinx 1745«.
Po podatkih Narodne galerije: »Lo. Stachl Pinx: / 1745«.
Druga znamenja identifikacije: sestavljen Adelsteinov in Gabelkovnov grb.
Datacija: 1745; avtor: Lovrenc Jožef Stachl, neobjavljen.[62]

Druga žena Franca Jožefa barona Adelsteina Marija Konstancija Lukrecija, rojena pl. Gabelkoven (1698, Dobrava ali Gorica pri Velenju – 1774, Dobrnica), je bila najmlajši otrok Janeza Jurija pl. Gabelkovna (1654–1724) in Eve Marije, rojene Deleo pl. Löwenburg († ne pred 1724), rojena 2. marca 1698 kot Marija Lukrecija Maksimilijana.[63] Njen oče je pozno, šele na prelomu iz 17. v 18. stoletje, postal gospodar dvorca Gorica, kamor so že prej prenesli sedež gospostva Ekenštajn in kjer so Gabelkovni gospodarili od nakupa posesti leta 1661.[64] Leta 1724 umrli Janez Jurij je posest zapustil svojim šestim hčeram (poročena

[60] AT StLA, Landrecht, K 5, Adel v. Adelstein (3), 5. 5. 1767, fol. 140v.

[61] AT StLA, Landrecht, K 5, Adel v. Adelstein (3), 5. 5. 1767, fol. 140v–42v.

[62] Portretiranka doslej ni bila identificirana.

[63] Gablkoven, *Stemma genealogicum*, 119. – Kljub drugačnemu imenu – Marija Lukrecija Maksimilijana, ki ga navaja njen stari stric Janez Baltazar pl. Gabelkoven leta 1709 v tiskani genealogiji svoje rodbine, ni nobenega dvoma, da gre zanjo. Kot krstna botra in sestra Ivane Ludovike Jožefe se leta 1718 pojavi v vlogi krstne botre pod imenom Marija Lukrecija Konstancija, ob očetovi smrti leta 1724 kot Ana Marija Konstancija Lukrecija, ob poroki leta 1732 pa kot Marija Konstancija Lukrecija (Orožen, *Das Bisthum*, 5: 160, 298, 300). Povsem ustrezna je tudi starost 76 let v mrliški matični knjigi župnije Dobrna 20. 5. 1774 (SI NŠAM, Župnija Dobrna, Matične knjige, M 1771–1830, pag. 17). Njen omenjeni stari stric Janez Baltazar je v rodbinski genealogiji objavil datume rojstev vseh sedmih otrok, rojenih med letoma 1680 in 1698, samo za prvorojenko in predzadnjega otroka pa je zapisal tudi kraj rojstva, dvorec Dobrova pri Velenju (Gablkoven, *Stemma genealogicum*, 119, 122), ter izpričal, da Janez Jurij živi (1709) na Ekenštajnu (tj. dvorec Gorica) v celjski grofiji. Ignacij Orožen pa je iz danes izgubljene krstne matice župnije Šmartno v Velenju izpisal samo krst edinega zgodaj umrlega sina, krščenega 16. 3. 1694 (Orožen, *Das Bisthum*, 5: 296), morda zato, ker krsti drugih niso bili vpisani (o praksi nedoslednega vpisovanja krstov plemiških otrok prim. Golec, "Plemstvo v cerkvenih matičnih knjigah"). Tudi ta sin naj bi se po Gabelkovnovi genealogiji rodil še v Dobrovi, vendar eno leto pozneje, 14. 3. 1695, in umrl leta 1697 (Gablkoven, *Stemma genealogicum*, 122). Oče Janez Jurij je bil rojen 26. 3. 1654 na Blagovni pri Šentjurju (Gablkoven, *Stemma genealogicum*, 119), umrl pa 30. 1. 1724, po mrliški matici star 70 let in pokopan v Škalah (Orožen, *Das Bisthum*, 5: 300). Mati Eva Marija je tedaj še živela. Marijo Konstancijo je Witting v genealogiji Adelsteinov imenoval samo s prvim imenom Konstancija in ji pripisal napačne starše, gl. Witting, "Steiermärkischer Adel," 5. Prim. Naschenweng, *Der landständische Adel*, [621].

[64] Dvorec Gorica, tedaj še pristavo, in povsem porušeni Ekenštajn je 6. 4. 1661 od Marjete Deleo (*Delein*) baronice Löwenburg, rojene pl. Gabelkoven, kupila Ana Marija pl. Gabelkoven, rojena pl. Gaisruck, prejšnja lastnica Marjeta Deleo pa je to posest, zarubljeno pl. Scheierjem, pridobila z nakupom tri leta prej, 27. 2. 1658 (Orožen, *Das Bisthum*, 5: 160). – V štajerski imenjski knjigi je nakup zabeležen šele leta 1664, nato pa ni podatkov o lastnikih vse do leta 1726, gl. AT StLA, B 249/5, Sikora, Die steirischen Gülten etc., V. Kreis Cilli, 115, 143. Po viru druge roke naj bi Janez Jurij baron Adelstein kupil posest Ekenštajn leta 1694, prim. rodovno deblo Adelsteinov, ki ga je sredi 19. stoletja sestavil Franc vitez Gadolla, v AT StLA, A. Adl von Adlstein, Familie, K 1, H 1.

je bila le ena), dve leti zatem, 9. junija 1726, pa jo je po poravnavi s sestrami prevzela Marija Konstancija. Šest let pozneje se je pri 34-ih 26. maja 1732 omožila s Francem Jožefom baronom Adelsteinom[65] (št. 21) in si z njim ustvarila družino. Marija Konstancija ob poroki sicer ni bila več mlada, vendar ji portret z letnico 1745 daje občutno preveč let, kar 67. Avtor oziroma popravljalec napisa se je zmotil za dvajset let. Umrla je na Dobrni kot vdova 20. maja 1774, po tamkajšnji mrliški matici stara ustreznih 76 let.[66]

Gabelkovni so bili sicer tipična plemiška rodbina zgodnjenovoveškega nastanka. Plemiški predikat »von Gablkoven« je 15. avgusta 1606 v Gradcu prejelo osem bratov in bratrancev s priimkom Gabelkover. Del rodbine se je leta 1630 povzpel med barone, vendar ne tudi veja, iz katere je izšla Marija Konstancija.[67] Baronski predikat ob okrajšavi dekliškega priimka na njenem portretu tako ni upravičen.

V njenem zapuščinskem inventarju, sestavljenem v Dobrnici, niso popisali nobenih slik, saj je bil lastnik dvorca tedaj že sin Anton Karel (št. 19), Mariji Konstanciji pa so pripadali samo osebni predmeti.[68]

**23. Portret Franca Ksaverja Marije barona Adelsteina (1737 – ne pred 1784)** (sl. 6)
Narodna galerija, inv. št. NG S 727 (v NMS stara inv. št. 3780); dopasni portret; V: 99,0 cm, Š: 74,0 cm; olje na platnu.
Napis levo zgoraj: »F: X: M: F: V: A: / AETATIS SUAE VIII. / An: 1745.« [Franz Xaver Maria Freiherr von Adelstein].
Druga znamenja identifikacije: desno zgoraj Adelsteinov rodbinski grb.
Datacija: 1745; avtor: Lovrenc Jožef Stachl; neobjavljen.[69]

O portretirancu (1737, Gorica pri Velenju – ne pred 1784, neznano kje) ni znanega prav veliko. Po krstni matici župnije Šmartno v Velenju je dobil krstno ime Franc Ksaver Marija Jožef in je bil rojen 20. novembra 1737[70] kot četrti otrok Franca Jožefa barona Adelsteina (št. 21) in Marije Konstancije Lukrecije, rojene pl. Gabelkoven (št. 22). Leta 1750 ga srečamo v drugem razredu graške jezuitske gimnazije kot Franca Ksaverja barona Adelsteina, Štajerca iz Gorice (*Styrus Goricensis*), leta 1755 pa na višjih jezuitskih študijih, na študijski stopnji filozofija z enakimi identifikacijskimi oznakami kot prvič, le da izvemo tudi to, da je bil gojenec nadvojvodovega konvikta (Ferdinandeuma).[71] Postal je poklicni častnik in dosegel vsaj čin pehotnega poročnika.[72] Oče mu je leta 1767 z oporoko namenil

[65] Orožen, *Das Bisthum*, 5: 160–61. Natančneje o poroki Orožen, *Das Bisthum*, 5: 299–300. – V štajerski imenjski knjigi je prenos lastništva na podlagi pogodbe med šestimi sorojenci vpisan z letnico 1727, gl. AT StLA, B 249/5, Sikora, Die steirischen Gülten etc., V. Kreis Cilli, 115.

[66] SI NŠAM, Župnija Dobrna, Matične knjige, M 1771–1830, pag. 17.

[67] Gablkoven, *Stemma genealogicum*; Frank, *Standeserhebungen und Gnadenakte*, 2: 61; "Gabelkofen." Prim. rodovnike v AT StLA, A. Gabelkhoven, Familie und Herrschaft, K 1, H 2; Naschenweng, *Der landständische Adel*, [609, 621].

[68] AT StLA, Landrecht, K 5, Adel v. Adelstein (3), 20. 10. 1774, fol. 229–34.

[69] Portretiranec doslej ni bil identificiran.

[70] Orožen, *Das Bisthum*, 5: 299.

[71] Andritsch, *Die Matrikeln*, 3: 223, 401.

[72] V oporoki in nato še zapuščinskem inventarju svojega očeta Franca Jožefa je naveden med dediči kot Franc Ksaver, podporočnik v Colloredovem pešpolku (AT StLA, A. Adl von Adlstein, Familie, K 1, H 3, 28. 1. 1767; AT StLA, Landrecht, K 5, Adel v. Adelstein (3), 5. 5. 1767, fol. 125), ob prejemu dediščine istega leta pa se je podpisal kot poročnik omenjenega pešpolka (AT StLA, Landrecht, K 5, Adel v. Adelstein (3), 28. 9. 1767, fol. 192). Brez navedbe čina, zgolj kot Franca, ga najdemo na seznamu dedičev v zapuščinskem inventarju matere Konstancije (AT StLA, Landrecht, K 5, Adel v. Adelstein (3), 20. 10. 1774, fol. 229v). Naschenweng kot zadnji podatek o njem navaja, da je bil še živ ob materini smrti 18. 5. 1774, prim. Naschenweng, *Der landständische Adel*, [10].


*6. Franc Ksaver Marija baron Adelstein (1737 – ne pred 1784) (št. 23), Ljubljana, Narodna galerija (© Narodna galerija; foto: Janko Dermastja)*


*7. Ana Marija Terezija baronica Adelstein, poročena pl. Hohenwart (1740–1811) (št. 24), Ljubljana, Narodna galerija (© Narodna galerija; foto: Janko Dermastja)*

*8. Marija Ana Jožefa baronica Adelstein, poročena baronica Jabornig (Jabornegg) (1743–1805) (št. 25), Ljubljana, Narodna galerija (© Narodna galerija; foto: Janko Dermastja)*

letno apanažo 120 goldinarjev, dokler ne prevzame poveljstva nad četo.[73] Leta 1784, ko mu je bilo 47 let in ga v virih srečamo zadnjič, mu je tedaj umrli brat Anton Karel, dobrniški graščak, apanažo še vedno izplačeval, Franc Ksaver pa je tedaj še bil v aktivni službi.[74] Tudi če se je kdaj poročil in je imel potomce, se njegov rod očitno ni nadaljeval po moški veji.

**24. Portret Ane Marije Terezije baronice Adelstein (1740–1811), poročene pl. Hohenwart** (sl. 7)
Narodna galerija, inv. št. NG S 912 (v NMS stara inv. št. 3773); dopasni portret; V: 98,5 cm, Š: 74,5 cm; olje na platnu.
Napis desno zgoraj: »A: M: T: V: F: V: A: / AETATIS SUAE V. / A. 1745« [Anna Maria Theresia Freiin von Adelstein].
Druga znamenja identifikacije: desno zgoraj Adelsteinov rodbinski grb.
Datacija: 1745; avtor: Lovrenc Jožef Stachl; neobjavljen.[75]

Ana Marija Terezija baronica Adelstein, poročena pl. Hohenwart (1740, Gorica pri Velenju – 1811, Podgrad pri Vranskem) je bila krščena v Šmartnem v Velenju kot Ana Marija Terezija Ivana, hči Franca Jožefa barona Adelsteina (št. 21) in Marije Konstancije Lukrecije, rojene pl. Gabelkoven (št. 22), rojena 2. maja 1740.[76] Portret jo prikazuje kot petletno deklico, ko je družina že živela na gradu Švarcenštajn. Še ne 15-letna se je v domači župniji Št. Ilj pri Velenju 7. januarja 1755 omožila s skoraj četrt stoletja starejšim vdovcem Janezom Ludvikom pl. Hohenwartom (1716–1785), graščakom v Podgradu pri Vranskem,[77] kjer se je zakoncema rodilo vseh sedem otrok (1757–1768),[78] med njimi kot drugorojena Ivana Nepomucena (1758–1832), katere portret je bil del Galerije Dienerspergiane.[79] Družina Hohenwart se je v zgodnjih osemdesetih letih preselila v graščino Spodnje Perovo pri Kamniku, kjer je Janez Ludvik leta 1785 umrl kot najemnik posesti svojega brata. Ana Marija Terezija je nazadnje živela v Krškem in tam umrla 8. novembra 1811 v beneficiatni hiši. Njen sin Ignac pl. Hohenwart (1764–1832) je bil namreč dolgoletni leskovško-krški župnik.[80]

**25. Portret Marije Ane Jožefe baronice Adelstein, poročene baronice Jabornig (Jabornegg), (1743–1805)** (sl. 8)
Narodna galerija, inv. št. NG S 933 (v NMS stara inv. št. 3788); celopostavni sedeči portret; V: 98,7 cm, Š: 74 cm; olje na platnu.
Napis levo zgoraj: »B. Jabornig geb. B. Adelstein«.
Brez datacije; avtor: Lovrenc Jožef Stachl; neobjavljen.[81]

[73] AT StLA, A. Adl von Adlstein, Familie, K 1, H 3, 28. 1. 1767.

[74] AT StLA, Landrecht, Verlässe, K 18, 7–2561–1784, s. d. [29. 9. 1784], Passiv Stand, ad 31. 12. 1784. – Prav ta zapis omogoča datacijo popisa pokojnikovih pasivnih dolgov, 29. 9. 1784. Anton Karel je namreč bratu dolgoval apanažo za 8 mesecev in 28 dni od 1. 1. 1784 dalje.

[75] Portretiranka doslej ni bila identificirana.

[76] Orožen, *Das Bisthum*, 5: 299.

[77] SI NŠAM, Župnija Št. Ilj pri Velenju, Matične knjige, P 1729–1770, s. p.; prim. Orožen, *Das Bisthum*, 5: 366.

[78] Zgodovinski arhiv Ljubljana (ZAL), ZAL LJU 340, Lazarinijeva genealoška zbirka, šk. XXV, Hohenwarth.

[79] Golec, "Zbirka plemiških portretov," 73–75.

[80] Golec, "Neprava Valvasorjeva hiša," 83–84. – Naschenweng ima za njeno smrt pravilen datum, a napačno letnico 1795, prim. Naschenweng, *Der landständische Adel*, [10, 866].

[81] Portretiranka doslej ni bila identificirana.

Otroški portret Marije Ane Jožefe baronice Adelstein, poročene baronice Jabornig (1743, Švarcenštajn – 1805, Celje), glede na drugačen napis daje vtis, kot da ne spada v to skupino. Napis je bil dodan pozneje in je delo iste roke kot napisi na štirih drugih portretih, ki smo jih uvrstili v naslednjo skupino (št. 26–27, 29, 32). Ferdinand Šerbelj portret pripisuje istemu slikarju kot portrete štirih članov njene družine (št. 21–25),[82] nastal pa je kmalu po letu 1745, saj je otrok še majhen.

Iz katere Adelsteinove družine izvira deklica, v napisu imenovana baronica Jabornig, rojena baronica Adelstein, je razkril seznam pasivnih dolgov leta 1784 umrlega dobrniškega graščaka Antona Karla barona Adelsteina (št. 19). Na seznamu je namreč navedena pokojnikova obveznost do še žive sestre Marije baronice Jabornig, rojene baronice Adelstein,[83] kar je bilo ključno za identificiranje »skrivnostne« portretiranke.

Bila je najmlajša hči Franca Jožefa in Marije Konstancije baronov Adelstein (št. 21–22), rojena 15. septembra 1743 na Švarcenštajnu pri Velenju in krščena kot Marija Ana Jožefa.[84] Skupaj z bratoma in sestro je leta 1767 kot mladoletna Marija Ana in zato tudi z datumom rojstva navedena na seznamu dedičev po svojem očetu Francu Jožefu v njegovem zapuščinskem inventarju.[85] Istega leta je dosegla polnoletnost in odpravo skrbništva.[86] Zakaj je tako dolgo ostala samska in kakšne možnosti za možitev je imela, razkriva oče Franc Jožef v oporoki leta 1767, v kateri pravi, da je zaradi dolgotrajnih krčev (*durch die zugefallene und langwürdig dauernde Fräß*) v zelo slabem stanju, samska in na eno nogo ohromela, zato jo mora brat Anton Karel vzdrževati do smrti in ji poleg tega izplačati nujni delež.[87] Brat, dobrniški graščak, je bil očitno kar zadovoljen, ko se je te obveznosti otresel in je skoraj 40-letno Marijo 17. februarja 1783 v Celju pospremil pred oltar s Krištofom baronom Jabornigom.[88] Jabornigu (1712, Gradec – po 1783, neznano kje), ki je bil več kot trideset let starejši od žene, je v Celju leto poprej umrla prva žena Ana Marija pl. Vogtern (ok. 1725–1782), s katero je imel šest otrok.[89] Izšel je iz izvorno

[82] Mnenje Ferdinanda Šerbelja, 24. 4. 2025.

[83] Pokojnik je imel do sestre obveznost izplačila dednega deleža v višini 3400 goldinarjev, gl. AT StLA, Landrecht, Verlässe, K 18, 7–2561–1784, s. d. [29. 9. 1784], Passiv Stand, ad 31. 12. 1784.

[84] SI NŠAM, Župnija Št. Ilj pri Velenju, Matične knjige, R 1717–1752, pag. 251 (brez navedbe kraja rojstva); prim. Orožen, *Das Bisthum*, 5: 366.

[85] AT StLA, Landrecht, K 5, Adel v. Adelstein (3), fol. 125, 5. 5. 1767.

[86] AT StLA, Landrecht, K 5, Adel v. Adelstein (3), fol. 182, 26. 9. 1767.

[87] AT StLA, A. Adl von Adlstein, Familie, K 1, H 3, 28. 1. 1767. – Naschenweng navaja o njej kot zadnji podatek, da je še živela ob materini smrti 18. 5. 1774, prim. Naschenweng, *Der landständische Adel*, [10].

[88] Ob poroki je ženin naveden kot vdovec, nevesta pa kot Marija iz (rodu) baronov Adelstein (*Ill[ustrissi]ma D[omi] c[e]laMaria e baronibus de Adelstein*). Njena poročna priča je bil (brat) Anton (Karel) baron Adelstein; novo skupno bivališče pa ženinovo stanovanje (*ad sponsum*) v Celju, h. št. 42 (SI NŠAM, Župnija Celje-Sv. Danijel, Matične knjige, P 1769–1804, pag. 88).

[89] Krištof baron Jabornig se je rodil 18. 1. 1712 v Gradcu in dobil ob krstu ime Krištof Jožef. Bil je sin Ernesta Franca Jožefa barona Jaborniga (Jabornegg) in Aurore Konstancije Katarine, rojene grofice Gaisruck (AT DAG, PA Graz-Hl. Blut, Taufbuch XII 1707–1720, pag. 270; prim. Schiviz von Schivizhoffen, *Der Adel in den Matriken der Stadt*, 108). V Gradcu se mu je v zakonu z Marijo Ano pl. Vogtern 1. 6. 1741 rodil edini tam rojeni otrok, sin Karel Adam Janez Marija Krištof, ki je umrl kmalu po rojstvu, že 16. 8. 1741 (AT DAG, PA Graz-Hl. Blut, Taufbuch XIV 1735–1746, pag. 417; Sterbebuch XII 1723–1742, pag. 1231; prim. Schiviz von Schivizhoffen, *Der Adel in den Matriken der Stadt*, 138, 189). Drugih pet otrok, ki jih poleg prvorojenca pozna Naschenweng in od katerih so vsaj trije odrasli, se je rodilo neznano kje. Za Jaborniga, ki mu Naschenweng poleg krstnih imen Krištof in Jožef daje še tretje ime: Franc Krištof Jožef, navaja, da je bil častnik, leta 1742 s činom praporščaka. Ženino smrt postavlja (po zapuščinskem spisu) v Celje z datumom 3. 8. 1782, kar je dan prej kot v mrliški knjigi, Jabornigovo smrt pa v čas po 18. 12. 1782, ko je izpričan kot vdovec; njegove druge žene baronice Adelsteinove ne pozna, gl. Naschenweng, *Der landständische Adel*, [885–86]. Krištofovo istovetnost s soprogom Marije baronice Adelstein potrjuje navedba dekliškega priimka njegove prve žene

koroške rodbine Jabornig (Jabornegg) zu Gamsenegg, ki se je med plemstvo povzpela v 16. stoletju in prišla leta 1667 do baronskega naslova.[90] Nekdanji častnik Krištof se je šele v poznejših letih preselil v Celje, kjer je imel hišo v Poštni ulici.[91] Umrl ni v mestu ob Savinji niti v Gradcu,[92] medtem ko se je Marijino življenje izteklo 19. novembra 1805 v Celju.[93] Njenega zapuščinskega inventarja ne poznamo.[94]

Kakšno pot do Dobrnice je prehodil njen otroški portret, je mogoče le ugibati. Skoraj nobenega dvoma ni, da je v zgodnjih šestdesetih letih 18. stoletja prišel z Adelsteini iz Švarcenštajna. Marija bi ga po poroki lahko vzela s seboj v Celje in bi se na Dobrnico vrnil pozneje, po njeni smrti. V tem primeru napis ne bi mogel nastati pred letom 1805. Vsekakor je bil dodan po letu 1783, ko je Marija baronica Adelstein šele postala baronica Jabornig.

**Tretja skupina: portreti drugih Adelsteinov in njihovi sorodnikov**

Ta skupina, v katero smo uvrstili sedem portretov (št. 26–32), je tako po časovnem razponu nastajanja kot po vsebini najbolj heterogena.

Štiri portrete proveniènčno povezujejo enotni napisi, ki so enaki kot na otroškem portretu baronice Adelstein, poročene baronice Jabornig, z napisom »B. Jabornig geb. B. Adelstein« (št. 25). Gre za portrete s prav tako skopimi napisi: »Adam v. Adelstein« (št. 26), »Baronin Dirndl« (št. 27) »B. Adelstein geb. Schelzl« (št. 29) in »Graf Gaisruck« (št. 32). Samo zadnji, portret grofa Gaisrucka, ima na drugem mestu tudi izvorni, slabo viden in zato doslej vedno prezrt napis: »AETATIS SVAE 10 ANNO 1650«. Portret so ob nepoznavanju tega podatka doslej postavljali v 2. polovico 17. stoletja.[95]

Marije Ane Krescencije pl. Vogtern ob smrti 4. 8. 1782 (*nata de Vogtheren*); mrliška matica ji daje 57 let (roj. okoli 1725), preminila je v hiši št. 42 (SI NŠAM, Župnija Celje-Sv. Danijel, Matične knjige, M 1757–1784, pag. 87), ki je naslednje leto, ob Krištofovi vnovični poroki, izpričana kot njegovo domovanje (gl. prejšnjo opombo). Jabornig se prvič ni poročil v štajerski prestolnici (AT DAG, PA Graz-Hl. Blut, Trauungsindex I 1612–1899; prim. Schiviz von Schivizhoffen, *Der Adel in den Matriken der Stadt*) in tudi prva žena ni bila Gradčanka, razen če ni šlo v resnici za neplemkinjo in se je rodila 28. 2. 1725 kot hči graškega zlatarja Leopolda Fokhnerja in Marije Elizabete ter bila krščena kot Ana Marija Rozina (AT DAG, PA Graz-Hl. Blut, Taufbuch XIII 1721–1734, pag. 250); v indeksu h krstni matici je njen priimek zapisan kot Vogtner (AT DAG, PA Graz-Hl. Blut, Taufindex I 1589–1744). Pomenljivo je, da Frank ne pozna takšne plemiške rodbine, gl. Frank, *Standeserhebungen und Gnadenakte*, 5: 167. Tudi v Naschenwengovem genealoškem priročniku je Marija Ana edina s tem priimkom, prim. Naschenweng, *Der landständische Adel*, [885].

90 Frank, *Standeserhebungen und Gnadenakte*, 2: 256; Hildebrandt, "Der Adel in Kärnten," 83–84; Naschenweng, *Der landständische Adel*, [884].

91 Ni znano, čigava je bila hiša št. 42 pred letom 1783, ko je kot lastnik izpričan Franc baron Jabornegg. Po Janku Orožnu jo je okoli leta 1800 kupil Ivan Šunko (Orožen, *Posestna in gradbena zgodovina Celja*, 30). O istovetnosti Franca Jaborniga (Jabornegga) s Krištofom Jabornigom gl. op. 89.

92 SI NŠAM, Župnija Celje-Sv. Danijel, Matične knjige, Ind M 1757–1834; AT DAG, PA Graz-Hl. Blut, Sterbeindex II 1728–1910; PA Graz-St. Peter, Sterbeindex 1728–1875; PA Graz-Dom, Sterbeindex 1786–1876; PA Graz-Mariae Himmelfahrt, Sterbeindex 1783–1938; PA Graz-St. Leonhard, Sterbeindex 1700–1911. Prim. Schiviz von Schivizhoffen, *Der Adel in den Matriken der Stadt*. – Krištofovega zapuščinskega spisa za razliko od spisa prve žene tudi ni med zapuščinskimi spisi štajerske deželne pravde, prim. indeks v AT StLA, B 148, Landrecht Verlässe, Adelige und Geistliche 1783–1830.

93 V mrliški matici je navedena samo kot Marija baronica Jabornig, starost 56 let je za šest let in pol podcenjena, bivališče pa Mesto, h. št. 50 (SI NŠAM, Župnija Celje-Sv. Danijel, Matične knjige, M 1784–1807, pag. 308). Hiša št. 50 ni bila njena last, ampak ena od dveh nizkih stavb na nekoč Dereanijevem, pozneje Pauserjevem svetu (Orožen, *Posestna in gradbena zgodovina Celja*, 47).

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

95 Vrišer, *Noša v baroku*, 94.

Napisi niso mogli nastati pred letom 1783, ko je Marija Ana Jožefa baronica Adelstein (1743–1805), najmlajša med portretiranci, s poroko postala baronica Jabornig. Tipografija je poznobaročna, kar pomeni pozno 18. stoletje in zgodnje 19. stoletje.[96] Ne vemo, ali temeljijo na starejših napisih ali so bili izdelani po spominu naročnikov. Tudi tega ne, ali je odsotnost osebnih imen razen pri Adamu pl. Adelsteinu posledica pomanjkljivih informacij naročnikov, ki bi se v zvezi z identiteto katere od oseb lahko tudi motili, če se niso mogli opreti na pisne podatke.

Kot prva naročnika napisov prideta v poštev zakonca Anton Karel baron Adelstein (1736–1784) in Kajetana baronica Adelstein (1757–1813) – najsi bo še za moževega življenja ali v času ženinega dolgotrajnega vdovstva –, kot zadnja pa Franc Ksaver baron Dienersperg (1773–1846) in Antonija, rojena baronica Adelstein (1782–1845), preden sta se sredi tridesetih let preselila z Dobrne v Gradec.

**26. Portret Jurija Adama pl. Adelsteina, od 1689 barona Adelsteina (1658–1695)** (sl. 9)
Narodni muzej Slovenije, inv. št. 1545 (stara inv. št. 3787); dopasni portret; V: 89,2 cm, Š: 68,5 cm; olje na platnu.
Napis desno zgoraj: »Adam v. Adelstein«.
Brez datacije; neznani avtor; objavljen.[97]

Glede na pripisovani čas nastanka upodobitve konec 17. ali v začetku 18. stoletja[98] in upodobljenčevo starost gre lahko samo za Jurija Adama Adla pl. Adelsteina (1658, Gradec – 1695, neznano kje), ki je bil 18. septembra 1689 skupaj z bratom Volfgangom Ferdinandom (1659–1719) povzdignjen v baronski stan,[99] na portretu pa še nima baronskega naslova.

Rojen je bil 27. maja 1658 v Gradcu kot prvi sin Jurija Adama pl. Adelsteina st. (1629–1684) in Regine Rozalije, rojene pl. Wintersheim (1634–1663/66),[100] ter vnuk cesarskega svetnika Jurija Adla († 1651), ki je bil leta 1622 kot glavni prejemnik štajerskih deželnih stanov poplemeniten v Adla pl. Adelsteina.[101] V rodnem mestu je leta 1670 izpričan kot gimnazijec drugega razreda

[96] Mnenje Ferdinanda Šerbelja, 24. 4. 2025.

[97] Dosedanje objave: Vrišer, *Noša v baroku*, 106, repr. 81, datirano: konec 17., začetek 18. stoletja; Horvat in Kos, *Zbirka slik*, 126, kat. št. 329, datirano: konec 17., začetek 18. stoletja.

[98] Gl. prejšnjo opombo.

[99] Frank, *Standeserhebungen und Gnadenakte*, 1: 4. – Izvirnik baronske diplome, ki jo je 18. 9. 1689 v Augsburgu izdal Leopold I., je bil leta 1719 shranjen v Adelsteinovi hiši v Gradcu, tako kot dve diplomi Ferdinanda II. – prva o povzdignitvi Jurija in Ambroža Adla v viteški stan, izdana 4. 5. 1622 na Dunaju, in druga o podelitvi predikata *von und zu Adelstein* istima dvema, izdana v Šopronu 29. 11. 1625 (AT StLA, Landrecht, K 5, Adel v. Adelstein (3), 7. 4. 1719, fol. 59v–60). – Povzdignitev v baronski stan je zadnji podatek, ki ga o Juriju Adamu pozna Naschenweng, *Der landständische Adel*, [10].

[100] AT DAG, PA Graz-Hl. Blut, Taufbuch VI 1651–1659, pag. 473; prim. Schiviz von Schivizhoffen, *Der Adel in den Matriken der Stadt*, 67. – Njegova starša Jurij Adam Adel pl. Adelstein in Regina Rozalija pl. Wintersheim sta se poročila 31. 1. 1655 v Gradcu, mati kot hči Zaharije pl. Wintersheima, cesarskega svetnika, notranjeavstrijskega vladnega svetnika in kanclerja (AT DAG, PA Graz-Hl. Blut, Trauungsbuch IV 1651–1659, pag. 219; prim. Witting, "Steiermärkischer Adel," 4–5; poroke ni v Schiviz von Schivizhoffen, *Der Adel in den Matriken der Stadt*, 206). Oče Jurij Adam st. je umrl 5. 11. 1684 v Gradcu (AT DAG, PA Graz-Hl. Blut, Sterbebuch IX 1683–1691, pag. 109; smrt ni navedena v Schiviz von Schivizhoffen, *Der Adel in den Matriken der Stadt*), mati pa neznano kdaj in kje. Za nobenim od njiju ni ohranjen zapuščinski inventar, gl. AT StLA, Landrecht, K 4–5. Več o starših v op. 10.

[101] Naschenweng, *Der landständische Adel*, [9–10]; Witting, "Steiermärkischer Adel," 4; Frank, *Standeserhebungen und Gnadenakte*, 1: 4.


*9. Jurij Adam pl. Adelstein, od 1689 baron Adelstein (1658–1695) (št. 26), Ljubljana, Narodni muzej Slovenije (© Narodni muzej Slovenije; foto: Tomaž Lauko)*


*10. Marija Ana Rozalija baronica Türndl, poročena baronica Ottenfels-Gschwind (1698–1747) (št. 27), Ljubljana, Narodna galerija (© Narodna galerija; foto: Janko Dermastja)*

*11. Janez Karel baron Adelstein (1692–1754) (št. 28), Ljubljana, Narodna galerija (© Narodna galerija; foto: Bojan Salaj)*

*12. Marija Terezija baronica Adelstein, rojena baronica Schätzl (ok. 1681–1741) (št. 29), Ljubljana, Narodna galerija (© Narodna galerija; foto: Janko Dermastja)*

jezuitske gimnazije, in sicer sočasno z leto dni mlajšim prej omenjenim bratom.[102] Njegova nadaljnja življenjska pot je znana le v obrisih.[103] Po zapuščinskem inventarju je sklenil poročno pogodbo z Marijo Eleonoro pl. Reisig 27. julija 1689 na gradu Vodriž pri Slovenj Gradcu.[104] Marija Eleonora (kmalu po 1660 – ne pred 1708) je bila po Naschenwengu zgodaj osirotela hči Jurija Karla barona Reisiga († 1667) in Marije Konstancije, rojene pl. Webersberg († 1669), iz spodnještajerske rodbine, ki je leta 1612 dobila plemiški naslov in 1652 baronstvo.[105]

Po štajerski imenjski knjigi je Jurij Adam skupaj z bratom Volfgangom Ferdinandom leta 1688 podedoval očetova imenja,[106] približno v tem času pa sta brata pridobila še posest in dvorec Dobrnica pri Dobrni, po imenjski knjigi od leta 1675 last Franca Ignaca Seifrieda pl. Ehrenfrieda. Že leta 1691 je Jurij Adam svoj delež na Dobrnici prepustil bratu.[107] Njegova življenjska pot se je končala nedolgo pred 1. septembrom 1695, ko sta bila v Gradcu imenovana komisarja za popis zapuščine.[108] Zapuščinski inventar priča, da je imel v štajerski prestolnici hišo in v okolici nekaj vinogradov in drugih zemljišč, sicer pa nobenih slik in knjig.[109]

Jurij Adam baron Adelstein, kot vse kaže, ni zapustil potomcev,[110] zato se je njegov portret tem laže znašel v rokah bratove družine. Glede na plemiški predikat *von*, brez baronskega naslova, je nastal najpozneje leta 1689. Gre za zelo kvalitetno delo, ki bi ga bilo mogoče postaviti v okolje beneške portretistike.[111]

[102] Oba brata sta bila v istem razredu in sta v gimnazijsko-univerzitetni matriki označena kot Štajerca in deželana (*Styrus, Provincialis*), gl. Andritsch, *Die Matrikeln*, 3: 30.

[103] Witting navaja, da je umrl 22. 12. 1731 v Gradcu (Witting, "Steiermärkischer Adel," 5), a je tega dne v resnici preminil mladi (Karel) Oto, sin njegovega nečaka Janeza Karla (AT DAG, PA Graz-Hl. Blut, Sterbebuch XII 1723–1742, pag. 553) (gl. pri portretu št. 30). Witting se je zmotil tudi z navedbo, da se je poročil z Marijo Katarino, hčerko Janeza Friderika barona Türndla in Katarine Sofije, rojene pl. Webersberg, rojeno 30. 1. 1670 v Gradcu (Witting, "Steiermärkischer Adel," 5), saj je bila ta v resnici žena njegovega brata Volfganga Ferdinanda (gl. pri portretu št. 27).

[104] AT StLA, Landrecht, K 4, Adl v. Adelstein (2), 12. 9. 1695, fol. 368. – Poroke ni v poročni matici župnije Šmartno pri Slovenj Gradcu (SI NŠAM, Župnija Šmartno pri Slovenj Gradcu, Matične knjige, P 1667–1729). Prim. Naschenweng, *Der landständische Adel*, [1204], ki na drugem mestu [10] nevesto pomotoma označuje kot tretjo ženo Jurija Adama Adelsteina st.

[105] Naschenweng, *Der landständische Adel*, [1203–04]. Glede na poroko staršev na gradu Žusem leta 1660, ki jo navaja Naschenweng, in prvorojenstvo bi se Marija Eleonora lahko tam tudi rodila. Zapuščino njenega očeta Jurija Karla barona Reisiga so leta 1667 popisali v dvorcu Pogled pri Poljčanah (AT StLA, Landrecht, K 989, Reisig (2), H 2, 26. 11. 1667). Matične knjige župnije Loče pri Poljčanah za ta čas niso ohranjene (SI NŠAM, Župnija Loče pri Poljčanah, popis). Marija Eleonora baronica Adelstein je bila še živa 9. 9. 1708, ko je kot krstna botra izpričana v Škalah (Orožen, *Das Bisthum*, 5: 119; SI NŠAM, Župnija Škale, Matične knjige, R 1685–1720, s. p.).

[106] AT StLA, B 249/5, Sikora, Die steirischen Gülten etc., V. Kreis Cilli, 4–5.

[107] AT StLA, B 249/5, Sikora, Die steirischen Gülten etc., V. Kreis Cilli, 2–3, 153. – Po Pircheggerju je Dobrnico bratoma volila Maksimilijana pl. Ehrenfried, rojena baronica Prank, ki naj bi jo dobila (*mit ihm belehnt*) kmalu po letu 1675, brata Adelstein pa leta 1690 (Pirchegger, *Die Untersteiermark*, 222). Ehrenfriedova je po Naschenwengu umrla leta 1685, verjetno na Dobrnici, njen mož Franc Ignac, gospod na Dobrnici, pa šele naslednje leto; zakonca, ki sta se poročila v poznejših letih, leta 1674, nista imela otrok, gl. Naschenweng, *Der landständische Adel*, [1406].

[108] AT StLA, Landrecht, K 4, Adl v. Adelstein (2), 12. 9. 1695, fol. 367v. – Njegova smrt ni vpisana v mrliški matici graške mestne župnije (AT DAG, PA Graz-Hl. Blut, Sterbeindex I 1610–1727; Sterbebuch X 1692–1705). Prim. tudi Schiviz von Schivizhoffen, *Der Adel in den Matriken der Stadt*, 278).

[109] AT StLA, Landrecht, K 4, Adl v. Adelstein (2), 12. 9. 1695, fol. 367–79v.

[110] Prim. Naschenweng, *Der landständische Adel*, [10].

[111] Mnenje Ferdinanda Šerbelja, 24. 4. 2025.

**27. Portret Marije Ane Rozalije baronice Türndl (Thürndl/Dürndl/Dirndl), poročene baronice Ottenfels-Gschwind (1698–1747)** (sl. 10)
Narodna galerija, inv. št. NG S 934 (v NMS stara inv. št. 3771); dopasni portret; V: 98,5 cm, Š: 74,5 cm; olje na platnu.
Napis levo zgoraj: »Baronin Dirndl«.
Brez datacije; neznani avtor; objavljen.[112]

Pri mladi ženski na sliki, označeni samo kot »baronica Dirndl«, bi najprej pomislili, da gre za Marijo Katarino baronico Türndl (1670, Gradec – 1724, [Dobrnica]), ki se je leta 1690 primožila v Adelsteinovo rodbino. Možu Volfgangu Ferdinandu baronu Adelsteinu (1659–1719) je na Dobrnici pri Dobrni rodila pet otrok (1692–1702),[113] med njimi Janeza Karla (št. 28) in Franca Jožefa (št. 21). Ni znano, kje sta zakonca stopila pred oltar, vsekakor ne v Gradcu,[114] kjer sta 23. septembra 1690 sklenila poročno pogodbo[115] in kjer sta bila oba rojena. Volfgang Ferdinand, krščen 20. oktobra 1659, je bil sin Jurija Adama Adla pl. Adelsteina in Regine Rozalije, rojene pl. Wintersheim,[116] Katarina s krstnim imenom Marija Katarina pa hči Janeza Friderika barona Türndla (Dürndl) (1632–1699) in Katarine Sofije, rojene pl. Webersberg (1638–1681), krščena 30. januarja 1670.[117] Njen oče, (notranjeavstrijski) vladni svetnik in prisednik deželne pravde, je le malo prej, 10. decembra 1665, pridobil baronski naslov s predikatom »von und zu Alt-Kainach«[118] po gradu pri Voitsbergu zahodno od Gradca. Alt-Kainach je bil v rokah rodbine, ki naj bi prišla s Saškega, od konca 16. stoletja.[119]

Katarina baronica Adelstein, rojena baronica Türndl, je umrla, malo preden so 1. februarja 1724 na Dobrnici popisali njeno zapuščino.[120] Zadnjih pet let je preživela kot vdova. Njen mož Volfgang

[112] Dosedanje objave: Vrišer, "Noša na portretih," 109, repr. 91, kot: »Portret baronice Dirndl, prva polovica 18. stoletja«; Vrišer, *Noša v baroku*, 27, 106, repr. 85, kot: »Portret baronice Dirndl, prva pol. 18. stol.«.

[113] Orožen, *Das Bisthum*, 8: 334.

[114] Prim. AT DAG, PA Graz-Hl. Blut, Trauungsbuch VII 1675–1700. – Poroke tudi ni v poročni matici župnije Kainach pri Voitsbergu zahodno od Gradca, kjer so Türndli imeli dvorec Alt-Kainach (AT DAG, PA Kainach, Trauungsbuch 3 1689–1706).

[115] Izvirnik poročne pogodbe so popisali v zapuščinskem inventarju Volfganga Ferdinanda med njegovo zapuščino v Gradcu, gl. AT StLA, Landrecht, K 5, Adel v. Adelstein (3), 7. 4. 1719, fol. 60.

[116] AT DAG, PA Graz-Hl. Blut, Taufbuch VII 1659–1666, pag. 16; prim. Schiviz von Schivizhoffen, *Der Adel in den Matriken der Stadt*, 68.

[117] AT DAG, PA Graz-Hl. Blut, Taufbuch VIII 1666–1672, pag. 290; prim. Schiviz von Schivizhoffen, *Der Adel in den Matriken der Stadt*, 76. – Za genealoške podatke o njenih starših gl. Naschenweng, *Der landständische Adel*, [491–92]. O času smrti staršev gl. tudi njuna zapuščinska inventarja v AT StLA, Landrecht, K 1360, Türndl, 21. 3. 1681 in 30. 6. 1699.

[118] AT ÖStA, AVA, Adelsakte, Hofadelsakt von Johann Friedrich Thürndl von und zu Altkheinach, 10. 12. 1665. Prim. Frank, *Standeserhebungen und Gnadenakte*, 5: 132; Naschenweng, *Der landständische Adel*, [491]. – V njegovem zapuščinskem inventarju so popisali tudi kranjsko deželansko diplomo Friderika barona Türndla, izdano 12. 1. 1671 v Ljubljani, gl. AT StLA, Landrecht, K 1360, Türndl, 30. 6. 1699.

[119] Naschenweng, *Der landständische Adel,* [491–92]; AT ÖStA, AVA, Adelsakte, Hofadelsakt von Johann Friedrich Thürndl von und zu Altkheinach, 10. 12. 1665, fol. 3–3v.

[120] AT StLA, Landrecht, K 5, Adel v. Adelstein (3), 1. 2. 1724, fol. 148–79. Ignacij Orožen iz danes izgubljene dobrnske mrliške matice ni izpisal podatkov o njeni smrti (Orožen, *Das Bisthum*, 8: 339), Naschenweng, *Der landständische Adel*, [10, 492], pa navaja datum 1. 1. 1724.

Ferdinand baron Adelstein se je poslovil od tega sveta prvega dne leta 1719.[121] Ob smrti je imel dvorec s posestjo Dobrnica,[122] hišo v predmestju Gradca ob Muri pa je že pred tem izročil ženi.[123] V njegovem graškem stanovanju so popisali tudi tri slike, med katerimi je bil morda en družinski portret neznane osebe.[124]

Dvom o tem, da bi bila mlada portretiranka res Adelsteinova žena Katarina baronica Türndl, kar pomeni, da bi portret nastal najpozneje leta 1690, ko se je omožila, je vzbudila datacija portreta, ki ga je Andreja Vrišer postavila šele v prvo polovico 18. stoletja z utemeljitvijo, da je bila frizura »fontange« domislica poznega 17. stoletja in da slika mlade baronice Türndl kaže »pozno različico te nevsakdanje mode«.[125] Portret je na drugem mestu umestila na začetek 18. stoletja oziroma »bržkone« v ta čas.[126]

Glede na to, da je napis na portretu (*Baronin Dirndl*) nastal precej pozneje, sočasno s štirimi drugimi portretnimi napisi,[127] bi bila portretiranka, če bi šlo res za Marijo Katarino, vsekakor označena tudi kot poročena baronica Adelstein in ne le kot baronica Türndl. Portretirana mlada dama je nedvomno njena veliko mlajša polsestra Marija Ana Rozalija (1698, Gradec – 1747, Celovec), krščena 17. oktobra 1698 v Gradcu kot Rozalija Terezija Ana, hčerka Janeza Friderika barona Türndla in njegove zadnje žene Marije Ane,[128] rojene pl. Plöckner.[129] Po tragični smrti svojih staršev, ki sta že spomladi 1699, ko ji je bilo približno pol leta, utonila v narasli reki Kainach zahodno od Gradca,[130] je skupaj s triletnim bratom Janezom Friderikom baronom Türndlom ml.

[121] Zapuščinski inventar njegovega premoženja na Dobrnici ima datum 18. 1. 1719 (AT StLA, Landrecht, K 5, Adel v. Adelstein (3)), iz ženinega inventarja pa izvemo, da je njegovo skrbništvo nad Türndlovim premoženjem trajalo do 1. 1. 1719 (AT StLA, Landrecht, K 5, Adel v. Adelstein (3), 1. 2. 1724, fol. 150), kar je bil vsekakor datum njegove smrti. Ta datum navaja tudi Naschenweng, *Der landständische Adel*, [10, 492].

[122] AT StLA, Landrecht, K 5, Adel v. Adelstein (3), 18. 1. 1719, fol. 15–39v. – O pridobitvi Dobrnice gl. pri portretu št. 26.

[123] AT StLA, Landrecht, K 5, Adel v. Adelstein (3), inventar Adelsteinove zapuščine v Gradcu, 7. 4. 1719, fol. 71.

[124] AT StLA, Landrecht, K 5, Adel v. Adelstein (3), 80v–81. – Šlo je za sliko neke stare ženske (*eines alten Weibs*) s črnim okvirjem, ki so jo ocenili na vrednost 3 goldinarjev. Ocenitev vrednosti bi izključevala možnost družinskega portreta, lahko pa je bila slika ocenjena zato, ker je niso prepoznali kot družinsko. Drugi dve sta prikazovali tri kvartopirce (*3 falsche Spieler gemallen*) in Marijo (*ein Frauen Bildt*). Prim. op. 36.

[125] Vrišer, "Noša na portretih," 109–10;

[126] Vrišer, *Noša v baroku*, 27.

[127] Portreti št. 25–26, 29, 32.

[128] AT DAG, PA Graz-Hl. Blut, Taufbuch XI 1694–1706, pag. 255. Prim. Schiviz von Schivizhoffen, *Der Adel in den Matriken der Stadt*, 96; Naschenweng, *Der landständische Adel*, [492].

[129] Njena starša Janez Friderik baron Türndl in Marija Ana pl. Plöckner sta sklenila poročno pogodbo 14. 8. 1695 na Dunaju, gl. AT StLA, Landrecht, K 5, Adel v. Adelstein (3), 18. 1. 1719, fol. 56. Nevesta je bila hči dr. prava Jakoba Ernesta pl. Plöcknerja († 1724, Dunaj), odvetnika in cesarskega dvornega svetnika, ki je bil šele leta 1690 povzdignjen v viteški stan, in njegove žene Helene Elizabete († po 1712), prim. Naschenweng, *Der landständische Adel*, [113, 492].

[130] V zapuščinskem inventarju Volfganga Ferdinanda barona Adelsteina so med Türndlovimi skrbniškimi dokumenti popisali inventarja Janeza Friderika in Marije Ane baronov Türndl, sestavljena maja in junija 1699 v Gradcu (AT StLA, Landrecht, K 5, Adel v. Adelstein (3), 18. 1. 1719, fol. 57v). Iz sodne listine z datumom 15. 1. 1700, popisane v zapuščinskem inventarju Franca Jožefa barona Adelsteina, izhaja, da sta zakonca Türndl skupaj s služabnikom umrla v nesreči »in den grossen Wasser Kainach« (AT StLA, Landrecht, K 6, Adel v. Adelstein (4), 28. 4.–5. 5. 1767, fol. 129). Po Naschenwengu se je to zgodilo 22. aprila 1699, gl. Naschenweng, *Der landständische Adel*, [10, 492].

(1696–1768)[131] prišla v družino polsestre Marije Katarine in njenega moža Volfganga Ferdinanda barona Adelsteina, ki je postal skrbnik obeh sirot.[132] Ta je skoraj dve desetletji do svoje smrti (1719) upravljal Türndlovo premoženje, ki sta ga od nepremičnin sestavljala hiša v Gradcu in posest z dvorcem Alt-Kainach pri Voitsbergu zahodno od Gradca.[133] Vse kaže, da je Adelsteinova družina živela (tudi) v Gradcu, saj sta sinova na tamkajšnji jezuitski gimnaziji označena kot Gradčana (1700 in 1705).[134]

Marija Ana Rozalija na portretu nima drugega priimka, kar bi kazalo, da se ni nikoli poročila, po drugi strani pa vrtnica v roki namiguje na nevesto.[135] Poročila se ni tako mlada, kot jo prikazuje portret, ampak šele v 36. letu 15. februarja 1734 v Celovcu, in sicer z vdovcem Francem Wolfgangom baronom Ottenfelsom (Ottenfels-Gschwind).[136] Njen generacijo starejši soprog (1671, Celovec – 1751, Špital ob Dravi) je bil vnuk višjega stanovskega sekretarja Hansa Sigmunda Otta, leta 1653 poplemenitenega s predikatom pl. Ottenfels. Oče Volf Jakob, gospod v Podkrnosu (Gurnitz) ob Glini, je leta 1710 dosegel povzdignitev v baronski stan, Franc Volfgang pa leta 1719 združitev imena in grba z imenom in grbom pokojnega sorodnika v »Freiherr von Ottenfels und Gschwindt«.[137] Po Naschenwengu je Franc Volfgang izpričan kot deželni svetnik, poverjenik koroških deželnih stanov in stanovski glavni prejemnik, gospod na Töscheldorfu in Labecku. Tako s prvo ženo Marijo Frančiško baronico Haydegg (1679, Gradec –1732, Celovec), ki mu je rodila devet otrok, kot z drugo, baronico Türndl, je sicer živel v Celovcu. Tu mu je Marija Ana Rozalija poldrugo leto po poroki rodila še

[131] Janez Friderik ml. je bil krščen 9. 10. 1698 v Gradcu (AT DAG, PA Graz-Hl. Blut, Taufbuch XI 1694–1706, pag. 136; Schiviz von Schivizhoffen, *Der Adel in den Matriken der Stadt*, 94–95) in umrl prav tam 20. 2. 1768 kot svetnik deželne pravde (AT DAG, PA Graz-Hl. Blut, Sterbebuch XIV 1754–1770, pag. 617; Schiviz von Schivizhoffen, *Der Adel in den Matriken der Stadt*, 298). Prim. Naschenweng, *Der landständische Adel*, [492].

[132] Iz zapuščinskega inventarja Marije Katarine baronice Adelstein, rojene baronice Türndl, je razvidno, da je bil njen pokojni mož Volfgang Ferdinand skrbnik (*Gerhab*) mladoletnih Janeza Friderika barona Türndla ml. in njegove sestre Marije Ane Rozalije od leta 1691 [prav 1699 – gl. op. 130] do 1. 1. 1719, kar je bil vsekakor datum njegove smrti (AT StLA, Landrecht, K 5, Adel v. Adelstein (3), 1. 2. 1724, fol. 150). Poleg raznih popisanih spisov o skrbništvu v Adelsteinovem zapuščinskem inventarju o tem zelo nazorno govori Janez Friderik baron Türndl v svoji oporoki, ki jo je za primer smrti sestavil pri 18-ih 22. 9. 1716 v Gradcu; v njej pravi, da sta ga Volfgang Ferdinand in njegova žena, »mein hochgedachte Frau Mämb« (!) od otroštva vzgajala z veliko truda, skrbi in ljubezni, za svojo glavno dedinjo imenuje sestro Marijo Rozalijo, če pa ta umre, postanejo dediči trije Adelsteinovi otroci: najprej Janez Karel in Franc Jožef, v primeru njune smrti pa Marija Katarina, omožena baronica Mauerburg (AT StLA, A. Türndl, Familie, K 1, H 1, 22. 9. 1716).

[133] Popis Türndlovega premoženja pod Adelsteinovim skrbništvom vključno s skrbniškimi spisi je vključen v inventar Adelsteinove zapuščine, popisane v Gradcu (AT StLA, Landrecht, K 5, Adel v. Adelstein (3), 7. 4. 1719, fol. 53–84v). Med listinami sta bili tudi diplomi Janeza Friderika barona Türndla st. o pridobitvi štajerskega deželanstva 28. 1. 1630 (očeta z istim imenom) in kranjskega 12. 1. 1671 (AT StLA, Landrecht, K 5, Adel v. Adelstein (3), 7. 4. 1719, fol. 55).

[134] Andritsch, *Die Matrikeln*, 3: 163, 183.

[135] Mnenje Ferdinanda Šerbelja, 24. 4. 2025.

[136] Iz dokumentov rodbine Türndl njena usoda po letu 1719 ni razvidna, prim. AT StLA, A. Türndl, Familie, K 1; AT StLA, Landrecht, K 1360, Türndl. Po skrbnikovi smrti sta si Marija Ana Rozalija in njen brat Janez Friderik razdelila premičnine iz Türndlove zapuščine v hiši v Gradcu (AT StLA, Landrecht, K 5, Adel v. Adelstein (3), 7. 4. 1719, fol. 76–76v). Kakšna je bila njena nadaljnja življenjska pot, je razkril Naschenweng, *Der landständische Adel*, [492]. Natančneje o poroki: Archiv der Diözese Gurk, Klagenfurt (AT ADG), PA Klagenfurt-St. Egid, Trauungsbuch II 1663–1744, pag. 400.

[137] Naschenweng, *Der landständische Adel*, [1125–26]; Frank, *Standeserhebungen und Gnadenakte*, 4: 21–22.

zadnjega otroka, svojo edinko, ki je odrasla in se poročila.[138] Življenje baronice Ottenfels-Gschwind, rojene baronice Türndl, se je izteklo v Celovcu 17. aprila 1747, ko ji še ni bilo 49 let.[139]

Njena slika bi glede na mladost upodobljenke lahko bila v Dobrnici že leta 1719 ob smrti skrbnika Volfganga Ferdinanda barona Adelsteina, vendar njegov zapuščinski inventar ter tudi pet let mlajši inventar žene Marije Katarine ne izkazujeta nobenega družinskega portreta. Razlog je morda samo ta, da vrednosti teh slik v zapuščinah praviloma niso ocenjevali. Sicer pa sta pokojnika premogla veliko različnih upodobitev.[140]

**28. Portret Janeza Karla barona Adelsteina (1692–1754)** (sl. 11)
Narodna galerija, inv. št. NG S 881 (v NMS stara inv. št. 3783); dopasni portret; V: 98 cm, Š: 73,5 cm; olje na platnu.
Brez napisa.
Druga znamenja identifikacije: levo zgoraj Adelsteinov rodbinski grb.
Brez datacije; neznani avtor; neobjavljen.[141]

Na podlagi identičnega grba kot na portretu Marije Terezije baronice Adelstein, rojene baronice Schätzl (št. 29), in iste roke, ki je ta portret izdelala, je bilo portretiranca mogoče identificirati kot baroničinega soproga Janeza Karla barona Adelsteina (1692, Dobrnica – 1754, Dobrnica).[142] Rodil se je kot prvorojenec tri leta prej, leta 1689, pobaronjenega[143] Volfganga Ferdinanda (1659–1719) in Katarine, rojene pl. Türndl (1670–1724). Po danes izgubljeni krstni matici župnije Dobrna je bil krščen 18. januarja 1692 z imenom Karel.[144] Po očetu je podedoval posest Dobrnica in jo obdržal do smrti. Umrl je za kapjo v 63. letu starosti, pokopali so ga 9. marca 1754 na Dobrni.[145] Bil je v vojaški službi, o čemer priča tudi prsni oklep na portretu, in imel pred poroko čin stotnika.[146] Prvič se je oženil neznano kje, najpozneje v začetku leta 1720, v katerem se mu je rodil zgodaj umrli sin Karel Oto (1720–1731) (št. 30). Po smrti žene Marije Terezije, rojene baronice Schätzl (ok. 1681–1741), je 9. aprila 1742 v kapeli domačega dvorca stopil pred oltar še s Frančiško Terezijo baronico Čečker

[138] Naschenweng, *Der landständische Adel*, [1126].

[139] Naschenweng, *Der landständische Adel*, [1126]. Natančneje o smrti: AT ADG, PA Klagenfurt-St. Egid, Sterbebuch IV 1720–1779, fol. 108v.

[140] Ob smrti barona Volfganga Ferdinanda leta 1719 so po posameznih prostorih popisali vrsto slik, med njimi samo v zgornji veliki dvorani 13 majhnih in velikih krajinskih, velika jedilnica v zgornjem nadstropju pa je bila sploh vsa okrašena z majhnimi in velikimi slikami (AT StLA, Landrecht, K 5, Adel v. Adelstein (3), 18. 1. 1719, fol. 29–32). Zapuščinski inventar Marije Katarine iz leta 1724 izkazuje po sobah več kot 40 *Bilder*, *Bildlein*, *Landtschafttlen*, *Gemähl* idr. (AT StLA, Landrecht, K 5, Adel v. Adelstein (3), 1. 2. 1724, fol. 159–163). Družinski portreti se kot sumarno popisani in neocenjeni pojavijo šele leta 1767 v zapuščinskem inventarju sina Franca Jožefa (št. 21).

[141] Doslej neidentificiran portretiranec. V Narodni galeriji je voden kot portret plemiča, v stari inventarni knjigi Narodnega muzeja pa kot neznan gospod.

[142] Za genealoške podatke o njem in njegovi družini gl. Naschenweng, *Der landständische Adel*, [10].

[143] Frank, *Standeserhebungen und Gnadenakte*, 1: 4.

[144] Orožen, *Das Bisthum*, 8: 334.

[145] Orožen, *Das Bisthum*, 8: 339.

[146] Ena od sob v dvorcu Dobrnica je v zapuščinskem inventarju njegovega očeta Volfganga Ferdinanda leta 1719 imenovana »In deß Herrn Baron Johan Carl Haubtmanß Zimer« (AT StLA, Landrecht, K 5, Adel v. Adelstein (3), 18. 1. 1719, fol. 29). »Soba barona stotnika« se pojavi tudi v zapuščinskem inventarju njegove matere pet let zatem (AT StLA, Landrecht, K 5, Adel v. Adelstein (3), 1. 2. 1724, fol. 159).

(Zetschker) (ok. 1713–1766), hčerjo Franca Sigmunda barona Čečkerja († 1743), graščaka na Novem dvoru pri Radečah, in Marije Ane, rojene baronice Egkh.[147] Druga žena mu je tako kot prva rodila samo sina, a je umrl že kmalu po rojstvu.[148]

Frančiška Terezija bi po poročni pogodbi smela Dobrnico uživati do smrti,[149] vendar jo je leta 1760 prodala svaku Francu Jožefu (št. 21) in nato živela v bližnjem trgu Vojnik.[150] Tam so leta 1766 v njeni zapuščini popisali 29 nabožnih in drugih slik, od tega 20 majhnih in deloma naslikanih na papirju, ni pa izpričan noben portret.[151] Svojega je, če je obstajal, očitno pustila v Dobrnici.

Zdi se mogoče, da je danes pogrešani portret neznane dame iz Breznikove zbirke upodobitev te baronice Adelstein, saj je imel skoraj identične dimenzije (98,5 × 74 cm) kot portreta zakoncev Janeza Karla (št. 28) in Marije Terezije (št. 29), povrhu pa so mu ob prevzemu v Narodni muzej (1934) dodelili inventarno številko 3784, tj. številko med njunima (3783 in 3785).[152]

**29. Portret Marije Terezije baronice Adelstein, rojene baronice Schätzl (ok. 1681–1741)** (sl. 12)
Narodna galerija, inv. št. NG S 918 (v NMS stara inv. št. 3785); dopasni portret; V: 98,5 cm; Š: 74 cm; olje na platnu.
Napis levo zgoraj: »B. Adelstein geb. Schelzl«.
Druga znamenja identifikacije: levo zgoraj Adelsteinov rodbinski grb.
Brez datacije; neznani avtor; neobjavljen.

[147] Orožen, *Das Bisthum*, 8: 338. Tudi ob krstu sina je žena imenovana Frančiška Terezija, vendar brez dekliškega priimka (Orožen, *Das Bisthum*, 8: 337). Dušan Kos na rodovnem deblu Čečkerjev navaja Frančiško Terezijo skupaj s petimi sorojenci pred zadnjo Amalijo, ki naj bi se rodila leta 1716. Njenega moža pozna samo kot »N. barona Adelsteina«, čas njene smrti pa naj bi bil »pred letom 1786« (Kos, *Valvasor, kuharica Ana*, genealoško drevo Rodbina Čečker, list A). Miha Preinfalk, ki je za Wittingom povzel, da se je Frančiška omožila s Francem Jožefom baronom Adelsteinom, jo med šestimi otroki uvršča na četrto mesto, umrla pa naj bi po letu 1756 (Preinfalk, *Plemiške rodbine na Slovenskem: 16. stoletje*, 294, 331). Iz njenega zapuščinskega inventarja je razvidno, da so baroničino zapuščino popisali 26. 1. 1766 v trgu Vojnik (AT StLA, Landrecht, K 6, Adel v. Adelstein (4), 25. 1. 1766, fol. 80–93v). Tam je umrla 7. 1. istega leta; v mrliško matico je vpisana tudi z dekliškim priimkom, a brez osebnega imena, stara pa naj bi bila 57 let (SI NŠAM, Župnija Vojnik, Matične knjige, M 1754–1780, s. p.), potemtakem rojena okoli leta 1709. Najverjetneje se je rodila (skupaj s sestro Antonijo) v začetku leta 1713, ko so v krstni matici župnije Radeče pustili dvakrat po pol prazne strani za naknadni vpis. Njeni sorojenci so bili krščeni 19. 2. 1707 (Sigmund Viljem), 29. 1. 1709 (Maksimilijan Rudolf), 19. 11. 1710 (Jožef Ferdinand), 24. 1. 1714 (sin brez navedbe imena) in 25. 8. 1715 (Aurora Amalija), zadnja s tritedenskim zamikom od rojstva (!); gl. SI NŠAL, Župnijski arhiv Radeče, Matične knjige, R 1700–1725, s. p.

[148] Sin Karel Anton Ksaver Tadej, pri katerem je Ignacij Orožen pomotoma izpustil dan in leto rojstva (Orožen, *Das Bisthum*, 8: 337), se je rodil tik pred silvestrovim ali prav na zadnji dan 1744, o čemer ob pokopu 20. 1. 1745 poleg navedbe starosti 20 dni in očetovega imena priča njegovo peto osebno ime Silvester (Orožen, *Das Bisthum*, 8: 339).

[149] AT StLA, A. Adl von Adlstein, Familie, K 1, H 3, 23. 3. 1742.

[150] Gl. op. 147.

[151] AT StLA, Landrecht, K 6, Adel v. Adelstein (4), 25. 1. 1766, fol. 88.

[152] NMS, Stara inventarna knjiga Narodnega muzeja v Ljubljani št. 2, inv. št. 3784: Neznana dama. – V Adelsteinovem delu Breznikove zbirke je bilo sicer še več portretov zelo podobnih dimenzij: Franc Jožef baron Adelstein (št. 21) – 98 × 74 cm; Ana Marija Terezija baronica Adelstein (št. 24) – 98,5 × 74,5 cm; Marija Ana Rozalija baronica Türndl (št. 27) – 98,5 × 74,5 cm; Anton Karel baron Adelstein (št. 19) – 99,5 × 74,5 cm; Marija Konstancija baronica Adelstein, rojena pl. Gabelkoven (št. 22) – 99 × 74 cm; Franc Ksaver Marija baron Adelstein (št. 23) – 99 × 74 cm.

Portretiranka je Marija Terezija baronica Adelstein (ok. 1681, neznano kje – 1741, Dobrnica), žena Janeza Karla barona Adelsteina (1692–1754) in mati Karla Ota (1720–1731).[153] Portret je zelo verjetno delo neznanega slikarja, ki je naslikal njenega moža, ne pa tudi njunega šestletnega sina.[154] Napis z malimi črkami je dodala ista roka kakor napise na štirih drugih portretih te skupine in tako ni mogel nastati pred letom 1783. Dekliški priimek upodobljenke je, bržkone zaradi nezanesljivega rodbinskega spomina, zapisan popačeno kot *Schelzl*. Adelsteinov grb je identičen s tistimi na portretu njenega moža (št. 28) in na treh portretih članov družine z letnico 1745 (št. 21, 23 in 24), pogrešamo pa Schätzlov grb, ki ga naročnik portreta ali grba kot njegovega dodatka očitno ni poznal.

Dedovanje po leta 1721 v Gradcu umrlem Juriju Krištofu baronu Schätzlu, ko je že bila baronica Adelstein, jo nedvoumno razkriva kot njegovo hčer.[155] Za razliko od sodedinje, neporočene sestre Marije Viktorije Šarlote (1686–1751), in zgodaj umrlega brata Franca Štefana Jožefa (1679–1691)[156] na svet ni prišla v Gradcu,[157] a tudi ne v Judenburgu kot brat Ignac Anton Kristjan (1680–pred 1721)[158] ali v župniji Weisskirchen na Zgornjem Štajerskem, kjer je njen oče šele pozneje (1692) izpričan kot lastnik dvorca Penkhof.[159] Morda je luč sveta zagledala v dvorcu Waldegg pri Kirchbachu na današnjem južnem Štajerskem, ki je bil v lasti Schätzlov od leta 1655 in kjer je (pozneje) gospodaril njen stric Janez Sebastjan ml. (1654–1696).[160] Ohranjene krstne matice župnije Kirchbach se namreč začenjajo šele leta 1685.[161] Glede na to, da je ob delitvi očetove zapuščine navedena kot prva dedinja,[162] se je morala resnično roditi pred sestro, med rojstvoma brata (1679) in sestre (1686), kar ustreza navedbi ob smrti leta 1741, da ji je bilo 60 let[163] (rojena ok. 1681).

[153] O identiteti portretiranke ni dvoma, ker je ob krstu sina Karla Jožefa Ota 3. 10. 1720 določno izpričana kot njegova mati, tudi z dekliškim priimkom, in kot žena barona Janeza Karla (Orožen, *Das Bisthum*, 8: 335).

[154] Mnenje Ferdinanda Šerbelja, 24. 4. 2025.

[155] AT StLA, Landrecht, K 1102, Schazel (1), s. p., Georg Christoph Schätzl, delitev zapuščine (Verlaß vnd Abtheilung), 5. 4. 1721. – Med njegove otroke jo uvršča tudi Naschenweng, *Der landständische Adel*, [1293], ki prav tako ne pozna njenih rojstnih podatkov.

[156] Marija Viktorija Šarlota je bila rojena ali krščena 8. 10. 1686 (AT DAG, PA Graz-Hl. Blut, Taufbuch X 1682–1694, pag. 441; Schiviz von Schivizhoffen, *Der Adel in den Matriken der Stadt*, 87). Franc Štefan Jožef se je rodil 17. 10. 1679 in umrl 23. 10. 1691 (AT DAG, PA Graz-Hl. Blut, Taufbuch IX 1673–1681, pag. 594; Sterbebuch IX 1683–1691, pag. 367; Schiviz von Schivizhoffen, *Der Adel in den Matriken der Stadt*, je oba vpisa pomotoma izpustil). Več o sorojencih Naschenweng, *Der landständische Adel*, [1292].

[157] Prim. AT DAG, PA Graz-Hl. Blut, Taufindex 1 1589–1744.

[158] AT DAG, PA Judenburg-St. Nikolaus, Taufbuch 1 1671–1713, pag. 50. Na njegov krst je opozoril Naschenweng, *Der landständische Adel*, [1292], ki o njem nima drugih podatkov. Ob smrti očeta leta 1721 je bil Ignac Anton Kristjan vsekakor že pokojni.

[159] Janisch, *Topographisch-Statistisches Lexikon*, 2: 434. – V štajerski imenjski knjigi je kot lastnik Penkhofa omenjen šele leta 1699, gl. AT StLA, B 249/1, Sikora, Die steirischen Gülten etc., I. Das Viertel (Kreis) Judenburg, 367.

[160] Njen ded Janez Sebastjan baron Schätzl († 1699) je po navedbi v imenjski knjigi Waldegg kupil leta 1655, kot novi lastnik pa je šele leta 1688 vpisan Janez Sebastjan ml. (AT StLA, B 249/4, Sikora, Die steirischen Gülten etc., III., Viertel Vorau und Kreis Graz, 469–70), kar pomeni, da bi v vmesnem času brata lahko gospodarila skupaj. Tem prej, ker se je Janez Sebastjan oženil šele leta 1690. Osebni podatki o očetu in sinu Janezu Sebastjanu st. in ml. po Schiviz von Schivizhoffen, *Der Adel in den Matriken der Stadt*, 64, 214, 273; AT StLA, Landrecht K 1102, Schazel (1), s. p., zapuščinska inventarja 10. 9. 1696 in 25. 3. 1721.

[161] AT DAG, PA Kirchbach, Taufbuch 1685–1702, Taufindex 1685–1839.

[162] AT StLA, Landrecht K 1102, Schazel (1), s. p., zapuščinski inventar 25. 3. 1721.

[163] Gl. op. 173.

Njena starša Jurij Krištof baron Schätzl († 1721) in Marija Konstancija, rojena baronica Gabelkoven († 1701), oba umrla v Gradcu, sta se tam poročila leta 1678.[164] Schätzli so bili tipična zgodnjenovoveška rodbina, izvirali so iz Passaua in imeli predikat po matičnem gradu Hörmansperg.[165] Urban Schätzl, svetnik in komornik nadvojvode Leopolda, je leta 1624 dobil baronski naslov,[166] rod pa je po moški strani ugasnil slabih sto let pozneje v Gradcu (1721) s smrtjo barona Jurija Krištofa, očeta Marije Terezije baronice Adelstein.[167] Ovdoveli Jurij Krištof, prisednik štajerske deželne in dvorne pravde ter predstojnik sirotinskega urada, je hčerkama zapustil zgornještajerski dvorec Penkhof z vrednostjo 9416 goldinarjev, od česar je polovica pripadla Mariji Tereziji,[168] dvorec pa je bil leta 1723 prodan.[169]

Ni znano, kje – prejkone na Dobrni – in koliko pred rojstvom sina Karla Ota se je Marija Terezija omožila s kakih deset let mlajšim Janezom Karlom baronom Adelsteinom (št. 28), ki je po očetu podedoval Dobrnico.[170] Ignacij Orožen njen dekliški priimek po dobrnski krstni knjigi (1720) navaja kot »Freifrau von Schözen«,[171] ob smrti 1741 pa po danes izgubljeni mrliški knjigi kot »geb. Freiin von Schötschin«.[172] Pokopali so jo 14. oktobra 1741, doživela naj bi 60 let[173] in je za deset let preživela edinega sina. Inventarja njene zapuščine ne poznamo.[174]

[164] Tudi Naschenweng nima podatkov o njunem rojstvu, ampak le o poroki in smrti, gl. Naschenweng, *Der landständische Adel*, [1292]. Poroka je bila 22. 11. 1678. Ženin je vpisan kot Jurij Krištof baron Schätzl, sin pokojnih staršev Janeza Sebastjana, prisednika deželne in dvorne pravde deželnih stanov ter glavnega prejemnika štajerskih deželnih stanov, in Sofije Eleonore, rojene baronice Eibiswald, nevesta pa kot Marija Konstancija baronica Gabelkoven, hči pokojnega Zaharije, prisednika (obeh pravd) deželnih stanov, in Sidonije Konstancije, rojene baronice Prank (AT DAG, PA Graz-Hl. Blut, Trauungsbuch VII 1675–1700, pag. 173; Schiviz von Schivizhoffen, *Der Adel in den Matriken der Stadt*, 212). Marija Konstancija je umrla 14. 4. 1701, Jurij Krištof pa 26. 2. 1721 (AT DAG, PA Graz-Hl. Blut, Sterbebuch X 1692–1705, pag. 245; Sterbebuch XXI 1705–1722, pag. 764). Prim. tudi Schiviz von Schivizhoffen, *Der Adel in den Matriken der Stadt*, 280, 284.

[165] Naschenweng, *Der landständische Adel*, [1291].

[166] Frank, *Standeserhebungen und Gnadenakte*, 4: 236; Naschenweng, *Der landständische Adel*, [1291].

[167] V mrliški matici (AT DAG, PA Graz-Hl. Blut, Sterbebuch XI 1705–1733, pag. 764) so ob njegovi smrti 26. 2. 1721 zapisali: »als der letzte dißes Stames«. Prim. Naschenweng, *Der landständische Adel*, [1292].

[168] AT StLA, Landrecht, K 1102, Schazel (1), s. p., zapuščinski inventar Georg Christoph Schätzl, 4. 3. 1721; delitev zapuščine (Verlaß vnd Abtheilung), 5. 4. 1721.

[169] Janisch, *Topographisch-Statistisches Lexikon*, 2: 434. – V štajerski imenjski knjigi sta kot prodajalki navedeni obe hčerki, letnica pa je 1724, gl. AT StLA, B 249/1, Sikora, Die steirischen Gülten etc., I. Das Viertel (Kreis) Judenburg, 367.

[170] Tudi Naschenweng, *Der landständische Adel*, [10], navaja za poroko samo: »vor 1720«. Ni je v graških poročnih maticah (Schiviz von Schivizhoffen, *Der Adel in den Matriken der Stadt*), kot tudi ne v poročni matici župnije Weisskirchen, kamor je spadal dvorec Penkhof (AT DAG, PA Weisskirchen, Trauungsindex 1627–1784), poročne matice župnije Dobrna pa so se v času, ko jih je še lahko uporabljal Ignacij Orožen, začenjale šele leta 1722 (Orožen, *Das Bisthum*, 8: 333). Poročna pogodba, navedena med listinami v zapuščinskem inventarju njenega očeta, nima datacije (AT StLA, Landrecht, K 1100, Schazel (1), s. p., zapuščinski inventar Georg Christoph Schätzl, 4. 3. 1721). Poroka je bila najverjetneje dogovorjena med obema očetoma, ki sta se tudi osebno poznala. Med sirotinskimi spisi v zapuščinskem inventarju Jurija Krištofa barona Schätzla so namreč popisani spisi o skrbništvu Volfganga Ferdinanda barona Adelsteina nad Türndlovimi sirotami.

[171] Orožen, *Das Bisthum*, 8: 368.

[172] Orožen, *Das Bisthum*, 8: 339. – Verjetno gre za napačno branje [t] namesto [l]: Schölschin.

[173] Orožen je po danes izgubljeni mrliški matici pomotoma povzel letnico 1742 namesto 1741 (Orožen, *Das Bisthum*, 8: 368). Njen soprog se je namreč 9. 4. 1742 ponovno poročil (Orožen, *Das Bisthum*, 8: 338). Prim. Naschenweng, *Der landständische Adel*, [10].

[174] Prim. AT StLA, Landrecht, K 4–5.


*13. Karel Oto baron Adelstein (1720–1731) (št. 30), Ljubljana, Narodna galerija (© Narodna galerija; foto: Janko Dermastja)*


*14. Janez Baltazar pl. Gabelkoven (1636–1716) (št. 31), Ljubljana, Narodna galerija (© Narodna galerija; foto: Janko Dermastja)*


*15. Sigismund Ludvik grof Gaisruck (1640–1692) (št. 32), Ljubljana, Narodna galerija (© Narodna galerija; foto: Bojan Salaj)*

**30. Portret Karla Ota barona Adelsteina (1720–1731)** (sl. 13)
Narodna galerija, inv. št. NG S 930 (v NMS stara inv. št. 3786); celopostavni portret; V: 149 cm; Š: 101,5 cm; olje na platnu.
Napis na desni strani: »CARL OTHO FREIHERR VON ADLSTAIN AETATIS SVAE 6 ANNORUM«.
Napis na ovratnici psa: »C: O: F: V: A:« [Carl Otto Freiherr von Adelstein].
Brez datacije (iz starosti portretiranca izračunani čas nastanka 1726–1727); neznani avtor; objavljen.[175]

Portret prikazuje šestletnega Karla Ota barona Adelsteina s psom. Okrajšava na pasji ovratnici je prvotna, napis na desni strani pa je nastal pozneje. Portretiranec se je rodil (kot edini otrok) na domu svojih staršev v dvorcu Dobrnica pri Dobrni. Krstili so ga 3. oktobra 1720 kot Karla Jožefa Ota, zakonskega sina Janeza Karla barona Adelsteina (št. 28) in Marije Terezije, rojene baronice Schätzl (št. 29).[176] Umrl je le nekaj dni po vpisu na graško gimnazijo, star enajst let. Potem ko ga kot dijaka prvega razreda in Gradčana najdemo na seznamu študentov in dijakov za šolsko leto 1731/32, nastalem 11. decembra 1731,[177] je preminil že 22. decembra in bil vpisan v mrliško matico kot mladi gospod Oto baron Adelstein, rojen na gospostvu Dobrnica.[178]

Andreja Vrišer je portret postavila v prvo polovico 18. stoletja, avtorstvo pa pripisala L. Stachlu,[179] vendar temu nasprotujeta prezgoden čas nastanka in boljša kvaliteta.[180] Lovrenc Jožef Stachl v našem prostoru ni izpričan pred letom 1745.[181]

**31. Portret Janeza Baltazarja pl. Gabelkovna (1636–1716)** (sl. 14)
Narodna galerija, inv. št. NG S 924 (v NMS stara inv. št. 3776); dopasni portret; V: 89 cm, Š: 68 cm; olje na platnu.
Napis desno zgoraj: »IOHANES BALTHASAR DE GABL. / KOVEN EQVES STIRUS / [P. N. CELSISSIM]ORUM PRINCIPUM / DNI ALBERTI et DNI BERNHARDI / DUCUM SAXONIAE IVL et CLIV / EPHORVS / NATVS ANNO M. DC. XXXVI.«.[182]
Druga znamenja identifikacije: desno zgoraj Gabelkovnov rodbinski grb.
Brez datacije; neznani avtor; objave niso znane.

Portret Janeza Baltazarja pl. Gabelkovna (1636, Soteska pri Žalcu – 1716, Gotha, Turingija) je v Adelsteinovo posest nedvomno prišel iz dvorca Gorica pri Velenju, kamor se je Franc Jožef baron

[175] Dosedanje objave: Vrišer, *Noša v baroku*, 32, 126, repr. 142.

[176] Po izpisu iz danes izgubljene krstne matice župnije Dobrna, gl. Orožen, *Das Bisthum*, 8: 335. Prim. Naschenweng, *Der landständische Adel*, [10].

[177] Andritsch, *Die Matrikeln*, 4: 234: »Ab Adelstein Carolus Otto L. B. Styrus, Graecensis«. Da gre za Karla Ota z Dobrnice, poleg ustrezne starosti govori dejstvo, da se v Gradcu ni rodil noben njegov soimenjak, prim. Schiviz von Schivizhoffen, *Der Adel in den Matriken der Stadt*).

[178] AT DAG, PA Graz–Hl. Blut, Sterbebuch XII 1723–1742, pag. 553: »der junge Herr Baron Otto v. Adlstein von der Herrschaft Gutteneg gebirtig«. Schiviz von Schivizhoffen, *Der Adel in den Matriken der Stadt*, je njegovo smrt pomotoma izpustil. Prim. Naschenweng, *Der landständische Adel*, [10].

[179] Vrišer, *Noša v baroku*, 32, 126.

[180] Mnenje Ferdinanda Šerbelja 12. in 24. 4. 2025.

[181] O Stachlu gl. pri drugi skupini portretov (št. 21–25).

[182] Danes je zabrisana tretja vrstica napisa, vidni del se začenja z *ORUM*. Napis je rekonstruiran po prepisu Ignacija Orožna: »Johann Balth. von Gabelkofen p. n. [= pleno nomine] celsissimorum Principum Dni Alberti et Dni Bernardi Ducum Saxoniae IVL et CL (sic!) Ephorus natus 1635 (sic!)«. (Orožen, *Das Bisthum*, 5: 161).

Adelstein (1694–1767) (št. 21) leta 1732 priženil k dedinji dvorca in gospostva Mariji Konstanciji pl. Gabelkoven (1698–1774) (št. 22).

Janez Baltazar je bil za rodbino Gabelkoven[183] nekaj podobnega kot Janez Vajkard Valvasor za svoj rod, le da je njegova obsežna genealogija Gabelkovnov, natisnjena leta 1709 v Gothi v Turingiji,[184] neprimerno natančnejša od Valvasorjeve obravnave svoje rodbine.[185] Naredil je tudi lepo politično kariero in bil že zato v svojem rodu čaščena osebnost. Rodil se je 1. avgusta 1636 v dvorcu Soteska pri Žalcu kot najmlajši sin Jurija Sigfrida pl. Gabelkovna (1598–1658) in Ester, rojene baronice Höritsch († 1662). Vzgojen je bil pri sorodnikih v ogrskem Sopronu, gimnazijo je končal v Coburgu, študiral na univerzi v Jeni, leta 1662 pa ga je vojvoda Ernest Pobožni iz rodbine Sachsen-Gotha-Altenburg imenoval za dvornega junkerja. Kot tak je veliko potoval po Evropi, bil vzgojitelj (*Hofmeister*) vojvodovih sinov Albrehta in Bernharda, po ustalitvi v Gothi je opravljal pomembne funkcije od konzistorialnega svetnika do predsednika konzistorija ter nazadnje postal tajni svetnik. Družino si je ustvaril s Katarino Marjeto pl. Hopfgarten (1647, Mülverstedt, Turingija – 1712, Stein-Hauteroda), hčerjo Jurija Melhiorja pl. Hopfgartna in Doroteje Magdalene, rojene pl. Witzleben, s katero je imel pet otrok. Leta 1702 je postal starosta Gabelkovnove rodbine in dobil majorat, umrl pa je v Gothi 22. novembra 1716 v starosti 80 let.[186]

Portret, ki je že bil deležen skromnejše umetnostnozgodovinske obravnave[187] in ni nastal na slovenskem ozemlju, ampak prejkone v Gothi, ga prikazuje mlajšega, kot vzgojitelja (Eforja) vojvode Albrehta in Bernharda, kar je bil v letih 1666 in 1670/72. Kopij oziroma replik portreta je bilo nedvomno več in vsaj ena je prišla do spodnještajerskih sorodnikov iz Gorice pri Velenju. Marija Konstancija baronica Adelstein, rojena pl. Gabelkoven, je bila vnukinja njegovega najstarejšega brata Janeza Vajkarda (1627–1683) in hči nečaka Janeza Jurija (1654–1724).

**32. Portret Sigismunda Ludvika grofa Gaisrucka (1640–1692)** (sl. 15)
Narodna galerija, inv. št. NG S 879 (v NMS stara inv. št. 3782); dopasni portret; V: 99,5 cm, Š: 74,3 cm; olje na platnu.
Napis desno zgoraj: »Graf Gaisruck«.
Napis levo na sredini: »AETATIS / SVAE 10 / ANNO 16.50«.
Datacija: 1650; neznani avtor; objavljen.[188]

Portret desetletnega grofa Gaisrucka s poznejšim napisom, ki navaja samo plemiški naslov in priimek, je že bil deležen obravnave,[189] je pa ostal prezrt slabo viden izvorni napis nad dečkovo

[183] Splošno o rodbini Gabelkoven gl. pri portretu št. 22.

[184] Gablkoven, *Stemma Genealogicum*.

[185] Prim. Golec, *Valvasorji*, 20–30.

[186] Lastno življenje in družino je opisal v svoji genealogiji (Gablkoven, *Stemma Genealogicum*, 109). O njem tudi Beck, "Gablkoven, Hans Balthasar." O njegovi ženi in družini natančneje Naschenweng, *Der landständische Adel*, [621].

[187] Vrišer, "Noša na portretih," 106; Vrišer, *Noša v baroku*, 24.

[188] Dosedanje objave: Vrišer, "Noša na portretih," 101; Vrišer, *Noša v baroku*, 20, 94, repr. 45, kot: »Portret grofa Gaisrucka, 2. pol. 17. stol.«.

[189] Vrišer, *Noša v baroku*, 20.

iztegnjeno desno roko,[190] ki vsebuje ključna podatka za portretirančevo identifikacijo: letnico nastanka portreta 1650 in starost portretiranca 10 let. Rodil naj bi se torej (okoli) leta 1640.

Glede na sicer poznejšo naslovitev portretiranca kot grofa je moral še živeti leta 1667, ko bi mu bilo okoli 27 let. 3. oktobra 1667 sta bila namreč brata barona Gaisrucka, Karel Sigmund in Sigmund Ludvik, povzdignjena v grofovski stan.[191] Barona sta bila dejansko polbrata, sinova Janeza Jurija († 1657), vojnega komisarja v Celjski četrti, ki je leta 1637 dobil baronski naslov. Karel Sigmund se je rodil v njegovem prvem zakonu z Magdaleno Steinkircher pl. Freyenberg († ne pred 1634), Sigismund Ludvik pa v drugem z Rozino Benigno, rojeno baronico Dietrichstein († 1656/57).[192] Leta 1683 umrli Karel Sigismund, ritmojster, štajerski deželni in vojni komisar v Celjski četrti ter graščak na Švarcenštajnu in Blagovni,[193] po letih nikakor ne ustreza portretiranemu dečku, saj ga že leta 1637 srečamo v tretjem razredu graške jezuitske gimnazije.[194]

Če deček s portreta, rojen okoli leta 1640, ni njegov neznani polbrat, ki potemtakem ne bi dočakal pogrofovljenja leta 1667, pride v poštev samo edini znani polbrat in poleg njega edini Gaisruck, ki je leta 1667 dobil grofovski naslov – Sigismund Ludvik, začetnik rodbinske veje v Jelšah. Sigmunda Ludvika zasledimo leta 1655 v četrtem razredu graške jezuitske gimnazije,[195] kar popolnoma ustreza pričakovani starosti 15 let. Po Naschenwengu naj bi se sicer rodil 8. novembra 1642,[196] kar je prepozno. Deček, star še ne dvanajst let in pol, se 4. februarja 1655[197] ne bi mogel vpisati v sintaktični razred gimnazije. Tako gre veliko bolj verjeti rojstni letnici 1640, izračunani iz navedb na portretu.

Ko mu je leta 1657 umrl oče Janez Jurij – mati Rozina Benigna pa le malo prej[198] – in so popisali očetovo zapuščino na Blagovni, najdemo v zapuščinskem inventarju samo nabožne slike v

[190] Vsebine napisa tudi ni v stari inventarni knjigi Narodnega muzeja (1934) ne na seznamu slik, leta 1947 odstopljenih Narodni galeriji (NMS, Stara inventarna knjiga Narodnega muzeja v Ljubljani št. 2, inv. št. 3782; NMS, Dokumentacija OIZUU, akt. 514/46, Seznam umetnin, izročenih 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, št. 142).

[191] Frank, *Standeserhebungen und Gnadenakte*, 2: 64.

[192] Witting, "Beiträge zur Genealogie," 112–13; Naschenweng, *Der landständische Adel*, [627–28]. Prvi zakon Janeza Jurija naj bi se po Wittingu (112) končal že leta 1616, kar je evidentno prezgodaj. Okoli leta 1623 je Magdalena še rodila sina Karla Sigmunda (gl. op. 194). Kot priča možev zapuščinski inventar, je 3. 6. 1616 napisala oporoko in bila še živa 10. 5. 1621 (AT StLA, Landrecht, K 237 II. 5., Gaisruck (1), po 18. 8. 1657, fol. 141v). – Po Naschenwengu sta zakonca sklenila poročno pogodbo 10. 5. 1615, žena pa je še živela 27. 2. 1634, prim. Naschenweng, *Der landständische Adel*, [627]. O pobaronjenju Janeza Jurija gl. tudi Frank, *Standeserhebungen und Gnadenakte*, 2: 64. – O času smrti Rozine Benigne gl. op. 198.

[193] Njegovo zapuščino so popisali 5. 5. 1683 na Švarcenštajnu in 16. 5. 1683 na Blagovni (AT StLA, Landrecht, K 238, I. Teil, fol. 27–56v). Mrliški knjigi župnij Št. Ilj pri Velenju in Šentjur pri Celju za ta čas nista ohranjeni.

[194] *Carolus Sigismundus de Geisruckh, Liber Baro* (Andritsch, *Die Matrikeln*, 2: 25). Takrat mu je bilo kakih 14 let (roj. okoli 1623). Naschenweng, *Der landständische Adel*, [628], postavlja njegovo rojstvo v čas okoli leta 1620.

[195] *Sigismundus Ludovicus L B. Gaisruchk, Styrus* (Andritsch, *Die Matrikeln*, 2: 97).

[196] Naschenweng, *Der landständische Adel*, [628]. Prim. tudi datum rojstva 8. 9. 1642 po "Sigismund Ludwig von Gaisruck."

[197] O datumu vpisa: Andritsch, *Die Matrikeln*, 2: 95.

[198] Odlok o popisu zapuščine Janeza Jurija barona Gaisrucka je bil izdan 24. 2. 1657 (AT StLA, Landrecht, K 237 II. Teil, Gaisruck (1), fol. 134). Iz regestov listin v njegovem zapuščinskem inventarju je razvidno, da je žena Rozina Benigna še živela 20. 1. 1656, 21. 1. 1657 pa je bila že pokojna (AT StLA, Landrecht, K 237 II. Teil, Gaisruck (1), po 18. 8. 1657, fol. 139v, 143v). Prim. Naschenweng, *Der landständische Adel*, [627].

grajski kapeli.[199] To ne pomeni, da portretov družinskih članov ne bi bilo, ampak bi jih lahko izpustili, tako kot so jih pozneje samo (sumarno) navajali, ne pa tudi ocenjevali.[200]

Možnosti, kako je dečkov portret prišel v Adelsteinovo zbirko rodbinskih portretov, je več. Tako sestra kot polsestra Sigmunda Ludvika sta bili omoženi v rodbino pl. Gabelkoven, iz katere je izšla Marija Konstancija baronica Adelstein, rojena pl. Gabelkoven (1698–1774) (št. 22), dedinja dvorca Gorica pri Velenju. Ana Marija (1635, [Blagovna] – 1688, Turn pri Škalah), prava sestra Sigmunda Ludvika, od leta 1654 omožena s turnskim graščakom Adamom Sigfridom baronom Gabelkovnom (1622–1702),[201] je tista Ana Marija, rojena pl. Gaisruck, ki je leta 1661 kupila dvorec Gorica s posestjo Ekenštajn.[202] Ni jasno, kako je posest pozneje prešla na Janeza Jurija pl. Gabelkovna (1654–1724),[203] sina njene starejše polsestre Ane Barbare pl. Gabelkoven (najpozneje 1634–1665), od leta 1652 omožene z Janezom Vajkardom pl. Gabelkovnom (1627–1683).[204] Po viru druge roke naj bi Janez Jurij kupil Ekenštajn leta 1694.[205] Tu je potrjeno gospodaril vsaj od leta 1709[206] (ne pa še 1695) do svoje smrti (1724), nasledila pa ga je prej omenjena hči Marija Konstancija, pozneje poročena baronica Adelstein (gl. pri portretu št. 22).

Manj verjetno je, da bi zakonca Adelstein, Marija Konstancija in Franc Jožef, našla »pozabljeni« portret mladega grofa Gaisrucka v kupljenem dvorcu Švarcenštajn, kamor sta se preselila v zgodnjih štiridesetih letih 18. stoletja in ki je bil dotlej v posesti Karla grofa Gaisrucka (gl. pri portretu št. 21). Karel s polnim imenom Janez Karel Rudolf (1701–1778) je pripadal drugi veji grofov Gaisruckov, bil je vnuk že znanega Karla Sigmunda, starejšega polbrata Sigmunda Ludvika,[207] in je po štajerski imenjski knjigi kupil Švarcenštajn leta 1658.[208]

Okoli leta 1640 rojeni Sigismund Ludvik grof Gaisruck je imel torej tako sestro kot polsestro omoženi v Gabelkovnovo rodbino. Kar pa zadeva posest Gorica, sta bila njena gospodarja najprej polsestra in nato sestrin sin, nečak Janez Jurij pl. Gabelkoven (1654–1724). Še več, ta se je tako kot stric rodil na Blagovni, kjer je gospodaril njun leta 1657 umrli oče oziroma ded.

[199] AT StLA, Landrecht, K 237 II. Teil, Gaisruck (1), po 18. 8. 1657, fol. 153–154v.

[200] Tudi v zapuščinskem inventarju Karla Sigmunda grofa Gaisrucka, starejšega polbrata Sigmunda Ludvika, sestavljenem leta 1683 na Blagovni, ni popisana nobena slika, gl. AT StLA, Landrecht, K 238 II. Teil, Gaisruck (2), 16. 5. 1683, fol. 27–56v.

[201] Natančni podatki o Ani Mariji in njeni družini v: Gablkoven, *Stemma genealogicum*, 100–01. Prim. Witting, "Beiträge zur Genealogie," 113, ki navaja leto in datum rojstva Ane Marije. Prim. tudi Naschenweng, *Der landständische Adel*, [627–28].

[202] Dvorec Gorica, tedaj še pristavo, in povsem porušeni Ekenštajn je Ana Marija pl. Gabelkoven, rojena pl. Gaisruck, 6. 4. 1661 kupila od Marjete Deleo (*Delein*) baronice Löwenburg, rojene pl. Gabelkoven, gl. Orožen, *Das Bisthum*, 5: 160.

[203] Podatkov o tej posesti ni v štajerski imenjski knjigi vse od leta 1664 do 1726, gl. AT StLA, B 249/5, Sikora, Die steirischen Gülten etc., V. Kreis Cilli, 115.

[204] Witting, "Beiträge zur Genealogie," 113, te hčerke Janeza Jurija barona Gaisrucka ne pozna. Natančni podatki o njej in njeni družini so v Gablkoven, *Stemma genealogicum*, 104–05. Čas njenega rojstva je mogoče določiti glede na podatke, da se je rodila kot zadnji otrok v očetovem prvem zakonu, da je bila njena mati še živa 27. 2. 1634, polsestra Marija Ana pa je prišla na svet 25. 11. 1635, prim. Naschenweng, *Der landständische Adel*, [627].

[205] Podatek navaja Franc vitez Gadolla sredi 19. stoletja na rodovnem deblu Adelsteinov, gl. AT StLA, A. Adl von Adlstein, Familie, K 1, H 1.

[206] Njegov stric Janez Baltazar pl. Gabelkoven, mlajši brat očeta Janeza Vajkarda, je v svoji genealogiji iz leta 1709 zanj zapisal samo, da stanuje na Ekenštajnu (tj. dvorec Gorica), gl. Gablkoven, *Stemma genealogicum*, 119.

[207] Naschenweng, *Der landständische Adel*, [628].

[208] AT StLA, B 249/5, Sikora, Die steirischen Gülten etc., V. Kreis Cilli, 348.

Blagovnsko linijo Gaisruckov je nadaljeval Karel Sigismund grof Gaisruck (ok. 1623, [Blagovna] – 1683, [Blagovna ali Švarcenštajn]), tudi gospodar Švarcenštajna pri Velenju.[209] Sigismund Ludvik (1640, [Blagovna] – 1692, [Jelše]) pa velja za ustanovitelja jelške veje. Po Wittingu je bil poročen dvakrat, prvič najpozneje od leta 1664 z Ano Suzano, hčerjo Janeza Krištofa barona Herbersteina in Marjete Suzane, rojene baronice Ciculini († najpozneje 1676), drugič pa z Regino Felicito, hčerjo sorodnika Volfganga Sigismunda (grofa) Gaisrucka in Ane Felicite, rojene baronice Staudach (okoli 1650–1707).[210] Poročno pogodbo z drugo ženo je sklenil 26. aprila 1676 v dvorcu Grinfels v Mežiški dolini.[211] Umrl je nedolgo pred 5. novembrom 1692, ko so začeli popisovati njegovo zapuščino, v kateri ni med predmeti navedena nobena slika,[212] ob smrti pa sta bili v njegovi lasti posesti Jelše in bližnje Korpule.[213]

Rodbina Gaisruck naj bi se sicer na Štajersko priselila iz Švice že v 15. stoletju, leta 1535 pridobila viteški naslov in v istem času »matični grad« Pukštajn v Dravski dolini. V 16. stoletju se je razdelila na dve glavni veji, štajersko in koroško.[214]

**Četrta skupina: goriški grofje Attemsi**

Portreti štirih članov grofovske rodbine Attems iz t. i. pečanske rodbinske veje (Petzenstein)[215] predstavljajo nekakšen *corpus separatum* v več pogledih. Prvič, ker gre za pripadnike najpomembnejše plemiške rodbine, zastopane v Breznikovi zbirki, in sploh ene najvplivnejših na Slovenskem, še posebej na Štajerskem, z grofovskim naslovom od leta 1630.[216] Drugič, ker so bili upodobljenci sorodstveno tesno povezani (trije bratje in žena enega od njih), in končno, ker je bila samo ta skupina doslej deležna tudi poglobljene umetnostnozgodovinske obravnave. Zaradi slednjega bomo le povzeli ugotovitve o osebnostih in avtorstvu portretov ter posebej opozorili na nova spoznanja o načinu

[209] AT StLA, Landrecht, K 238 I. Teil, 5. in 16. 5. 1683, fol. 27–56v. O njem gl. tudi Naschenweng, *Der landständische Adel*, [628].

[210] Witting, "Beiträge zur Genealogie," 114; Naschenweng, *Der landständische Adel*, [628]. – Čas smrti prve žene je določljiv glede na Gaisruckovo drugo poroko 26. 4. 1676 (gl. op. 211). Gaisruckova druga žena Regina Felicita je bila po Wittingu edinka, njen oče, član glavne koroške veje Gaisruckov, pa leta 1667 prav tako povzdignjen v grofovski stan (Witting, "Beiträge zur Genealogie," 115–16), vendar njegovega imena na grofovski diplomi z dne 3. 12. 1667 ni (Frank, *Standeserhebungen und Gnadenakte*, 2: 64). Po Naschenwengu je bila Regina Felicita najmlajši, tretji otrok svojega očeta iz tretjega zakona s Staudachovo. Čas njenega rojstva je okvirno določljiv glede na čas poroke staršev (1641) in očetove smrti (1653); prim. Naschenweng, *Der landständische Adel*, [628]. Pri Regini Feliciti Witting navaja letnico smrti 1708 (Witting, "Beiträge zur Genealogie," 114, 116). V resnici je umrla pred 27. 4. 1707, ko je bil izdan odlok o popisu njene zapuščine, zapuščinski inventar pa sestavljen 28. 5. 1707 v dvorcu Jelše; tudi v inventarju je Regina Felicita označena kot rojena grofica Gaisruck, gl. AT StLA, Landrecht, K 238 II. Teil, fol. 164–174. Prim. Naschenweng, *Der landständische Adel*, [628].

[211] AT StLA, Landrecht, K 238 I. Teil, 13. 12. 1692, fol. 220. – Ista poročna pogodba je popisana tudi v zapuščinskem inventarju vdove Regine Felicite, tokrat z navedbo Gaisruckovega dvorca Grinfels v Mežiški dolini, gl. AT StLA, Landrecht, K 238, II. Teil, 28. 5. 1707, fol. 169. Prim. Tudi Naschenweng, *Der landständische Adel*, [628].

[212] AT StLA, Landrecht, K 238 I. Teil, 13. 12. 1692, fol. 217–29v. – Po Naschenwengu je umrl pred 16. 9. 1692, gl. Naschenweng, *Der landständische Adel*, [628]. Ohranjene mrliške matične knjige župnije Šmarje pri Jelšah se začenjajo šele leta 1739 (SI NŠAM, Župnija Šmarje pri Jelšah, Matične knjige, popis).

[213] AT StLA, Landrecht, K 238 I. Teil, 13. 12. 1692, fol. 220v.

[214] Witting, "Beiträge zur Genealogie," 111–17; Naschenweng, *Der landständische Adel*, [626–33].

[215] O tej rodbinski veji gl. Witting, "Steiermärkischer Adel," 124–31.

[216] O Attemsih gl. zlasti: Ilwof, *Die Grafen von Attems*. Prim. Frank, *Standeserhebungen und Gnadenakte*, 1: 35.

vključitve med Adelsteinove portrete. Zelo majhna je namreč verjetnost, da bi bila dva od njih, če ne vsi štirje – kot je ugotavljal Ferdo Šerbelj (2005) –, malo pred prvo svetovno vojno shranjena v Attemsovi vili v Podgori pri Gorici, uničena med vojno.

Šerbelj, ki ni mogel poznati sorodstvene povezave portretirancev z rodbino Adelstein in preko te z Dienerspergi, se je pri ugotavljanju provenience portretov štirih Attemsov iz Breznikove zbirke oprl na objavljeno fotografijo vhodne veže Attemsove vile v Podgori. Na tem posnetku iz let pred prvo svetovno vojno dajeta dva portreta vtis istovetnosti s portretoma, ki sta leta 1934 prišla v Narodni muzej s Koga pri Ormožu: portreta grofa Sigismunda Attemsa (št. 33) in njegove žene Jožefe, rojene grofice Lanthieri (št. 34). Za portreta Sigismundovih bratov grofov Ludvika (št. 36) in Karla Mihaela, prvega goriškega nadškofa (št. 35), je Šerbelj glede na podobno ozadje in na podobno restavratorsko obravnavo s Sigismundovim portretom sklepal, da sta najbrž iste provenience, za vse štiri pa, da so v galerijo portretov na Kogu najbrž prišli po zbirateljski poti.[217]

Sigismundov in Jožefin portret je res mogoče prepoznati na fotografiji interierja vile izpred leta 1914,[218] nikakor pa ne ustrezajo okoliščine domnevnega prenosa na Kog. Zadnja člana družine Kofler, sin Ludvik ml. in oče Ludvik st., ki sta drug za drugim umrla leta 1914, nista bila zbiratelja, kakor tudi ne nova gospodarja Jožef in Amalija Breznik, v katerih posest so kogovski portreti prišli skupaj s Koflerjevino dve leti pozneje (1916).[219] Nedvomno gre za repliki, ki sta se najprej, že v drugi polovici 18. stoletja, znašli v rokah dobrniških Adelsteinov in prek poroke Antonije baronice Adelstein s Francem Ksaverjem baronom Dienerspergom (1813) postali del sredi 19. stoletja združene Adelstein-Dienerspergove galerije. Zakonca Sigismund in Jožefa sta bila namreč po materini strani stara starša Antonije baronice Adelstein, poročene baronice Dienersperg. Mati Kajetana grofica Attems (1757–1813) (št. 20) bi ju lahko dobila in prinesla na Štajersko že ob poroki leta 1775.

Avtorstvo nobenega od štirih portretov iz te skupine ni dokumentirano. Ferdo Šerbelj je prepoznal dva goriška slikarja: pri portretu grofa Sigismunda (št. 33) Janeza Mihaela Lichtenreita (1705–1780)[220] in pri portretu grofice Jožefe (št. 34) Antonia Parolija (1688–1768).[221]

Portreti treh bratov Attems so sicer enakih dimenzij, vendar z napisi različnih rok, medtem ko je portret grofice Jožefe za spoznanje večji, pri čemer napis avtorsko oziroma slogovno ne ustreza nobenemu od prejšnjih treh. V skupino Attemsovih portretov bi utegnil spadati tudi danes pogrešani portret neznane dame, ki je imel po inventarni knjigi Narodnega muzeja ob prevzemu leta 1934 dimenzije 93 × 73 cm,[222] zelo podobne portretu Jožefe grofice Attems – 91,5 × 73 cm (št. 34).

[217] Šerbelj, "Portreti goriških Attemsov," 358: »Kdaj so bile v to galerijo portretov vključene slike Attemsov ni znano, a sem so prišle najbrž po zbirateljski poti, kajti vsaj za portret Sigismunda Attemsa in njegove žene Jožefe lahko rečemo, da sta bila še v letih pred prvo svetovno vojno v vhodni veži Attemsove vile v Podgori pri Gorici, kakor se da razbrati iz sočasne fotografije. […] Ker imata portreta Sigismundovih bratov Ludvika in Karla Mihaela podobno ozadje (podokvir, vrsta platna in druge oznake) in ker sta bila nekoč restavratorsko podobno obravnavana kot portret Sigismunda kaže, da tudi ta portreta najbrž izhajata iz vile v Podgori«. Fotografija interierja vile je bila leta 1994 objavljena v Ulmer, *Ville friulane*, 172.

[218] Ulmer, *Ville friulane*, 172.

[219] O načinu pridobitve portretov iz zapuščine Dienerspergov gl. Golec, "Zbirka plemiških portretov," 43–44.

[220] Šerbelj, "Portreti goriških Attemsov," 360, 362–63.

[221] Šerbelj, "Portreti goriških Attemsov," 364–65.

[222] NMS, Stara inventarna knjiga Narodnega muzeja v Ljubljani št. 2, inv. št. 3777, vsebina: *Neznana dama*; olje na platnu. Po seznamu slik, leta 1947 odstopljenih Narodni galeriji: *3777, Neznana dama, olje na platnu* (NMS, Dokumentacija OIZUU, akt. 514/46, 19. 5. 1947, št. 185).


16. Sigismund grof Attems (1708–1758) (št. 33)
Ljubljana, Narodna galerija
(© Narodna galerija; foto: Bojan Salaj)


17. Jožefa grofica Attems, rojena grofica Lanthieri
(1721–1790) (št. 34), Ljubljana, Narodna galerija
(© Narodna galerija; foto: Bojan Salaj)


18. Karel Mihael grof Attems (1711–1774) (št. 35),
Ljubljana, Narodna galerija
(© Narodna galerija; foto: Bojan Salaj)


19. Ludvik grof Attems (1710–1774) (št. 36), Ljubljana,
Narodna galerija
(© Narodna galerija; foto: Bojan Salaj)

**33. Portret Sigismunda grofa Attemsa (1708–1758)** (sl. 16)
Narodna galerija, inv. št. NG S 920 (v NMS stara inv. št. 3767); dopasni portret; V: 89,5 cm, Š: 68 cm; olje na platnu.
Napis desno zgoraj (sočasen): »SIGISMUNDUS / S: R: I: Com. Ab Attembs / S. S. C. R. a. Ap. Mattis / Cubicularius eiusq: / Acttis Int: us Consilia, / ,rius Goritie Lants, / ,uerwesr.«.[223]
Brez datacije; avtor: Janez Mihael Lichtenreit; objavljen.[224]

Sigismund Karel Anton Mihael grof Attems (1708, Gorica – 1758, Gorica) je bil najstarejši od treh bratov, rojen 28. junija 1708 v Gorici v številni družini Janeza Krstnika Franca grofa Attemsa (1665–1721) in Justine Elizabete Ludovike grofice Coronini-Cronberg (1682–1749).[225] Po študiju prava v Salzburgu in kavalirskem potovanju po Italiji se je vrnil v rodno mesto ter vstopil v državno službo in napredoval do namestnika goriškega deželnega glavarja, kot je imenovan tudi na portretu. Slovel je kot pesnik, zgodovinar in pisatelj, zgradil je palačo in vilo v Podgori pri Gorici, bil častni član akademije v Bologni in soustanovitelj literarne akademije »Accademia de´ Filomeleti« v lastni palači (1744). Družino si je ustvaril z Jožefo (1721–1790) (št. 34), hčerjo Friderika grofa Lanthierija, s katero se je poročil v Gorici 16. februarja 1740. Imela sta dvanajst otrok, med njimi najmlajšo Kajetano (1757–1813), poročeno baronico Adelstein (št. 20), rojeno dobro leto pred očetovo smrtjo. Grof Sigismund je umrl 19. marca 1758 v rodni Gorici.[226] Ob smrti so v njegovi zapuščini v salonu mestne rezidence v Gorici popisali dva družinska portreta, v vili v Podgori pa 14, in sicer v prostorih, do katerih je imela dostop tudi javnost.[227]

Ferdinand Šerbelj je avtorstvo grofovega portreta pripisal Janezu Mihaelu (Johannesu Michaelu) Lichtenreitu (1705–1780), uglednemu goriškemu slikarju z obsežnim opusom,[228] ki je izviral iz slikarske družine v Passauu, se ustalil v Gorici, njegova delavnica pa je od konca tridesetih do konca šestdesetih let močno zaznamovala goriški prostor. Sigismund grof Attems je izpričan med pomembnimi Lichtenreitovimi naročniki.[229]

**34. Portret Jožefe grofice Attems, rojene grofice Lanthieri (1721–1790)** (sl. 17)
Narodna galerija, inv. št. NG S 922 (v NMS stara inv. št. 3766); dopasni portret; V: 91,5 cm, Š: 73 cm;[230] olje na platnu.
Napis levo zgoraj: »IOSEPHA CON:sa ATTEMS / NATA CON:sa LANTIERI.«.
Brez datacije; avtor: Antonio Paroli; objavljen.[231]

[223] Pregled slike z ultravijolično fluorescenco (UVF) in infrardečo reflektografijo (IRR) je potrdil, da je napis prvoten ali pa nastal kmalu po dokončanju slike, gl. Šerbelj, "Portreti goriških Attemsov," 360.

[224] Dosedanje objave: Šerbelj, "Portreti goriških Attemsov," 359; Quinzi, "Rodbinske ambicije Sigismunda grofa Attems Petzenstein," 66; Gomiršek, "Grof Sigismund Attems," 505.

[225] Witting, "Steiermärkischer Adel," 126.

[226] Witting, "Steiermärkischer Adel," 126–27; Šerbelj, "Portreti goriških Attemsov," 359–60; Gomiršek, "Grof Sigismund Attems," 504.

[227] Gomiršek, "Grof Sigismund Attems," 508.

[228] Šerbelj, "Portreti goriških Attemsov," 360.

[229] Šerbelj, "Baročno slikarstvo na Goriškem," 120–24.

[230] Ferdinand Šerbelj navaja nekoliko drugačne mere: 91 × 73 cm (Šerbelj, "Baročno slikarstvo na Goriškem," 119) in 93 × 73 cm (Šerbelj, "Portreti goriških Attemsov," 364).

[231] Dosedanje objave: Šerbelj, "Baročno slikarstvo na Goriškem," 119 (stanje pred retušo); Šerbelj, *Baročno slikarstvo na Goriškem*, 41 (stanje po restavriranju); Šerbelj, "Portreti goriških Attemsov," 364 (stanje po restavriranju); Gomiršek, "Grof Sigismund Attems," 505.

Jožefa grofica Attems, rojena grofica Lanthieri (1721, [Vipava] – 1790, Gorica), je bila rojena 16. oktobra 1721, krščena kot Marija Jožefa, hči konjeniškega generala Friderika grofa Lanthierija (1669/70–1744) iz vipavske veje Lanthierijev in Frančiške, rojene baronice Aufsess (1680–1755). S Sigismundom grofom Attemsom se je poročila v njegovem rodnem mestu 16. februarja 1740 in mu v dobrih 16 letih (1740–1757) rodila dvanajst otrok. Umrla je v Gorici 28. julija 1790, stara 69 let.[232]

Leta 2001 restavrirani portret Jožefe grofice Attems[233] je pendant portretu njenega moža Sigismunda grofa Attemsa, vendar sliki nista delo isto roke.[234] Ferdinand Šerbelj je njegov nastanek postavil v zgodnja štirideseta leta 18. stoletja, kmalu po grofičini poroki.[235]

Kot avtorja njenega portreta je Šerbelj prepoznal goriškega slikarja Antonia Parolija (1688–1768), domnevno rojenega v Gorici, kjer je dolgo deloval in umrl, sicer pa so podatki o njegovi dolgi življenjski dobi in kronologiji del zelo skromni za slikarja 18. stoletja. Glede na potrebe časa je ustvarjal skoraj izključno dela nabožne vsebine, pri čemer je dobival prestižna naročila grofov Attems in drugih plemiških rodbin ter cerkvenih naročnikov. Njegova delavnica je oskrbovala vso Goriško in njeno kranjsko soseščino, med številnimi ugotovljenimi Parolijevimi deli pa je portret Jožefe grofice Attems edini znani portret.[236]

**35. Portret Karla Mihaela grofa Attemsa (1711–1774)** (sl. 18)
Narodna galerija, inv. št. NG S 923 (v NMS stara inv. št. 3769); V: 89,5 cm, Š: 67 cm; olje na platnu.
Napis desno zgoraj (poznejši): »Carol: Mich: S: R: I: Comes / ab Attems S: S: C: et Ap: / M: Int. Confiliarius, pri: / Goritie Archiepiscop«.
Napis v kurzivi na listu desno spodaj (prvotni, delno zabrisan): »Carolus Mich[ae]l [S: R: I: Comes]/ a[b] Attembs S. S. C. et Ap: M:/ Int.[us] Consiliarius [prim]us / Goritie Archiepis[co]p[us].«.
Brez datacije; neznani avtor; objavljen.[237]

Karel Mihael grof Attems (1711, Gorica – 1774, Gorica), prvi goriški nadškof (od 1752 do smrti), je znana osebnost, o kateri na tem mestu ne gre izgubljati besed. Bil je mlajši brat grofov Sigismunda (št. 33) in Ludvika (št. 36), rojen 1. julija 1711 kot peti otrok in zadnji sin v družini številnih sester ter krščen kot Karel Peter Pavel Mihael. Užival je velik ugled zaradi izredne pastirske vneme in duhovne naravnanosti ter skromnosti. Njegova življenjska pot se je končala v rodni Gorici 18. februarja 1774 v 64. letu starosti.[238]

Tudi njegov portret je Ferdinand Šerbelj povezoval z delovnim okoljem goriškega slikarja Janeza Mihaela Lichtenreita. Portret tega angažmaja sodi med Attemsove najbolj znane upodobitve. Nastati ni mogel pred letom 1766, ko je bil Karel Mihael imenovan za kneza Svetega rimskega cesarstva in je s tem dobil pravico do nošenja hermelina.[239]

[232] Witting, "Steiermärkischer Adel," 126–27; Šerbelj, "Portreti goriških Attemsov," 364. – Za letnici rojstva in smrti njenih staršev se zahvaljujem dr. Mihu Preinfalku.

[233] Šerbelj, "Portreti goriških Attemsov," 364.

[234] Šerbelj, "Baročno slikarstvo na Goriškem," 119.

[235] Šerbelj, "Portreti goriških Attemsov," 364; Šerbelj, *Baročno slikarstvo na Goriškem*, 40.

[236] Šerbelj, "Baročno slikarstvo na Goriškem," 118–20.

[237] Večkrat objavljen portret, mdr. v Šerbelj, "Portreti goriških Attemsov," 361.

[238] Šerbelj, "Portreti goriških Attemsov," 361–63; Witting, "Steiermärkischer Adel," 126.

[239] Šerbelj, "Portreti goriških Attemsov," 362–63.

Napis skrajno desno zgoraj po tipografiji močno spominja na enotne napise v Galeriji Dienerspergiani iz okoli leta 1832, in sicer kot edini v Adelsteinovem delu Breznikove zbirke. Če je napis, ki skoraj do pičice natanko povzema spodnjega, neprimerno manjšega na listu (še največja razlika je npr. v sodobnejšem zapisu priimka *Attems* namesto *Attembs*), res delo slikarja, ki ga je tedaj za ureditev Galerije Dienerspergiane angažiral Franc Ksaver baron Dienersperg, imamo ključni dokaz, da je bil portret že v prvi tretjini 19. stoletja sestavni del Adelsteinove portretne zbirke na Dobrnici. Razloga, da je kot edini med njenimi portreti dobil nov napis, sta dva: prvič, premajhen, komaj viden izvorni napis na listu desno spodaj, in drugič, pomen Attemsove osebnosti, s katero so se Adelsteini in za njimi Dienerspergi ponašali kot s svojim sorodnikom. Drugi trije portreti Attemsov in portreti drugih oseb iz Adelsteinovega sorodstva so že imeli ustrezno vidne napise, zato baron Franc Ksaver zanje ni tratil barve in denarja, ko je hčer poročil z grofom Hoyosem in je pomembnim svatom razkazoval upodobitve nevestinih odličnih prednikov in sorodnikov, najprej po očetovi, Dienerspergovi strani na Dobrni in nato še po materini, Adelsteinovi strani v sosednji Dobrnici.

**36. Portret Ludvika grofa Attemsa (1710–1774)** (sl. 19)
Narodna galerija, inv. št. NG S 921 (v NMS stara inv. št. 3768); dopasni portret; V: 89,3 cm, Š: 67 cm (po Šerbelju 89,5 × 68 cm); olje na platnu.
Napis desno zgoraj: »LUDOVICUS / COMES / DE ATTEMS / NOMINATUS 15 APri: 1759 SUMUS VIGILI: / ARUM PREFECTUS. / NATUS 22 Maÿ 1710«.
Brez datacije; neznani avtor; objavljen.[240]

Ludvik grof Attems (1710, Gorica – 1774, Gorica), rojen dobro leto pred bratom nadškofom Karlom Mihaelom (št. 35) in je umrl štiri mesece za njim, je med brati najmanj znan in njegovo življenje najslabše raziskano. Na svet je prišel 23. maja 1710 in dobil krstno ime Ludvik Filip Mihael. Posvetil se je vojaški karieri, dosegel položaj generala in cesarskega komornika ter umrl neporočen v rodnem mestu 15. junija 1774.[241]

Dva pomembna mejnika iz njegovega življenja sta ovekovečena na portretu: datum rojstva in datum imenovanja za »sumus vigiliarum prefectus« 15. aprila 1759. Nedolgo zatem je moral portret tudi nastati, vsekakor pred Ludvikovo pridobitvijo generalskega čina 28. decembra 1762 ali 1763. Ko ga je dobil, je imel čin »Generalfeldwachtmeistra«, in sicer od 1. avgusta 1757.[242]

Avtorstvo portreta ni znano, portret spominja sicer na značilne upodobitve častnikov izpod čopiča dunajskega slikarja Johannesa Michaela Millitza, v čigar atelje je zahajalo tudi goriško plemstvo, a po Ferdinandu Šerbelju ne dosega pretanjenosti Millitzeve roke.[243]

Nazadnje kaže opozoriti še na dva portreta članov rodbine Adelstein, edina znana, ki nista bila del Breznikove zbirke in sta oba mlajša, iz leta 1831 in okoli 1850. Pri prvem gre za upodobitev edinega brata Antonije Adelstein, poročene baronice Dienersperg (1782–1845), zadnjega moškega

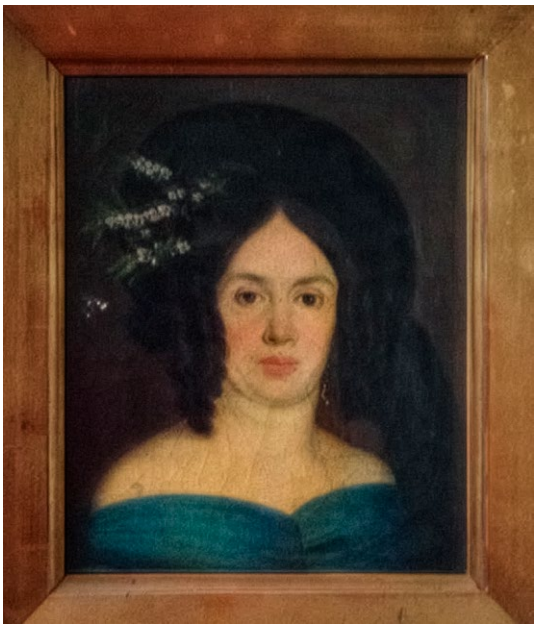
[240] Dosedanje objave: Šerbelj, "Portreti goriških Attemsov," 360.

[241] Šerbelj, "Portreti goriških Attemsov," 360–61; Witting, "Steiermärkischer Adel," 126.

[242] »Ludwig Philipp Michael Graf von Attems, Freiherr von Petzenstein * 23. Mai 1710 † 15. Juni 1774. Laufbahn: 28. Dezember 1762 (1763?) mit Rang vom 1. August 1757 Generalfeldwachtmeister.« Gl. "Liste der kaiserlichen Generale."

[243] Šerbelj, "Portreti goriških Attemsov," 361.

*20. Jožef baron Adelstein, generalmajor (1780–1850), hrani Margit Gadolla, Dunaj*



*21. Kajetana baronica Adelstein, poročena pl. Gadolla (1826–1912), hrani Margit Gadolla, Dunaj*

člana te baronske rodbine, Jožefa barona Adelsteina (1780, Dobrnica – 1850, Dunaj).[244] Na drugem je njegova hči Kajetana (1826, Videm/Udine – 1912, Gradec), ki se je poročila z domoznancem, »malim štajerskim Valvasorjem« Francem vitezom Gadollo (1797, Blagovna pri Šentjurju – 1866, Gradec), nečakom Franca Ksaverja barona Dienersperga (1773–1846) ter praprapravnukom Janeza Vajkarda Valvasorja.[245] Portret generalmajorja Jožefa barona Adelsteina, častnika cesarske garde, ima letnico 1831 in je tako kot nedatirani in nesignirani portret njegove hčere danes v lasti na Dunaju živeče potomke Margit Gadolla.

**Namesto sklepa**

18 plemiških portretov iz zbirke Jožefa Breznika, ki smo jih prepoznali kot dediščino Antonije baronice Dienersperg, rojene baronice Adelstein (1782–1845), do srede 19. stoletja izobešeno po sobah dvorca Dobrnica pri Dobrni, predstavlja pisano paleto portretnega slikarstva od srede 17. do sedemdesetih let 18. stoletja. Večinoma so nastali na Štajerskem, najsi bo v slovenskem ali nemškem delu dežele, pri čemer je na štajerskih slikah izpričan en sam slikar, Lovrenc Jožef Stachl, ki se je tudi samo enkrat podpisal (1745) in je nedvomno avtor več portretov članov iste ožje družine sočasnega nastanka.

[244] O njem prim. Witting, "Steiermärkischer Adel," 5; Naschenweng, *Der landständische Adel*, [11].

[245] Golec, *Valvasor*, 367.

Štirje portreti članov rodbine Attems prihajajo iz Gorice, nastali so v drugi in tretji četrtini 18. stoletja, prikazujejo pa člane daleč najpomembnejše rodbine, zastopane v Breznikovi zbirki, med drugim prvega goriškega nadškofa Karla Mihaela Attemsa. Vsak po enega sta naslikala uveljavljena goriška slikarja Janez Mihael Lichtenreit in Antonio Paroli.

Z identifikacijo portretirancev, katerih imena so bila doslej povečini neznana, ter ugotovitvijo sorodstvenih in drugih vezi med njimi se je pokazala precej izostrena podoba prehajanja družinskih portretov znotraj rodbine ter med plemiškimi rodbinami. Umetnostnozgodovinski vidik Adelsteinovega dela Breznikove zbirke ostaja tako kot pri Dienerspergovem delu naloga bodočih raziskovalcev. Sestavni del nadaljnjih raziskav bo nujno tudi analiza slik z ultravijolično fluorescenco in infrardečo reflektografijo.

---

*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. 2, *1630–1662*. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt; Universitätsbuchdruckerei und Universitätsverlag, 1980.

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

Andritsch, Johann. *Die Matrikeln der Universität Graz*. Zv. 4, *1711–1765*. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt; Universitätsbuchdruckerei und Universitätsverlag, 2002.

Beck, Hans. "Gablkoven, Hans Balthasar von." *Deutsche Biografie*. Dostop 19. 4. 2025, https://www.deutsche-biographie.de/sfz19711.html#adbcontent.

Cevc, Anica. *Stari tuji slikarji XV.–XIX. stoletja*. Zv. 2, *Slovenska Štajerska in Prekmurje*. Ljubljana: Narodna galerija, 1964.

Cevc, Anica. "Stachl, Lovrenc Josip." *Slovenski biografski leksikon*. Zv. 10, *Schmidl–Steklasa*, uredili Alfonz Gspan idr., 434. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1967. https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi599971/

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. 1, *A–E*. Schloss Senftenegg: Selbstverlag, 1967.

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. 2, *F–J*. Schloss Senftenegg: Selbstverlag, 1970.

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. 4, *O–Sh*. Schloss Senftenegg: Selbstverlag, 1973.

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.

"Gabelkofen." *Wikipedia*. Dostop 20. 4. 2025, https://de.wikipedia.org/wiki/Gabelkofen.

Gablkoven, Johann Balthasar. *Stemma Genealogicum Familiae Gablkoverianae, Oder Ursprung und Fortpflantzung des Adelichen Geschlechts Der Gablkover von Gablkoven*. Gotha: Christoph Reyher, 1709.

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. "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. "Plemstvo v cerkvenih matičnih knjigah zgodnjega novega veka – raziskovalni problemi in izzivi." *Arhivi* 36, št. 1 (2013): 85–110.

Golec, Boris. "Dobrna – eno stoletje dom potomcev Janeza Vajkarda Valvasorja." *Kronika: Časopis za slovensko krajevno zgodovino* 62, št. 3 (2014): 423–60.

Golec, Boris. *Valvasorji: Med vzponom, slavo in zatonom*. Ljubljana: Založba ZRC, 2015.

Golec, Boris. *Valvasor: Njegove korenine in potomstvo do danes*. Ljubljana: Založba ZRC, 2016.

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.

Golec, Boris. "Zbirka plemiških portretov Jožefa Breznika s Koga pri Ormožu in njen osrednji del Galerija Dienerspergiana." *Acta historiae artis Slovenica* 30, št. 1 (2025): 39–82. DOI: https://doi.org/10.3986/ahas.30.1.03

Gomiršek, Tanja. "Grof Sigismund Attems (1708–1758) v luči zapuščinskega inventarja." *Kronika* 72, št. 3 (2024): 503–18. DOI: https://doi.org/10.56420/kronika.72.3.06

Hildebrandt, Adolf Matthias. "Der Adel in Kärnten." V: *J. Siebmachers großes Wappenbuch*. Zv. 29, *Der Adel in Kärnten, Krain und Dalmatien*. Neustadt an der Aisch: Bauer & Raspe; Inhaber Gerhard Gessner, 1980.

Horvat, Jasna, in Mateja Kos. *Zbirka slik Narodnega muzeja Slovenije*. Ljubljana: Narodni muzej Slovenije, 2011.

Ilwof, Franz. *Die Grafen von Attems: Freiherren von Heiligenkreuz in ihrem Wirken in und für Steiermark*. Graz: Styria, 1897.

Janisch, Josef Andreas. *Topographisch-Statistisches Lexikon von Steiermark mit historischen Notizen und Anmerkungen*. Zv. 2, *L–R*. Graz: Leykam, 1885.

Komič, Renata. "Po sledeh Strahlove zbirke." *Bilten Slovenskega umetnostnozgodovinskega društva* 1–2 (2009). Dostop 14. 11. 2025, http://www.suzd.si/bilten/arhiv/bilten-suzd-1-2-2009/274-raziskave/17-renata-komi-po-sledeh-strahlove-zbirke.

Komić Marn, Renata. "Portreti Eleonore Marije Rozalije kneginje Eggenberg, rojene princese Liechtenstein." *Acta historiae artis Slovenica* 24, št. 2 (2019): 65–89. DOI: https://doi.org/10.3986/ahas.24.2.03

Komić Marn, Renata. "Portretna galerija Attemsov iz dvorca Dornava in drugi portreti Jožefa Digla: Prispevek k opusu in biografiji baročnega slikarja." *Kronika: Časopis za slovensko krajevno zgodovino* 71, št. 1 (2023): 73–100. DOI: https://doi.org/10.56420/Kronika.71.1.04

Kos, Dušan. *Valvasor, kuharica Ana in težave z duhom gospe Gallenberg: O prikazovanju duhov in reševanju nesrečnih duš na Slovenskem v zgodnjem novem veku ter o spiritističnih zgodbah Janeza Vajkarda Valvasorja*. Ljubljana: Zgodovinski arhiv, 2013.

Lesar, Marko. *Umetnine iz depojev Kamniškega muzeja*. Kamnik: Kulturni center, 1987.

"Liste der kaiserlichen Generale der Frühen Neuzeit/A." *Wikipedia*. Dostop 19. 4. 2025, https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_kaiserlichen_Generale_der_Fr%C3%BChen_Neuzeit/A.

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. 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.

Orožen, Ignaz. *Das Bisthum und die Diözese Lavant*. Zv. 8, *Das Dekanat Neukirchen mit den Pfarren St. Leonhard in Neukirchen, St. Bartholomä in Hoheneck, Maria Himmelfahrt in Doberna, St. Peter und Paul in Weitenstein, St. Martin in Rosenthale, St. Joseph in Sternstein, St. Judok am Kozjak und U. L. Frau in Kirchstätten*. Marburg: Selbstverlag, 1893.

Orožen, Janko. *Posestna in gradbena zgodovina Celja*. Celje: Ljudski odbor občine Celje, 1957.

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 Zetschkerjev*. Ljubljana: Viharnik, 2016.

Quinzi, Alessandro. "Rodbinske ambicije Sigismunda grofa Attems Petzenstein v luči umetnostnih naročil." *Acta historiae artis Slovenica* 26, št. 1 (2021): 65–79. DOI: https://doi.org/10.3986/ahas.26.1.04

Schiviz von Schivizhoffen, Ludwig. *Der Adel in den Matriken der Grafschaft Görz und Gradisca*. Görz: Selbstverlag, 1904.

Schiviz von Schivizhoffen, Ludwig. *Der Adel in den Matriken der Stadt Graz*. Graz: Lydia Schiviz von Schivizhoffen, 1909.

"Sigismund Ludwig von Gaisruck," *Geneanet*. Dostop 2. 4. 2025, https://gw.geneanet.org/frebault?lang=en&n=von+gaisruck&p=sigismund+ludwig.

Stopar, Ivan. *Grajske stavbe v vzhodni Sloveniji*. Zv. 3, *Spodnja Savinjska dolina*. Ljubljana: Park; Znanstveni tisk, 1992.

Šerbelj, Ferdinand. "Baročno slikarstvo na Goriškem." *Acta historiae artis Slovenica* 5 (2000): 109–32.

Šerbelj, Ferdinand. *Baročno slikarstvo na Goriškem*. Ljubljana: Narodna galerija, 2002.

Šerbelj, Ferdinand. "Portreti goriških Attemsov v zbirkah Narodne galerije v Ljubljani." *Goriški letnik: Zbornik Goriškega muzeja* 30–31 (2003–2004): 357–66.

Šerbelj, Ferdinand. *Izzvenevanje nekega obdobja: Oris poznobaročnega slikarstva na Kranjskem*. Ljubljana: Narodna galerija, 2011.

Ulmer, Christoph. *Ville friulane: Storia e civiltà*. Udine: Magnus, 1994.

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.

Witting, Johann Baptist. "Beiträge zur Genealogie des krainischen Adels." *Jahrbuch der K. K. Heraldischen Gesellschaft »Adler«* 4 (1894): 89–146.

Witting, Johann Baptist. "Steiermärkischer Adel." V *Die Wappen des Adels in Salzburg, Steiermark und Tirol*. Neustadt an der Aisch: Bauer & Raspe; Inhaber Gerhard Gessner, 1979.

## Noble Portraits from the Estate of the Barons Adelstein

*Summary*

This article discusses the second set of noble portraits that the National Museum in Ljubljana purchased in 1934 from Jožef Breznik, a landowner at Kog near Ormož, and belonged to the estate of Antonia Kofler, née Baroness Dienersperg, the former owner of Breznik's property. The eighteen portraits under discussion passed into the hands of the Dienersperg family in 1822, when they inherited or purchased the Adelsteins' Dobrnica Mansion (*Guteneck*) near Dobrna. The portraits feature the Adelsteins and their relatives, members of the Attems, Türndl, Gaisruck, and Gabelkoven families. Most individuals portrayed were yet to be identified based on abbreviations, surnames, or circumstances. The majority of oil paintings were produced in Styria, whereas the depictions of four members of the Attems family originated in Gorizia, and one portrait probably in Gotha, Thuringia. Before being transferred to Dobrnica, several portraits were kept at Švarcenštajn Mansion (*Schwarzenstein*) near Velenje. Only the painter Lorenz Josef Stachl, the author of several portraits from the mid-eighteenth century, is attested directly once, and two of contemporaneous painters from Gorizia can indirectly be identified as Johann Michael Lichtenreit and Antonio Paroli.

As in the *Galeria Dienerspergiana*, the portraits are divided into distinct groups, predominantly based on (close) family ties among the individuals depicted. The first group comprises two portraits of Anton Karl and Kajetana, the Barons Adelstein and castellans of Dobrnica Mansion; these are the most recent depictions, created at their wedding in 1775. The second group contains portraits belonging to the generation of the Adelstein family directly preceding Anton Karl and Kajetana's: a family of close relatives—parents and three children—created in 1745, soon followed by another one, produced when they resided at Švarcenštajn Mansion near Velenje. The most numerous and heterogeneous group consists of seven portraits of older Adelsteins and their relatives, with the earliest portrait dated 1650 and the most recent ones originating in the second quarter of the eighteenth century. The fourth and last group comprises four portraits of the Gorizia-based Counts Attems from the second and third quarters of the eighteenth century, which arrived in Dobrnica as the heritage of Countess Kajetana Attems, married Baroness Adelstein.

By identifying the individuals portrayed, whose names have so far remained largely unknown, and by establishing kinship and other ties among them, a sharper distinction emerges between the portraits of family members and those also featuring members of other noble lineages. As in the case of the *Galeria Dienerspergiana*, the art historical aspect of the Adelsteins' part of Breznik's collection remains to be examined by future researchers. Another essential component of subsequent research should also include the analysis of paintings using ultraviolet fluorescence and infrared reflectography.

DOI: https://doi.org/10.3986/ahas.30.2.02 ACTA HISTORIAE ARTIS SLOVENICA 30|2 · 2025, 49–76

# Czechoslovak Efforts to Acquire Works of Art from Austrian Collections after the First World War

**Kristina Uhlíková**

Kristina Uhlíková, PhD, Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences, Documentation Department, Husova 4, 110 00 Prague 1, uhlikova@udu.cas.cz, ORCID-ID: 0000-0001-5491-2636

Abstract

**Czechoslovak Efforts to Acquire Works of Art from Austrian Collections after the First World War**

1.01 Original scientific article

After 1918, the newly established Czechoslovakia acquired the property of the Austro-Hungarian crown and ruling dynasty located within its territory, including numerous works of art, in accordance with the Treaty of Saint-Germain. The young republic also sought to recover works that had been transferred from the Czech lands to Vienna due to the centralization of the monarchy, where they became part of public collections. The article discusses the (rejected) request submitted by the Czechoslovak Republic after World War I for the return of Czech artworks from Vienna museums. It presents the historical context of the restitution claim, the individuals involved in these processes (especially on the Czechoslovak side), the main events, and relevant documents. In the broader European context, negotiations on the acquisition of parts of the former Austro-Hungarian court collections by the successor states paved the way for discussions on the rights of states to cultural heritage.

Keywords: Prague Castle, Treaty of Saint-Germain, Rudolf II's Kunstkammer, cultural *bohemica*, Austro-Hungarian court collections

Izvleček

**Češkoslovaška prizadevanja za pridobitev umetnin iz avstrijskih zbirk po prvi svetovni vojni**

1.01 Izvirni znanstveni članek

Po letu 1918 je novoustanovljena Češkoslovaška v skladu s Saintgermainsko pogodbo pridobila lastnino avstro-ogrske krone in vladajoče dinastije, ki se je nahajala na njenem ozemlju, tudi številna umetniška dela. Mlada republika pa je želela pridobiti tudi dela, ki so bila zaradi centralizacije monarhije iz čeških dežel prenesena na Dunaj, kjer so postala del javnih zbirk. V članku je obravnavana (zavrnjena) zahteva za vrnitev čeških umetnin iz dunajskih muzejev, ki jo je po prvi svetovni vojni vložila Češkoslovaška republika. Predstavljeni so zgodovinski kontekst zahteve za restitucijo, posamezniki, vpleteni v te procese (zlasti na češkoslovaški strani), najpomembnejši dogodki in relevantni dokumenti. V širšem evropskem kontekstu so pogajanja o tem, da bi naslednice pridobile dele nekdanjih avstro-ogrskih dvornih zbirk, utrla pot razpravam o pravicah držav do kulturne dediščine.

Ključne besede: Praški grad, Saintgermainska pogodba, umetnostne zbirke, Rudolf II., kulturna bohemika, avstro-ogrske dvorne zbirke

With the dissolution of Austria-Hungary in 1918, five successor states came into being.[1] Most of the monarchy's territory had been under Habsburg rule since the sixteenth century, with a centralism predominating from the eighteenth century onward that also shaped cultural life. The principal offices and cultural institutions were concentrated in Vienna and Budapest, to which political and cultural heritage—including the collections of the ruling dynasty and noble families—was gradually relocated.[2]

After 1800, these collections formed the basis of public museums and galleries. Centralization was reinforced by scholarly classification, which led to the concentration of the most important holdings in Vienna, where the best conditions were available for administration, conservation, and specialist care.

Starting in the early nineteenth century, however, efforts aimed at cultural emancipation on the part of the crown lands and national communities intensified. Regional museums and galleries were founded, collecting both domestic and foreign art to reduce dependence on Viennese institutions. Nonetheless, their resources could not compare with those of the centralized Viennese collections, something that Czech society perceived as an injustice.

Following the collapse of the monarchy, the cultural imbalance between the new states was striking: Vienna and Budapest retained collections of European significance, whereas the successor states inherited secondary holdings for the most part. Czechoslovakia therefore sought to obtain at least part of the Austrian collections, and this became a key theme of postwar cultural policy.

## The motivation of Czechoslovak actors and the Advisory Board for the Restitution of Bohemica

The motivation of the Czechoslovak elites in laying claim to Austrian collections was strong. The limited political possibilities prior to the establishment of an independent state had shifted the activities of Czech intellectuals into the cultural sphere. The past was understood as the key to strengthening national identity,[3] and material monuments became instruments of cultural autonomy.[4]

The demands were twofold: the acquisition of collections commensurate with the ambitions of the young state and atonement for historical grievances associated with the Viennese center.[5]

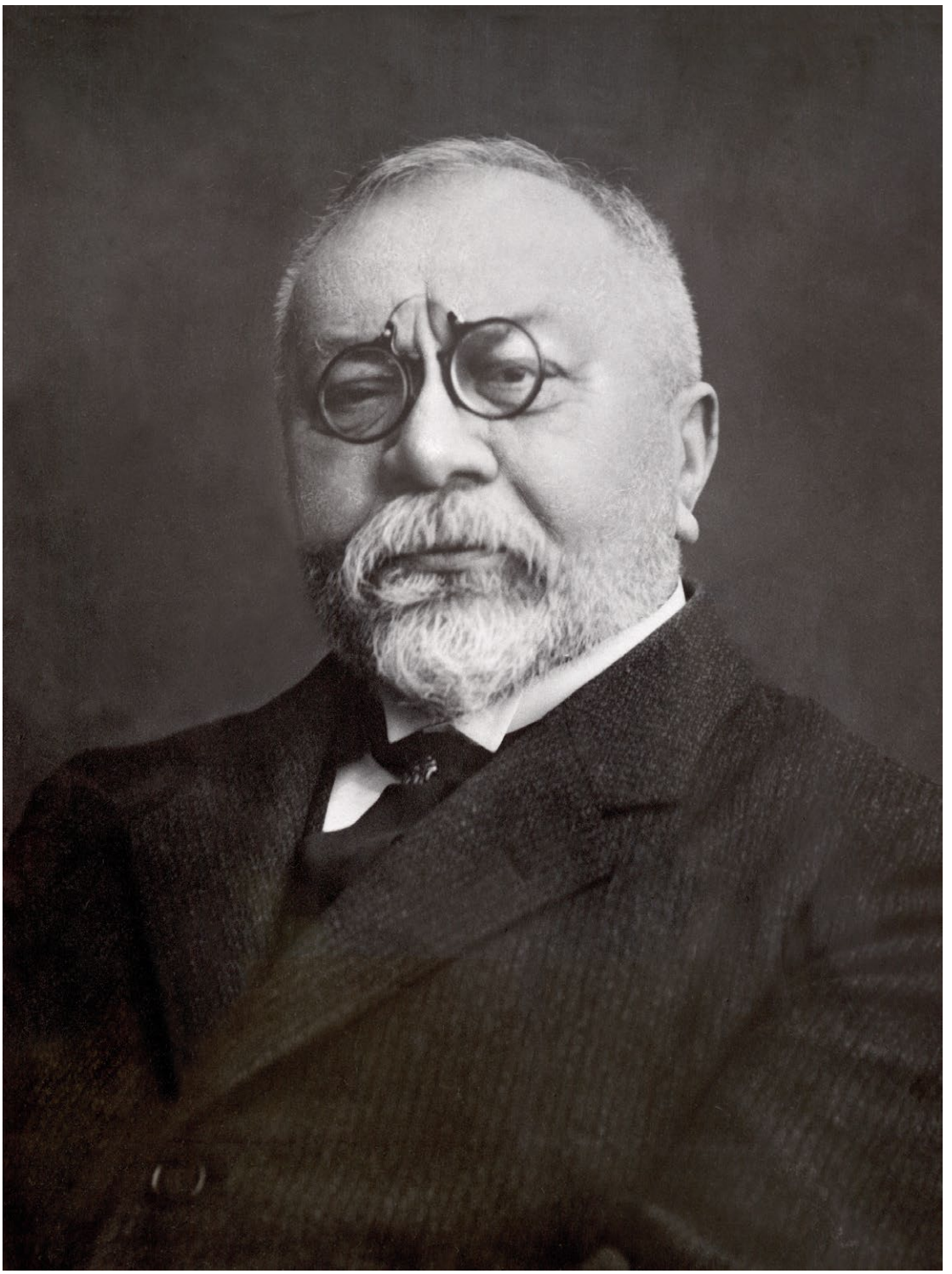
1 This status was granted to the Kingdom of Serbs, Croats, and Slovenes; the Czechoslovak Republic; the Second Polish Republic; the Republic of German Austria; and the Hungarian People's Republic.

2 Biedermann, "On the History of Austrian Collections."

3 Pánek and Tůma, *A History of the Czech Lands*, 365–436.

4 This is evidenced by the fact that one of the first legislative measures of the new state was a decree prohibiting the export of art objects from the country, issued the day after the proclamation of the Czechoslovak Republic (no. 13/1918 Coll.).

5 The narrative of the Czechoslovak actors is illustrated by the following quote: "An expression of the same injustice, the same violation of state and political decency, of Habsburg policy, which transformed the Czech state into an administrative province of Austria, was the centralization of all the treasures that the Habsburgs had accumulated as kings of Bohemia, from the resources provided to them by the rich Czech state in the treasuries and collections of Vienna, Austrian treasuries and collections, and in particular the impoverishment of Prague Castle, which was an accessory to the 'Czech Crown,' and it would be the culmination of this injustice if all these treasures, at a time when there are no longer any Austrian emperors or Czech kings, remained concentrated in Vienna and were not returned to the Czechoslovak state, which is the true heir to the old Czech state" (Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences (IAH CAS), Documentation Department, Z. Wirth fonds, Box W-A-13, Vol. 1, supporting documents for the defense of the Czechoslovak claim to the collections before the Committee of Three Jurists, one of the initial theses; see below).



*1. Karel Boromejský Mádl (1859–1932), Czech art historian*

The idea of such claims arose almost simultaneously among art historians, museum professionals, and the Czechoslovak government. Just two weeks after the proclamation of the republic, the Advisory Board for the Restitution of Bohemica was established. This was a ten-member body appointed by the minister of education made up of experts in art history, archival studies, and law. Membership on the board was in some sense a mark of prestige because in the early years of the Czechoslovak Republic (1918–1922) this issue was undoubtedly the most important and most closely followed in historical scholarship and museum practice.

The board's chairman was the art historian Karel Boromejský Mádl (1859–1932; fig. 1), and among the most active members was his contemporary Karel Chytil (1857–1934), a professor of art history at the Czech section of Charles University. Both were leading figures of Czech art history and can be regarded as positivist founders of the discipline. Their research focused above all on the systematic study and publication of the hitherto virtually unknown heritage of the Czech lands, in which they sought specifically Czech characteristics. Both Mádl and Chytil were shaped by the era of acute national conflicts in the 1870s and 1880s, when they studied—at least for a time—in Vienna. In addition to contacts in Vienna and their scholarly renown, they were a valuable asset for the board's work due to their research orientation toward the collections of Emperor Rudolf II,[6] the acquisition of which ultimately became the board's chief aim. Their principal motivation was a quest for reparation. In fact, in a 1919 article setting forth their aims, Chytil described the chief task for the development of art history under the new conditions to be a process he called *odvídeňštění* (de-Viennization).[7]

The other three art historians on the board—Zdeněk Wirth (1878–1961), Jaromír Pečírka (1891–1966), and Václav Vilém Štech (1885–1974)—belonged to a younger, more internationally oriented generation inspired by the Vienna School of Art History. Regarding matters pertaining to national identity, they were more compromising and sought to place Czech art within a broader, more universal context.[8] Their chief motivation was to secure valuable collections for the young republic and thereby bring it closer to the cultural level of the great powers of Europe. It is noteworthy that at that time all three men were officials of the Ministry of Education. Their involvement in the administrative apparatus demonstrates the importance attributed to cultural heritage in the new state, the respect already won by Czech art history, and the endeavor to further strengthen its position. Through active participation in the state administration, they undoubtedly sought to help shape an environment in which the state would approach such questions more favorably than the previous regime had. Wirth's career confirms this trend: in 1924, he became the head of the ministry's cultural department, and in this capacity he remained responsible for the entire cultural agenda of the state until 1938.

All three men were involved in these endeavors for several years. Two other members of the board—the archivists Josef Borovička (1885–1971) and Jan Morávek (1887–1960)—were likewise closely connected with its activities; they, too, worked as officials in the ministry's culture department. Success in this undertaking was therefore regarded not only by the actors themselves but also by the wider public as a touchstone of the effectiveness and competence of the newly established ministerial department.

[6] In 1908, Karel Boromejský Mádl published an extensive article on Rudolf II's picture gallery and artists in *Památky archeologické* a *místopisné* (Archaeological and Topographical Monuments); see Mádl, "Obrazárna a umělci Rudolfa II." In 1904, Karel Chytil published a shorter independent study (Chytil, *Umění a umělci*), and in 1912 he wrote the introduction to the catalogue of an exhibition held by the Fine Arts Association (Chytil, *Umění a umělci na dvoře Rudolfa II.: Slovní doprovod*).

[7] Chytil, "O příštích úkolech dějin umění," 754.

[8] Bartlová, "Jak se dělají hranice," 109–18; Filipová, "The Construction of National Identity," 208–25.

These experts were joined by the leading figure of Czech historiography of the time, Josef Pekař (1870–1937) and Josef Volf (1878–1937), the librarian of the National Museum Library. Two legal scholars were also invited onto the board: Jan Krčmář (1877–1950), a professor at the Faculty of Law of Charles University and later minister of education, who oversaw the legal aspects of the negotiations throughout, and his colleague Jan Kapras (1880–1947), a professor of legal history at the same faculty.

Thus far I have presented Czechoslovakia's claims essentially as the claims of the "Czech nation." This corresponds in principle to the way most of the actors involved viewed the entire matter, even though it was never made explicit in any official documents. There, the descriptive designation "objects from the territory of Czechoslovakia" was used, or else the neutral term *bohemica*, derived from the historical Latin designation of the land. Yet even this term gradually receded from official texts because it could only be applied to works originating in the Czech lands. In the daily press and in internal administrative documents, however, it persisted. The adjective *Czech* also appears, though this term denotes both territorial origin and ethnic affiliation. One of the principal aims of the postwar peace settlement was the creation of independent nation states to prevent further nationality conflicts or at the very least their escalation into military clashes. The newly established Czechoslovak state was likewise presented by its leaders as a nation state, albeit one with sizeable ethnic minorities. Within its cultural-political doctrine, the thesis of a unified Czechoslovak nation was promoted—for only in this way could Czechs and Slovaks together form a majority in the new state because otherwise the number of inhabitants declaring German nationality would have exceeded the number of Slovaks. The German-speaking population of the Czech lands, although continuing to associate its identity with this territory well into the second half of the nineteenth century, nonetheless remained loyal to Austria-Hungary. This was due in part to the fact that the German-speaking population of the Austrian lands was regarded as a natural ally against the growing Czech (and more broadly Slavic) influence. The independent Czechoslovak Republic was therefore greeted with apprehension, and initially with resistance. The German-speaking population thus did not, in principle, identify with the efforts to obtain a certain part of the Viennese collections for Czechoslovak institutions. The different perspectives of the two nationalities are well illustrated by their respective interpretations of the Italian military action that saw paintings originating from Italian territory removed from Viennese museums (see below for more details). Whereas the Prague German-language daily *Bohemia* led with the headline "Italian Theft of Paintings,"[9] the most widely read Czech daily *Národní listy* saw it as "the initiation of a just process against Vienna, which has been parading in borrowed plumes."[10]

The Slovak population of the new state, by contrast, did not become involved in the entire process for a different reason—namely, that their claims in this regard were directed almost exclusively toward Hungary. The greater part of the cultural heritage exported from Upper Hungary, as the territory of Slovakia was usually designated prior to 1918, had been concentrated in Budapest. The extensive Slovak claims to archival documents and collections were therefore advanced by Czechoslovakia against Hungary at the same time. Both processes then proceeded in parallel, although coordinated by the same culture department of the national ministry.[11]

[9] "Italienischer Bilderraub," 4.

[10] "Vídeň musí vrátit Italům," 2.

[11] For more details on this case, see Ducháček, "Maximum, kterého bylo možno dosáhnout;" Svěchota, "Pamiatky a Trianonská zmluva."

## The memorandum and the formulation of claims

At the end of November 1918, the board resolved to inform Czechoslovak Minister of Foreign Affairs Edvard Beneš (1884–1948)—who was overseeing the preparation of the Czechoslovak state for the postwar peace conference in Paris—that one of the fundamental points on the agenda should be the demand for the "return of cultural *bohemica*."[12] At the same time, the members of the board began preparing the necessary documentation for these negotiations, which at the beginning of the following year was drafted into the memorandum (Memorandum on the Claims of the Czechoslovak Republic to the Cultural Property of the Former Austro-Hungarian Monarchy; figs. 2–3).[13]

The memorandum contained both historical and legal arguments in support of these claims, as well as a definition of the concept of "cultural *bohemica*." Its largest section consisted of inventories of artworks, other collectible objects, archival fonds, manuscripts, and rare prints, mostly arranged according to the Austrian institutions in which they were then deposited. These included the collections of the court museums, above all the Art History Museum (*Kunsthistorisches Museum*), the Natural History Museum (*Naturhistorisches Museum*), and the Court Library (*Hofbibliothek*, later the Austrian National Library); the collections housed directly in the Viennese palaces and at Ambras Castle in Innsbruck; further, the collections of the Army Museum (*Armeemuseum*, later *Heeresgeschichtliches Museum*, Military History Museum); the Picture Gallery of the Vienna Academy of Fine Arts (*Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien*); the Austrian State Gallery (*Österreichische Staatsgalerie*); the Austrian Railways Historical Museum (*Historisches Museum der österreichischen Eisenbahnen*); the Occupational Health Museum (*Gewerbe-hygienische Museum*); the Technical Museum of Industry and Crafts (*Technisches Museum für Industrie und Gewerbe*); and also works by the sculptor Adriaen de Vries at Schönbrunn Palace. Although the legal status of these collections had varied before 1918, by April 1919 virtually all of them were the property of the Austrian state.[14]

A second part of the inventories consisted of detailed lists of archives and their relevant fonds. These were compiled primarily by members of the board, who, given the time pressure, chiefly relied on published guides at this stage.[15]

The claims incorporated into the memorandum were in fact extraordinarily extensive. As Jan Krčmář later recalled in his memoirs—having himself taken part in the negotiations in Paris—when John Andrew Sumner (1859–1934), the conference delegate responsible for such matters, first saw these lists, "his normally unshakable rigidity gave way to horror at the thought that we wished to cart off the whole of Vienna."[16] In total, the claims amounted to several thousand items.[17]

[12] Document of the Ministry of Education dated November 27th, 1918, National Archives, Prague, Ministry of Education 1918–1949 fonds, box 3577, inv. no. 1834, sign. 36 I Reparations.

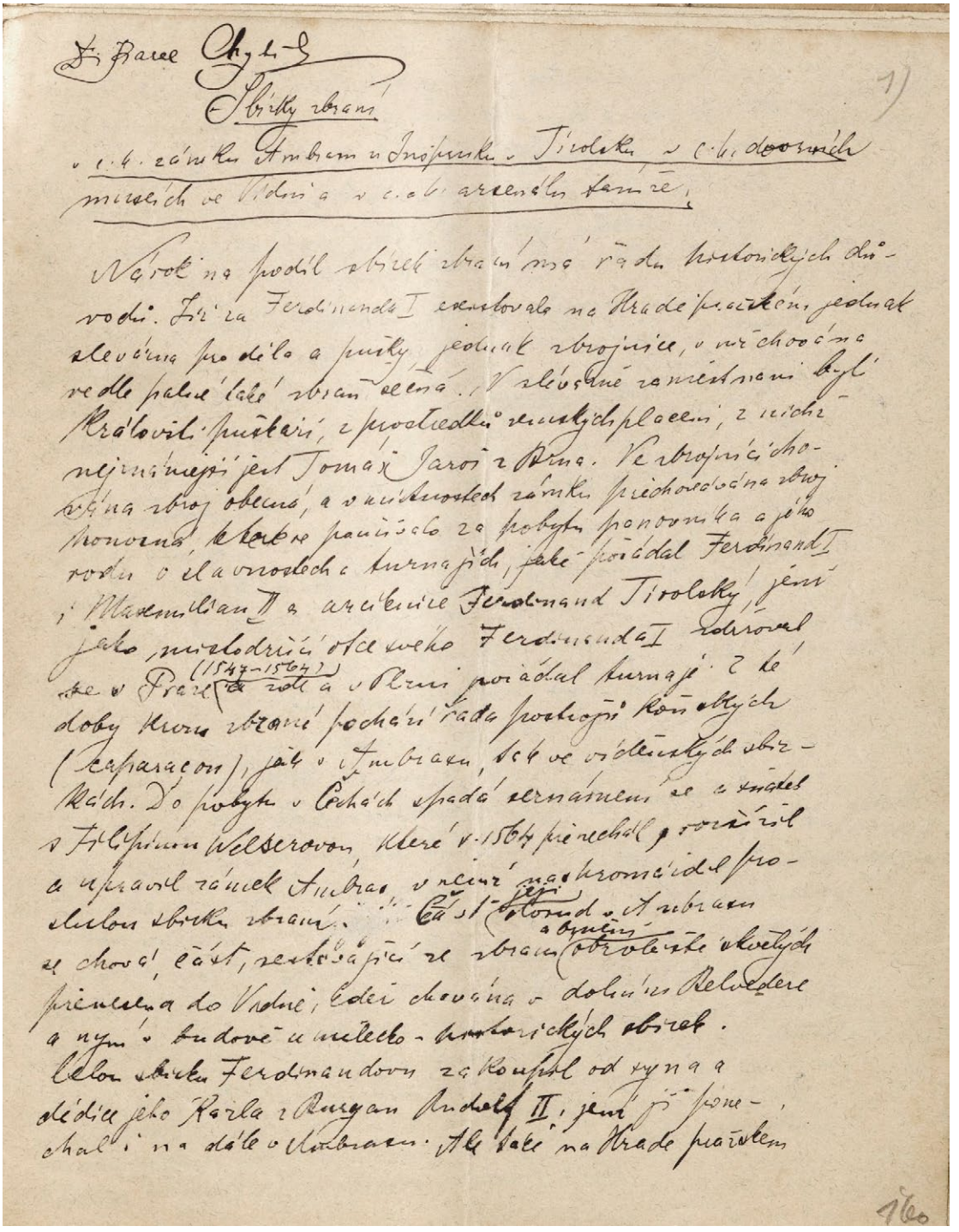
[13] For the text of the memorandum document and preparatory materials, see IAH CAS, Documentation Department, Z. Wirth fonds, box W-A-13, vol. 1.

[14] According to the so-called Habsburg Law (*Habsburger-Gesetz*, no. 209/1919 of April 3, 1919), the property of the Habsburg-Lorraine ruling family was taken over by the Austrian state. For more information on the property status of the collections, see Huguenin-Bergenat, *Kulturgüter bei Staatensukzession*, 22–23.

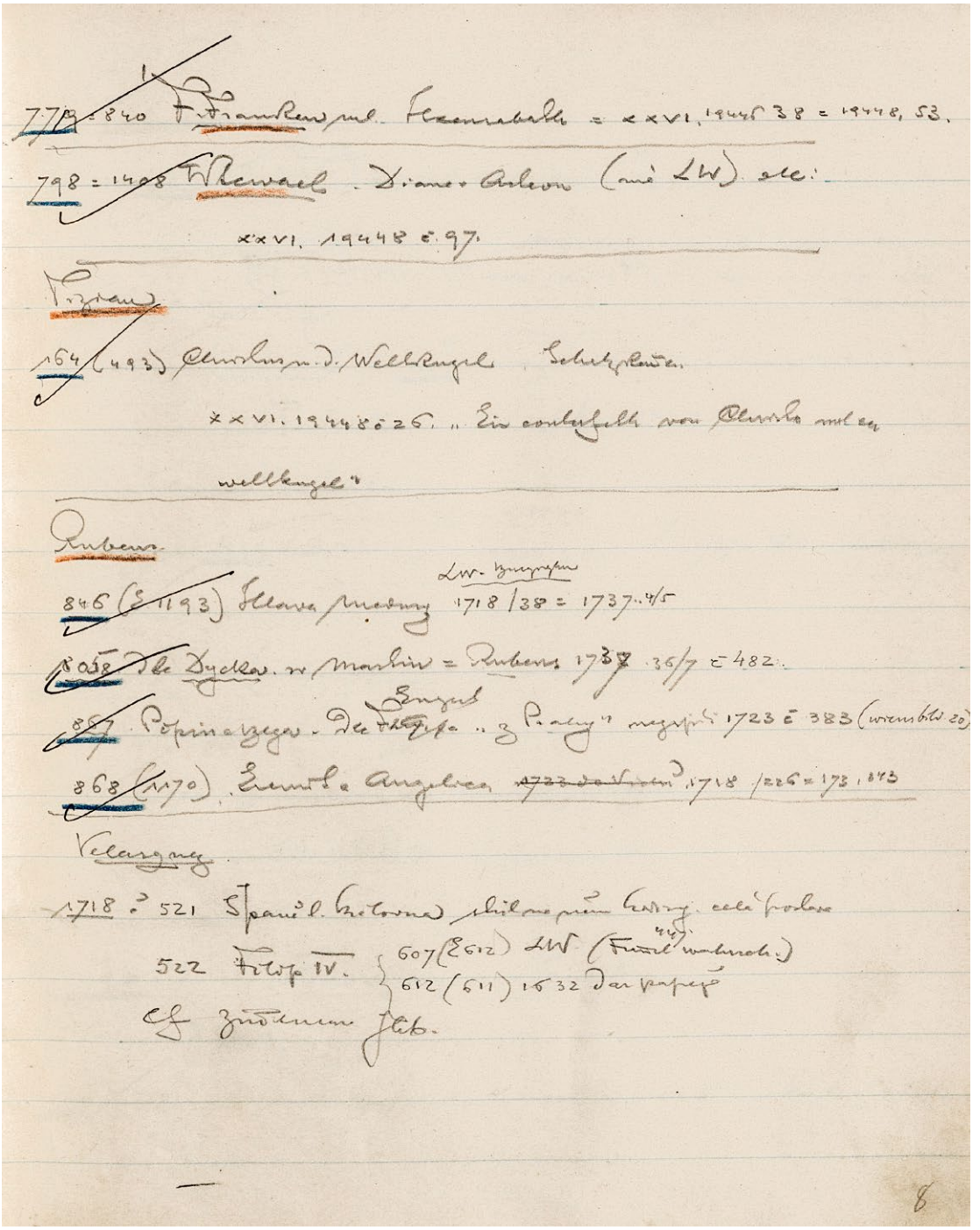
[15] The authors themselves refer primarily to the following publications: *Die Gemäldegalerie allerhöchsten Kaiserhauses*, *Führer durch die Gemälde-Galerie*, and *Übersicht der kunsthistorischen Sammlungen*.

[16] Čechurová and Kuklík, *JUDr. Jan Krčmář*, 65.

[17] The lists often included entire collections without specifying the number of items, and so their size can only be estimated approximately.



*2. Manuscript by Karel Chytil from 1919, describing the provenance of the Ambras Castle collection, Prague, Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences (© Ústav dějin umění Akademie věd ČR)*



*3. Part of a draft list of paintings originating from the collections of Emperor Rudolf II at the Kunsthistorisches Museum in Vienna, compiled by K. B. Mádl in 1919 as a basis for the Czechoslovak delegation's negotiations at the Paris Peace Conference, Prague, Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences (© Ústav dějin umění Akademie věd ČR)*

They included illuminated manuscripts from the library of King Wenceslas IV of Bohemia (1361–1419) (fig. 4), objects from the collections of Emperor Rudolf II (1552–1612), and books from monasteries dissolved under Joseph II (1741–1790) in 1782. In the case of the first two groups, the principal argument advanced for restitution was that they had largely been acquired from the revenues of the Czech lands and were intended for the representation of the Czech king, who, according to Czech historians, had no authority to remove them from the country. Another substantial group consisted of works by artists either born in the territory of the new republic or that had spent a significant part of their life and creative career there. Archaeological, geological, and other collection objects from the territory also constituted an important corpus.

However, the already extensive demands for the restitution of *bohemica* thus defined were further expanded by the memorandum: "In addition to this self-evident claim, the Czechoslovak Republic also has a claim to a quota of all movable artistic, prehistoric, historical, and scientific material concentrated in the former centers of the monarchy."[18] This quota was to be determined according to population figures. According to the authors of the memorandum, the claim to such a share was even more firm because in their view the Czech lands had borne the greatest economic burden in financing these collections and because immovable works of artistic value whose construction had been funded from the state budget could not, by their very nature, be divided between the two states.

Before 1918, Czech political and intellectual elites had already emphasized the crucial economic, industrial, and demographic significance of the Czech lands for the monarch.[19] After the foundation of the state, there was a widespread conviction that Czechoslovakia would soon become the leading successor state, and that German-Austria, deprived of the revenues from the Czech lands, would fall into economic difficulties. The authors of the memorandum therefore argued for the rapid transfer of collections from Vienna, which otherwise, they maintained, would be "condemned to complete ruin in the cultural field."[20]

In its formulation, the Czechoslovak demands combined three of the four principles now recognized in international law for the division or restitution of cultural property between states, as defined by Yves Huguenin-Bergenat.[21] The first was the principle of territorial origin, here applied in a maximalist form without temporal limitation—covering not only artworks or objects that originated or were discovered in the territory, but also those that had remained there for a certain time. This principle was functionally linked to the second: that of the preservation of cultural heritage, according to which an object should be assigned to the state to whose cultural heritage it belongs, or which regards it—more than any other state—as part of that heritage. On this basis, the memorandum advanced claims, for instance, to works by artists originating from Czechoslovak territory. Also invoked was the principle of equitable compensation, which from the outset seems to have played a somewhat supplementary role: it was to be applied in cases in which Austria, for whatever reason, could not or would not surrender a particular requested object.

Although these demands were to serve as a starting point for further negotiations and were expected to be reduced from the outset—one reason for their deliberate "inflation"—it is nonetheless beyond doubt that in their scope they far exceeded the claims of most other states upon Austria, with the sole exception of Italy.

[18] Memorandum, p. 2; see note 13.

[19] The Czech lands accounted for 45% of the national income of the prewar part of Austria-Hungary in 1913, and their share of the population was 35% (Hlavačka et al., *České země v 19. století*, 389).

[20] Memorandum, p. 20; see note 13.

[21] Huguenin-Bergenat, *Kulturgüter bei Staatensukzession*, 246–59.

*4. The Bible of Wenceslas IV, page from the Book of Genesis with the initial I, around 1380, inv. nr. 2759, Vienna, Austrian National Library (© Österreichische Nationalbibliothek)*

## Peace negotiations in Paris

The peace negotiations in Paris lasted almost the whole of 1919. The ambitious aim was to restructure the postwar world and adopt preventive measures to avert the outbreak of another mass military conflict. After protracted negotiations among the delegates of the victorious powers and their associated states, a peace treaty was signed on September 10th, 1919, at Saint-Germain-en-Laye near Paris between the Allied and Associated Powers and Austria. The treaty recognized the creation of new independent states in the former territory of the Habsburg Monarchy and the incorporation of certain parts of the monarchy into already existing states. At the same time, it prohibited German-Austria from uniting with Germany.

The negotiations focused on the delineation of borders, military issues, the amount and distribution of war reparations, the protection of national minorities in the newly established states, and the division of state property of the former monarchy among the successor countries. The distribution of cultural and intellectual heritage was also addressed. Most questions were discussed based on written submissions defining the claims of the individual states concerned, which had already been prepared in advance by experts and revised by legal specialists. In the Czechoslovak case, the demand for the transfer of cultural heritage had been formulated in the aforementioned memorandum. At the same time, however, the state delegations to Paris were accompanied by a number of experts that were to serve as advisers in the discussion of individual, often highly complex issues.

The expert chosen for artistic monuments was the art historian Václav Vilém Štech. Responsibility for archival matters, likewise included in the memorandum, was assigned to Josef Borovička. In the end, Štech did not take part in the negotiations, and the Czechoslovak delegation had to pursue its demands without expert support. The final drafting of the articles of the peace treaty with Austria was left to lawyers, a diplomat, and an archivist, and this led to certain inaccuracies.[22] The course of these proceedings was later described by the lawyer Jan Krčmář in his memoirs.[23]

Czechoslovakia was not the only state to submit claims against German-Austria during the conference for the transfer of cultural property. Italy, Belgium, Poland, and Romania took a similar approach.[24] Italy formulated its demands in the strongest terms, already before the peace negotiations began. From November 1918 onward, an Italian military mission was active in Vienna with the task of overseeing compliance with the armistice and promoting Italian influence in the division of the property of the former monarchy. The mission also included a specialist art commission, whose task was to identify and compile the claims for the transfer of art-historical objects and archives.

In essence, Italy sought two groups of monuments: on the one hand, objects removed from territories under Habsburg rule before 1859 and 1866, and, on the other, objects originating in those parts of Austria-Hungary that had been occupied by the Italian army after the First World War. In January 1919, the Italian government submitted its extensive demands to Austria, essentially concerning the same collecting institutions as in the Czechoslovak case. The handover of most of these objects was enforced by the military mission in February of that year under threat of armed intervention.[25]

[22] First and foremost, the text contained an incomplete list of rulers during whose reigns the largest collections of works of art were transported from Prague Castle to Vienna. For the exact wording of the paragraphs, see below in this article.

[23] Čechurová and Kuklík, *JUDr. Jan Krčmář*, 45–46.

[24] For details on their requests, see Huguenin-Bergenat, *Kulturgüter bei Staatensukzession*, §§ 3, 5, 8, 9.

[25] Huguenin-Bergenat, *Kulturgüter bei Staatensukzession*, 79–80.

Other states only got around to presenting their claims during the Paris negotiations, but in terms of artworks these were much more limited. Belgium primarily demanded the return of Rubens's triptych from Coudenberg Abbey, along with other objects that had been removed for safekeeping in connection with the French Revolution in 1794. Poland demanded the restitution of only two objects, directing most of its claims in this area against Russia.[26]

In the peace treaty with Austria, the so-called cultural claims of the successor states were addressed above all in three paragraphs incorporated into Part VIII, which dealt with reparations.[27] As regards the division of the cultural assets of the former monarchy, however, Article 208 was also crucial because it laid down general rules for the distribution of Austro-Hungarian state property.[28] It stipulated that the new successor states, as well as those countries that had acquired part of Austro-Hungarian territory, would automatically take possession of the state property located on their territory. Before the dissolution of the monarchy, Austrian law had distinguished three types of property associated with the ruling dynasty: court property (*Krongut*), property entailed in the fideicommissum of the sovereign family, and the private property of the dynasty or its individual members. The legal status of the collections of most Austrian-Hungarian institutions had originally combined all three forms of ownership. Under the paragraph referred to above, however, all of this property was declared state-owned. In Austria's case, this provision merely confirmed the status quo established by the so-called Habsburg Law of April 1919.[29] Ownership of all the Viennese court collections thus passed exclusively to the Austrian state. This situation was to be partially corrected by Articles 192, 195, and 196 of the peace treaty, which attempted, at least to some extent, to respond to the claims made by Belgium, Czechoslovakia, and Poland.[30]

Article 192 concerned objects removed during the war: "Austria shall in the same manner restore objects of the same nature as those referred to in the preceding Article [i.e., 'all records, documents, objects of antiquity and of art, and all scientific and bibliographical material'; see Article 191] which may have been taken away since 1 June 1914 from the ceded territories, with the exception of objects bought from private owners."[31]

Article 195 related primarily to property previously removed by the Habsburgs: "Belgium, Poland, and Czecho-Slovakia may also submit claims for restitution, to be examined by the same Committee of three jurists, relating to the objects and documents enumerated in Annexes II, III and IV hereto."[32] Czechoslovakia was covered by Annex IV, which allowed it to request the return of "works of art which formed part of the installation of the Royal Chateau of Prague and other royal castles in Bohemia, which were removed by the Emperors Mathias, Ferdinand II, Charles VI (about 1718, 1723 and 1737) and Francis Joseph I, all of which are now in the archives, Imperial castles, museums and other central public institutions at Vienna."[33] This was, however, subject to the proviso that Czechoslovakia must prove that these objects had been unlawfully removed from the country.

[26] Huguenin-Bergenat, *Kulturgüter bei Staatensukzession*, 164–66.

[27] For more on these paragraphs and their interpretation, see Huguenin-Bergenat, *Kulturgüter bei Staatensukzession*, 93–122; Biedermann, "Kommentar zu den Artikeln."

[28] See *The Treaty of Peace*, 82.

[29] For the full text of the Habsburg Law, see "Gesetz vom 3. April 1919."

[30] Italy was covered by § 194.

[31] *The Treaty of Peace*, 78.

[32] *The Treaty of Peace*, 79.

[33] *The Treaty of Peace*, 81.

Article 196 then dealt with objects that, in the opinion of the claimant states, had not been unlawfully removed but were nonetheless regarded as part of their cultural heritage:

With regard to all objects of artistic, archaeological, scientific or historic character forming part of collections which formerly belonged to the Government of the Crown of the Austro-Hungarian Monarchy and are not otherwise provided for in the present Treaty, Austria undertakes:

(*a*) to negotiate, when required, with the States concerned for an amicable arrangement whereby any portion thereof or any objects belonging thereto which ought to form part of the intellectual patrimony of the ceded districts may be returned to their districts of origin on terms of reciprocity, and

(*b*) for twenty years, unless a special agreement is previously arrived at, not to alienate or disperse any of the said collections or to dispose of any of the above objects but at all times to ensure their safety and good condition and to make them available, together with inventories, catalogues and administrative documents relating to the said collections, at all reasonable times to students who are nationals of any of the Allied and Associated Powers.[34]

**Futile efforts?**

Like the other successor states, under Article 208 Czechoslovakia acquired all the property on its territory that had belonged to the crown, the court, or individual members of the Habsburg-Lorraine ruling family. This became the first component of reparations because its estimated financial value was later deducted from the amount that Czechoslovakia demanded from Austria and Hungary as compensation for war damages. The international treaty with Austria was ratified by the Czechoslovak National Assembly by Act No. 354 of August 12th, 1921, which, among other things, clarified the term "property of the former ruling family." The children of the assassinated heir to the throne, Franz Ferdinand d'Este, and his wife, Sophie Chotek (Duchess of Hohenberg), did not officially belong to the ruling family, given the morganatic character of their parents' marriage. During the discussion of the law, however, the prevailing view was that a democratic state could not recognize the institution of morganatic marriage, and it was therefore decided that the confiscation should also apply to their property. In this way the Czechoslovak state ultimately acquired, in addition to other real estate, seventeen castles, one fortress, and one urban palace belonging to the ruling family, and of course the former crown property, including Prague Castle and Karlštejn Castle. The nationalization also extended to all interior furnishings, which included numerous exceptional works of art. Among the most valuable were the collections of Prague Castle and artifacts from the Este inheritance, together with items from the collection of the heir apparent Franz Ferdinand d'Este, housed at Konopiště Castle in Central Bohemia (fig. 5).

The opportunities provided to the successor states by Articles 192, 195, and 196 were, however, already relatively limited. In essence, they reflected a way of viewing the complexity of the entire central European situation from a distance and through a simplifying lens that was typical of the representatives of the victorious Western powers and the United States. They regarded the Viennese collections primarily as ensembles of international significance and considered any interference with their integrity undesirable, even if it might lead to more equitable arrangements.[35] This outlook

[34] *The Treaty of Peace*, 79.

[35] Huguenin-Bergenat, *Kulturgüter bei Staatensukzession*, 256.

*5. View of the installation of Archduke Franz Ferdinand d'Este's arms collection at Konopiště Castle in Central Bohemia, photograph from around 1919, Prague, Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences (© Ústav dějin umění Akademie věd ČR)*

is illustrated, for instance, by the sentiment of John A. Sumner quoted above. It can also, of course, be interpreted as a position grounded in the higher interests of the world as a whole, a view also held by the eminent art historian of Czech origin Max Dvořák (1874–1921), who in no way wished Italian or Czechoslovak collections to be enriched at the expense of the integrity of Viennese collections.[36]

Czechoslovak representatives were already aware of these realities at the time the peace treaty was concluded.[37] Nevertheless, they were determined to exploit the opportunities offered as fully as possible and to attempt to secure at least part of the objects claimed. As early as autumn 1919, intensive preparations with this aim were launched at the Ministry of Education. All activities were coordinated by the Monuments Department in cooperation with the board. Preparations proceeded essentially in two directions: on the one hand, materials were gathered for presentation before the Committee of Three Jurists, which under Article 195 was to deal with collections from royal or imperial residences, above all from Prague Castle; on the other hand, negotiations were begun concerning the form of a Czechoslovak–Austrian agreement to implement Article 196.

[36] He expressed his opinion, inter alia, in Dvořák, "Ein Brief an die italienischen Fachgenossen."

[37] Čechurová and Kuklík, *JUDr. Jan Krčmář*, 65: "It was no secret to us that Lord Sumner had greatly damaged our text in Paris at that time and that the final text of the peace treaty was not very favorable to us."

## The Prague Archival Convention

Soon after the start of these negotiations, it was decided to conclude two separate agreements. The first was to address the less problematic[38]—and at the same time more essential for the functioning of the state administration—division of the Austrian archives, whereas the more complex agreement on the transfer of museum collections would follow later. Some issues connected with the collections, however, were to be included in the first agreement. Its text was discussed by Czechoslovak and Austrian experts and lawyers in several parallel sections, mainly during the first half of May 1920.[39]

*6. Hans Tietze (1880–1954), art historian and leading representative of the Vienna School of Art History, 1927 (photo: Georg Fayer)*

Questions concerning works of art and other museum collections were addressed in Section III, in which the Czechoslovak side was represented by Zdeněk Wirth and the Austrian side by Hans Tietze (1880–1954; fig. 6).[40] Tietze was a native of Prague and a leading representative of the Vienna School of Art History, who at that time served as a consultant for museums and monuments in the Austrian Ministry of the Interior and Education (*Bundesministerium für Inneres und Unterricht*). The conclusions agreed on by the two men were incorporated into Part III of the agreement, later known, after its place of signing, as the Prague Convention (*Pražská úmluva*) or Archival Convention (*Archivní úmluva*).[41] This section dealt exclusively with collection items and elaborated in part on the possibilities offered by Article 196 of the Treaty of Saint-Germain. Above all, it declared the willingness of both states in the future to conclude an agreement on the mutual restitution of objects "belonging to the cultural heritage of one of the two states."[42] It further confirmed the twenty-year waiting period during which the objects covered by the convention could not be sold to a third party without first being offered to the other party (right of first refusal).[43] The set of objects in which the Czechoslovak side was interested broadly corresponded to the generous definition contained in the memorandum.

[38] The lists of archival fonds were essentially ready at this stage, and the Austrian side was more accommodating on these issues.

[39] For more on the negotiations, see the article based on the memoirs of Karla Kazbundy: Šamberger, "K archivní rozluce po roce 1918," 377–81.

[40] See, for example, Tietze, *Lebendige Kunstwissenschaft.* Tietze had been involved in protecting the integrity of Austrian collections since 1918 and published a number of texts on the subject at that time, primarily in the periodical *Kunstchronik und Kunstmarkt*; e.g. Tietze, "Italiens Ansprüche;" Tietze, "Kunstwerke im deutsch-österreichischen;" Tietze, "Die Ablehnung der belgischen Ansprüche."

[41] The text of the agreement was published in Opočenský, "Archivní úmluva," (Convention: 103–30); Walter Hummelberger, "Das österreichisch-tschechoslowakische." Analyzed in Huguenin-Bergenat, *Kulturgüter bei Staatensukzession*, 132–40.

[42] Opočenský, "Archivní úmluva," 114.

[43] The timeframe in which the Czechoslovak state could exercise its right of first refusal was extremely short— only four weeks—given the complicated process of approving unplanned expenditures from the state budget.

It comprised three groups: 1) works by authors that were born in Czechoslovakia or "during such a significant period of their creative life worked here that their artistic personality is regarded as part of Czechoslovak cultural heritage"; 2) all works that were found on this territory, originated here by commission, or "had a real influence on the cultural (technical, artistic, or scientific) development of the Czechoslovak lands"; and 3) works "that depict either landscapes or buildings of the Czechoslovak lands, or persons and scenes significant for the history or cultural development of these lands."

Austria, however, stipulated that for an object to be recognized as a so-called genuine *bohemicum*, and thus fall within the scope of the provisions of the convention, it had to meet the criteria of at least two of these three groups. This part of the Convention was reciprocal, and was thus also to apply to Austrian works in Czechoslovak collections. For works defined in this way, once the convention had been ratified, designated representatives were entitled to "study, inventory, and photograph" them in the state collections of the other country under the supervision of staff. For this they were permitted to use only those instruments (catalogues and inventories) that had been compiled before the dissolution of the monarchy. Access was to be granted not only to state collections, but also to the interiors of state castles and châteaux. Representatives of both sides anticipated that an actual agreement on the exchange or purchase of works of art would follow only after precise lists of objects had been drawn up and approved by both sides.

The only—albeit merely potential—exception that already envisaged the actual transfer of a certain group of objects was Part II of the convention, which elaborated on Article 192 of the Treaty of Saint-Germain. In it the Austrian government undertook "to return without payment historically or artistically valuable bells that can be shown to have been removed from the territory of the Czechoslovak Republic at the time of the requisition of metals, whether entire or broken."[44] By the time the convention was signed, however, the Czechoslovak side was practically certain that no bells from its territory had survived intact in Austria. The provision was therefore included in the text mainly in case some might later be discovered.[45]

The preparation of the second agreement, which was to address the actual transfer of objects claimed under Article 196, was repeatedly delayed in the years that followed. A major difficulty proved to be the concretization of the selection; that is, determining whether a given object could be included within the defined groups in the spirit of the Prague Archival Convention. Even more serious was the fact that negotiations were repeatedly disrupted by political upheavals, above all in Austria.

No great pressure was exerted for the rapid conclusion of the agreement by the Czechoslovak side either. The Ministry of Education faced a serious problem of where to house any large body of works that might be obtained from Austria. The Czechoslovak State Art Collection (*Státní galerie*) did not yet have premises of its own, and negotiations about acquiring such premises, or about the construction of an independent building, were becoming increasingly complicated.[46]

By the 1930s, it seems that the Czechoslovak side no longer expected that the agreement would be concluded. It nevertheless kept systematic watch to see whether *bohemica* were being sold from Austrian state collections without its knowledge, and in such cases it considered whether to exercise

[44] Opočenský, "Archivní úmluva," 115.

[45] Opočenský, "Archivní úmluva," 115. Only those bells that were in collections in the newly formed Czechoslovakia at the time of the coup were returned to their places of origin.

[46] Most recently, Dvořáková, "Jak (ne)založit muzeum umění."

its right of first refusal. However, in most instances this was rejected due to the ministry's limited financial resources.[47] Disputes over delayed notifications of sales can be traced in the official correspondence right up to the late 1930s.[48] The main outcome of all these complex negotiations was thus ultimately a detailed inventory of works of Czechoslovak origin held in Austrian collections.

## The Committee of Three Jurists

Parallel to the efforts to take over selected objects from Austria on the basis of bilateral negotiations culminating in agreements, preparations were also underway for proceedings before the Committee of Three Jurists. Their task was to provide both a justification of the legitimacy of Czechoslovak claims and lists of the requested items. Although the lists included in the memorandum of 1919 had been compiled on the basis of published materials concerning Austrian collections, the Prague Archival Convention finally allowed Czechoslovak experts direct access to the collections themselves and to internal documents, especially various types of inventory records. The convention, however, only came into force after its ratification in the autumn of 1920, and the supporting materials for the committee had to be submitted the following year. Given the scope of the collections and the number of inventory aids, this was a very short time limit. The top priority became the compilation of a list of objects that at one time had formed part of the collections and interior decoration of Prague Castle, had been transferred to Vienna on the orders of the monarch or other court offices during the seventeenth to nineteenth centuries, and after 1918 were part of the Austrian state collections. The core and largest group consisted of works originating from the collection of Emperor Rudolf II, who, when he made Prague Castle his main residence between 1583 and 1612, had created one of the largest and most valuable collections in Europe at the time.[49]

The Czechoslovak research in Austrian collections was entrusted to the cultural department of the Office of the Reparations Commissioner, which had been established in Vienna after the Paris peace negotiations as a branch of the Czechoslovak Ministry of Foreign Affairs to deal with matters arising from the Treaty of Saint-Germain. The lists of artworks were prepared by a member of this department, the Czech-born art historian and former Augustinian canon of the Klosterneuburg monastery Erich Winkler (1894–?). The main methodological lead, however, was Karel Chytil, who spent several stays in Vienna at the time (fig. 7); Winkler followed his oral and written instructions. The materials sent to Prague were then revised and finalized into a definitive list of requested items by other experts, especially members of the Advisory Board for the Restitution of Bohemica. The main method consisted of matching up objects in Austrian collections with entries in several historical inventories of Prague Castle furnishings and collections preserved in Prague.

The resulting list contained more than five hundred paintings. From today's collections of the Art History Museum, these included, for example, works by Pieter Brueghel the Elder (*Tower of Babel* (fig. 8), *Battle of the Jews with the Philistines*), Correggio (*Abduction of Ganymede*, *Jupiter and Io*), Lucas Cranach the Elder (*Paradise*, *Judith with the Head of Holofernes and a Maidservant*),

[47] Savický, *Francouzské moderní umění*, 79–90.

[48] National Archives, Prague, Ministry of Education fonds 1918–1949, boxes 3577, 3578, inv. no. 1834, sign. 36 I Reparations; boxes 588–589, inv. no. 1084, 1085, sign. 36 I S.G.

[49] For a comprehensive overview of Rudolf II's collections, see Fučíková et al., *Rudolf II and Prague*.


*7. Diplomatic passport of art historian Karel Chytil, issued in 1920 for the purpose of his repeated travels to Austria, where he prepared materials for the Czechoslovak request for the restitution of artworks (Archiv Národního muzea, fonds Karel Chytil)*

Albrecht Dürer (*Portrait of Johannes Kleberger*, *Madonna and Child*, 1512), Parmigianino (*Cupid Carving His Bow*, *Self-Portrait*), and Titian (*Danaë*).

A large portion consisted of works by artists active at the court of Rudolf II: Giuseppe Arcimboldo (*Summer*, *Winter*, *Fire*, *Water*), Hans von Aachen, Bartolomeus Spranger (*Hercules*, *Deianira and the Centaur Nessus*, *Hermaphroditus and the Nymph Salmacis* (fig. 9)), and others.

The list also included a number of prints and drawings—among them works by Albrecht Dürer—twenty-one tapestries, and the imperial crown, scepter, and orb of Rudolf II. It further comprised a variety of goldsmiths' and lapidary works, historical weapons, and more than eight thousand manuscripts and rare prints. The speed with which the documents had to be prepared, combined with the fact that knowledge of the nature and composition of the Rudolfine collections and their later fate was still rather superficial, meant that these documents contained many errors and inaccuracies.[50]

The lists, however, were only one part of the supporting materials; proving that these objects had been removed from Bohemia to Vienna illegally was possibly even more important.[51] One of the main pillars of the defense of the legitimacy of the creation of an independent Czechoslovak state in 1918 was the claim that it was the direct successor of the Kingdom of Bohemia, which, although incorporated into the Habsburg Monarchy centuries earlier, had never actually ceased to exist.

*8. Pieter Bruegel the Elder: Tower of Babel, Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. nr. GG 1026 (© KHM-Museumsverband)*

[50] Neumann, *The Picture Gallery*, 14.

[51] The manuscript of Pekař's text is stored in the Z. Wirth fonds (IAH CAS, Documentation Department, Z. Wirth fonds, box W-A-13, vol. 2), which also contains other preparatory materials for the Czechoslovak memorandum and responses to Austrian counterarguments.

*9. Bartholomeus Spranger: Hermaphroditus and the Nymph Salmacis,*
*Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. nr. GG 2614 (© KHM-Museumsverband)*

It was precisely on this principle that the Czechoslovak legal argument was constructed, authored by the historian of the early modern period Josef Pekař. In his text, Pekař sought to demonstrate that the objects located in royal residences and acquired from the revenues of the Kingdom of Bohemia were property tied to the office of the Bohemian king, not the private property of the ruler or dynasty, and therefore the monarch had no right to remove them from the country.[52]

Before the proceedings in France began, however, the Austrian side was given the opportunity to respond to the Czechoslovak memorandum, which it did in its rejoinder (*Replica*). A Czechoslovak rejoinder was followed by an Austrian surrejoinder (*Duplica*).[53] From the Austrian submissions, it was clear that Austria was determined not to relinquish the collections claimed by Czechoslovakia under Article 196. It seems likely that no one on the Czechoslovak side doubted this. Already in the summer of 1920, Karel Boromejský Mádl wrote to Zdeněk Wirth that he expected very strong resistance from Vienna and a vigorous "defense of their property."[54]

The outlook of Austrian museum officials responsible for the contested collections is illustrated by the words of Adolph Lhotsky in a publication on the history of Austrian collections. Lhotsky emphasized the difficulty of defending the "entrusted artistic treasures against the expected claims of the hostile and successor states of the Austro-Hungarian Monarchy," which was to "prevent a grave, irreparable injustice to Vienna's cultural heritage."[55]

In their rejoinder and surrejoinder, both sides refuted one another's arguments, and so the texts offer an interesting confrontation of the two opposing perspectives on the disputed matter. The debates touched upon the status of the monarch's property, the interpretation of the term "castle furnishings" in the Treaty of Saint-Germain, and the mistaken identification of works allegedly originating from Prague collections. Austria, moreover, never failed to stress, as a "fallback" yet very powerful argument, the unique international value of the collections as a whole.

At the negotiations in Paris in the second half of 1922, the chief spokesman of the Czechoslovak side was the diplomat and expert in international law Ivan Krno (fig. 10), and the Austrian side was represented by the legal historian Leo Strisower (1857–1931), supported by Hans Tietze. The commission itself consisted of three jurists from the victorious powers: the Frenchman Jacques Lyon, the American Hugh A. Bayne, and the Briton John Fischer Williams. Krčmář recalls in his memoirs that the Czechoslovak advocates already suspected they had little chance of success.[56] The wording of the Treaty of Saint-Germain was ambiguous, and a similar dispute recently settled between Austria and Belgium had ended unfavorably for Belgium.[57] The opinion of the Committee of Three Jurists ultimately concluded that the furnishings of royal residences were the private property of the king,

[52] The Ministry of Education published the memorandum in French translation; see *Mémoire présenté par le Gouvernement*.

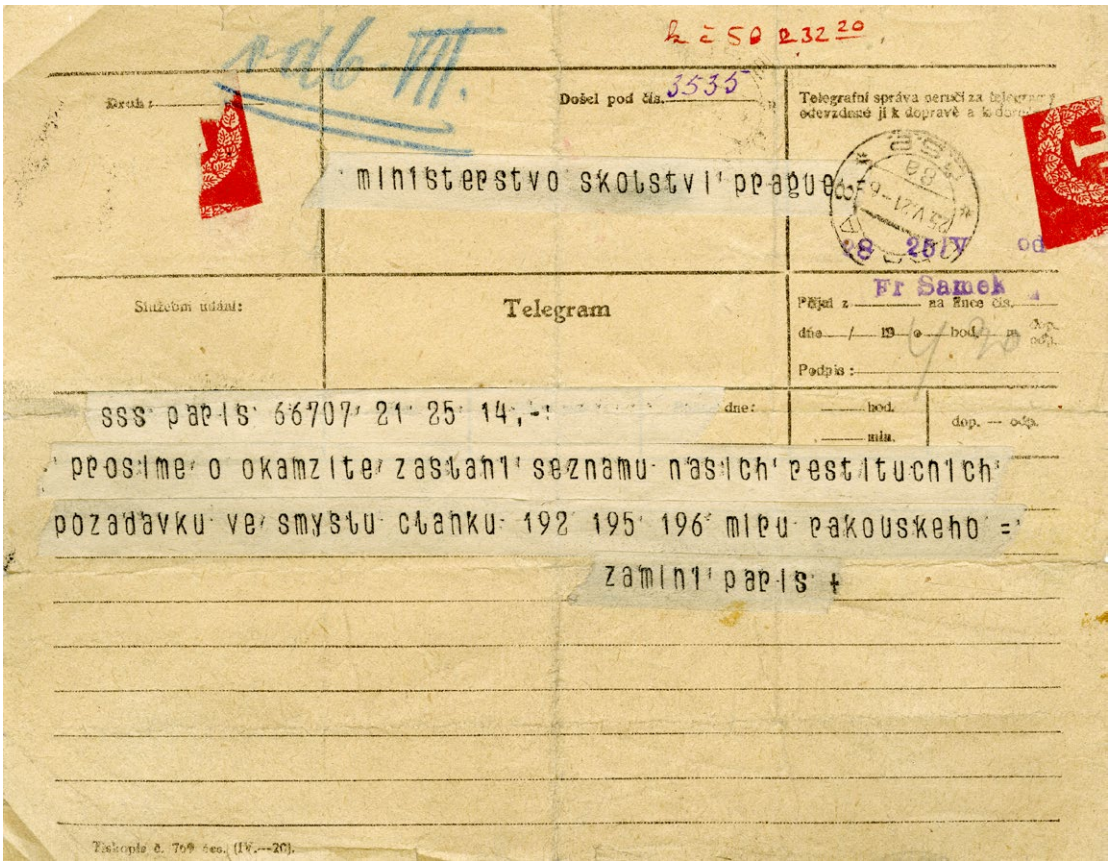
[53] The Czechoslovak reply was also officially published by the ministry; see *Réplique de la République tchécoslovaque*. For the Austrian response, see *Mémoire en duplique*.

[54] IAH CAS, Documentation Department, Z. Wirth fonds, letter from K. B. Mádl to Z. Wirth, July 27th, 1920.

[55] Lhotsky, *Die Geschichte der Sammlungen*, 662: "Des wissenschaftlichen Beamtenstabes harrte noch eine ungemein schwierige und verantwortungsvolle Aufgabe, die in jahrelanger Arbeit durch vorbildliches Zusammenwirken aller gelöst werden konnte: die Verteidigung des ihr anvertrauten Kunstgutes gegen die zu gewärtigenden Ansprüche seitens der Feind- und Nachfolgestaaten der Österreichisch-ungarischen Monarchie. Hier galt es, schweres, nie wieder gut zu machendes Unrecht am Wiener Kulturbesitze zu verhindern." For more details from the Austrian perspective, see Lhotsky, "Die Verteidigung der Wiener Sammlungen."

[56] Čechurová and Kuklík, *JUDr. Jan Krčmář*, 65.

[57] Huguenin-Bergenat, *Kulturgüter bei Staatensukzession*, 160–64.


Došel pod čís. 3535
Telegrafní správa nenese za telegramy odevzdané jí k dopravě a k doručení
ministerstvo skolstvi praguedne 28 25/V
Fr Samek
Služebním údáním:
Telegram
Přijat z na čísi.
dne / 19 o hod. m. odp.
Podpis :
sss paris 66707 21 25 14,-:
dne:
hod.
min.
dop. — odp.
prosime o okamzite zaslani seznamu nasich restitucnich
pozadavku ve smyslu clanku 192 195 196 miru rakouskeho =
zamin paris +
Tiskopis č. 709 sec. (IV.—20).

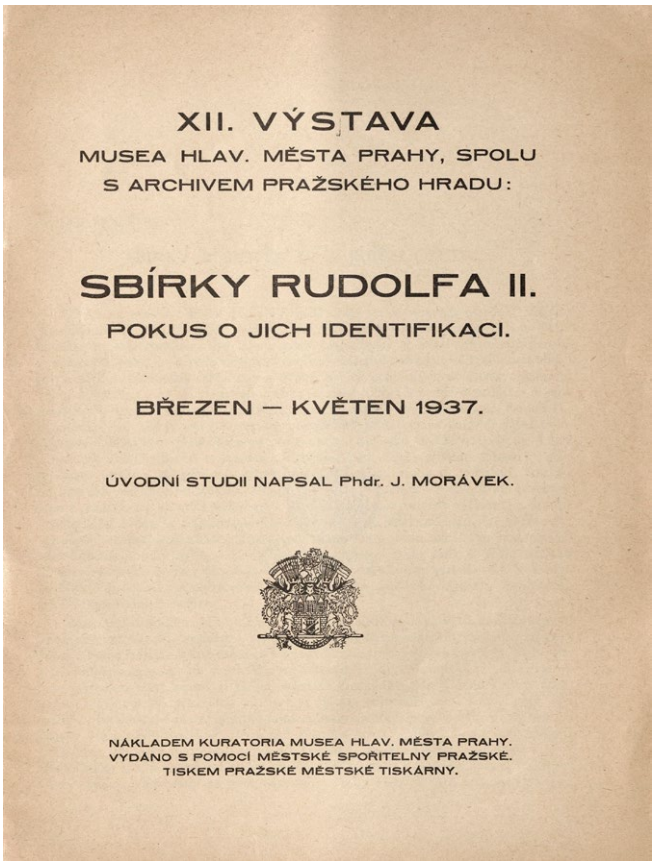
*10. Telegram from the representative of the Czechoslovak Ministry of Foreign Affairs in Paris to the Ministry of Education in Prague: "We request the immediate dispatch of the list of our restitution claims pursuant to Articles 192, 195, 196 of the Austrian peace treaty," 25 May 1921, National Archives Prague, Ministry of Education 1918–1949 fonds (© Národní archive Praha)*

or of his dynasty, and could therefore be disposed of without restriction. The transfer of the contested collections was thus, in their view, not illegal. On this basis, the Reparations Commission subsequently decided the case against Czechoslovakia. The Czechoslovak Republic had to accept this ruling, having already undertaken to do so when it signed the Treaty of Saint-Germain.

After this defeat, Zdeněk Wirth, who continued to play the leading role in negotiations with Austria as head of the Cultural Affairs Department, turned to Krčmář to ask whether there might still be any way of acquiring the objects. Krčmář suggested that Austria might be offered an exchange—either for other artworks that the Austrian side might be interested in, or, given Austria's dire economic situation at the time, for money.[58] This proposal was taken up by the historian Kamil Krofta, then Czechoslovak ambassador in Vienna. It seems, however, that Czechoslovak diplomacy soon deemed it impracticable.[59]

[58] This idea probably arose from the fact that, in 1919, due to the difficult economic situation, the Austrian government was considering selling some works of art, not from its collections, but from the furnishings of what were now state-owned castles; see Tietze, "Verkauf von Kunstgegenständen."

[59] For documents related to this proposal, see National Archives, Prague, Ministry of Education fonds 1918–1949, box 3577, inv. no. 1834, sign. 36 I Reparations.


XII. VÝSTAVA
MUSEA HLAV. MĚSTA PRAHY, SPOLU
S ARCHIVEM PRAŽSKÉHO HRADU:

SBÍRKY RUDOLFA II.
POKUS O JICH IDENTIFIKACI.

BŘEZEN — KVĚTEN 1937.

ÚVODNÍ STUDII NAPSAL Phdr. J. MORÁVEK.

NÁKLADEM KURATORIA MUSEA HLAV. MĚSTA PRAHY.
VYDÁNO S POMOCÍ MĚSTSKÉ SPOŘITELNY PRAŽSKÉ.
TISKEM PRAŽSKÉ MĚSTSKÉ TISKÁRNY.

*11. Title page of the catalogue for the exhibition Collections of Rudolf II: An Attempt at Their Identification, organised by the Prague City Museum in 1937*

The entire dispute—indeed, the entire effort to obtain the collections from Austria—was closely followed by the Czechoslovak press at the time. Each step was explained in extensive articles in the most widely read newspapers, something rather exceptional in the cultural sphere. The outcome was naturally seen as unjust by the Czechoslovak public.[60] The Austrian press, for its part, focused more on the dispute with Italy.

**Epilogue: a collection on paper**

The painstaking work of Erich Winkler, later in collaboration with Colonel Josef Paldus, continued within the framework of the Prague Archival Convention until Austria's annexation by Germany in 1938. Their efforts produced an inventory of cultural *bohemica* in Austrian collections, together with photographic documentation of selected works, which after editorial processing was intended to be published as a separate volume in the series *Art-Historical Topography of Czechoslovakia*. Winkler and Paldus initially worked under the Office of the Reparations Commission and later

[60] See, for example, Žákavec, "Zpráva tří právníků;" "Československé nároky."

under the Czechoslovak Cultural-Historical Commission, but they were financed by the Ministry of Education—an indication of the project's state-level significance.[61]

At the very end of independent Czechoslovakia in 1937, at least part of the material gathered—above all the photographic documentation—was presented to the public in an exhibition at the Prague City Museum, which sought, with modest means, to reconstruct the collections of Emperor Rudolf II (fig. 11).[62] An undeniable motive behind the exhibition was the ministry's need to demonstrate that many years of state-funded research had yielded concrete and visible results. However, the exhibition may above all be understood as part of a broader series of initiatives in the late 1930s, when the state faced an imminent threat, aimed at providing the population with moral support through reminders of the country's glorious past.

The inventory was still unpublished when the Second World War broke out. Winkler's part of the documentation was deposited in the archive of Prague Castle, and most of Paldus's material was placed in the so-called Monuments Archive administered by the State Photogrammetric Institute.[63] However, wartime ruptures virtually erased awareness of their existence, both within the scholarly community and among the broader public. Despite ministerial support, the results of this research were widely regarded as a poor substitute for the unattained restitution of artworks. The lingering sense of failure almost certainly contributed to the negligible interest the research outcomes attracted, even from specialists—art historians or museum curators. In the case of the collections of Rudolf II and other Habsburgs, this neglect was reinforced by the anti-Austrian and anti-Habsburg sentiment that pervaded the entire interwar period, which discredited such research. As a result, artistic treasures housed in the interiors of castles formerly belonging to members of the ruling dynasty—such as the extensive collections of Archduke Franz Ferdinand d'Este at Konopiště Castle—remained almost completely outside scholarly attention. Even important remnants of Rudolfine collections still at Prague Castle were left undiscovered.

The failure to secure Viennese works of art, which were expected to enrich the collections of the new republic and reduce their qualitative lag behind those of the more advanced European nations, may have been one of the impulses behind the state purchase of 1923, carried out only a year after the negative ruling of the Committee of Three Jurists. Through this acquisition, the national collections obtained eleven paintings and ten sculptures by leading French artists of the nineteenth and twentieth centuries, including outstanding works of Cubism.[64] This ambitious purchase may be seen both as a symbolic compensation for the failed restitutions and as a deliberate turn away from past grievances toward the future of the modern state, which would now take pride in masterpieces of modern art acquired through the resources of its own high-performing economy.

The entire affair probably initiated the first large-scale provenance research in Czechoslovakia, raising questions not only about the origins and subsequent fate of works of art but also about the legitimacy or illegitimacy, as the case may be, of their ownership. The negotiations at the Paris Peace Conference, and the subsequent talks among European states that followed from them, played a

[61] Throughout the interwar period, the Education Department of the Ministry of Education had major problems in approving virtually any personnel expenses.

[62] *Sbírky Rudolfa II.*

[63] Now stored in the Documentation Department of the IAH SAS, Z. Wirth fonds, boxes W-A-148, W-A-151, W-A-157, XXXIX, Wv 6a, Wv 6b).

[64] Savický, *Francouzské moderní umění*.

formative role in the emergence of contemporary international legal practice concerning disputes over cultural assets.[65]

After the creation of Czechoslovakia in 1918, the issue of the restitution of works of art from Vienna became part of the wider process of the cultural emancipation of the new state. Traditional historiography interprets these transfers as a conflict between a former imperial center and a newly founded nation state, whose aim was legal redress and the confirmation of sovereignty. Modern theoretical frameworks, however, also allow these events to be viewed through the lens of internal colonialism,[66] whereby Prague and the Czech lands were for centuries a cultural periphery of Vienna, from which symbolic and material resources were systematically extracted. Restitution can thus be understood symbolically as the reclaiming of control over cultural memory itself, intended to contribute to the reconstruction of national identity.

---

*This text was produced within the framework of the project "Heritage and Society in the Czech Lands between 1900 and 1960: Professional and Personal Strategies of Heritage Preservationists in the Light of Private Correspondence," which is carried out with the support of the Ministry of Culture of the Czech Republic under the Program for the Support of Applied Research and Experimental Development in the Field of National and Cultural Identity for the years 2023–2030 (Program NAKI III); identification code: DH23P03OVV062. The data underlying this article are available in the article and in its online supplementary material.*

**Bibliography**

Bartlová, Milena. "Jak se dělají hranice: Středoevropské dějiny umění v akci." In Milena Bartlová, *Naše, národní umění: Studie z dějin dějepisu umění,* 109–18. Brno: Společnost pro odbornou literature; Barrister & Principal, 2009.

Biedermann, Bernadette. "Kommentar zu den Artikeln 93, 191–196, 208 (Kunst-, Kultur- und Archivgüter)." In *Der Vertrag von St. Germain. Kommentar*, edited by Herbert Kalb, Thomas Olechowski, and Anita Ziegerhofer, 437–59. Vienna: Verlag, 2021.

Biedermann, Bernadette. "On the History of Austrian Collections: An Austrian Perspective on Dealing with Art and Museum Objects with Difficult Pasts." *MUSEA: Journal for Museology, Museum Practice and Audience* 2 (2024): 62–86. https://doi.org/10.25364/32.1:2024.2.5

Chytil, Karel. *Umění a umělci na dvoře Rudolfa II.* Prague, 1904.

Chytil, Karel. *Umění a umělci na dvoře Rudolfa II.: Slovní doprovod.* Prague: Krasoumná jednota, 1912.

Chytil, Karel. "O příštích úkolech dějin umění a historiků ve státě čsl." *Naše doba* 26 (1919): 753–56.

Čechurová, Jana, and Jan Kuklík, eds. *JUDr. Jan Krčmář, Paměti: Díl II. a III.* Prague: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2007.

"Československé nároky na umělecké památky ve Vídni byly zamítnuty?" *Národní politika*, 28 December, 1922, 2.

[65] Huguenin-Bergenat, *Kulturgüter bei Staatensukzession*, 277–82.

[66] Hechter, *Internal Colonialism*.

*Die Gemäldegalerie allerhöchsten Kaiserhauses: Alte Meister.* Vienna: Adolf Holzhausen, 1907.

Ducháček, Milan. "Maximum, kterého bylo možno dosáhnout: Centralizace slovenského archivnictví a archivní rozluka s Maďarskem." In Milan Ducháček. *Václav Chaloupecký: Hledání československých dějin,* 103–24. Prague: Karolinum, 2014.

Dvořák, Max. "Ein Brief an die italienischen Fachgenossen." In Hans Tietze. *Die Entführung von Wiener Kunstwerken nach Italien: Eine Darlegung unseres Rechtsstandpunktes*, 3–9. Wien: Kunstverlag Anton Schroll & Co., 1919.

Dvořáková, Dita. "Jak (ne)založit muzeum umění: Státní galerie československá (1921–1938)." *Umění / Art* 73, no. 1 (2025): 67–81. DOI: https://doi.org/10.54759/ART-2025-0105

Filipová, Marta. "The Construction of National Identity in the Historiography of Czech Art." PhD diss., University of Glasgow, 2008.

Fučíková, Eliška, et al., eds. *Rudolf II and Prague: The Court and the City; The Imperial Court and Residential City as the Cultural and Spiritual Heart of Central Europe*. Prague: Prague Castle Administration, 1997.

*Führer durch die Gemälde-Galerie.* Vienna: Kunsthistorische Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, 1896–1899.

"Gesetz vom 3. April 1919 (St.G.Bl. 209/1919)." *Verfassungen.at*. Accessed 18 November 2025, https://www.verfassungen.at/at18-34/habsburggesetz19.htm.

*Habsburgergesetz. Staatsgesetzblatt für den Staat Deutschösterreich Nr. 209/1919*.

Hechter, Michael. *Internal Colonialism: The Celtic Fringe in British National Development, 1536–1966.* London: Routledge & K. Paul, 1975.

Hlavačka, Milan, et al. *České země v 19. století: Proměny společnosti v moderní době.* Prague: Historický ústav, 2014.

Huguenin-Bergenat, Yves. *Kulturgüter bei Staatensukzession: Die internationalen Verträge Österreichs nach dem Zerfall der österreichisch-ungarischen Monarchie im Spiegel des aktuellen Völkerrechts.* Berlin: de Gruyter, 2010. DOI.org/10.1515/9783899497663

Hummelberger, Walter. "Das österreichisch-tschechoslowakische Archivübereinkommen vom 18. Mai 1920." *Scrinium: Zeitschrift des Verbandes österreichischer Archivare* 32 (1985): 43–65.

"Italienischer Bilderraub: Die Italiener verlangen 50 Bilder aus dem kunsthistorischen Museum." *Deutsche Zeitung Bohemia*, 12 February 1919, 4.

Lhotsky, Alphons. *Die Geschichte der Sammlungen.* Vol. 2, *Von Maria Theresia bis zum Ende der Monarchie.* Wien: Ferdinand Berger, 1945.

Lhotsky, Alphons. "Die Verteidigung der Wiener Sammlungen kultur- und naturhistorischer Denkmäler durch die Erste Republik." *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs* 59 (1956): 614–49.

Mádl, Karel Boromejský. "Obrazárna a umělci Rudolfa II. v Praze." *Památky archeologické a místopisné* 22 (1908): 171–85.

*Mémoire en duplique au sujet des réclamations de la République Tchécoslovaque.* Vienne, 1921.

*Mémoire présenté par le Gouvernement de la République Tchécoslovaque pour obtenir, conformément à l'article 195 et annexe IV du traité de paix de Saint-Germain, la restitution d'objets artistiques et historiques faisant actuellement partie des collections ci-devant impériales de Vienne*. Prague: Ministère de l'instruction publique et de la culture nationale, 1921.

Neumann, Jaromír. *The Picture Gallery of Prague Castle*. Praha: Academia, 1967.

Opočenský, Jan. "Archivní úmluva republiky Československé s republikou Rakouskou." *Časopis Archivní školy* 1 (1923): 51–141.

Pánek, Jaroslav, and Oldřich Tůma. *A History of the Czech Lands.* Prague: Karolinum Press, 2018.

*Réplique de la République tchécoslovaque à la réponse de l'Autriche: Questions de droit et de fait.* Prague: Ministère de l'instruction publique et de la culture nationale, 1921.

Savický, Nikolaj. *Francouzské moderní umění a česká politika v letech 1900–1939*. Praha: Academia, 2011.

*Sbírky Rudolfa II.: Pokus o jejich identifikaci; XII. výstava Musea hlav. města Prahy, spolu s Archivem Pražského hradu*. Praha: Nákladem kuratoria Musea hlavního města Prahy, 1937.

Svěchota, Lukáš. "Pamiatky a Trianonská zmluva." *Pamiatky a múzeá* 58, no. 4 (2009): 12–17.

Šamberger, Zdeněk. "K archivní rozluce po roce 1918 (Z vídeňských vzpomínek docenta Karla Kazbundy)." *Sborník archivních prací* 38 (1988): 365–403.

*The Treaty of Peace between the Allied and Associated Powers and Austria, together with Other Treaties, Agreements, &c., Signed at Saint-Germain-en-Laye, September 10, 1919; and Declarations, Treaties, and Other Documents Relevant Thereto, Signed at Paris, December 5 and 8, 1918, and July 16, 1920, and at Sèvres, August 10, 1920*. London: His Majesty's Stationery Office, 1921.

Tietze, Hans. "Italiens Ansprüche auf deutschen und österreichischen Kunstbesitz." *Kunstchronik und Kunstmarkt* 54 (1919): 341–46.

Tietze, Hans. "Kunstwerke im deutsch-österreichischen Friedensvertrag." *Kunstchronik und Kunstmarkt*, 54 (1919): 979–84.

Tietze, Hans. "Verkauf von Kunstgegenständen aus österreichischem Staatsbesitz." *Kunstchronik und Kunstmarkt* 55 (1919): 41–42.

Tietze, Hans. "Die Ablehnung der belgischen Ansprüche an österreichischen Kunstbesitz." *Kunstchronik und Kunstmarkt* 57 (1922): 394–96.

Tietze, Hans. *Lebendige Kunstwissenschaft: Texte 1910–1954*, edited by Almut Krapf-Weiler. Wien: Schlebrügge, 2007.

*Übersicht der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses.* Vienna: Kunsthistorische Sammlungen, 1917.

"Vídeň musí vrátit Italům uloupené uměl. poklady." *Národní listy: Večerník*, 12 February, 1919, 2.

Žákavec, František. "Zpráva tří právníků." *Národní listy*, 29 December, 1922, 2.

## Češkoslovaška prizadevanja za pridobitev umetnin iz avstrijskih zbirk po prvi svetovni vojni

*Povzetek*

Po letu 1918 je novoustanovljena država Češkoslovaška podedovala premoženje avstro-ogrske krone in zadnje vladajoče dinastije, tudi številne umetnine, ki so bile shranjene na Praškem gradu ali v rezidencah umorjenega prestolonaslednika, nadvojvode Franca Ferdinanda d'Este. To je bilo nedvoumno potrjeno s Saintgermainsko pogodbo. Mlada republika Češkoslovaška pa je želela pridobiti tudi dela, ki so bila v več stoletjih zaradi centralizacije monarhije iz čeških dežel prenesena na Dunaj, kjer so

postala del javnih zbirk. To so bili predvsem ostanki Rudolfove umetnostne zbirke in druga kulturna bohemika. Že leta 1918 je češkoslovaško ministrstvo za šolstvo in narodno prosveto ustanovilo svetovalni odbor za vrnitev teh predmetov, sestavljen iz strokovnjakov in pravnikov, ki je skupaj z uradniki ministrstva usklajeval celotno akcijo in pripravljal gradivo za mednarodna pogajanja.

Saintgermainska pogodba je vključevala določbe, ki so naslednicam Avstro-Ogrske omogočale, da od Avstrije zahtevajo predmete kulturne dediščine. Toda obsežne zahteve, ki jih je Češkoslovaška leta 1922 vložila pred tako imenovano komisijo treh pravnikov v Parizu v zvezi s predmeti, ki so se prvotno nahajali v rezidencah čeških kraljev, so bile zavrnjene. Odločilni razlog je bil, da so se zmagovite sile odločile predvsem za zaščito celovitosti dunajskih zbirk in preprečitev obsežnih restitucij predmetov. Druga umetniška dela in predmeti iz zbirk, ki izvirajo s češkoslovaškega ozemlja ali so jih ustvarili tam rojeni umetniki, so bili sicer predmet pogajanj, vendar le dvostranskih med zadevnima državama. Po praški konvenciji o arhivskem gradivu, sklenjeni leta 1920, je bil predviden prenos teh predmetov, ki naj bi bil določen v naknadnem ločenem sporazumu, vendar ta ni bil nikoli sklenjen. Konvencija je češkoslovaškim znanstvenikom kljub temu omogočila, da so opravili raziskave v avstrijskih zbirkah, kar je privedlo do nastanka kataloga tam ohranjenih bohemik. Ta obsežna večletna raziskava je prva sistematična raziskava provenience v češkoslovaškem kontekstu. Neuspeh zahtevkov je na koncu pripomogel, da je češkoslovaška država pomnožila umetnostna naročila in pridobila več del sodobne umetnosti. V širšem evropskem kontekstu so pogajanja o tem, da države naslednice monarhije pridobijo dele nekdanjih avstro-ogrskih dvornih zbirk, postavila temelje za razprave o pravicah držav do kulturne dediščine.

DOI: https://doi.org/10.3986/ahas.30.2.03 ACTA HISTORIAE ARTIS SLOVENICA 30|2 · 2025, 77–117

# Stenske poslikave javne in zasebne arhitekture v Ljubljani med svetovnima vojnama

## Primer Mirka Šubica

**Katarina Mohar**

doc. dr. Katarina Mohar, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, Novi trg 4, 1000 Ljubljana, katarina.mohar@zrc-sazu.si, ORCID-ID: https://orcid.org/0000-0003-3068-037X

Izvleček

**Stenske poslikave javne in zasebne arhitekture v Ljubljani med svetovnima vojnama**
**Primer Mirka Šubica**

1.01 Izvirni znanstveni članek

V prispevku se osredotočamo na slikarsko opremo arhitekture v Ljubljani v obdobju med obema svetovnima vojnama ter obravnavamo umetnine, nastale v okviru javnih naročil, in dela, zasnovana za javni pogled – bodisi na fasadah zasebnih in javnih stavb bodisi v notranjščinah, namenjenih kolektivni ali reprezentativni rabi. Ob orisu širšega zgodovinskega in kulturnega okvira naročanja podajamo delni pregled trenutno znanih poslikav ter poglobljeno analiziramo opus Mirka Šubica, najdejavnejšega ustvarjalca na tem področju. Njegova dela predstavljajo pomembno izhodišče za razumevanje razvoja monumentalnega slikarstva v urbanem okolju in odpirajo vprašanja o vlogi umetnosti v kulturnem in družbenem prostoru Ljubljane med obema vojnama.

Ključne besede: umetnostna naročila, monumentalno slikarstvo, umetnost v javnem prostoru, freska, Mirko Šubic, trideseta leta 20. stoletja, Ljubljana

Abstract

**Interwar Murals on Public and Private Buildings in Ljubljana**
**The Case of Mirko Šubic**

1.01 Original scientific article

This article examines murals in Ljubljana during the interwar period, considering works created through public commissions as well as those intended for public view—whether on the façades of private and public buildings or in interiors designed for communal use or prestigious purposes. In addition to outlining the broader context of such commissions, it provides a partial overview of currently known murals and offers an in-depth analysis of the oeuvre of Mirko Šubic, the most prolific artist in this field. His work serves as an important reference point for understanding the development of mural painting in an architectural context and raises questions about the cultural and social role of art in interwar Ljubljana.

Keywords: artistic commissions, monumental painting, public art, mural, Mirko Šubic, 1930s, Ljubljana

V obdobju med obema svetovnima vojnama je Ljubljana, ki je po letu 1918 postala kulturno, politično in upravno središče slovenskega prostora, doživela izrazit razmah gradbene dejavnosti. Gradbeni projekti so prinesli tudi številne priložnosti za sodelovanje med arhitekti in likovnimi umetniki, pri čemer so bila naročila za kiparsko opremo stavb pogostejša od slikarskih. Oboja predstavljajo pomemben, a doslej le slabo raziskan del likovne podobe mesta v tem obdobju.

Likovni okras arhitekture v Ljubljani med obema vojnama še ni bil sistematično proučen. Številna kiparska in slikarska dela niso niti evidentirana, kar povečuje tudi tveganje za njihovo uničenje, zlasti ob prenovah zdaj že dotrajane arhitekture. Nekateri primeri so obravnavani v študijah, med katerimi velja posebej izpostaviti dela arhitekturnega zgodovinarja Boga Zupančiča[1] in prispevke Blaža Šemeta, ki se s tematiko stenskih poslikav v 20. stoletju ukvarja zlasti z vidika restavratorske in konservatorske stroke.[2] Arhitekturni plastiki v Ljubljani sta bila posvečena magistrska naloga Katarine Hergouth in iz nje izhajajoči članek,[3] številni primeri so zajeti tudi v pregledu *Ljubljansko kiparstvo na prostem*.[4] Posamezne podatke o na arhitekturo vezanih umetninah je zaslediti tudi v nekaterih monografijah posameznih umetnikov in arhitektov,[5] v katerih pa so praviloma obravnavane le parcialno, brez širšega analitičnega okvira.

Prispevek se osredotoča na slikarsko opremo arhitekture v Ljubljani in obravnava tako umetnine, nastale v okviru javnih naročil, kot dela, ki so bila zasnovana za javni pogled – bodisi na fasadah zasebnih in javnih stavb bodisi v notranjščinah, namenjenih kolektivni ali reprezentativni rabi.[6] Ob orisu širšega okvirja tovrstnih naročil podaja tudi (delni) pregled trenutno znanih poslikav,[7] poglobljeno pa obravnava dela najbolj dejavnega ustvarjalca na tem področju, Mirka Šubica, čigar opus se kaže kot pomembno izhodišče za razumevanje razvoja stenskega slikarstva v arhitekturnem okviru in odpira vprašanja o njegovem pomenu v kulturnem in družbenem prostoru Ljubljane med obema vojnama.

## Zgodovinski in naročniški okvir

Razumevanje položaja naročil za likovna dela v času med obema svetovnima vojnama pri nas zahteva kratek vpogled v širši mednarodni kontekst. Do pomembnih premikov na tem področju je prišlo zlasti v tridesetih letih, ko so se v času svetovne gospodarske krize v številnih državah oblikovali modeli, ki so umetnost neposredno povezovali z javnimi investicijami, družbeno obnovo in idejo

1 Zupančič, *Usode ljubljanskih stavb in ljudi*; Zupančič, *100 let inženirske zbornice Slovenije*; Zupančič, *Ljubljanski nebotičnik*.

2 Gl. npr. Šeme, "Ohranjanje in konserviranje-restavriranje;" Šeme in Pristov, "Conservation of mural paintings;" Šeme in Šeme, "The Ljubljana Sgraffiti."

3 Hergouth, "Zakonska ureditev arhitekturne plastike;" Hergouth, "Arhitekturna plastika na javnih."

4 Čopič, Prelovšek in Žitko, *Ljubljansko kiparstvo na prostem*.

5 Npr. Čopič in Ilich-Klančnik, *Lojze Dolinar (1893–1970)*; *Arhitekt Vladimir Šubic*.

6 Omejuje se izključno na profane monumentalne poslikave. Poslikave z izrazito sakralno funkcijo, tudi kadar se nahajajo v sicer profanih stavbah, so iz analize izključene, medtem ko so naročila katoliških ali cerkvenih društev upoštevana le, če so bila zasnovana za profane ali reprezentativne prostore.

7 Zaradi nepopolne arhivske in fotografske dokumentacije celovit popis trenutno ni mogoč, saj številne poslikave iz obdobja med obema vojnama niso ohranjene ali dokumentirane, nekatere pa so znane le iz posrednih virov.

o javni odgovornosti umetnika.[8] Najodmevnejši primer predstavljajo programi ameriškega *New Deala* (1933–1943), v okviru katerih je vrsta umetnikov sodelovala pri dekoraciji javnih stavb, kot so šole, pošte, sodišča in druge sorodne ustanove.[9] Takšni projekti so presegli okvir socialne pomoči umetnikom in umetnost vključili v širši koncept družbene prenove.

Za slovenski prostor je bil posebej pomemben avstrijski model, uveljavljen v času t. i. Rdečega Dunaja (1919–1934).[10] Takrat so nastali številni javni stanovanjski in infrastrukturni projekti, pri katerih je mestna uprava načrtno povezovala arhitekturo, urbanizem in umetnost. Likovna dela so bila razumljena kot sestavni del urbanega okolja in kot izraz družbene solidarnosti. Vplivi teh praks so v Ljubljano prihajali tako prek arhitektov, ki so dobro poznali dunajske modele ter jih prilagajali domačim razmeram, kot tudi prek naročnikov, ki so jih neposredno posnemali. Zgovoren primer je kompleks Meksika na Njegoševi ulici (1926–1927, arh. Vladimir Šubic),[11] za katerega je naročnica Mestna občina Ljubljana izrecno zahtevala zasnovo po vzoru dunajske socialne stanovanjske gradnje, kjer so arhitektura, javni prostor in likovna oprema tvorili enoten socialni in estetski program.

Čeprav v Kraljevini Jugoslaviji ni bilo sistemskih spodbud za naročanje umetnin,[12] kakršne so poznali v Avstriji ali ZDA, je bilo obdobje med obema svetovnima vojnama tudi pri nas čas pomembnih premikov na področju naročil za likovno opremo javnih in zasebnih stavb. Intenziven porast gradnje je zlasti v tridesetih letih spremljala svojevrstna »evforija monumentalizma«,[13] ki se je izrazila v prizadevanju, da bi monumentalno slikarstvo, ki je bilo do tedaj večinoma omejeno na cerkvena naročila, postalo del širšega javnega prostora in orodje oblikovanja nacionalne oziroma državne identitete. Povpraševanje po stenskih poslikavah se je zato razširilo tudi na profano arhitekturo, čeprav so cerkvena naročila še vedno prevladovala. Kot bo prikazano v nadaljevanju, so bila profana naročila povezana zlasti s pobudami meščanov ali z ustanovami, ki so tako želele poudariti svojo kulturno ali družbeno vlogo. V tem smislu stenske poslikave ne pomenijo le estetske nadgradnje arhitekture, temveč delujejo tudi kot orodje kulturne reprezentacije meščanstva in njegove javne samopredstavitve.[14]

V drugi polovici tridesetih let se je porast zanimanja za monumentalno umetnost odrazil v dveh velikih natečajih, ki sta pomembno vplivala na nadaljnji razvoj zvrsti. Prvi je bil jugoslovanski natečaj za likovno opremo novozgrajene Narodne skupščine v Beogradu (1936 in 1937),[15] na katerem so sodelovali tudi slovenski umetniki: naročila za izvedbo so prejeli Tine Kos (kip *Knez Kocelj*), France Gorše (kipa *Kmetijstvo* in *Industrija*) ter Rajko Slapernik (freska *Ustoličevanje na*

8 Za pregled gl. npr. Kočica idr., *Shema deleža za umetnost*.

9 Gl. npr. Musher, "The New Deal and the Arts."

10 Vasold, "Das Rote Wien."

11 *Arhitekt Vladimir Šubic*, 52–56.

12 Hergouth, "Zakonska ureditev arhitekturne plastike."

13 Kranjc, *Umetnost trideseth [!] let*. O umetnosti tridesetih gl. tudi Bogdanović idr., *Na robu*.

14 Na podobno funkcijo meščanskega naročništva opozarja Vesna Krmelj v analizi Ljubljanskega velesejma; gl. Krmelj, "Naročniška vizija in kulturna reprezentacija."

15 Ker v sklopu prvega natečaja, razpisanega spomladi 1936, komisija ni prejela zadovoljivih predlogov za opremo nekaterih prostorov, so kasneje razpisali še dva dopolnilna (1936 in 1937). O natečajih gl. Magaš Bilandžić, "1930s Competitions for the decoration" (z bibliografijo); "Dela slovenskih umetnikov za Narodno skupščino;" Gašparič, "Parlamentarna zgradba v prvi Jugoslaviji."

*Gosposvetskem polju*).[16] Beograjski natečaj je bil v domači periodiki pogosto izpostavljen kot zgled, ki bi mu morale slediti tudi slovenske občine in banovina z lastnimi razpisi, ne le zaradi umetniške ambicioznosti, temveč tudi zaradi finančne podpore umetnikom v času gospodarske krize.[17] Na potrebo po sistemski ureditvi so opozorili tudi likovni umetniki na 2. vsedržavnem kongresu, na katerem so med svojimi sklepi predlagali zakonsko določitev 5-odstotne investicijske vrednosti za likovno opremo »reprezentativnih privatnih, državnih ali samoupravnih« stavb.[18] Še pomembnejši za slovenski prostor je bil natečaj za likovno opremo prostorov Dravske banovine v Ljubljani (1938),[19] ki je pozival k upodobitvam iz slovenske zgodovine. Med sodelujočimi je bila vrsta vodilnih slovenskih umetnikov, zmagal pa je Gojmir Anton Kos.[20] Četudi lahko zaradi Kosovih kakovostnih rešitev natečaj označimo kot uspešen, pa je nabor predloženih del razkril omejene izkušnje slovenskih slikarjev z monumentalnim profanim slikarstvom, saj je bilo to področje pri nas dotlej zelo slabo razvito. Z namenom spodbujanja njegovega napredka je banska uprava nov natečaj za zgodovinske slike (in tokrat tudi kipe) razpisala tudi leta 1939, po odzivih v medijih sodeč pa je bilo zadovoljstvo z rezultati še slabše.[21]

**Poslikave v Ljubljani**

Onkraj banovinskih natečajev so v Ljubljani med obema vojnama nastala številna druga dela, ki pričajo o spremenjenem razumevanju likovne umetnosti kot sestavnega dela urbanega okolja. Na področju stanovanjske gradnje je prvi tovrstni primer že omenjeni stanovanjski blok Meksika na Njegoševi ulici, ki ga je po vzoru stanovanjskih »Hofov« iz časa Rdečega Dunaja Mestna občina Ljubljana naročila za svoje uslužbence. Za likovno opremo sta poskrbela Lojze Dolinar (kipa ženske in moškega na vhodnem portalu, 1926–1927)[22] in Rihard Jakopič, ki je na šestih slikah na oboku vhodne veže upodobil prizore brezdomstva, dela in družinskega življenja (1927–1928) in tako ustvaril enega prvih poskusov družbeno angažiranega monumentalnega slikarstva v javnem prostoru pri nas.[23] Podoben pristop zasledimo tudi pri delavski koloniji med Lavričevo in Parmovo ulico (1939, arh. Boris Kobe), kjer je Slavko Pengov za fasadi stanovanjskih blokov zasnoval velika sgraffita s

[16] Natečaja sta se udeležila še Lojze Dolinar in Tone Kralj, ki je za svoj osnutek prejel drugo nagrado; gl. "Dela slovenskih umetnikov za Narodno skupščino;" "Nagrade za umetniška dela v novi skupščini."

[17] "Dela slovenskih umetnikov za Narodno skupščino."

[18] "Sklepi II. vsedržavnega kongresa likovnih umetnikov," 143.

[19] Gre za nekdanjo stavbo deželne vlade vojvodine Kranjske (današnja predsedniška palača). O naročilu gl. Mohor, *Umetnost za nove dni*, 19–35; Mikuž, "Prvi poskus vpeljave zgodovinskega slikarstva;" Ložar, "Zgodovina Slovencev in naša upodabljajoča umetnost;" Stele, "Kako nastane zgodovinska slika."

[20] Natečaj je bil odprt za člane Društva slovenskih likovnih umetnikov, iz vrst katerega so sodelovali še Hinko Smrekar (1883–1942), Saša Šantel (1883–1945), Fran Tratnik (1881–1957), Albert Sirk (1887–1947), Tone Kralj (1900–1975), Maksim Sedej (1909–1974), Mira Pregelj (1905–1966), Rajko Slapernik (1896–1975), Tine Gorjup (1909–1991) in Marij Pregelj (1913–1967). Strokovna komisija (umetnostni zgodovinarji France Stele, Rajko Ložar, France Mesesnel in arhitekt Josip Černivec) je drugo mesto dodelila Sedeju in tretje Tratniku, odkupili pa so še predloge Kralja, Preglja, Sirka in Slapernika. Gl. Mohor, *Umetnost za nove dni*, 19–31.

[21] O razstavi in medijskih odzivih (vključno z bibliografijo) gl. Mejač, "Razstava slovenskih zgodovinskih podob;" Mohor, *Umetnost za nove dni*, 35.

[22] Čopič in Ilich-Klančnik, *Lojze Dolinar (1893–1970)*, 30, 184, kat. št. 418.

[23] O (ne)uspelosti tega poskusa gl. Žerovc, *Slovenski impresionisti*, 226–28.

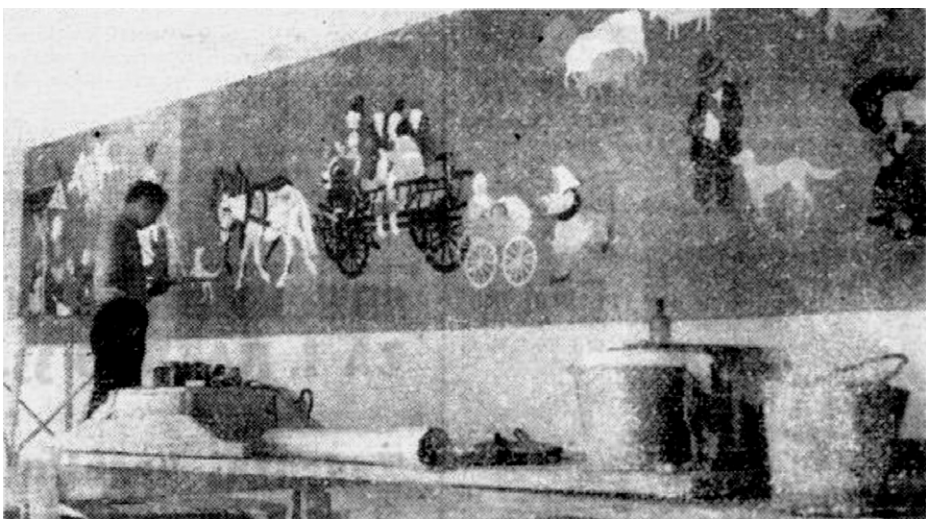
*1. Slavko Pengov: sgraffito z upodobitvijo družine za delavsko kolonijo za Bežigradom, 1939*
*(© ZRC SAZU, UIFS; foto: Katarina Mohar)*

*2. Slavko Pengov: sgraffito z upodobitvijo otroške igre za delavsko kolonijo za Bežigradom, 1939*
*(© ZRC SAZU, UIFS; foto: Katarina Mohar)*

podobo družine in otroške igre (sl. 1–2).[24] Obe realizaciji kažeta, da je občinska uprava umetnost vse bolj obravnavala kot del arhitekturne zasnove in tudi kot sredstvo za utrjevanje skupnostnih vrednot v novem urbanem okolju. V tem kontekstu velja omeniti tudi prenovo ljubljanske Mestne hiše leta 1931, pri kateri je Matej Sternen po ohranjenih fragmentih iz 18. stoletja rekonstruiral baročno sgrafitno ornamentiko.[25] Čeprav je šlo pri delu predvsem za restavratorsko oziroma konservatorsko delo, lahko poseg razumemo kot pokazatelja zavedanja o pomenu likovnega okrasa v reprezentativnih mestnih prostorih.

K mestnim naročilom sodi tudi poslikava v poslopju nove osnovne šole za Bežigradom,[26] v kateri je France Mihelič leta 1936 po zamisli arhitekta Vladimirja Mušiča in po naročilu mestnega gradbenega urada poslikal učilnico in igralnico vrtca. Na dolgih pasovih vzdolž sten je ustvaril cikel s podobami otroških iger in pravljic ter tako pedagoški prostor preoblikoval v umetnostni ambient, dostopen najmlajšim (sl. 3).[27]

Že v dvajsetih letih so nastala pomembna naročila za poslovno-reprezentančne prostore. Leta 1922 je Helena Vurnik poslikala dvorano Zadružne gospodarske banke na Miklošičevi cesti (arh. Ivan Vurnik) z izrazito nacionalno ikonografijo, zasnovano na motivih žena v narodni noši ter elementih slovenske krajine.[28] Poslikava je s svojo simbolno zasnovo pomembno nadgradila arhitekturni koncept stavbe, ki velja za enega od najizrazitejših dosežkov slovenskega narodnega sloga v arhitekturi.[29] Leto kasneje je po naročilu obratnega ravnateljstva Južne železnice v palači



*3. France Mihelič med slikanjem na osnovni šoli Bežigrad, 1936 (L. M., "Vrtec otroške fantazije")*

[24] Stavba na današnji Lavričevi 3 je okrašena s prizorom otroške igre, na Parmovi 44 pa z motivom družine. Kolonija je ob dveh stanovanjskih blokih obsegala tudi vrtec. Gl. "Ljubljana od včeraj do danes;" Šeme, "Ohranjanje in konserviranje-restavriranje," 56. Pengov je leta 1940 dokončal tudi poslikavo s svetniki in svetopisemskimi prizori za Plečnikove mizarske delavnice na Žalah; gl. Lavrič, "Slovansko-slovenska panteona," 62–79.

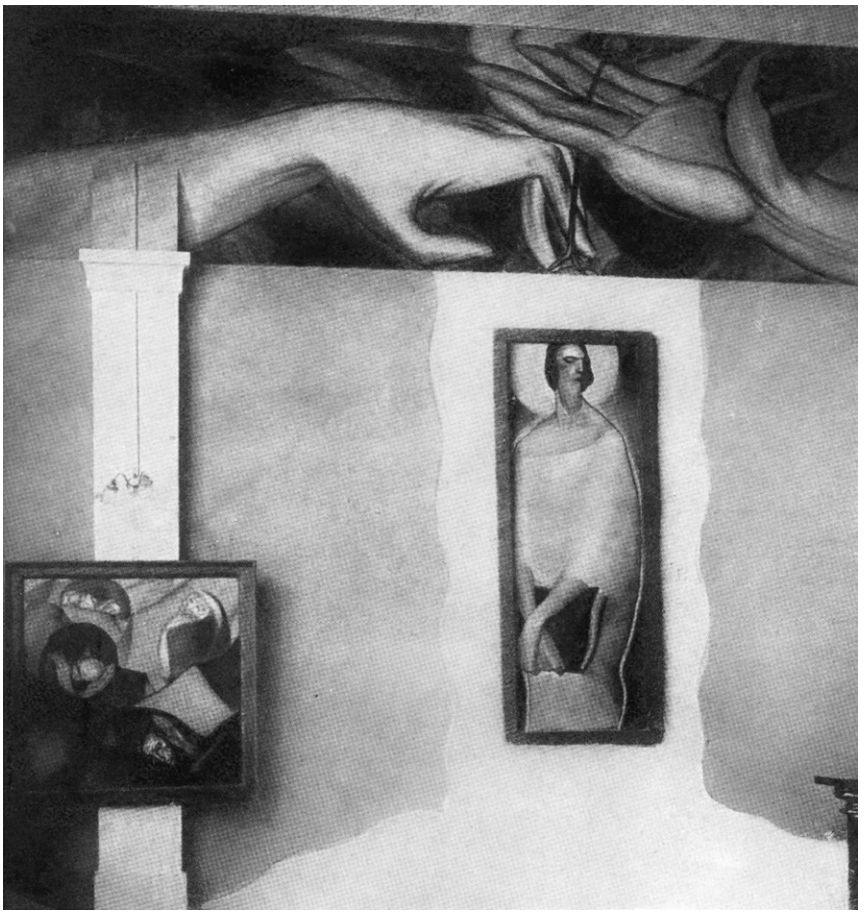
[25] Kladnik, *Mestna hiša v Ljubljani*, 29. Istega leta je bila prirejena razstava slovenskega novinarstva, na kateri so razstavili tudi slike z upodobitvami obdobij slovenske zgodovine. Sternen je predstavil dva osnutka za freske; na enem je upodobil svečano predajo tiskane oblike Dalmatinovega prevoda starozavezne knjige Jezus Sirah naročniku Janezu Khislu leta 1575, na drugem pa predajo prvega izvoda *Lublanskih novic* Žigi Zoisu leta 1797; gl. Zgonik, "Sternenova slika '1575'."

[26] Današnja Osnovna šola Vita Kraigherja na Trgu 9. maja 1.

[27] "Vrtec otroške fantazije;" Mikuž, "K Mihelčičevim slikam v bežigrajski šoli."

[28] Poslikava je danes delno ohranjena, o naročilu gl. Smrekar, "Življenje in delo Helene Kottler," 46–47.

[29] O slovenskem narodnem slogu v arhitekturi gl. npr. Lazarini, "Nationalstile als Propagandamittel."



*4. France Kralj: poslikava v Akademskem domu, 1923 (Dom in svet, 10. 12. 1923)*

Ljubljanski dvor na Kolodvorski (načrt arh. Josip Costaperaria)[30] nastala ambiciozna likovna dekoracija kinogledališča. Ta je poleg notranjih kipov, ki jih je izdelal eden od bratov Kralj,[31] vključevala še stenske slike obeh umetnikov: France Kralj je naslikal podobi v vestibulu,[32] Tone pa figure nad ložami v glavni dvorani.[33]

Likovni okras je bil pogost tudi v kulturnih in društvenih prostorih, ki so delovali kot pomembna središča meščanske javnosti. France Kralj je leta 1923 v dvorani Akademskega doma na Miklošičevi ustvaril obsežno poslikavo, med drugim z alegoričnimi podobami vere, filozofije, prava in umetnosti (sl. 4),[34] v prvi polovici tridesetih pa je polja med arkadami na pročelju knjigarne Nove založbe

[30] Za fasado palače je kipe izdelal Lojze Dolinar, gl. Hergouth, "Arhitekturna plastika na javnih," 61–63; Čopič in Ilich-Klančnik, *Lojze Dolinar (1893–1970)*, 30, kat. št. 396.

[31] Verjetno France; gl. "Slavnostna otvoritev kino-gledališča."

[32] Finžgar, Ilich-Klančnik in Kranjc, "Katalog del," 190.

[33] "Ljubljanske novice;" Šeme, "Kino Sloga." Ohranjene so le poslikave Toneta Kralja, ki so bile neznano kdaj zakrite in odkrite med prenovo v zgodnjih osemdesetih letih. Kaj se je zgodilo s preostalimi deli, ni znano. Tone Kralj je leta 1940 poslikal tudi kapelo Cirilovega akademskega doma na Streliški; gl. Lavrič, "Slovansko-slovenska panteona." Nedavno je bila deloma odkrita, gl. Batič, "Odkrito delo Toneta Kralja v Ljubljani," 107.

[34] Natančen opis: Stele, "Razstava bratov Kralj." Reprodukcija dela: Stele, "Umetnost in Slovenci," pril. 9, repr. 44. Gl. tudi Kranjc, *France Kralj*, 57.

ob današnji Slovenski cesti (arh. Jože Plečnik) okrasil s sgraffiti z motivi poklicev in športnih dejavnosti;[35] obe deli sta danes izgubljeni.[36] Leta 1933 je Stane Cuderman za notranjščino gostilne Slamič na Gosposvetski cesti ustvaril monumentalno kompozicijo z motivom Gosposvetskega polja,[37] istega leta pa je slaščičarna Adolfa Pelicona na Wolfovi 14 dobila poslikane stene po načrtih Gojmirja Antona Kosa.[38]

V okvir stanovskih in izobraževalnih društev sodi likovna oprema Trgovske akademije na vogalu Prešernove in Gregorčičeve (dokončana 1934, arh. Vladimir Šubic), ki je nastala na pobudo društva Trgovska akademija.[39] Ob portalni plastiki Borisa Kalina[40] stavbo krasita tudi poslikavi Ivana Vavpotiča: na prvi je slikar upodobil prihod argonavtov v Emono (1935), na drugi pa ustanovno sejo društva Trgovska akademija iz leta 1923 (1937).[41]

Društvene pobude so bile pomemben naročniški dejavnik tudi ob koncu tridesetih let. Leta 1939 sta Rajko Slapernik in Fran Godec za novi gozdovniški dom na Križevniški ulici ustvarila freski z upodobitvijo gozdovniškega tabora pod Martuljkom in vzhajajočega sonca, Karla Bulovec Mrak pa kip indijanskega poglavarja (sl. 5).[42] Reprezentančno vlogo je imel tudi projekt Saše Šantla za tedaj prenovljeno stavbo Filharmonije na Kongresnem trgu, v kateri je po naročilu Filharmonične družbe naslikal platno z velikim skupinskim portretom 37 slovenskih skladateljev iz različnih obdobij (1936).[43] Leta 1940 je s sgraffiti okrasil še prostore Sokolskega doma v Trnovem, ki naj bi bili pozneje prebeljeni.[44]

Zasebna naročila, ki so se razmahnila v tridesetih letih,[45] so pogosto izražala kulturne in družbene ambicije naročnikov. Leta 1933 je Matej Sternen za direktorja trboveljske premogokopne družbe dr. Vinka Vrhunca na njegovi vili na Barjanski 3 (arh. Vladimir Mušič) ustvaril cikel *Štirje letni časi* v tehniki sgraffita (sl. 6).[46] Istega leta je umetnica Dana Pajnič za fasado najemniške hiše na Tavčarjevi 4, zgrajene po naročilu podjetnika in mecena Alojzija Vodnika (1903, arh. Ciril Metod Koch), v kateri je živela tudi sama, ustvarila vegetabilno slikarsko dekoracijo z motivom

[35] Hrausky, Koželj in Prelovšek, *Plečnikova Ljubljana*, 20–21; Šeme in Šeme, "The Ljubljana Sgraffiti," 92.

[36] Sgraffiti na Novi založbi so bili odstranjeni v šestesetih letih ob izgradnji pasaže ob Slovenski cesti; gl. Hrausky, Koželj in Prelovšek, *Plečnikova Ljubljana*, 21.

[37] Mladenovič, Vrečko in Milić, "Restavriranje stenske poslikave Staneta Cudermana," 57; Pavlinec, "Slovenski inženirji človeških duš," 122. Naročnica dela bi naj bila Josipina Slamič. Da bi fresko zaščitili pred napadi, so jo med drugo svetovno vojno zazidali in po vojni restavrirali, leta 1989 pa so jo ob preureditvi prostorov prekrili z opažem. Leta 2019 so jo ponovno restavrirali.

[38] Edini dostopni vir o poslikavi navaja, da jo je izvedla družba Martinc & Černe; prim. "Najmodernejša slaščičarna v Ljubljani."

[39] *Arhitekt Vladimir Šubic*, 94. O stavbi, njeni zgodovini in likovni opremi gl. Zupančič, *Usode ljubljanskih stavb in ljudi*, 1: 40–43.

[40] Hergouth, "Arhitekturna plastika na javnih," 106–08.

[41] Ob freskah je naslikal še šest portretnih medaljonov; gl. Zupančič, *Usode ljubljanskih stavb in ljudi*, 1: 42.

[42] "Gozdovniki so uredili svoje katakombe."

[43] Delo se še danes nahaja v manjši koncertni dvorani filharmonije. O naročilu gl. "Slovenski skladatelji na veliki umetnini;" Stele, "Zgodovina slovenske glasbe v sliki."

[44] Tomše, *Saša Šantel*, 9; Šeme, "Ohranjanje in konserviranje-restavriranje," 55. V prostorih na Ziherlovi ulici je danes sedež Športnega društva Trnovo.

[45] Nekoliko starejše izpričano, a danes uničeno delo je »dekoracija v neorokokojskem stilu«, ki jo je Saša Šantel leta 1929 ustvaril za Kaiserjevo vilo na Groharjevi 4. Gl. Tomše, *Saša Šantel*, 9.

[46] Zupančič, *Usode ljubljanskih stavb in ljudi*, 1: 68–69.

# Gozdovniki so uredili svoje katakombe

**Ljubljana**, 17. novembra.

Ljubljanski gozdovniki so te dni z otvoritvijo novega društvenega lokala v Križevniški ulici prešli v dobo zimskega udejstvovanja. Namesto ob tabornih ognjih zunaj v prirodi se bodo v zimskih mesecih zbirali v svojem novem prostoru, ki je po svoji opremi in originalnosti menda najzanimivejši društveni lokal pri nas. Obokana podolgovata gozdovniška soba je sicer v resnici malce podobna nekakšni podzemeljski kleti, vendar je nadvse prijazna ter okusno dekorirana smislu gozdovniške ideje. Simboli, emblemi, totemi, vse je lepo smotrno zvrščeno ob stenah, poseben okras lokalu pa daje nad meter visok kip ge. Karle Mrak-Bulovčeve, ki predstavlja indijanskega poglavarja v ponosni, vzneseni drži sinu svobode in sonca. Kip velike umetniške cene je kiparka dobrohotno poklonila gozdovnikom. Ta po še ni vse — akademski slikar Rajko Slapernik je s sodelovanjem ak. kiparja Frana Godca okrasil stene z dvema posrečenima freskama, na prvi gozdovniški tabor pod Martuljkom, na drugi pa vzhajajoče sonce, po katerem nosi ljubljanski gozdovniški rod svoje ime. Tako bogato opremljeni društveni lokal so gozdovniki že v soboto zvečer svečano otvorili ob številni udeležbi članstva in gostov. Starešina rodu Vzhajajočega sonca br. inž. Murko je pozdravil najprej navzočnega podstarosto gozdovniške lige br. Tomšiča in zastopnike ostalih rodov. Pozdravil je pomen večera, ko se društvo seli v svoje novo zimsko taborišče. Zahvalil se je vsem požrtvovalnim delavcem za skrb in ureditev novega lokala, zlasti br. Branku Kozincu, ki je ves društveni prostor zamislil in uredil, gospej Karli Mrak-Bulovčevi ter bratoma Slaperniku in Godcu za dragoceno umetniško opremo. O pomenu gozdovniške ideje je v izbranih besedah izpregovoril br. Pajer ter predlagal, da imenujejo novi lokal »katakombe«. Po pozdravnih nagovorih in petju gozdovniške himne je bil oficielni del večera zaključen, nakar so gozdovniki na svoj bratski, prisrčni način razvili svoj zabavni program ob petju, godbi in prigodnih recitacijah. Želeti je samo, da bi naši vrli gozdovniki v svojih Katakombah kar se da uspešno in častno gojili gozdovniško misel.

**Rajko Slapernik: Freska »Gozdovniki«**

*5. Rajko Slapernik: poslikava v gozdovniškem domu, 1939 ("Gozdovniki so uredili svoje katakombe.")*

*6. Matej Sternen: sgraffiti na Vili Vrhunc, 1933 (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Katarina Mohar)*

*7. Dana Pajnič: poslikava hiše Vodnik, 1933 (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Katarina Mohar)*

*8: Saša Šantel: Kralj Matjaž, sgraffito na hiši dr. Kanca, 1938 (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Katarina Mohar)*

nageljnov (sl. 7).[47] Več sgraffitov z izrazito modernistično formo je ustvaril Avgust Černigoj. Na fasadi najemniške hiše Hanuš na Pražakovi 12 (arh. Maks Strenar) je Černigoj leta 1937 naslikal prizore kmečkega dela, na stebru dvorišča prizor lova,[48] na pročelju hiše Na jami 6 pa otroke pri igri.[49] Danes izgubljeni sgraffito na Cesti Dolomitskega odreda 17 je upodabljal štiri letne čase.[50] Ta dela se slogovno in idejno odmikajo od tedaj prevladujočega akademskega realizma ter kažejo na avtorjev poskus uveljavitve sodobnejšega izraznega jezika v javnem prostoru. Leta 1938 je Saša Šantel na hiši dr. Kanca na Tržaški 11 naslikal Martina Krpana, Lepo Vido in Kralja Matjaža, s katerim je motive iz narodnega izročila povezal z urbano in zasebno arhitekturo ter jih postavil v sodobni mestni kontekst (sl. 8).[51]

**Poslikave Mirka Šubica v Ljubljani**

Mirko Šubic (1900–1976; sl. 9), slikar, restavrator in eden utemeljiteljev sodobnega konservatorstva pri nas,[52] je izhajal iz znamenite umetniške rodbine, katere najvidnejša člana sta bila brata Janez in Jurij Šubic. Po študiju slikarstva v Münchnu in Pragi je v Dresdnu, kjer je študiral pri Maxu Feldbauerju, razvil zanimanje za restavratorstvo, ki je pozneje zaznamovalo velik del njegovega profesionalnega delovanja. Po vrnitvi v Ljubljano je deloval kot pedagog, restavrator in dolgoletni profesor na Akademiji za likovno umetnost, na kateri je opravljal tudi funkcijo rektorja.[53]

V likovnem izrazu je bil Šubic zavezan realizmu, v zgodnjih delih pa so zaznavni tudi vplivi ekspresionizma. Njegovo slikarstvo je izrazito risarsko in premišljeno v kompoziciji, obsega pa predvsem portrete in figuralne prizore v olju. Ukvarjal se je tudi z grafiko, zlasti z lesorezom, ter z ilustracijo.[54] Pomemben del njegovega opusa predstavljajo stenske poslikave, ki jih je ustvarjal zlasti v medvojnem obdobju, ko je monumentalno slikarstvo doživljalo ponovni razcvet. Svoje zanimanje za to zvrst je povzel z besedami: »Freske me gotovo najbolj veselijo. In sodim, da je tudi doba za to.

47 Zupančič, *Usode ljubljanskih stavb in ljudi*, 3: 110–12.

48 Zupančič, *Usode ljubljanskih stavb in ljudi*, 2: 60–61, 63.

49 Zupančič, *Usode ljubljanskih stavb in ljudi*, 2: 63; Šeme in Šeme, "The Ljubljana Sgraffiti," 91.

50 Šeme in Šeme, "The Ljubljana Sgraffiti," 91. Sgraffito je bil uničen ob obnovi fasade hiše v letih 2018/19. Černigoj je v tridesetih letih delal tudi v Jelačinovi vili na Emonski ulici (freska sv. Jurija in mozaik v interierju). Gl. Zupančič, *Usode ljubljanskih stavb in ljudi*, 1: 27.

51 Tomše, *Saša Šantel*, 9.

52 Džindo Lenič, "Mirko Šubic;" "Šubic, Mirko (1900–1976);" Bogovčič, "O življenju in delu slikarja."

53 Slikarstvo je študiral pri Franzu von Stucku v Münchnu (1918–1919), pri Vlahu Bukovcu in Vojtechu Hynaisu v Pragi (1919–1921) ter pri Maxu Feldbauerju v Dresdnu (1921–1923), kjer se je usmeril v restavratorstvo. Po vrnitvi v Ljubljano je bil zaposlen na umetniški šoli Probuda (od 1923) in na Tehniški srednji šoli (1926–1946; od 1929 kot profesor). Po vojni je bil ravnatelj Šole za umetno obrt (1946–1950) ter profesor na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani (od 1950 izredni, od 1963 redni profesor; rektor 1963–1967, prorektor 1967–1969). Od leta 1960 do smrti je honorarno predaval na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Med letoma 1950 in 1962 je vodil oddelek za restavratorstvo pri Zavodu za spomeniško varstvo Slovenije. Gl. Džindo Lenič, "Mirko Šubic;" "Šubic, Mirko (1900–1976);" Šijanec, *Sodobna slovenska likovna umetnost*, 142; Mikuž, "Slikar Mirko Šubic."

54 Posebej veliko je ilustriral za *Vodnikovo pratiko* in mladinsko revijo *Zvonček*.

*9. Mirko Šubic pri delu (© Arhiv Šubic)*

Arhitektura ne osvojuje več samih gladkih fasad in posveča pozornost umetniškim okraskom, zlasti freskam in sgrafitom.«[55]

Šubičevo prvo naročilo za slikarsko opremo arhitekture v Ljubljani je bila poslikava na fasadi nove stanovanjske hiše Zbornice za trgovino, obrt in industrijo na Prešernovi 4 (nekdanja Bleiweisova), ki so jo v letih 1927 in 1928 po načrtih arhitekta Vladimirja Šubica zgradili za najemna stanovanja uradnikov iste ustanove (sl. 10–13).[56] Fresko, umeščeno v osrednjo os fasade med okna drugega nadstropja, je Šubic *al secco* naslikal v letih 1927 in 1928, danes pa je ohranjena le v rekonstruirani različici iz leta 2012.[57] Investitorica in naročnica gradnje je bila Zbornica za trgovino, obrt in industrijo,[58] ki ji je v tem času predsedoval Ivan Jelačin mlajši (1886–1955), industrialec, veletrgovec in zbiralec umetnin.[59]

Izbor ikonografije Šubičeve freske je neposredno povezan z namenom stavbe, ki jo je krasila.[60] Na fasadi je upodobljena alegorija trgovine, obrti in industrije, ki jo je umetnik opremil z v likovni tradiciji že dodobra ustaljenimi ikonografskimi atributi: industrijo na levi ponazarja moška figura s kladivom in zobnikom v rokah, ki se z nogo naslanja na nakovalo; na desni ji zrcalno odgovarja personifikacija obrti, upodobljena kot moški s šestilom in kotomerom, z nogo, naslonjeno na primež. V sredini kompozicije je zleknjena do pasu gola ženska figura, s tehtnico in mošnjo denarja, ki poosebljа trgovino. O barvni podobi freske lahko sklepamo zgolj na podlagi današnje rekonstruirane različice ter ohranjenih barvnih študij, ki razkrivajo intenziven, nasičen kolorit. Celota temelji na kontrastu med toplimi in hladnimi toni: obleke figur so zasnovane v odtenkih hladne modre in zelene, medtem ko je polt upodobljenih oseb rdečkasto rjava. V kombinaciji s fasado, prepleskano v rumene in rdeče tone, barvna zasnova dodatno poudari slikarsko kompozicijo. Poseben poudarek ji dajeta kovinska droga za zastavo, pritrjena levo in desno od slike, oblikovana kot kaduceja – atributa boga Merkurja, zavetnika trgovine –, s čimer je alegorična vsebina poslikave še dodatno utrjena.

Slogovno je freska ekspresionistično občutena, figure pa so oblikovane s poudarjeno muskulaturo, kar tudi sicer pogosto zaznamo pri sočasni arhitekturni plastiki in javnem monumentalnem slikarstvu.

[55] Artem, " Freska: Kramljanje v ateljeju," 245. Šubic je med drugo svetovno vojno ustvaril tudi fresko za župnijsko cerkev na Rakeku (Kristus Kralj in simboli evangelistov, 1944), ki je njegovo edino monumentalno sakralno naročilo; gl. Arhiv Mirka Šubica, hrani Zorka Šubic (Arhiv Šubic).

[56] "Stanovanjska hiša zbornice." V arhivu Mirka Šubica, ki ga skrbno ureja njegova hči Zorka Šubic, so ohranjene predloge za fresko, fotografije izvedenega dela, fotografija Šubica s pomočniki med slikanjem in fotografija, ki kaže stanje freske leta 2004. O arhitekturi gl. *Arhitekt Vladimir Šubic*, 67–69.

[57] Poslikava je bila v letih 2011–2012 konservatorsko restavrirana in delno rekonstruirana po ohranjenih fragmentih ter obrisih figur; deloma ohranjena je bila le ženska, medtem ko sta bili obe moški figuri povsem uničeni (izprana barva, odstopajoč omet). Rekonstrukcija je bila izvedena v tehniki *apneni secco* z lazurnim nanosom silikatnih barv. Gl. Režek Kambič, "EŠD 4160;" Bešlagič, Nemec in Fister, *Ljubljana – Stanovanjski objekt Prešernova 4*, 11.

[58] O njej gl. Kresal, "Zbornica za trgovino, obrt in industrijo v Ljubljani."

[59] "Jelačin, Ivan ml. (1886–1955)." Ohranjen zapisnik s posveta o gradnji hiše, na katerem je bil prisoten tudi Vladimir Šubic, kaže, da je pogovore vodil Jelačin, kljub natančni obravnavi arhitekturne zasnove pa poslikave niso omenjali. Zavod za varstvo kulturne dediščine, Območna enota Ljubljana (ZVKDS OE LJ), gradivo o stavbi na Prešernovi 4, kopija Zapisnik o posvetovanju, 4. 7. 1927. O Jelačinu ml., zlasti o njegovem naročništvu na področju umetnosti (mdr. je notranjost svoje vile na Emonski 8 opremil s fresko in mozaikom Avgusta Černigoja in reliefom Dane Pajnič), gl. Zupančič, *Usode ljubljanskih stavb in ljudi*, 1: 22–27; Zupančič, *Arhitekt Josip Costaperaria*, 144-45.

[60] "Stanovanjska hiša zbornice."

*10. Stanovanjska hiša Zbornice za trgovino, obrt in industrijo, 1928, stanje kmalu po zaključku gradnje (© Arhiv Šubic)*

*11. Mirko Šubic: poslikava stanovanjske hiše Zbornice za trgovino, obrt in industrijo, 1928 (© Arhiv Šubic)*

*12. Mirko Šubic: poslikava stanovanjske hiše Zbornice za trgovino, obrt in industrijo, današnje stanje (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Katarina Mohar)*

*13. Mirko Šubic: študija za poslikavo stanovanjske hiše Zbornice za trgovino, obrt in industrijo, 1928 (© Arhiv Šubic)*

Kot prva Šubičeva monumentalna poslikava sicer deluje nekoliko okorno, trdo in togo,[61] kljub temu pa je umetniku odprla pot do nadaljnjih naročil. Že leto pozneje je namreč vnovič sodeloval z arhitektom Vladimirjem Šubicem, tokrat pri Delavski zbornici na Miklošičevi cesti 28, kjer je svojo ekspresionistično izraznost prenesel v drugačno ikonografsko zasnovo.

Za strop čakalnice v Delavski zbornici je Mirko Šubic leta 1928 ustvaril kompozicijo z motivi zodiakalnih znamenj, najverjetneje izvedeno v tehniki sgraffita (sl. 14). Stavba, zgrajena leta 1927 (arh. Vladimir Šubic),[62] je bila zasnovana kot osrednji prostor najpomembnejše delavske organizacije za zaščito interesov delavcev, v njej pa so delovale tudi druge ustanove, med njimi javna kuhinja z menzo, knjižnica in borza dela.[63] Likovno opremo so dopolnjevala kiparska dela Lojzeta Dolinarja (atlanti ob portalih ter personifikacije dela in industrije na strehi (l927–1928),[64] ki so skupaj s Šubičevimi poslikavami tvorila celovit umetnostni program.

Poslikava je danes ohranjena le na dveh črno-belih fotografijah, ki prikazujeta stilizirane, ploskovito obravnavane simbole znamenj zodiaka, razporejene v krožni kompoziciji okoli osrednje svetilke.[65]

[61] Podobne značilnosti lahko prepoznamo tudi pri delih Lojzeta Dolinarja, ki pa je dosegel večjo izrazno moč prav zaradi večje stilizacije (prim. kiparska dekoracija na stavbi Meksika), medtem ko so Jakopičeve notranje poslikave kljub pomanjkljivostim tehnično prepričljivejše.

[62] O arhitekturi gl. *Arhitekt Vladimir Šubic*, 57–63.

[63] Kresal, "Delavska zbornica."

[64] Hergouth, "Arhitekturna plastika na javnih," 66–69; Čopič in Ilich-Klančnik, *Lojze Dolinar (1893–1970)*, 31, kat. št. 428.

[65] Arhiv Šubic; "Delavska zbornica." (reprodukcija v: *Arhitekt Vladimir Šubic*, 63, repr. 17).

*14. Mirko Šubic: poslikava čakalnice v Delavski zbornici, 1928 (© Arhiv Šubic)*

*15. Mirko Šubic: predloge za poslikavo čakalnice v Delavski zbornici, 1928 (© Arhiv Šubic)*

Skupaj z njo so v domačem družinskem arhivu ohranjene tudi posamezne fotografije kartonov (sl. 15),[66] ki potrjujejo ornamentalno poenostavitev in linearno zasnovo figur. Čeprav je delo izgubljeno,[67] priča o umetnikovem nadaljnjem raziskovanju ekspresionističnih oblik in prilagajanju motivike funkciji prostora.

Šubičeva zodiakalna znamenja so imela v programu opreme Delavske zbornice razmeroma obrobno vlogo, saj so bila umeščena v eno od čakalnic.[68] Kljub temu se izbrana motivika jasno umešča v širši kontekst (zahodne) umetnosti, v kateri je bil zodiak pogosto uporabljen kot metafora univerzalnega reda in časa.[69] Medtem ko so Dolinarjeve fasadne plastike nagovarjale javnost z alegorijami dela in industrije, je interier dopolnjevala bolj subtilna, kozmološka dekoracija, ki je čakalni prostor umestila v univerzalni red narave in časa.

Glede na podatke v družinskem arhivu naj bi umetnik v istem obdobju zasnoval tudi poslikavo s tremi plešočimi figurami (1928), namenjeno za Tehniško srednjo šolo v Ljubljani. O njej priča le ohranjena mreža z barvnimi oznakami, ki kaže na načrtovanje barvne kompozicije, ali je bilo delo kdaj izvedeno, pa ni znano.[70]

Za palačo Trgovskega doma na Gregorčičevi ulici 27 v Ljubljani, ki jo je prav tako zasnoval arhitekt Vladimir Šubic,[71] je Mirko Šubic leta 1930 naslikal poslikavo z naslovom *Kraljevina Jugoslavija* (sl. 16–17). Delo je bilo umeščeno v reprezentančne prostore in je ohranjeno le na nekaj fotografijah in v študijah.[72] Po ikonografski zasnovi in programski usmerjenosti gre za eno najbolj ambicioznih umetnikovih stvaritev, ki pa je danes v celoti prepleskana.[73]

Kompozicija je bila grajena okoli zemljevida Kraljevine Jugoslavije, razdeljenega na devet banovin, ki so jih označevali značilni spomeniki in figure v narodnih nošah.[74] Levo ob zemljevidu je umetnik upodobil monumentalno personifikacijo Jugoslavije, naslikano po podobi njegove bodoče žene Ane (sl. 18). S tem se je navezal na tradicijo nacionalnih alegorij, kot so francoska *Marianne*, nemška Germanija ali britanska Britanija, vendar je motiv prilagodil jugoslovanskemu kontekstu in lastnemu likovnemu izrazu. Na desni strani zemljevida je naslikal par puttov, ki držita trakova z

66 Arhiv Šubic. Ohranjenih je dvanajst fotografij posameznih znakov zodiaka, na vsaki je pripisana različica besedne zveze »brez ispremememb«, kar najverjetneje pomeni, da so bile tako prenesene na strop.

67 Ni znano, zakaj poslikava ni bila ohranjena, prav tako v dostopnih virih ni zaslediti podatkov o njeni recepciji.

68 Glede na ohranjen načrt stavbe iz junija 1927 se je poslikava verjetno nahajala v čakalnici pred sejno sobo v pritličju. Gl. Zgodovinski arhiv Ljubljana (SI ZAL), LJU 493, t. e. 28, št. spisa 52/29, Načrt za Delavsko zbornico na Miklošičevi cesti v Ljubljani. Pritličje.

69 Npr. strop terminala železniške postaje Grand Central v New Yorku, kupola Foreign Officea v Londonu, astronomske ure v Benetkah in Pragi.

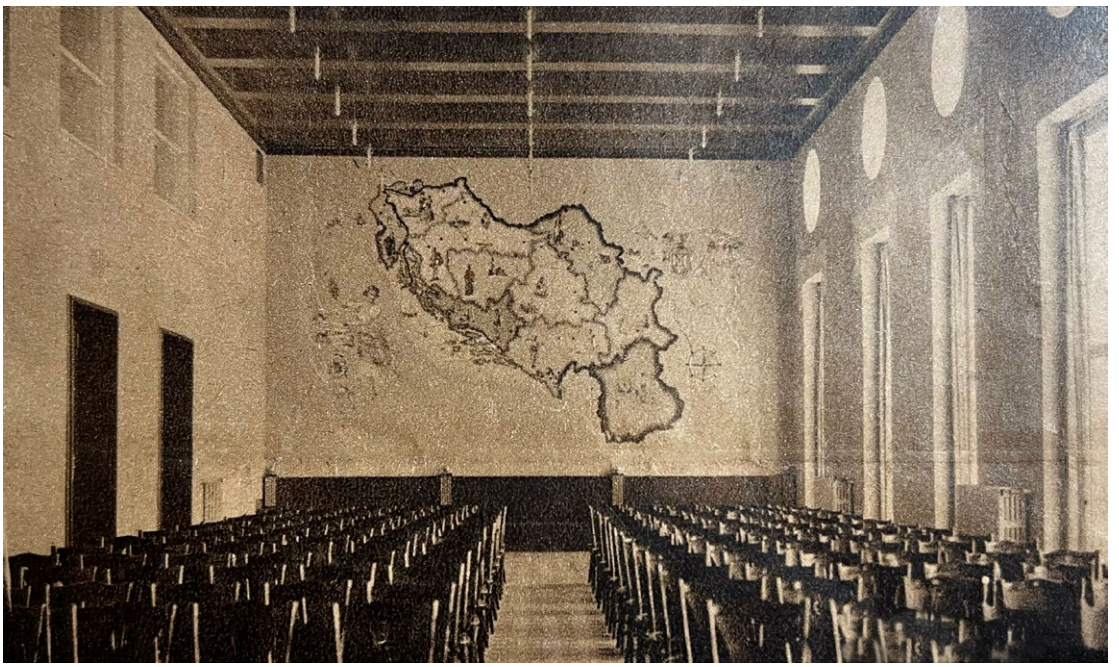
70 Arhiv Šubic.

71 O arhitekturi gl. *Arhitekt Vladimir Šubic*, 74–77. Za zunanjščino je kipe prispeval Lojze Dolinar; gl. Čopič in Ilich-Klančnik, *Lojze Dolinar (1893–1970)*, 31, kat. št. 435; Hergouth, "Arhitekturna plastika na javnih," 82–84.

72 Arhiv Šubic (fotografija reproducirana v *Arhitekt Vladimir Šubic*, 77, repr. 9); "Naši arhitekti." Ni znano, zakaj poslikava ni bila ohranjena, prav tako v dostopnih virih ni zaslediti podatkov o njeni recepciji.

73 Šeme, "Ohranjanje in konserviranje-restavriranje," 55.

74 Dravsko banovino je označeval Ljubljanski grad, Savsko zagrebška stolnica, Primorsko splitska stolnica z Dioklecijanovo palačo, Vrbaško Kristusova cerkev v Banjaluki, Zetsko Njegoševa kapela na Lovčenu, Drinsko Gazi Husrev-begova mošeja v Sarajevu, Donavsko stara banovinska palača v Novem Sadu (današnja občinska stavba), stari kraljevi dvor je označeval prefekturo Beogradu, Moravsko katedrala Sv. trojice (?) v Nišu, Vardarsko pa mošeja Mustafe paše v Skopju.



*16. Dvorana v Trgovskem domu s poslikavo Mirka Šubica (© Arhiv Šubic)*


*17. Mirko Šubic: Kraljevina Jugoslavija, 1930, Trgovski dom (© Arhiv Šubic)*

*18. Mirko Šubic: študija za poslikavo v Trgovskem domu, okoli 1930 (© Arhiv Šubic)*

geslom *Bog čuva Jugoslavijo* in letnico *1930*,[75] ob personifikaciji pa še enega putta s trakom z napisom *Kraljevina Jugoslavija*. Na manjšem traku ob levi je umetnik dodal svoj podpis *M. Šubic pinxit*.

Šubic je z izjemno pozornostjo obravnaval vprašanje državnega ozemlja. Poleg uradnega teritorija kraljevine je v kompozicijo vključil tudi območja zunaj njenih tedanjih meja – Primorsko z Istro in Tržaškim zalivom, kjer je izpostavil stolnico sv. Justa v Trstu, ter Koroško z vojvodskim prestolom, starodavnim simbolom slovenske državnosti. Regiji, ki sta po Rapalski pogodbi in koroškem plebiscitu leta 1920 pripadli Italiji oziroma Avstriji, sta bili v domači javnosti (še vedno) dojemani kot del zgodovinskega slovenskega kulturnega prostora. Z gosto mrežo označenih mest, ki so bila tedaj pod italijansko oblastjo (Trst, Devin, Gorica, Sežana, Postojna, Tolmin, Bovec, Pulj, Pazin, Kanal, Tržič, Buzet, Reka),[76] je umetnik vizualno poudaril njihovo bolečo izgubo ter na simbolni ravni izrazil kljubovanje obstoječim državnim mejam. V tem smislu se zdi, da freska *Kraljevina Jugoslavija* presega običajno alegoričnost državnih upodobitev: beremo jo lahko kot vizualno refleksijo politične in ozemeljske realnosti svojega časa ter kot izraz prizadevanj po ohranitvi narodnega in kulturnega prostora onkraj uradnih meja.

Tudi to delo je z vidika naročništva povezano z Ivanom Jelačinom mlajšim, ki je bil pobudnik ustanovitve Društva Trgovska akademija, združenja trgovskih organizacij z izrazito narodnopolitično ambicijo.[77] Društvo je bilo investitor projekta, Jelačin pa je bil skupaj z Ivanom Gregorcem

[75] Arhiv Šubic. Letnico dopolnjujejo tudi črke »V L O« (?), ki pa jih z ohranjenih fotografij dela ni moč z gotovostjo razbrati.

[76] Seznam krajev je zapisan med ohranjenimi skicami v Arhivu Šubic.

[77] Windischer, "Trgovski dom v Ljubljani."

odgovoren za njegovo izvedbo.[78] Ob odprtju stavbe je v slavnostnem govoru posebej izpostavil pomen Šubičeve in Dolinarjeve opreme ter poudaril vlogo palače kot »ponosne stavbe«, ki združuje trgovske in gospodarske organizacije ter nudi prostore za vzgojo novega trgovskega naraščaja.[79] Kasnejše naročilo Društva za likovno opremo sosednje Trgovske akademije, pri katerem sta sodelovala Boris Kalin in Ivan Vavpotič, kaže na nadaljevanje iste usmeritve, ki umetnost razume kot sestavni del arhitekturne zasnove in reprezentativne identitete ustanove.

Poleg ljubljanskih naročil je Šubic ustvaril še več monumentalnih del v drugih slovenskih mestih. Njegovo najzgodnejše delo te vrste je *Alegorija športa* (1921), nastala po naročilu sokolskega društva za Sokolski dom v Škofji Loki, v kateri je umetnik povezal antični ideal telesne in duhovne harmonije z ideali sokolskega gibanja.[80] V poznih tridesetih letih je za stanovanjski hiši Pokojninskega zavoda (obe arh. Vladimir Šubic) naslikal še dve veliki fasadni poslikavi: leta 1938 na Jesenicah fresko z upodobitvijo delavske družine (sl. 19),[81] na kateri je obravnaval socialno tematiko dela in obdobij človeškega življenja, ter leta 1940 v Mariboru fresko z upodobitvijo trgovine, obrti in industrije, ki nadaljuje ikonografsko izhodišče ljubljanske Zbornice.[82] V njih se kaže raznolikost Šubičevih monumentalnih naročil, ki segajo od upodobitev telesne kulture in dela do motivov gospodarskega življenja.

V začetku tridesetih let se je Šubičeva dejavnost razširila tudi na zasebna naročila, povezana z njegovim ljubljanskim kulturnim okoljem. Mednje sodi poslikava hiše Ivana Laha v Šmarju - Sapu, ki jo lahko kljub legi zunaj mesta obravnavamo kot del istega umetnostnega in intelektualnega kroga.

Ivan Lah (1881–1938), publicist, pisatelj in zagovornik unitarizma,[83] je bil tesen prijatelj Mirka Šubica in član prijateljske skupine t. i. *mušketirjev*, ki je imela celo svoj manifest in pravila društva.[84] Šubic ga je večkrat portretiral, med drugim v znanem portretu iz leta 1931, danes hranjenem v Mestnem muzeju v Ljubljani.[85] Za fasado njegove hiše v Šmarju - Sapu (nekdanja Lahova cesta 13) je leta 1932 ustvaril obsežno stensko poslikavo, v nekaterih virih imenovano *Alegorija* (sl. 20–22).[86]

[78] Windischer, "Trgovski dom v Ljubljani;" "Slovesna otvoritev Trgovskega doma."

[79] "Slovesna otvoritev Trgovskega doma."

[80] O sliki, ki je bila narejena v tehniki olje na platnu, gl. Šubic, "Alegorija športa;" Soklič, "Alegorija športa v Sokolskem domu."

[81] *Arhitekt Vladimir Šubic*, 118. Freska ni ohranjena, njen videz poznamo po ohranjenih fotografijah, (barvnih) študijah in kartonu (Arhiv Šubic; reprodukcija barvne študije v Artem, "Freska: Kramljanje v ateljeju," 223, naslovna stran revije). Ob spodnjem robu je bil vključen verz Pavla Karlina *VEČERNIH DNI ČLOVEKOVIH POKOJ / JE OPOLDANSKIH UR ZOREČI ZNOJ*. Ikonografija z izrazito socialno tematiko in statično, realistično zasnovo figur je povsem skladna z naročniškim kontekstom.

[82] *Arhitekt Vladimir Šubic*, 126. Freska nad portalom, v osrednji osi stavbe (Krekova 21), temelji na jasno oblikovanih personifikacijah. Na levi in desni sta ženski figuri, vsaka v spremstvu putta; leva predstavlja obrt in industrijo, desna trgovino. Med njima je trak z napisom *AD MCMXL*. Ohranjeni sta tudi barvna skica in fotografija kartona (Arhiv Šubic).

[83] Ratej, "'Vidite, kako sem se razgovoril'," 31. Lah je bil slovenski delegat na 4. panslovanskem kongresu v Sofiji leta 1910 (Gantar Godina, "Novoslovanska ideja in Slovenci," 542) in je o kongresu obširno poročal (prim. Lah, "V Sofijo;" Lah, "Slovanski shod v Sofiji"). Pomembno vlogo je imel tudi v češko-slovenskih odnosih v medvojnem času, kar je povezano tudi z njegovim študijem na Češkem; gl. Keršič Svetel, "Češko-slovenski odnosi med svetovnima vojnama."

[84] Arhiv Šubic. Iz ohranjenih dokumentov razberemo, da se je Ivan Lah identificiral z vitezom Amadisom, Mirko Šubic s Cyranom de Bergeracom, prevajalec in publicist Pavel Karlin (1899–1965) z D'Artagnanom, Mirko Luznar pa »z velikim vojvodo vitezom Mirosem«. Gl. tudi "V mušketirski palači na Dolenjskem."

[85] Šubic je naredil tudi portret Laha za njegovo knjigo *Sigmovo maščevanje*.

[86] Benedik, "Šmarje Sap, Lahova cesta 13."

*19. Mirko Šubic: študija za poslikavo na stanovanjski hiši Pokojninskega zavoda, Jesenice, 1938 (© Arhiv Šubic)*

*20. Hiša Ivana Laha s poslikavo Mirka Šubica iz 1932, Šmarje-Sap, 1930-ta leta (© Arhiv Šubic)*

*21. Poslikava Mirka Šubica s hiše Ivana Laha, 1932, OŠ Šmarje-Sap (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Katarina Mohar)*

*22. Mirko Šubic: študija za poslikavo hiše Ivana Laha, Šmarje-Sap, 1932 (© Arhiv Šubic)*

Stavba je bila okoli leta 1987 porušena zaradi gradnje avtoceste, fresko pa so pred tem sneli, sanirali razpoke in retuširali.[87] Kljub temu je precej slabo ohranjena, v primerjavi z ohranjenimi fotografijami iz leta 1932 so danes številni detajli zabrisani.[88] Leta 1989 jo je družina Ivana Marna, zadnjega lastnika hiše, podarila lokalni osnovni šoli, kjer je danes prezentirana.[89]

Osrednje mesto v kompoziciji zasedata dve ženski figuri, ena z lovorovim vencem, druga z modro-belo-rdečo trobojnico. Gre za panslovansko zastavo, ki je postala tudi državna zastava Jugoslavije, a je v širšem smislu simbolizirala idejo slovanske vzajemnosti, ki ji je bil Lah osebno naklonjen. Med ženskama je ščit z danes skorajda neberljivim napisom *Pro patria*. Na levi so upodobljeni moški z mečem in ščitom s štirimi zvezdami (morda namig na štiri mušketirje) ter mati z dojenčkom ob zibki, za njima moški oziroma oče pri delu. Na desno stran je umeščena ženska ob branju knjige, skrajno desno pa še skupina z žensko s svitkom in peresom ter moškim s slikarsko paleto ob antični busti. V ozadju je vidna gorska krajina, ki jo je mogoče razumeti kot aluzijo na slovenski prostor.

Program združuje alegorije dela, družinskega življenja, znanosti in umetnosti, ki jih lahko skupaj z geslom *Pro patria* in zastavo interpretiramo kot različne poti služenja domovini. Upodobitev je mogoče povezati tudi z nazori skupine »mušketirjev«. V sicer nepodpisanem časopisnem članku, ki je ob odprtju izšel v časopisu *Jutro*, je avtor, ki je bil nedvomno blizu nekdanjemu uredniku časopisa Lahu in njegovim tovarišem, fresko opisal kot poosebljenje njihovega gesla: »/.../ vse duševne in telesne sile v slavo viteške domovine - to so višji smotri mušketirjev«.[90] Čeprav je šlo za zasebno naročilo, gre pri njem tudi za javni manifest kroga prijateljev, ki so jih povezovali kulturni interesi in politični nazori.

Likovni program so dopolnjevali tudi portretni medaljoni, vdelani v fasado, ki so po časopisnem zapisu ob otvoritvi obsegali vse štiri »mušketirje«. Po gradivu iz Šubičevega arhiva sodeč naj bi bili dejansko izvedeni le trije: Ivan Lah, Pavel Karlin in Mirko Luznar, medtem ko portret Mirka Šubica ni bil realiziran.[91] Medaljoni so bili slovesno odkriti na Vidov dan leta 1932, praznik, ki je bil v Kraljevini Jugoslaviji povzdignjen v osrednji državni spominski dan, simbol narodne žrtve in enotnosti. V članku v *Jutru* je bil dan označen celo kot »praznik mušketirstva«.[92] S tem so lastne ideje o viteštvu, prijateljstvu in kulturni poslanici neposredno povezali s simbolnim in političnim okvirom države, ki so ji izkazovali podporo.

Leta 1938 je Mirko Šubic na vogalu stanovanjsko-trgovske hiše Pirkmajer (Ilirska 6 in Rozmanova, nekdanja Fuegnerjeva ulica) ustvaril veliko fasadno fresko *Štirje letni časi* (sign. desno spodaj: »M. Šubic 38«; sl. 23). Poslikava, umeščena na zaobljeni vogal stavbe, se je raztezala od zgornjega dela prvega do vrha tretjega nadstropja in je z velikostjo (6,70 × 2,35 m) dominirala nad križiščem. Freska je (brez navedbe avtorstva) omenjena že v dokumentaciji stavbne komisije,[93] ohranjeni sta risba in črno-bela reprodukcija barvne skice,[94] verzija pa je bila leta 1940 objavljena na naslovnici *Vodnikove pratike* (sl. 24–26).

[87] Benedik, "Šmarje Sap, Lahova cesta 13."

[88] Arhiv Šubic. Ob fotografijah iz let 1932 in 1987 sta ohranjeni tudi dve risbi za fresko (osrednji figuri; družina).

[89] Meglen, "Šmarska šola v socialistični Jugoslaviji." Ob freski je pritrjena napisna plošča s kratkim historiatom.

[90] "V mušketirski palači na Dolenjskem."

[91] Arhiv Šubic. Vidni so tudi na fotografijah hiše.

[92] "V mušketirski palači na Dolenjskem."

[93] SI ZAL, ZAL LJU, 0493, Mesto Ljubljana, gradbena registratura, 71.099/38, Pirkmajer Špelca, Gradnja stan. hiše, Zapisnik Stavbne komisije, 9. 12. 1938. Freska je omenjena v zapisniku, s svinčnikom je označena njena lega na fasadi.

[94] Arhiv Šubic. Za reprodukcijo gl. Artem, "Freska: Kramljanje v ateljeju," 225.

*23. Mirko Šubic: poslikava na hiši Pirkmajer, 1938 (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Katarina Mohar)*


*24. Mirko Šubic: študija za poslikavo hiše Pirkmajer, okoli 1938 (© Arhiv Šubic)*

*25. Mirko Šubic: študija Pomladi za poslikavo hiše Pirkmajer, okoli 1938 (© Arhiv Šubic)*


*26. Mirko Šubic: študija za poslikavo hiše Pirkmajer, okoli 1938, reprodukcija na naslovnici Vodnikove pratike (Vodnikova pratika, 1940)*

Zaradi izjemno izpostavljene lege ob prometnem križišču je freska hitro propadala: barve so se spirale, omet je odstopal, površina je bila umazana. Leta 1981 so jo zato na novo naslikali po izvirni risbi, kar je označeno tudi z dodatno signaturo »Po izvirni risbi slikano v juniju 1981«;[95] poseg je vodil restavrator Ivan Bogovčič, ki je problematiko obravnaval tudi v strokovnem članku.[96]

Kompozicija je zasnovana kot krožna razporeditev štirih ženskih figur, ki ponazarjajo letne čase, vsaka v spremstvu putta in s pripadajočimi atributi. Spodaj je upodobljena zima, zavita v težko draperijo, ob njej pa povsem oblečen putto s suhim vejevjem. Nad njo je jesen, oblečena v tanko obleko, na ramenih nosi veliko košaro sadja, ob strani pa stoji putto z grozdjem. Na levi sledi poletje, do pasu gola figura s srpom v roki, ob njej pa putto z žitnim klasjem. Najvišje je pomlad, delno odeta v draperijo, ki jo nad glavo razpenja kot cvetlični svod (na ohranjeni študiji jo spremljajo putti). Barvna zasnova, rekonstruirana na podlagi kasnejših prenov, je temeljila na kontrastu toplih in hladnih tonov: zima v sivo-belih odtenkih, jesen v zlatih in okrastih barvah, poletje in pomlad pa v modri in zlati.

Ikonografsko zasnovo lahko razumemo kot alegorijo naravnega cikla. Krožna razporeditev figur ponazarja večno menjavanje letnih časov in s tem neprekinjenost življenja. Idealizirane ženske figure z otroki in putti nadaljujejo tradicijo klasičnih alegorij, hkrati pa so prilagojene monumentalnemu, ekspresivnemu jeziku, s katerim se je Šubic odzval na urbano okolje.[97]

Gradnjo hiše je leta 1938 naročila Helena Bretl (Naglas) (1876–1960), dolgoletna vodja znamenite tovarne pohištva Naglas,[98] ki je lastništvo parcele in nastajajoče stavbe kmalu prenesla na svojo mladoletno vnukinjo Špelco Pirkmajer (1936–2007). Ker je bila ta ob prenosu lastništva stara komaj dve leti, jo je kot pooblaščeni zastopnik v gradbeni dokumentaciji predstavljal njen oče, gradbeni inženir in predsednik inženirske zbornice za Dravsko banovino Milko Pirkmajer (1893–1977).[99]

Čeprav arhivski viri ne omogočajo natančne določitve, ali je fresko naročila Helena Bretl ali Milko Pirkmajer, pa je jasno, da sta bila oba tesno povezana z ljubljanskimi umetniškimi in kulturnimi krogi. Bretlova je prek tovarne Naglas redno sodelovala z vodilnimi arhitekti, njen dom pa je veljal za pomembno zbirališče mestnih kulturnikov.[100] Pirkmajer je kot ugleden inženir ter naročnik lastne vile na Vrtači (1931) pri arhitektu Josipu Costaperariji izkazoval napreden estetski okus,[101] v javnosti pa se je zavzemal tudi za pomen javnih del kot enega od odgovorov na gospodarsko krizo.[102] Čeprav umetnosti v tem kontekstu ni posebej izpostavljal, bi odločitev za fasadno poslikavo lahko razumeli kot gesto, skladno z njegovim širšim razumevanjem družbene vloge gradbenih in kulturnih investicij.

[95] Bogovčič, *Poročilo o konservatorsko restavratorskem posegu*.

[96] Bogovčič, "Kaj s stenskimi slikami na zunanjščinah," 97.

[97] Upodobitev štirih letnih časov je le nekaj let prej za bližnjo Vilo Vesel (1933) ustvaril Matej Sternen.

[98] Tovarno pohištva J. J. Naglas, ki jo je leta 1847 ustanovil Jakob Jožef Naglas, je po smrti njegovega sina in naslednika Viktorja leta 1905 prevzela njegova vdova Helena, roj. Ulrich, kasneje poročena Bretl.

[99] V ohranjeni dokumentaciji je ob navedbi spremembe lastništva pripis, da je osrednja kontaktna oseba pri gradnji in z njo povezanih poslih njen oče, inženir Pirkmajer. SI ZAL, ZAL LJU, 0493, Mesto Ljubljana, gradbena registratura, 71.099/38, Pirkmajer Špelca, Gradnja stan. hiše. O Milku Pirkmajerju gl. Perovšek, "Pirkmajer, Milko;" Zupančič, *100 let inženirske zbornice Slovenije*, 22, 24, 38, 40; Zupančič, *Arhitekt Josip Costaperaria*, 100-03.

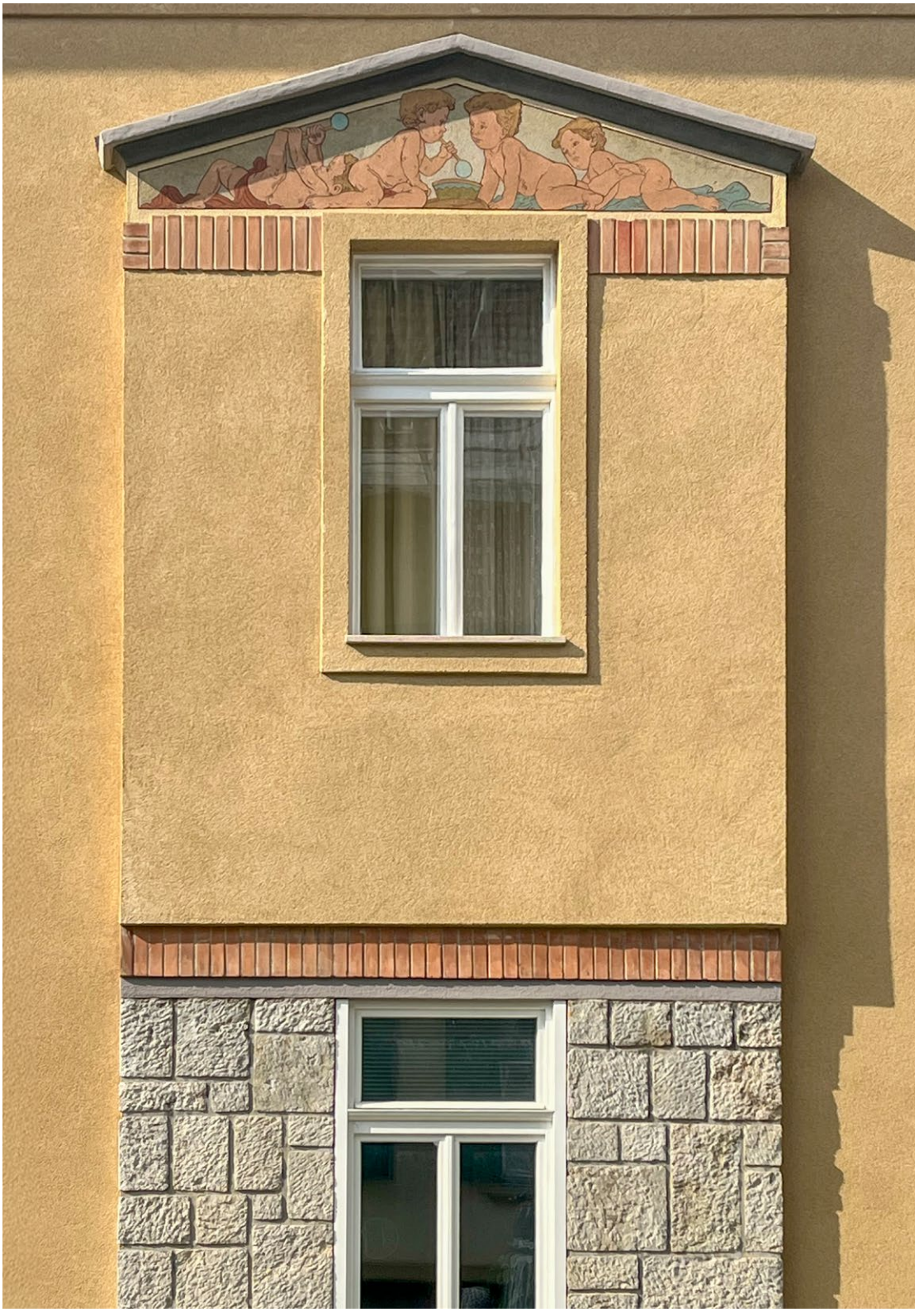
[100] Zupančič, *Usode ljubljanskih stavb in ljudi*, 4: 87.

[101] Zupančič, *100 let inženirske zbornice Slovenije*, 39.

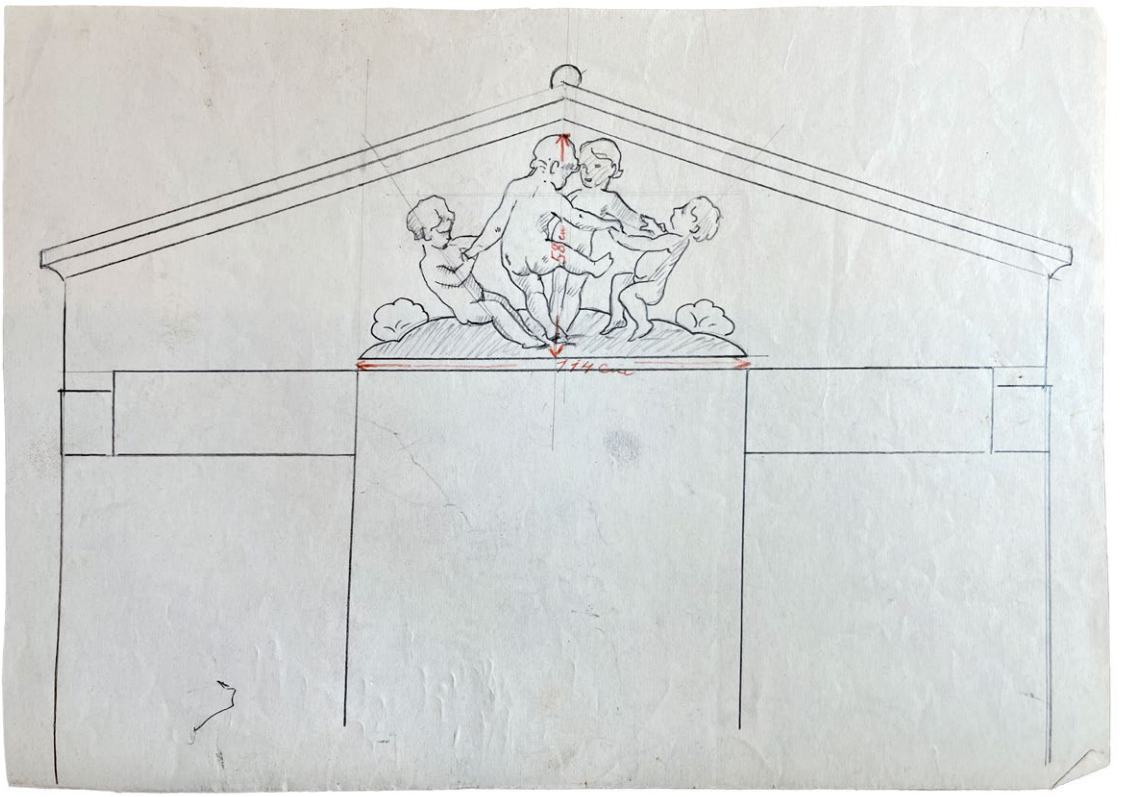
[102] Pirkmajer, "K uredbi o izvajanju javnih del."

*27. Mirko Šubic: poslikava z upodobitvijo družine na zahodni fasadi vile Jurjovec, 1939*
*(© ZRC SAZU, UIFS; foto: Katarina Mohar)*


*28. Mirko Šubic: barvna študija za poslikavo vile Jurjovec, okoli 1939 (© Arhiv Šubic)*



*29. Mirko Šubic: poslikava z upodobitvijo otroške igre na vzhodni fasadi vile Jurjovec, 1939*
*(© ZRC SAZU, UIFS; foto: Katarina Mohar)*



*30. Mirko Šubic: študija za poslikavo vile Jurjovec, okoli 1939 (© Arhiv Šubic)*

Leta 1939 je Mirko Šubic poslikal fasado vile trgovca Avgusta Jurjovca (nekdanja Gorupova ulica, danes Mirje 6, Ljubljana) ob njeni nadzidavi (sl. 27–30).[103] Na pročelju proti Barjanski ulici je ustvaril fresko družine (sign. desno spodaj: »M. Šubic 39«), na kateri je upodobil očeta, mater in dva otroka: oče objema ženo in starejšega sina, ki lopato sadi v tla, medtem ko mlajši otrok sedi na materinih ramenih. V timpanonu nad pročeljem proti ulici Mirje je naslikal prizor otroške igre z milnimi mehurčki.[104] Obe poslikavi sta bili vrisani oziroma nakazani že v arhitekturnih načrtih za nadzidavo hiše, iz dokumentov pa je razvidno, da je bila predvidena še tretja figuralna poslikava na južni fasadi (Merkur),[105] pa tudi ornamentalni poudarki med okni, ki niso bili izvedeni. Primerjava javno dostopnih spletnih fotografij kaže, da je bila hiša med letoma 2013 in 2018 prenovljena;[106] freski sta videti obnovljeni in sta danes dobro ohranjeni.

Motiv družine, upodobljene v vedrem, optimističnem duhu, je mogoče brati kot programski nagovor naročnika: idealizirano zasebno življenje, zasidrano v varnosti doma, je dobilo vidno mesto

[103] SI ZAL, ZAL LJU, 0493, Mesto Ljubljana, gradbena registratura, 65.275/40, Jurjovec August. Gradb. dov. za preuredit. podstrešja, Načrt za nadzidavo stanovanjske hiše gospoda Avgusta Jurjevca.

[104] Ohranjen je tudi karton za sliko, pa tudi študija, ki prikazuje alternativno varianto s prizorom otroškega plesa; gl. Arhiv Šubic.

[105] SI ZAL, ZAL LJU, 0493, Mesto Ljubljana, gradbena registratura, 65.275/40, Jurjovec August. Gradb. dov. za preuredit. podstrešja, Načrt za nadzidavo stanovanjske hiše gospoda Avgusta Jurjevca.

[106] Google Street View, Ljubljana (posnetki 2013 in 2018).

na fasadi.[107] Prizor otroške igre z milnimi mehurčki je klasični *memento mori*, ki poudarja minljivost življenja. Takšna kombinacija vedrega in opominjajočega poudarka poglablja pomen poslikave: zasebna sreča je prikazana kot dragocena, a hkrati krhka in prehodna. V primerjavi z umetnikovimi prejšnjimi deli, ki so pogosto poudarjala nacionalne ali zgodovinske motive, se tu zrcali premik v zasebno sfero, a z izrazito reprezentativnim učinkom.

Naročnik, trgovec Avgust Jurjovec (1886–1972), je bil ugleden ljubljanski meščan in podjetnik, lastnik manufakturne trgovine Fabiani & Jurjovec na Stritarjevi ulici in aktiven član stanovskih organizacij.[108] Njegovo naročilo freske kaže na zavestno rabo umetnosti kot sredstva reprezentacije: dekoracija fasade ni služila le osebnemu okrasu, temveč je utrjevala družbeni položaj naročnika in izražala kulturne ambicije ljubljanskega meščanstva v medvojnem času.

**Naročniški in slogovni okvir Šubičevih poslikav**

Analiza Šubičevih poslikav razkriva, da je monumentalno slikarstvo v medvojnem času nastajalo predvsem v prepletu umetniškega sodelovanja in osebnih povezav. Ključno vlogo pri umetnikovih naročilih je imel arhitekt Vladimir Šubic, njegov brat in eden vodilnih arhitektov obdobja, s katerim je najpogosteje sodeloval. Takšen način dela, utemeljen na neposrednem dogovarjanju med arhitektom in umetnikom, brez javnih natečajev, je bil značilen tudi za druga področja likovne opreme stavb, kar potrjujejo ugotovitve Katarine Hergouth o naročanju arhitekturne plastike v Ljubljani.[109]

Osebna omrežja so imela pri teh naročilih pomembno vlogo. Ivan Jelačin mlajši, predsednik Zbornice za trgovino, obrt in industrijo in sorodnik Vladimirja Šubica,[110] je bil vključen v več arhitektovih projektov, pri katerih je sodeloval tudi Mirko Šubic, medtem ko poslikava hiše Ivana Laha, umetnikovega prijatelja in idejnega somišljenika, kaže na razširitev kroga naročil v zasebno in intelektualno sfero.[111] Dodatno ilustracijo prepletenosti teh mrež ponuja dejstvo, da je Vladimir Šubic zasnoval tudi Lahovo grobnico na Žalah, kar potrjuje njihov medsebojni profesionalni stik. Ti primeri razkrivajo, da so bila naročila pogosto oblikovana na podlagi osebnega zaupanja in stanovskih stikov, ne pa formaliziranih mehanizmov.

V takšnem naročniškem vzorcu se Šubičeve poslikave jasno umeščajo v širši fenomen meščanskega mecenstva, ki ga je del ljubljanskega meščanstva razumel kot sredstvo kulturne in družbene samoreprezentacije. Javne in poljavne stenske poslikave v prostorih zbornic, stanovskih društev in zasebnih vil (Jelačin, Lah, Pirkmajer, Jurjovec) ne delujejo le kot individualna naročila, temveč kot vidne izjave o pripadnosti kulturni eliti in o vlogi meščanstva pri oblikovanju simbolne podobe mesta.

[107] Odziv v časopisju: "Iz Ljubljane." Freska kaže številne sorodnosti s Šubičevim leto starejšim delom za stanovanjsko hišo Pokojninskega zavoda na Jesenicah.

[108] *Uradni list Narodne vlade SHS*, 406. Trgovino sta leta 1924 ustanovila skupaj s Pavlom Fabianijem, o njej gl. Andrejka, *Trgovska zgodovina*, 7.

[109] Vladimirja Šubica je tudi z njegovim drugim najpogostejšim sodelavcem Lojzetom Dolinarjem že od otroštva vezalo prijateljstvo, kar pojasnjuje, zakaj se oba – Dolinar in Mirko Šubic – pogosto pojavljata pri istih projektih.

[110] Poročen je bil z njegovo sestro Angelo (Jelco/Elco) Jelačin; gl. Zupančič, *Usode ljubljanskih stavb in ljudi*, 1: 22, 24; *Arhitekt Vladimir Šubic*, 142.

[111] *Arhitekt Vladimir Šubic*, 128.

V tej perspektivi postanejo poslikave del širšega procesa, v katerem meščanski naročniki z umetnostjo vstopajo v javni prostor in z njo vzpostavljajo ali utrjujejo svojo družbeno prepoznavnost.[112]

Iz pregledanega arhivskega gradiva je razvidno, da so bile Šubičeve poslikave v projektni dokumentaciji predvidene le izjemoma (potrjeno v primeru Pirkmajerjeve in Jurjovčeve hiše), medtem ko se umetnikovo ime pri Zbornici za trgovino, obrt in industrijo pojavlja le na plačilni listi.[113] Ta odsotnost načrtov in pogodbenih dokumentov kaže, da so poslikave večinoma nastajale kot rezultat sprotnih dogovorov med umetnikom in arhitektom, kar je bilo v kontekstu tedanje prakse značilna oblika sodelovanja.

V širšem okviru ljubljanskih naročil med obema vojnama so Šubičeve poslikave značilen primer vključevanja likovne umetnosti v arhitekturni prostor, primerljiv z drugimi sočasnimi realizacijami. Podobno kot arhitekturna plastika tega časa so bila tudi slikarska naročila praviloma zasnovana kot ikonografski poudarki, najpogosteje v obliki personifikacij, ki so se vsebinsko navezovale na namembnost stavbe. Po slogovni plati jih zaznamuje realistična figuralika z elementi ekspresionističnega oblikovanja v zgodnejših delih, pri čemer je umetnik motivno in kompozicijsko podrejal svoje rešitve arhitekturni strukturi in javni funkciji prostora. V primerjavi z ustvarjalci, kot sta npr. France Mihelič ali Avgust Černigoj, je njegov pristop zadržan in bližje akademski tradiciji, vendar razkriva prepoznaven občutek za ravnovesje med likovnim izrazom, arhitekturnim kontekstom in namembnostjo prostora.

S tem Šubičeva dela pomembno prispevajo k razumevanju likovne podobe Ljubljane v medvojnem obdobju ter vloge umetnika v procesu oblikovanja javnega prostora. Čeprav so številne poslikave danes izgubljene ali ohranjene le fragmentarno, ostajajo dragocen dokument časa, v katerem se je oblikovala moderna predstava o povezavi umetnosti in arhitekture. Njihovo sistematično proučevanje in dokumentiranje je zato bistveno za razumevanje razvoja monumentalnega slikarstva v Ljubljani in za ohranjanje redkih ohranjenih primerov te umetnostne prakse.

---

*Članek je nastal v okviru projektov Umetnost za skupnost. Evidentiranje in vrednotenje likovnih del, naročenih za javne ustanove v Sloveniji, 1945–1991 (J6-50206) in Meščanstvo kot umetnostni naročnik na Kranjskem in Štajerskem v 19. in prvi polovici 20. stoletja (J6-3136) ter programa Umetnost na Slovenskem v stičišču kultur (P6-0061), ki jih financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna. Za neprecenljivo pomoč se zahvaljujem gospe Zorki Šubic, ki je z mano velikodušno delila podatke o delu njenega očeta in mi omogočila vpogled v družinski arhiv. Podatki, na katerih temelji ta članek, bodo na razumno zahtevo posredovani interesentom.*

**Literatura**

Andrejka, Rudolf. *Trgovska zgodovina Špitalske (Stritarjeve) ulice v Ljubljani*. Ljubljana 1935.

*Arhitekt Vladimir Šubic: Zbrano delo / Architect Vladimir Šubic: Complete Work*. Ljubljana: Arhitektov bilten, 1992.

[112] Prim. Krmelj, "Naročniška vizija in kulturna reprezentacija."

[113] Cena za en stavbni kip je bila okoli 20.000 Din, Mirko Šubic je za ZTOI dobil 12.000 Din, prim. Hergouth, "Arhitekturna plastika na javnih," 119; ZVKDS OE LJ, gradivo o stavbi na Prešernovi 4, kopija dokumenta Izplačila za stan. hišo, 5. 11. 1928.

Artem [Ravljen, Davorin]. "Freska: Kramljanje v ateljeju prof. Mirka Šubica na Tehnični srednji šoli." *Prijatelj* 8, št. 6 (1939): 223–26.

Batič, Anka. "Odkrito delo Toneta Kralja v Ljubljani: Začetek prezentacije stenskih poslikav Slovanske kapele." V *Konservator-restavrator: Povzetki mednarodnega strokovnega srečanja 2023*, uredila Ajda Mladenovič, 107. Ljubljana: Društvo restavratorjev Slovenije; Skupnost muzejev Slovenije, 2023.

Benedik, Valentin. "Šmarje Sap, Lahova cesta 13 – Mirko Šubic: 'Alegorije.'" *Varstvo spomenikov* 31 (1989): 362.

Bešlagič, Petra, Ivo Nemec in Sonja Fister. *Ljubljana – Stanovanjski objekt Prešernova 4, EŠD 8797: Mirko Šubic, Stenska poslikava na fasadi objekta; Poročilo naravoslovnih preiskav stenske poslikave in ometov fasade*. Ljubljana: Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, Restavratorski center, 2011.

Bogdanović, Ana, Marko Jenko, Lovorka Magaš Bilandžić idr. *Na robu / On the brink*. Ljubljana: Moderna galerija, 2019.

Bogovčič, Ivan. *Poročilo o konservatorsko restavratorskem posegu na stenski sliki Mirka Šubica 'Štiri letni časi', v Ljubljani, na fasadi vogalne hiše Rozmanova – Ilirska ulica*. Ljubljana: Zavod SR Slovenije za varstvo naravne in kulturne dediščine, 1981.

Bogovčič, Ivan. "Kaj s stenskimi slikami na zunanjščinah?" *Varstvo spomenikov* 27 (1985): 93–97.

Bogovčič, Ivan. "O življenju in delu slikarja, restavratorja in pedagoga Mirka Šubica." *Argo: Časopis slovenskih muzejev* 52, št. 1–2 (2009): 224–25.

Čopič, Špelca, Damjan Prelovšek in Sonja Žitko. *Ljubljansko kiparstvo na prostem*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1991.

Čopič, Špelca, in Breda Ilich-Klančnik. *Lojze Dolinar (1893–1970)*. Ljubljana: Moderna galerija, 1996.

"Dela slovenskih umetnikov za Narodno skupščino." *Slovenec*, 6. 12. 1936, 9.

"Delavska zbornica." *Ilustrirani Slovenec*, 28. 4. 1929, 132–33.

Džindo Lenič, Azra. "Mirko Šubic: Slikar in restavrator." Diplomska naloga, Univerza v Ljubljani, 1990.

Finžgar, Maja, Breda Ilich-Klančnik in Igor Kranjc. "Katalog del." V *France Kralj 1895–1960*, uredil Igor Kranjc, 137–92. Ljubljana: Moderna galerija, 1995.

Gantar Godina, Irena. "Novoslovanska ideja in Slovenci." Zgodovinski časopis 43, št. 4 (1989), 513–546.

Gašparič, Jure. "Parlamentarna zgradba v prvi Jugoslaviji." *Časopis za zgodovino in narodopisje* 85, št. 4 (2014): 19–34.

"Gozdovniki so uredili svoje katakombe." *Jutro*, 18. 11. 1939, 3.

Hergouth, Katarina. "Arhitekturna plastika na javnih in stanovanjsko poslovnih stavbah v Ljubljani (1918–1941)." Magistrska naloga, Univerza v Ljubljani, 2017.

Hergouth, Katarina. "Zakonska ureditev arhitekturne plastike na javnih in stanovanjsko-poslovnih stavbah v Ljubljani med letoma 1918 in 1941." *Umetnostna kronika* 64 (2019): 16–24.

Hrausky, Andrej, Janez Koželj in Damjan Prelovšek. *Plečnikova Ljubljana: Vodnik po arhitekturi*. Ljubljana: DESSA Ljubljana, 1996.

"Iz Ljubljane." *Jutro*, 23. 9. 1939, 4.

Jelačin, Ivan ml. (1886–1955). *Slovenska biografija*. Dostop 7. 11. 2025, http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi252456/#slovenski-biografski-leksikon.

Keršič Svetel, Marjeta. "Češko-slovenski odnosi med svetovnima vojnama." *Zgodovinski časopis* 49, št. 4 (1995): 613–30.

Kladnik, Darinka. *Mestna hiša v Ljubljani: Pomembni dogodki v zgodovini mesta*. Ljubljana: Viharnik, 1996.

Kočica, Jiři, Jure Logar, Aleksander Ostan, Andrej Smrekar, Andrej Srakar in Ivanka Zakotnik. *Shema deleža za umetnost: Umetniška dela v investicijskih projektih v Sloveniji in državah EU*, uredila Jiři Kočica in Andrej Srakar. Ljubljana: Zavod za kiparstvo, 2009.

Kranjc, Igor. *France Kralj*. Ljubljana: Slovenska matica, 2001.

Kranjc, Igor. *Umetnost trideseth [!] let iz zbirk Moderne galerije Ljubljana*. Ljubljana: Moderna galerija, 2004.

Kresal, France. "Delavska zbornica." *Kronika* 40, št. 1 (1992): 55–58.

Kresal, France. "Zbornica za trgovino, obrt in industrijo v Ljubljani." *Prispevki za novejšo zgodovino* 41, št. 1 (2001): 59–69.

Krmelj, Vesna. "Naročniška vizija in kulturna reprezentacija meščanstva na primeru Ljubljanskega velesejma." *Acta historiae artis Slovenica* 29, št. 2 (2024): 151–212. DOI: https://doi.org/10.3986/ahas.29.2.06

Lah, Ivan. "V Sofijo." *Slovenski narod*, 9. 7. 1910, 2–3.

Lah, Ivan. "Slovanski shod v Sofiji." *Omladina* 7, št. 5–6 (1911): 73–80.

Lah, Ivan. *Sigmovo maščevanje*. Ljubljana: Vodnikova družba, 1931.

Lavrič, Ana. "Slovansko-slovenska panteona Slavka Pengova in Toneta Kralja v Ljubljani." *Acta historiae artis slovenica* 22, št. 2 (2017): 61–99.

Lazarini, Franci. "Nationalstile als Propagandamittel in der Zeit der Nationalbewegungen: Slowenische und andere Nationalstile in der Architektur um 1900." *Acta historiae artis Slovenica* 25, št. 2 (2020): 249–67. DOI: https://doi.org/10.3986/ahas.25.2.10

"Ljubljana od včeraj do danes." *Slovenski dom*, 16. 11. 1939, 2.

"Ljubljanske novice", *Slovenec*, 17. 10. 1923, 3.

Ložar, Rajko. "Zgodovina Slovencev in naša upodabljajoča umetnost." *Kronika slovenskih mest* 6, št. 1, (1939): 28–37.

Magaš Bilandžić, Lovorka. "1930s Competitions for the Decoration of the National Assembly of the Kingdom of Yugoslavia in Belgrade and Croatian Artists." V *Art and State in Modern Central Europe (18th–21st century)*, uredili Josipa Alvіž, Dragan Damjanović, Jasmina Nestić in Jeremy F. Walton, 155–73. Zagreb: FF Press, 2024. DOI: https://doi.org/10.17234/9789533792170.12

Meglen, Olga. "Šmarska šola v socialistični Jugoslaviji in samostojni Sloveniji (1945–2004)." V *Šmarska knjiga: Jubilejna monografija ob 500-letnici šolstva v Šmarju*, uredil Jakob Müller, 225–48. Šmarje-Sap: Kulturno-raziskovalno društvo Turenček, 2007.

Mejač, Lara. "Razstava slovenskih zgodovinskih podob." V *Razstave v Jakopičevem paviljonu med letoma 1919 in 1945*, uredila Miha Valant in Beti Žerovc, 551–53. Ljubljana: Društvo Igor Zabel za kulturo in teorijo, 2023.

Mikuž, Jure. "Prvi poskus vpeljave zgodovinskega slikarstva v slovensko umetnost." *Kronika: Časopis za slovensko krajevno zgodovino* 22, št. 2 (1974): 122–28.

Mikuž, Stane. "K Mihelčičevim[!] slikam v bežigrajski šoli." *Slovenec*, 7. 10. 1936, 5.

Mikuž, Stane. "Slikar Mirko Šubic (Ob sedemdesetletnici rojstva)." *Sinteza* 18–19 (1980): 83–84.

Mladenovič, Ajda, Asta Vrečko in Ljubiša Milić. "Restavriranje stenske poslikave Staneta Cudermana in usoda monumentalnega slikarstva iz obdobja med obema vojnama." V *Konservator-restavrator (20 let): Povzetki mednarodnega strokovnega srečanja 2020*, uredila Nataša Nemeček, 181, 225. Ljubljana: Društvo restavratorjev Slovenije; Skupnost muzejev Slovenije, 2020.

Mohor, Michel. *Umetnost za nove dni: Zbirka Dravske banovine (1929–1941)*. Ljubljana: Narodna galerija, 2019.

Musher, Sharon. "The New Deal and the Arts." *Oxford Research Encyclopedia of American History*. Dostop 28. 1. 2022, oxfordre.com/americanhistory/view/10.1093/acrefore/9780199329175.001.0001/acrefore-9780199329175-e-81. DOI: https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199329175.013.81

"Nagrade za umetniška dela v novi skupščini." *Slovenec*, 6. 11. 1936, 2.

"Najmodernejša slaščičarna v Ljubljani." *Slovenec*, 2. 9. 1933, 4.

"Naši arhitekti: Vladimir Šubic." *Ilustrirani Slovenec*, 12. 4. 1931, 120–21.

Pavlinec, Donovan. "Slovenski inženirji človeških duš." *Zbornik za umetnostno zgodovino* 44, (2008): 114–38.

Perovšek, Jurij. "Pirkmajer, Milko." V *Enciklopedija Slovenije*. Zv. 8, 353. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1994.

Pirkmajer, Milko. "K uredbi o izvajanju javnih del." *Jutro*, 15. 1. 1935, 2.

Ratej, Mateja. "'Vidite, kako sem se razgovoril': Pisma Ivana Laha Ivanki Lipold v letih 1920–1938." *Zgodovina za vse: Vse za zgodovino* 26, št. 2 (2019): 31.

Režek Kambič, Marija. "EŠD 4160." *Varstvo spomenikov* 49 (2014): 140–43.

"Sklepi II. vsedržavnega kongresa likovnih umetnikov v Ljubljani v dneh 19., 20. in 21. marca 1938." *Umetnost* 2, št. 9–10 (1938): 138–44.

"Slavnostna otvoritev kino-gledališča 'Ljubljanski dvor'." *Jutro,* 16. 10. 1923, 7.

"Slovenski skladatelji na veliki umetnini Saše Šantla." *Jutro*, 13. 9. 1936, 3.

"Slovesna otvoritev Trgovskega doma v Ljubljani." *Trgovski tovariš* 28, št. 1–2 (1931):1–14.

Smrekar, Andrej. "Življenje in delo Helene Kottler Vurnik." V *Helena Vurnik: Slikarka in oblikovalka, 1882–1962*, uredil Andrej Smrekar, 22–62. Ljubljana: Narodna galerija, 2017.

Soklič, Boštjan. "Alegorija športa v Sokolskem domu," *Loški muzej Škofja Loka*. Dostop 5. 11. 2025, www.loski-muzej.si/novice/alegorija-sporta-v-sokolskem-domu.

"Stanovanjska hiša zbornice za T. O. I. v Ljubljani." *Trgovski list*, 11. 10. 1928, 2.

Stele, France. "Razstava bratov Kralj." *Slovenec*, 5. 7. 1923, 3.

Stele, France. "Umetnost in Slovenci." *Dom in svet*, 20. 12. 1923, 287–296.

Stele, France. "Zgodovina slovenske glasbe v sliki." *Kronika slovenskih mest* 4, št. 4 (1937): 216–17.

Stele, France. "Kako nastane zgodovinska slika? Ob G. A. Kosovi sliki Umestitve koroških knezov pri Krnskem gradu." *Kronika slovenskih mest* 7, št. 1 (1940), 1–10.

Šeme, Blaž. "Kino Sloga." *Varstvo spomenikov* 25 (1983): 310.

Šeme, Blaž. "Ohranjanje in konserviranje-restavriranje modernih in sodobnih stenskih poslikav in mozaikov." V *Konservator-restavrator: Povzetki mednarodnega strokovnega srečanja 2019*, uredila Nataša Nemeček, 54–63. Ljubljana: Društvo restavratorjev Slovenije; Skupnost muzejev Slovenije, 2019.

Šeme, Blaž, in Tjaša Pristov. "Conservation of mural paintings in secular buildings in Slovenia." *Acta Academiae Artium Vilnensis* 82 (2016): 23–41.

Šeme, Blaž, in Urška Šeme. "The Ljubljana Sgraffiti: A Diversity of Architectures, Techniques of Execution, and Degrees of Preservation." V *Sgraffito in Change*, uredil Jan Vojtěchovský, 84–101. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2022.

Šijanec, Fran. *Sodobna slovenska likovna umetnost*. Maribor: Založba Obzorja, 1960.

"Šubic, Mirko (1900–1976)." *Slovenska biografija*. Dostop 6. 11. 2025, http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi674378/#slovenski-biografski-leksikon.

Šubic, Zorka. "Alegorija športa." V *90 let telovadbe in športa v občini Škofja Loka: 1906–1996*, uredil Ivan Križnar, 8. Škofja Loka: Občina, 1996.

Tomše, Ida. *Saša Šantel: 1883–1945*. Ljubljana: Narodna galerija, 1983.

*Uradni list Narodne vlade SHS v Ljubljani* 6, št. 67 (1924).

"V mušketirski palači na Dolenjskem." *Jutro*, 3. 7. 1932, 5.

Vasold, Georg. "Das Rote Wien." V *Schlüsseltexte der Zweiten Wiener Moderne 1919–1934*, uredili Rob McFarland, Georg Spitaler in Ingo Zechner. München: De Gruyter Oldenbourg, 2020. DOI: https://doi.org/10.1515/9783110641622-025

"Vrtec otroške fantazije: Umetnik Mihelič slika sobe v Bežigrajskem vrtcu." *Jutro*, 7. 9. 1936, 6.

Windischer, Fran. "Trgovski dom v Ljubljani: Otvoritev 8. januarja 1931." *Jugoslovan*, 4. 1. 1931, 3.

Zgonik, Nadja. "Sternenova slika '1575', redek primer zgodovinskega slikarstva na Slovenskem." *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v., 41 (2005): 226–35.

Zupančič, Bogo. *Ljubljanski nebotičnik: Denar in arhitektura / Nebotičnik - the skyscraper of Ljubljana: Money and architecture.* Ljubljana: Urbanistični inštitut Republike Slovenije, 2001.

Zupančič, Bogo. *Arhitekt Josip Costaperaria in ljubljansko moderno meščanstvo*. Ljubljana: KUD Polis, 2004.

Zupančič, Bogo. *Usode ljubljanskih stavb in ljudi*. Zv. 1–4. Ljubljana: KUD Polis, 2005–2008.

Zupančič, Bogo. *100 let inženirske zbornice Slovenije: 1919–2019 / 100 Years of the Slovenian Chamber of Engineers (1919–2019).* Ljubljana: Inženirska zbornica Slovenije, 2019.

Žerovc, Beti. *Slovenski impresionisti*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2013.

## Interwar Murals on Public and Private Buildings in Ljubljana: The Case of Mirko Šubic

*Summary*

This article examines the development and significance of secular mural painting in Ljubljana between the two world wars, focusing on the work of Mirko Šubic as a case study. After 1918, when Ljubljana became the cultural, political, and administrative center of the Slovenian lands, the city experienced an intense construction boom. This growth encouraged collaboration between architects and visual artists; however, architectural decoration—especially murals—remains poorly documented and insufficiently researched, leaving many works endangered by later renovations.

The study first situates Ljubljana within a broader international context. In the 1930s, various European and American models closely linked public art to social policy, public investment, and civic identity, such as the New Deal programs in the United States or the Red Vienna housing schemes. Although the Kingdom of Yugoslavia never developed such systemic mechanisms, similar ideas were adopted locally, particularly through architects and patrons familiar with foreign examples. A key case is the Meksika housing complex in Ljubljana, deliberately conceived on Viennese social-housing principles, in which architecture, communal space, and visual art formed a unified social and aesthetic program.

The article then surveys major Yugoslav competitions for monumental decoration, especially those for the National Assembly in Belgrade and for the seat of the Drava Banovina in Ljubljana. These projects exposed the ambitions but also the limited experience of Slovenian artists in secular monumental painting. Alongside these large initiatives, numerous murals appeared in schools, banks, cinemas, society halls, restaurants, and housing complexes, revealing a new understanding of art as an integral part of the urban environment. Private commissions, increasingly frequent in the 1930s, likewise expressed the social status, cultural aspirations, and political attitudes of their patrons.

Within this environment, Mirko Šubic (1900–1976) emerges as the most prolific muralist in interwar Ljubljana. Trained in Munich, Prague, and Dresden, he combined a realist language with moderated Expressionist elements and developed a strong sense for adapting compositions to architectural space. His early commissions arose mainly through his brother, the architect Vladimir Šubic, and a dense network of personal and professional ties.

Šubic's first façade mural, an allegory of trade, craft, and industry on the Chamber of Trade, Craft, and Industry (1927–1928), used personifications tailored to the building's function and opened the way to further commissions. At the Workers' Chamber, he created a ceiling composition of zodiac signs that, together with Lojze Dolinar's sculptural program, linked the social mission of the institution to a broader cosmic order. His monumental but now lost mural *The Kingdom of Yugoslavia* in the Chamber of Commerce (*Trgovski dom*, 1930) combined a state map, regional symbols, and a national personification to comment visually on shifting borders and the broader Slovenian cultural space, including areas under foreign rule.

The article also analyses Šubic's private and semi-private commissions, which blend personal relationships, ideological beliefs, and public visibility. The mural for Ivan Lah's house in Šmarje–Sap (1932) united allegories of work, family, science, and art under the pan-Slavic tricolor and the motto *Pro patria* 'For the Fatherland', functioning both as a personal statement of a close-knit circle of friends and as a patriotic manifesto. Later works in Ljubljana, such as the large corner fresco depicting the four seasons (1938) on the civil engineer Milko Pirkmajer's house and the family-themed frescoes on the merchant Avgust Jurjovec's house (1939), shifted toward more intimate and decorative themes while retaining a presence in urban space.

The article shows that Šubic's murals were typically commissioned through informal agreements rather than public tenders, reflecting a system based on trust and professional networks. Stylistically, they combine clear, accessible allegories with a balanced adaptation to architectural structures and the intended public function of each space. Šubic's oeuvre is thus essential for understanding the visual identity of interwar Ljubljana and the evolving relationship between art and architecture. Despite the partial loss of many works, they remain key documents of a period in which monumental painting came to be viewed as a meaningful element of urban space and contemporary civic culture.

DOI: https://doi.org/10.3986/ahas.30.2.04 ACTA HISTORIAE ARTIS SLOVENICA 30|2 · 2025, 119–152

# Soulages, Richter, and Others

## Abstract Stained-Glass Windows performing in Medieval Sacral Monuments as a Universal Language for Strategic Public Commissions from the 1960s to 2000s

**Marcela Rusinko**

Assist. prof. Marcela Rusinko, PhD, Masaryk University, Faculty of Arts, Department of Art History, Arna Nováka 1, 602 00 Brno, marcelarusinko@phil.muni.cz, ORCID-ID: 0000-0002-9592-7321

Abstract

**Soulages, Richter, and Others**
**Abstract Stained-Glass Windows performing in Medieval Sacral Monuments as a Universal Language for Strategic Public Commissions from the 1960s to 2000s**

1.01 Original scientific article

This study explores how modern abstract stained-glass interventions can profoundly transform the atmosphere and meaning of medieval sacred monuments, imbuing them with new layers of spiritual, aesthetic, and collective identity. Focusing on non-figurative works by the renowned artists Pierre Soulages (Saint Faith's Church in Conques, France), Gerhard Richter (Cologne Cathedral in Germany), and Stanislav Libenský and Jaroslava Brychtová (Saint Vitus's Cathedral in Prague, Czech Republic), the research investigates how such interventions reinterpret tradition through contemporary visual language. It considers the performative and symbolic potency of these artworks, examining the intent of both their artists and commissioners, and how these projects reflect broader ideological contexts of a politically divided world and its aftermath. Ultimately, the study probes the unique resonance between medieval and modern artistic expression, revealing how abstract stained glass can serve as a spiritually and socially legitimizing force within historically layered sacred spaces.

Keywords: abstract stained glass, medieval monuments, commodification of art, Pierre Soulages, St-Foy de Conques, Gerhard Richter, Saint Peter Cathedral in Cologne, Stanislav Libenský and Jaroslava Brychtová, Saint Wenceslas Chapel in Saint Vitus Cathedral Prague

Izvleček

**Soulages, Richter in drugi**
**Abstraktna vitražna okna v srednjeveških sakralnih spomenikih kot univerzalni jezik za strateška javna naročila 1960–2010**

1.01 Izvirni znanstveni članek

V raziskavi ugotavljamo, kako lahko sodobne abstraktne vitražne intervencije globoko spremenijo vzdušje in pomen srednjeveških sakralnih spomenikov ter jim dodajo nove plasti duhovne, estetske in kolektivne identitete. Z osredotočanjem na nefigurativna dela priznanih umetnikov, kot so Pierre Soulages (opatijska cerkev Sainte-Foy v Conquesu, Francija), Gerhard Richter (katedrala v Kölnu, Nemčija) ter Stanislav Libenský in Jaroslava Brychtová (katedrala sv. Vida, Praga), v raziskavi proučujemo, kako takšni posegi ponovno interpretirajo tradicijo s sodobnim vizualnim jezikom. Obravnavamo performativno in simbolno moč teh umetniških del, proučujemo namene umetnikov in naročnikov ter razlagamo, kako njihovi projekti odražajo širše ideološke kontekste politično razdeljenega sveta in njegove razsežnosti. Končno v raziskavi proučujemo tudi edinstveno resonanco med srednjeveškim in sodobnim umetniškim izrazom ter razkrivamo, kako lahko abstraktno vitražno steklo služi kot duhovna in družbena legitimizacija v zgodovinsko večplastnih sakralnih prostorih.

Ključne besede: abstraktna vitražna okna; srednjeveški spomeniki; komodifikacija umetnosti; Pierre Soulages; St-Foy de Conques; Gerhard Richter; katedrala sv. Petra v Kölnu; Stanislav Libenský in Jaroslava Brychtová; kapela sv. Venceslava v katedrali sv. Vida v Pragi

**Modern Stained-Glass as a Performative Medium of Translation**

"A stained-glass window is not a painting. It is the permeation of light through a structure, which thereby becomes a kind of resonator for the colors introduced by external light filtering through the colored glass. The composition as a whole is thus not located in the windows themselves, but within the interior space of the building," stated the Czech painter Josef Šíma (1891–1971) in 1969, in connection with his late stained-glass cycle created for the choir of Saint James's Church in Reims.[1] The Gothic church, dating back to late twelfth century, is one of the oldest and best-preserved examples of medieval sacred architecture in the city, located just a few steps from the famous Reims Cathedral, the traditional site of the coronation of French kings. To replace its choir windows that were destroyed during the Second World War, in the mid-1960s Josef Šíma conceived a strikingly simple design, still partially figurative, yet departing from the classical visual-narrative conventions typically applied to depict the lives of saints. In line with his profoundly symbolic, lyrical-imaginative, and spiritually infused artistic vision, Šíma's approach eschews the canonized modes of representation in favor of a more abstract expression. Dominating the entire ensemble of the tall choir windows is a monumental archetypal motif of a white cross, extending across the full width and height of the choir space, set within an abstract cosmos of a starry blue sky and green earth. Saint James the Greater, to whom the church is dedicated, is represented in the stained glass only through a pair of brown boulders—an allusion to the *Golden Legend* by Jacobus de Voragine, in which a great stone is said to have opened upon contact with the martyr's body, receiving it into itself.[2]

In its simplicity, clarity, and accuracy, it appears to be a revolutionary idea that stained glass is not a "true" image or a "result," a final work in itself—unlike an autonomous canvas painting or a sculpture independent of architectural function—but rather a tool, an alchemical medium of transmutation, a transformation of light, in which the actual oeuvre consisting of a much more complex dimensional "image" only emerges within the spatial and existential reality of architecture, in accordance with its very essence and constitution. It captures not only the fundamentally performative and mutable nature of the final essence of the *opera* (the genius loci) but also the essence of many modern interventions in iconic medieval sacred monuments.[3] These interventions are often not fully explainable through the mere necessity of replacing or restoring a damaged, absent, or simply unsuitable element, as was the case in Šíma's stained glass for Reims in the mid-1960s, but instead emerge from a broader imperative: the need to recreate and recontextualize the performativity of the entire space within contemporary national sociopolitical narratives and the ambitions of proposed collective identities.[4]

To develop these considerations further, the resulting stained glass can thus be perceived in at least two layers. First, it can be perceived partially—as a physical artwork, embedded within a specific artistic style, and functioning as a vehicle of visual-cultural meaning and expression; that is, directly. Second, it can be perceived holistically—as an inherently performative and by its nature

1 *Le vitrail et les peintres à Reims*, 75. See also Liot and Delot, *Couleur et lumière*, 96–107.

2 Šmejkal, *Josef Šíma*, 347–48.

3 Pierre Soulages was one of those modern painters for whom this principle came across as being an organic part of their creative process itself; cf. his famous quote: "We talk about color . . . But the most important thing in a painting is the light and space that are born with it and from which it must not be separated" (On dit la couleur . . . Mais le plus important dans une toile, c'est la lumière et l'espace qui naissent avec elle et dont il ne faut pas la séparer); see Reymond, *Soulages: La lumière et l'espace*, introductory motto of the book. See also Lahy, *Kabbale et couleurs*.

4 Recently on the issue of national identity, e.g., Barkhoff and Leerssen, *National Stereotyping, Identity Politics*.

perpetually mutable, unrepeatably unique synesthetic artwork (an *opera* or *oeuvre*), constituted through the interplay of stained glass and light, the architectural structure as a whole, and, crucially, in synchrony with the cognitive and perceptual capacities of the experiencing, singular human "Presence,"[5] the Heideggerian *Dasein*.[6]

A simple, fundamentally conceptual-performative element of modern stained glass[7] can endow a traditional sacred monument with an entirely new and singularly uplifted atmosphere—an atmosphere that serves not only as a distinct visual and energetic imprint of its artistic creator, but also as a transformed expression of collective identity. It becomes a translation of the "traditional" into a contemporary artistic language; a transgressive and necessary reinterpretation of the spiritual and cultural-historical as well as symbolic dimensions of the site. Why does this principle prove so surprisingly effective, particularly in contemporary non-figurative interventions by renowned artists? Can modern or neo-avant-garde artistic expression—with its radically altered structural field of aesthetic codes[8]—contribute a wholly new interpretative layer to a medieval sacred monument? One that is not only spiritual-existential or philosophical in nature, but also functions as a socially legitimizing and identity-forming mode of representation? Moreover, what seems to be the nature of the fundamental relationship between medieval and modern visual creativity that makes possible such a potent and functional transgressive resonance between these two historically distinct layers of artistic production?

To explore these questions, this article examines three notable examples of contemporary abstract art interventions applied to iconic medieval monuments—in France and Germany, as well as on the other side of the Iron Curtain, in Czechoslovakia—carried out between the 1960s and 2000s. It principally examines the most significant French modern painter of the postwar period, Pierre Soulages (1919–2022), for Saint Faith's Church in Conques (Sainte-Foy de Conques), and within the German environment the equally important painter Gerhard Richter (born 1932) for Cologne Cathedral. The exceptionality of Soulages's works primarily emerges in a comparison of the artistic, social, and other contextual aspects of both projects. Moreover, Soulages evoked more discussion and controversy, which is why somewhat more space is devoted to his work here.

This inquiry focuses not only on the artistic concept and intention of an influential contemporary artist tasked with "unlocking" the desired performativity—that is, the concept and intent behind

[5] At least since the mid-twentieth century, the conceptual paradigm of the viewer not merely as a passive recipient but as an active initiator of the entire artistic process—aligned with the principles of quantum physics and its related interpretations of reality—has constituted one of the fundamental premises of modern (and, by extension, contemporary) art. On this topic, see Mitchell, "'Very Like a Whale';" O'Byrne and Silverman, *Subjects and Simulations*; Kaitavuori, *The Participator in Contemporary Art*.

[6] See Schmitt, *Martin Heidegger on Being Human*.

[7] For the traditional nineteenth-century perception of religious stained-glass windows, see, e.g., Ottin, *Le vitrail*, 1: "Stained glass, like many other arts that flourished in the Middle Ages, is no longer as popular as it once was, from the twelfth to the sixteenth centuries. It is certainly not as neglected as in the last century, when the last practitioners were reduced to making only heraldic borders, or, worse still, simple stained glass; however, it is still far from the splendor it once attained" (La peinture sur verre de même que bien d'autres arts qui florissaient au moyen âge, n'est plus en honneur comme elle le fut jadis, du XIIe au XVIe siècle. Elle n'est plus, il est vrai, aussi délaissée qu'au siècle passé où les derniers praticiens étaient réduits à ne faire que des bordures armoriées, ou, qui pis est, de la vitrerie pure et simple, cependant elle est encore loin de la splendeur à laquelle elle atteignit). In light of Ottin's words, does not contemporary interest in modern stained-glass window projects seem like a certain kind of renaissance of the technique?

[8] Bourdieu, *Les règles de l'art*; Bourdieu, *Manet, une révolution symbolique*, 13–16.

*1. Panoramic view of Saint Faith Church in Conques, Aveyron, France*

the creation of an abstract stained-glass work within a medieval sacred structure—but also on the commissioner and the initiator of the public commission: their motivations and the extent of their respect for the original historical constitution of the heritage ensemble. From this perspective, might these proposed interventions also, in some way, reflect the ideological and political distinctions of a world divided by the Cold War and its aftermath? To approach this question from a wider perspective, a third example is added: the strikingly sovereign minimalistic modern stained-glass work in Saint Wenceslas Chapel in Prague's Saint Vitus's Cathedral in the mid-1960s by the globally recognized Czech glass artists Stanislav Libenský (1921–2002) and Jaroslava Brychtová (1924–2020). The visual and artistic essence of both national legitimizing projects—Soulages in Conques and Richter in Cologne—were fundamentally based on the visuality and principles of their free painting work of the late 1960s and early 1970s. That is, both originated at the same time as Josef Šíma's abstract creations for Saint James's Church and the windows of Saint Wenceslas Chapel.

All these projects were initiated following the negotiations of the Second Vatican Council (1962–1965), initiated by Pope John XXIII. A discussion on sacral art took place, especially reflected in *Sacrosanctum concilium* (Constitution on the Sacred Liturgy), which was approved and promulgated by Pope Paul VI in 1963. Generally, the acceptance of modern religious art has undergone significant change, especially in comparison with the interwar pontificate of Pope Pius XI, sometimes referred to as a "crusade against modernism in sacred art."[9]

[9] Jonová, "Boj proti 'modernismu'," 194, 211–12. The author here quotes from Dieguez, "'Che tale arte'." See also Benazzi, *Arte e Teologia*; Buranelli, "Chiesa ed Arte."


*(© Wikimedia commons; photo: Krysztof Golik)*

**The transmutation of light and rhythmic breathing: Soulages in Conques**

Soulages's abstract paintings were considered the prime example of works in which the formal elements of "pattern and light converged with psychic structures of memory, consciousness, and intuition" by the mid-1960s.[10] Surprisingly, as Soulages himself repeatedly noted, it was at the genius loci of Saint Faith's Church in Conques in Aveyron (figs. 1–3),[11] near the artist's hometown of Rodez, that he initially decided "to be a painter—not an architect—a painter."[12] He visited the church as a twelve-year old with his school: "I was in such a state of elation; I told myself that there was only one important thing in life, and that was art. I love to paint, I would paint," he recollected.[13] Thus, in January 1986, fifty-five years later, as a highly respected and globally recognized neo-avant-garde artist, he was in

[10] Brennan, "Illuminating the Void," 121–22, referring here to writings and curatorial strategies of the museum director and author James Johnson Sweeney (1900–1986) and his reception of Soulage's work, especially in the context of Soulages's 1966 retrospective exhibition at the Museum of Fine Arts, Houston. At the 2009 retrospective exhibition at the Pompidou Center in Paris, Soulages himself referred to Sweeney's first visit to his atelier in 1948 in an interview with Hans Ulrich Obrist; see Obrist, "Entretien avec Pierre Soulages," 124–25.

[11] Among various recent literature, see Foletti, "Spaces for Miracles;" Foletti and Palladino, *Conques across Time*.

[12] E.g., Brennan, "Illuminating the Void," 122; citing Sweeney, *Sam Francis*, 15. Sweeney when recollecting his 1960s visit of the church with Soulages notes that even today in the character of "his handling the color, there remain something reminiscent of the warm half-light of the Romanesque interieur of Saint Faith;" Sweeney and Daix, *Pierre Soulages*, 27–28; Reymond, *Soulages: La lumière et l'espace*, 104.

[13] "J'étais dans un tel état d'exaltation, je me suis dit qu'il n'y avait qu'une chose importante dans la vie, c'est l'art. J'aime peindre, je serait peintre." Heck and Soulages, *Conques: Les Vitraux de Soulages*, 34; Decron, "Pierre Soulages, une lumière pour Conques," 111; Bois, "Le verre en son opacité."

January 1986 officially approached by the *Délégation aux Arts Plastiques* of the French Ministry of Culture with the proposal of the commission for the entire 104 stained-glass windows, not like in many cases before – this time he didn't hesitate for long about the offer.[14]

By March 1986, he started his first investigations concerning the conditions of the proposal in relation to specifics of the spot and his – from the very beginning rather clear – artistic vision. As reflected in various aspects by to this day quite numerous literature, he was looking for a special kind of glass, ideally related to alabaster—that is, translucent but not fully transparent.[15] Unable to find such material, he started experimenting in cooperation with *Centre International de Recherche sur le Verre* in Marseille with the support of the company Saint-Gobain Vitrage and later also with *Centre de Recherche de* Saint-Gobain in Aubervilliers. In April 1988, the proposals for stained-glass windows for Saint Faith's Church were presented, and the search for a manufacturer for the monumental stained-glass series continued with the cooperation of the glass master Jean-Dominique Fleury (born 1946). In 1991, the German workshop Kunstglas Klinge in Rheine met all the requirements and became the place where all the windows were eventually produced. Thus, by March 1994 the very last of the 104 stained glass windows of various sizes was installed, and the work was also unveiled that summer.[16]

Soulages, an intellectual gestural painter of the "luminosity of black color," following in the deepest possible way the philosophical and spiritual legacy of Kazimir Malevich, and known for thoughtful prudence and diligence in his work, therefore dedicated seven years to the project—from initial research, through the search for suitable material, to its finalization. "From the beginning, I was driven only by the desire to serve architecture as it has come down to us, respecting the purity of lines and proportions, the modulations of the tones of the stone, the order of light, the life of such a special space," he stated.[17] In his *Notes de travail* (Working Notes), Soulages also explains why he preferred the diffuse transmission of light through glass to its transparency. The main reason lies in the process of restricting the view to the outside, which makes the architecture an enclosed space. In this concept, the windows appear to be – in a visual sense – just continuation of the Romanesque walls. He referred to light of such "changed" quality as "transmuted" (*transmutée*), bringing with itself "an emotional value, an interiority, a metaphysical quality in keeping with the poetry of this architecture as well as with its function a place of contemplation, a place of meditation".[18]

[14] For reference how many times he was addressed about this offer, as well from the very influential circles, like e. g. by the American high politician and businessman Nelson Rockefeller (1908–1979) in 1957, see Reymond, *Soulages: La lumière et l'espace*, 103.

[15] E.g., Heck and Soulages, *Conques: Les Vitraux de Soulages*; Bußmann, *Soulages: Lebendiges Licht*; Duborgel, *Pierre Soulages: Conques*; Reymond, *Soulages: La lumière et l'espace*, 103–04; Cordez, "Pierre Soulages at Conques."

[16] Bußmann, *Soulages: Lebendiges Licht*, 16–17.

[17] Heck and Soulages, *Conques: Les Vitraux de Soulages*, 57: "Loin de tout Moyen-Âge reconstitué, imité ou rêvé, j'ai cherché, dit-il, avec des technologies de notre époque, un produit verrier en accord avec l'identité de cette architecture sacrée du xi$^{e}$ siècle et de ses pouvoirs d'émotion artistique. Dès le début, je n'ai été animé que par la volonté de servir l'architecture telle qu'elle est parvenue jusqu'à nous, en respectant la pureté des lignes et des proportions, les modulations des tons de la pierre, l'ordonnance de la lumière, la vie d'un espace si particulier. Le but de ma recherche a été de les donner à voir."

[18] Heck and Soulages, *Conques: Les Vitraux de Soulages*, 57: "Cette lumière que l'on pourrait dire 'transmutée' a une valeur émotionnelle, une intériorité, une qualité métaphysique en accord avec la poésie de cette architecture comme avec sa fonction: lieu de contemplation, lieu de méditation."

*2. Saint Faith Church in Conques and Soulages's stained-glass windows in 1994 (© Wikimedia commons; photo: madras91)*

Thus, in Conques, the design did not apply Soulages's typical black monumental patterns, as some might have expected. Instead, it focused on a very subtle purist play of a range of tones, respective to the qualities of that specially created glass in the changing light conditions within the uniqueness of the genius loci of the space. The design involved thoughtful rhythmic division of large glass surfaces: "In my stained glass windows, I have chosen forms that evoke a breath—a breath gently paced by the rhythm of the lead cames," the artist noted.[19] The sketches for the rhythm of lines and tones of particular window groups were created simultaneously in the glass workshop, and, importantly, with the help of full-size sketches, thus not in the traditional way by enlarging original drafts.[20] Thus, as a mature artist, Soulages undertook the task more with the care of a gifted aircraft designer looking for a "unique" balanced synesthetic design then as an artist generally projecting a manifestation of his own ego into the masterpiece.

Already some decade before Soulages's world-renowned work started, the young French painter Jean-Pierre Raynaud (born 1939) designed one of the first series of modern stained-glass minimalistic abstract windows in postwar France, intended for the medieval monastic space of the abbey and refectory at Noirlac.[21] Koestlé-Cate has compared Noirlac and Conques, suggesting that both

[19] Heck and Soulages, *Conques: Les Vitraux de Soulages*, 21: "J'ai choisi, dans mes vitraux, des formes qui sont comme un souffle. Souffle qui est rythmé par les barlotières."

[20] Heck and Soulages, *Conques: Les Vitraux de Soulages*, 37–79.

[21] Gonzales, "Les Vitraux de Jean-Pierre Raynaud à l'Abbaye de Noirlac;" Durand-Ruel et al., *Noirlac, abbaye cistercienne*.

*3. Saint Faith Church in Conques, general view of the choir in the afternoon sun (© RE: CENT; photo: Anna Kelblová)*

are forms of neo-Cistercianism in which the aesthetic of "restraint and economy aims, above all, to treat the configuration of light as primary consideration."[22] For both Noirlac in the mid-1970s and Conques a decade later, the stained-glass windows were commissioned by the French Ministry of Culture as part of restoration programs.

For the respectable personality of Soulages, in regard of his artistic career of a very mature stage, the commission embodied – in terms of response – a certain principally recognized peak, an achievement organically completing a lifetime's oeuvre that ensured his unique position not only within French social-cultural environment. The positive reception and promotion of the project was contributed to by the artist's open communication in all creative phases of the process and the meticulousness of its documentation and publicity. As a result, the project in Conques is not only an integral part of all volumes on the author for the last three decades,[23] but it was also an interpretative pinnacle of his late career. Although art history literature praises the significance, geometrical pureness, and philosophical depth of this project, as early as April 1993, before the entire commission was finalized, criticism from conservationists appeared in the French periodical *Sites et monuments*, reflecting the opinion of the region's residents.[24]

**Ten million French francs: The Conques windows controversy**

The topical research-based article initiated by the in *Sites et monuments* was by Bertrand Rossi. It opens with the statement that "the case raises many controversies and will remain in the annals of heritage." It points out that for the recent stained-glass windows project, the whole set of intact windows dating no later than to the mid-twentieth century was replaced. In fact, the original early medieval stained glass was destroyed by a fire already in 1568, and so the monument went through with noncoherent windows for almost the next four centuries. By the mid-nineteenth-century restoration,[25] when some of the original windows were also bricked up, the question was raised of thematic artistic replacement of the stained glass. However, new windows were not provided until the 1940s under the supervision of the architect Maurice Berry, the head for regional historic monuments. He differentiated windows of varied tones, adapted to the specific locations where they should be placed. He also defined their patterns, which were either geometric or figurative. The figurative notably depicted the lives and miracles of Saint Faith, Saint Norbert, and Saint Benedict. The last windows were installed by 1953.[26] Special emphasis was placed on the lightness of the windows in relation to the character of the interior. In this sense, the windows were referred to as "grandiose" (fig. 4).[27]

[22] Koestlé-Cate, "Cistercian Adventures in Glass."

[23] Among the most important: Meschonnic, *Le rythme et la lumière*, 215–19; *Сулаж. светоносность черного*, 29–44 (The Hermitage, Saint Petersburg, 2001); Encrevé, *Soulages: Les peintures*, 305–25; Chassey, "Conques, une abstraction épiphanique;" Hesslinger, "Outrenoir and Outreblanc."

[24] Rossi, "Conques: L'affaire des vitraux."

[25] Cf. Foletti and Palladino, "Vynalézání 'románského' Conques."

[26] Today the removed glazing can be found in the Treasure of Conques Museum.

[27] Rossi, "Conques: L'affaire des vitraux," 6–10.

*4. Saint Faith Church in Conques, detail of the choir interior with Soulages's windows (© RE: CENT; photo: Anna Kelblová)*


*5. Friedrich Foltz: Cologne panorama with St. Peter Cathedral and Rhine river, 1865, private collection (© and photo: Marcela Rusinko)*

Rossi notes that before the Ministry of Culture decided to finance new stained-glass windows—clearly going against public opinion and the opinion of experts—"Saint Faith's Church was one of the best-glazed churches in France," whereas many other churches were suffering because they were open to the elements. However, its position as a strategic tourist monument along the iconic pilgrimage route to Santiago de Compostela was decisive. Without further discussion, the project was quickly expanded to include all 104 windows, and it was commissioned to an artist well connected to the national social elite and with minimal experience in working with glass.[28] The article states that the local public, monument experts, and not least of all Church representatives were clearly in favor of retaining the colorful mid-twentieth-century stained-glass windows, and they strongly opposed their unjustified removal. One argument was that the colorful play of light created by the stained glass set was organic to the interieur of this Benedictine church. Thus, uncertainty over the effect of Soulages's design on the light inside the church caused great concern. Although Rossi obviously sided with those that favored keeping the old figurative stained-glass windows and the painter's abstract and technological innovation raised concerns for him, he notably points out that in retrospect it was a "politically commissioned" legitimization project, which went significantly against not only the real needs to renovate the church, but also the wishes of the local community and the wishes of the Church itself. The text also pointed out that the final costs, including the five-year research phase for Soulages's team project, cost almost ten million francs, financed from the public budgets of the Ministry of Culture.[29]

[28] Rossi, "Conques: L'affaire des vitraux," 10–11. The decision was connected with Jack Mathieu Émile Lang (born 1939), a member of the Socialist Party, who served as minister of culture from 1981 to 1986 and again from 1988 to 1993, and with François Léotard (1942–2023), who was minister from 1987 to 1988.

[29] Rossi, "Conques: L'affaire des vitraux," 12–15.

Although there was criticism of the loss of the functional postwar stained-glass windows, discussion about the meaning and form of this modern intervention in the French environment was essentially only temporary. It was dampened by the retrospective honors that not only the author but also the monument itself received in the French political narrative.[30] Soulages himself was symbolically elevated onto a pedestal previously achieved by only a very few painters and sculptors active in modern France. In a certain sense, using Bourdieu's terminology, in terms of symbolic value and identity legitimization, Soulages now definitely took the place of Manet.[31]

## The "radiant" nihilism of a television test pattern: Richter in Cologne Cathedral

The decade younger German artistic matador Gerhard Richter—who was born on the east side of the Iron Curtain[32] and become famous after his emigration to West Germany—may be a figure interconnecting both sides of this political divide. Although Richter's artistic expressions already comprised atypical painting or sculptural materials such as glass or mirror objects in the late 1960s, it was not until 2007, when he was in his seventies—thus, in his artistically very mature years—that he had the opportunity to create a monumental public stained-glass window for the southeast transept of Cologne Cathedral (fig. 5). Richter perceived an enormous exceptionality in this space, which is "charged with history and tremendous importance like no other," aware of the possible failure of a casual modern art figurative design.[33] The window, a south-facing visual dominant of the façade, is twenty-two meters high and nine meters wide, with an area of 113 square meters, and located about twenty meters above the ground, thus visible from a distance of tens of meters. Therefore, even though Richter's first two private sketches for this task involved figural motives derived from the photographs documenting the scenes of a forceful treatment of National Socialism victims, instantaneously, he abandoned this narrative orientation in favor of an abstract design. Here, as most sources say, a "coincidence" occurred when the artist intuitively attached a reproduction of his three-decade-old painting *4096 Farben* (1974) to the south window template (fig. 6). "It should only be a radiantly beautiful window, as good and beautiful and ambiguous as it can be for me here and now," he stated in an interview with the Swiss critic Hans Ulrich Obrist in November 2006 during the conceptual stage of the work.[34]

Among much literature on the subject, most of it written from a legitimizing Christian point of view, it is surprisingly difficult to find objective reflection on the commission's initiation, successive realization and the response to it. With its nonbiased point of view, a study by Claudia Pohl published in *Kunst und Politik* focusing on contemporary German art in church contexts after 1945 is exceptional.[35] Pohl addresses the topic factually, in an open-minded manner, based on archival sources. Thus, she correctly recognizes the key role of the initiator of the commission, Barbara Schock-Werner

[30] Cf. Cordez, "Pierre Soulages at Conques," 470–71.

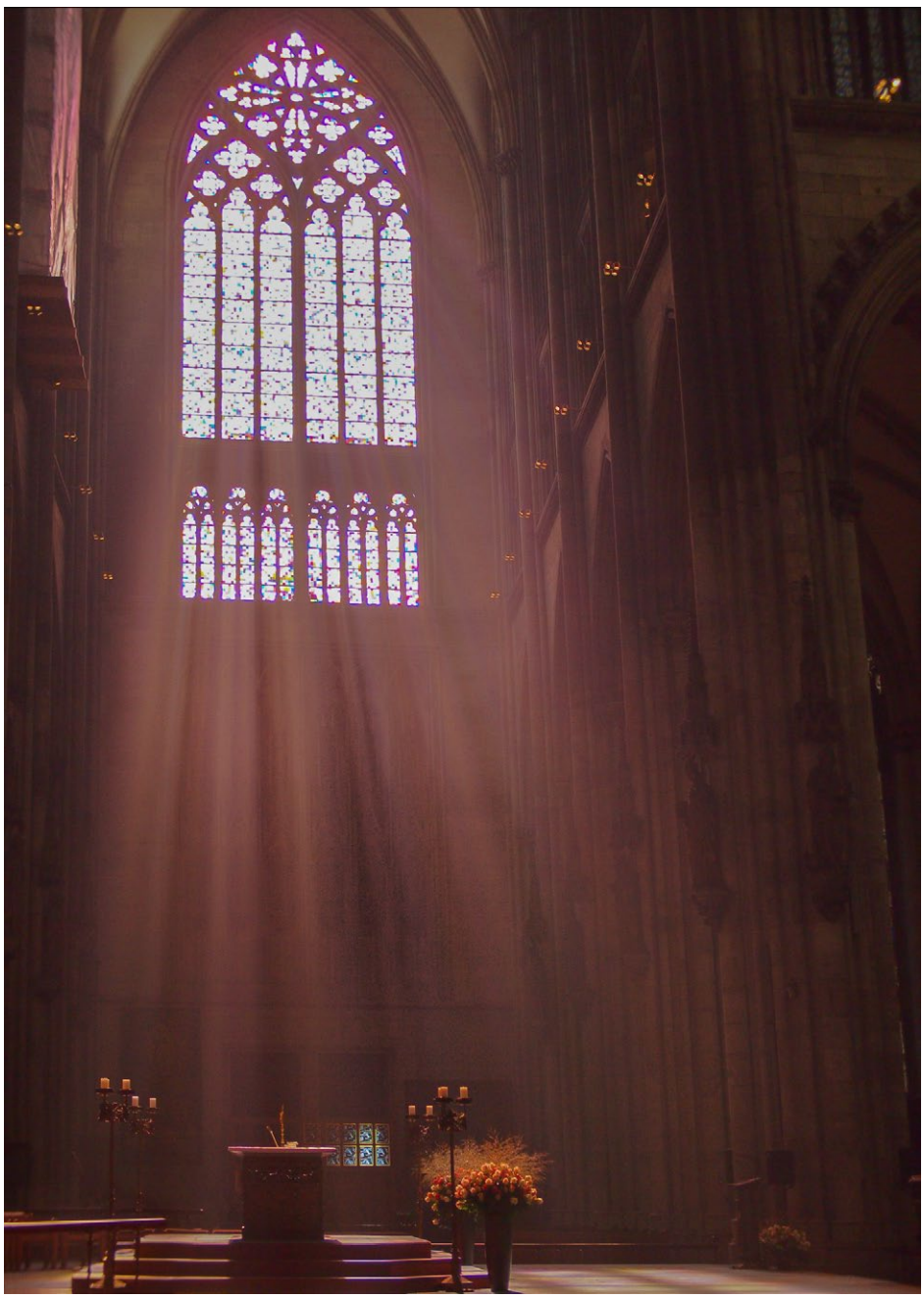
[31] Bourdieu, *Les règles de l'art*; Bourdieu, *Manet, une révolution symbolique*, 13–16.

[32] See Gross et al., *Documenta: Politics and Art*, 184–87.

[33] Elger and Obrist, *Gerhard Richter*, 538; Zweite, *Gerhard Richter*, 177–79.

[34] Zweite, *Gerhard Richter*, 177: "Es sollte nur ein strahlend schönes Fenster werden, so gut und schön und vieldeutig wie es mir hier und heute eben möglich sein kann."

[35] Pohl, "Gerhard Richters Fenster." This volume is titled *Kirche und Kunst: Kunstpolitik und Kunstförderung der Kirchen nach 1945*.



*6. Interior of Cologne Cathedral with Richter's window in 2007*
*(© Wikimedia commons; photo: Mazin Al-Salihi)*

(born 1947), an architect with a doctorate in art history, who served as the cathedral's chief architect manager between 1999 and 2012. Schock-Werner was the first woman to serve in this function, and she is a published architectural researcher with a clearly secular background.[36] In 2001 or 2002, she addressed Richter, who had settled in Cologne in about 1983, regarding the project. This occurred with the support and assistance of Auxiliary Bishop Friedhelm Hoffmann (born 1942), a friend of the artist and also an expert in church art.

Although Schock-Werner obviously favored and promoted Richter as a potential artist for the commission from the very beginning, over the following years she gathered arguments supporting and defending his minimalistic non-figurative design as the only suitable one and vital for this artistically and technically demanding, complex, and publicly prominent task. A year later, in 2003—following the prevailing iconographic program and both the historical and visual inconsistency and complexity of the Cologne Cathedral windows' glazing as a whole—the cathedral chapter decided that the large dominant southeast transept window should depict the figures of six twentieth-century German martyrs and saints connected to the Nazi era, among them the Breslau (now Wrocław) Jewish philosopher Edith Stein (1891–1942).[37] Such a basic assumption would have weakened Richter's position and made his design proposal immediately irrelevant, yet it did not happen that way. Wolfgang Ullrich suspects that Richter remained among the artists under consideration only because a figurative design was still expected from him—Schock-Werner had already argued that he was working in both an abstract and figurative manner.[38] Schock-Werner approached two other German artists, Egbert Veerbeek (born 1953) and Manfred Hürlimann (born 1958), with a request for a suitable window design incorporating iconography of the twentieth-century martyrs. Notably, their works fit in terms of form and color with the cathedral's historically and visually very complex glazing respectfully well.[39]

Perceived in retrospect within the prism of the secular art history canon, it still appears quite surprising and professionally contentious how two practically unknown conventional local painters could appear in competition with the prominent and adored Richter, neither of them with experience in stained glass.[40] No doubt their role was simply to demonstrate the impossibility of a "traditional" figurative design while depicting the characters whose appearance is very well known and to legitimize Richter's convenient abstract project. In this manner, the key argument by the opiniated cathedral architect manager in favor of Richter deliberately also discussed the problem of dark colors as prevailing on the garments of the martyrs, deemed inappropriate for the large stained-glass window on the bright sunny south side of the edifice. As a supportive argument, Schock-Werner also referred to the well-accepted abstract stained-glass window for Mainz Cathedral (2004) created by the German artist Johannes Schreiter (born 1930).[41] However, it is worth noting that both final designs—the one by Schreiter and that by Richter—are practically incomparable in terms of their overall effect and a certain sensitivity with respect to the *Gesamtkunstwerk* of the architecture, including colorful dominance.

[36] See Deml, "Dombaumeisterin." *Kölner Domblatt* 2012 also contains Schock-Werner's bibliography (382–85).

[37] Schock-Werner, "Das Südquerhausfenster des Kölner Domes."

[38] Ullrich, *An die Kunst glauben*, 21; Pohl, "Gerhard Richters Fenster," 46.

[39] Both designs are reproduced in Schock-Werner, "Das Südquerhausfenster des Kölner Domes," 361, 366.

[40] The radical difference in approach, experience, and quality could also be a reason why there was no obvious effort to widely publish the designs by the other two competitors.

[41] Pohl, "Gerhard Richters Fenster," 45–46; Schock-Werner, "Das Südquerhausfenster des Kölner Domes," 360–70.

Consequently, the first mention of entrusting Richter to work on a proposal for the window appears in the annual report written by Schock-Werner for October 2004 to September 2005, with a remark that "the color scheme is still being worked on," and that, considering the technical implementation, "different options are being tried out in collaboration with external glass workshops."[42] The final design consisted of about 11,250 colorful squares, each measuring 9.7 × 9.7 cm. Their positioning was computer generated but ultimately organized by the artist into a rhythmic pattern. Here, the visual concept is derived from the 1970s *Farbtafeln* series, which worked with the principle of gradual mixing of three basic colors and white, and as such could potentially, geometrically multiplied, continue to infinity. This was reduced to a range of seventy-two colors, a clear distinction limit for the human eye from the given distance. In addition, the technical choice did not use traditional leaded glazing; instead, the color squares of molded glass were set between two clear slices of glass and bordered with black silicon. The cost of almost €400,000 was allegedly covered by donations.

The new Cologne window was unveiled in August 2007 (figs. 7-8). Considering the revolutionary character of the idea, the difficulty of the technical choice, and time needed for determining the final color concept for the expected visual effect in its entirety, this appears to be an unprecedently short period of time—especially compared to the three long decades required for the important opposite window in the northwest transept. This is examined below. In light of the long and painful early postwar "struggle" seeking the right iconography and visual style for the opposite window, Schock-Werner's "quick" design for the south side with a rather non-standard project "competition" seems at least suspiciously purposeful or even to indicate signs of manipulative intentions.

From the social point of view, it is noteworthy that a debate developed soon after the piece was unveiled. Richter's abstract grid cathedral window, perhaps evoking the test pattern on an old television screen more than anything else,[43] was attacked by Archbishop Joachim Cardinal Meisner (1933–2017), who was not formally involved in the decisions and evidently preferred the idea of martyrs depicted in a figurative manner—and, moreover, was unable to attend the opening ceremony in person.[44] Furious debate developed on the pages of the newspapers *Kölner Stadtanzeiger* and *Kölner Express*. Meisner, systematically opposed to the cathedral representatives, referred to the design quite frankly as fitting much better into a mosque than into a Christian space.[45] If this is a new window, "then it should clearly reflect our beliefs," he stated.[46] Two year later, during the mass in Cologne Cathedral marking the opening of the Kolumba Museum, Meisner added eloquently: "Where culture is disconnected from the worship of God, the cult becomes rigid in ritualism and culture degenerates," while using the term *entartet* 'degenerate', highly sensitive in a German context, allegedly demonstrating that he insisted on his position. On that point, more fascinating seems to

[42] Schock-Werner, "46. Dombaubericht," 32.

[43] Wolfgang Ullrich clearly refers to this visual analogy, stating that the "giant screen" mutates into a medium that does not broadcast anything; see Ullrich, *An die Kunst glauben*, 15–29. See also Pohl, "Gerhard Richters Fenster," 51.

[44] Noteworthy is the fact that Meisner, as well as Edith Stein, was born in prewar Breslau (now Wrocław), part of territory that became Polish after 1945. Thus, the iconographic reference to martyrs of the Second World War could be a distinctly personal theme for him as well.

[45] See, for example, "Alle Bilder sind darin vereint;" "Meisner wollte das neue Domfenster nicht." See also Herrmann, *Das Gerhard Richter Fenster*.

[46] Pohl, "Gerhard Richters Fenster," 47–48; "Dom-Fenster passt besser in eine Moschee!"

*7. Detail of Richter's window pattern in Cologne Cathedral (© Publicdelivery.org; photo: Second-Half Travels)*

*8. West view of Cologne Cathedral with Richter's window (© Wikimedia commons; photo: Elisabeth Schittenhelm)*

be the surprisingly affirmative statement by Richter himself, noting that Meisner "could be the only one that realizes that this really isn't Catholic, the window."[47]

In this regard, it is worth quoting the famous period phrase by the composer, artist, and theorist John Cage (1912–1992) in his *Lecture on Nothing*: "I have nothing to say and I am saying it."[48] As Zweite noted in his extensive volume, what makes this quote—opening the door to some artistic nihilist minimalist points of departure—especially significant in this context is the fact that it already appeared in Richter's private diary in the mid-1980s.[49]

**Modern art or nineteenth-century historicism? A look back at postwar history**

Below the reasons are outlined that could have led to the decision to replace the southeast transept window in Cologne right at that historical moment under unusual circumstances. It is well known that during the Second World War highly valuable medieval stained-glass windows were dismantled and saved as a whole. A set of these from the nineteenth century—among them the original southeast transept glazing donated by King Wilhelm I of Prussia in 1863 depicting six secular and Christian rulers—was destroyed during Allied aerial bombardment, when the cathedral suffered severe damage. Consequent frenetic renovation efforts, led by Willi Weyres (the cathedral's chief architect from 1944 to 1972),[50] met the goal of making the cathedral partly accessible already on the seven hundredth anniversary of laying its foundation stone. On August 15th, 1948, when the festive reopening was held, among the most highlighted achievements was the installation of two bronze doors newly designed by Ewald Mataré in the south transept.

However, within the bulk of this first postwar period renovation work, already by the beginning of the 1948 the glazing in the south part of the transept nave was also installed. The large transept window was designed by the stained-glass artist Wilhelm Teuwen (1908–1968), a professor at the Cologne Academy of Fine and Applied Arts[51] and a disciple of Heinrich Campendonk (1889–1957), who had graduated from the Düsseldorf Academy of Fine Arts. According to a report published in *Kölner Domblatt*, the window glazing consisted of "colorless, only partly toned cathedral glass, whose pattern formed by lead frames acted abstractly against the light as a dark ornamental grid."[52] This indicates that this undemanding and even rather modern design fulfilled its function within the entire interior context well. Nevertheless, within the wide range of renovation work, new glazing clearly was not the main priority during these years. The real and decades-long marginality of this issue is testified to not only by the fact that Weyres alone as the chief architect designed several missing windows around 1960, adhering to a floral ornamental figurative style in terms of style and color, essentially not far from Teuwen's design, without this fact being at least historically questioned.

47 Imdahl, "Meisner irrt sich ein bisschen;" Pohl, "Gerhard Richters Fenster," 51.

48 Cage, *Silence: Lectures and Writings*, 109.

49 Zweite, *Gerhard Richter*, 453, record dated November 13th, 1985.

50 Schock-Werner, "Willy Weyres und der Kölner Dom."

51 Engels, "Der Maler Wilhelm Teuwen."

52 Rode, "Die neuen Glassfenster des Domes," 45–51: "Aus farblosen, nur zum Teil leicht getönten Kathedralglas, in dem durch Bleifassungen gebildeten Muster als dunkles Ornamentgitter abstract gegen das Licht stehen."

This is underscored by Lippert's volume, which discussed the period between 1920 and 1960 while practically omitting the issue of glazing completely.[53]

However, when Richter's glazing design was discussed in the early 2000s, the dominant southeast transept window seemed to be the only option. Was it really? What came first: the need to replace unsuitable glazing with a new one, or a need for a new window by the most famous living German artist, even a local one? This is very difficult to determine from the available sources and thus remains unanswered; it hangs over the revolutionary artwork in Cologne like an insistent intrusive question. Schock-Werner later explained the choice they made: "Colourless glazing based on a design by Wilhelm Teuwen was installed in 1948; however, over time the window was considered increasingly inadequate, both from an artistic perspective and because it let too much light into the cathedral. It would have compared particularly unfavourably with the colourful windows of the Welter cycle."[54]

In his 1992 study, Papenbrock offers an alternative, more critical analysis, focused on the genesis, role, and even quality of Teuwen's transept window designs. While examining the circumstances in the competition project for the north transept window glazing announced by the city representatives in August 1949 and not delivered before April 1980, he brings together many detailed relevant data.[55] From the very beginning, the project was perceived to be a joint effort between the town hall and Church at a European level of prestige that should be designed by "well-known artistic personality." In terms of style, the expected design should clearly refer to modern art and avoid nineteenth-century historicism. At the same time, it should respect the old medieval glazing and the north position of the window. The required iconographic program covering the Prophets and Old Testament references to Christ was specificized in the most detail. Among the four artists considered, Campendonk's persuasively strong timeless avant-garde project was deemed most suitable. Teuwen's design was perceived as second best, with many positive elements and thus suitable after "further processing." However, the relevance of a figurative iconographic program with references to a sensitive issue of German contemporary history and the gravity of the task led the committee to announce a new competition in 1951, this time with the results publicly exhibited and thus subject to discussion. Although several dozen artists took part in the second competition, the city committee finally inclined toward Campendonk's first project. In 1952 he was entrusted with the task, but under the condition of further modification of the design. Some three years later, he resigned for health reasons, passing away in 1955. The committee then entrusted Teuwen with the task, insisting first that it should be carried out "in the sense of Campendonk's design," yet Teuwen defended his own design. In 1957, sketches of the window designs were submitted for discussion. In contrast to his teacher, in terms of style Teuwen's work formally referred more to ancient tradition, and in terms of content it appeared to be more philosophical, thus somewhat more distant from what was originally expected by the town hall and Church. Teuwen, under enormous pressure from not only official representatives but also the local press for a decade, appeared to be unable to finalize his design at that point. Similar to his professor, he passed away in August 1967, half a year after the dissatisfied Cologne periodicals called for a new competition.[56]

[53] Lippert, *Historismus und Kulturkritik*.

[54] Schock-Werner and Wolff, *Cologne Cathedral*, 48.

[55] Papenbrock, "Das 'Nordfenster' des Kölner Doms."

[56] Papenbrock, "Das 'Nordfenster' des Kölner Doms," 202–05.

A rather provisional and eclectic design, submitted under the tenure of Arnold Wollf—the cathedral's chief architect from 1972 to 1999, the direct predecessor of Schock-Werner—was also not the final one. That design applied Teuwen's available sketches for the triforium area. However, for the main high part of the window, the old nineteenth-century panels were restored and ornamentally connected to the tracery by the local stained-glass artist Hubert Schaffmeister. In April 1980, after more than three decades of high expectations and difficult discussions, the north transept window was finally installed. Unfortunately, practically everything in the work essentially differed from the initial propositions, and a certain kind of nineteenth-century "bizarre ornamental collage" arose. Cologne definitely lost a unique historical opportunity to be proud of the world-quality glazing by Campendonk, whose prewar sacral window project was awarded the Grand Prix at the Paris Exhibition of 1937.[57]

"From a distance, it would certainly make most sense to have Campendonk's excellent first draft from 1949 accepted," commented Papenbrock on the rather unfortunate consequences. "Even at the end of the 1960s, when Teuwen's tracery sections and triforium zone were completed, but the artist himself had already died, a modern iconographically and stylistically uniform design would still have been conceivable: modeling and leading would have been done on light, monochrome glass created based on Teuwen's unfinished drawings and inserted into the overall window in the sense of an 'infinito' principle," he concluded.[58] Furthermore, the effort to restore the conventional nineteenth-century figurative windows continued practically until the beginning of the twenty-first century. This aspect apparently also affected the decisions regarding Richter's window.

**Marginal work or lifetime achievement? A variety of professional references**

Concerning Richter's late creation in Cologne Cathedral, it is worth noting that it has not engendered any substantial systematic professional reflections or extensive discussions in the context of his productive five-decade creative career. For Richter, any professional interest among secular art historians regarding the monumentality, symbolic potential, composition, and visual lighting effect of the stained-glass window in Cologne seems to be overshadowed by discussion of key interpretational topics that were always related to the significant social, political, and historical messages that his work referred to. Thus, in his letters to Richter, Didi-Huberman primarily discusses the painting cycle *Birkenau* (2014),[59] whereas others such as McGonagill similarly emphasize the pivotal German historical memory and archive aspects in Richter's unique manner of visual thinking.[60] In this sense, Zweite's comprehensive volume on the author covers the Cologne Cathedral project while contextualizing it within the wider stream of Richter's installations and projects for various secular public architectural spaces, although the volume clearly focuses on Richter's essential modern art painting legacy. Zweite practically avoids commenting on and developing the surprisingly harsh

[57] Engels, "100 Jahre Werkstätten." In contrast, in terms of modern figurative design and quality, analogical designs by the Italian stained-glass artist Amalia Panigati (1901–1975) were installed in Milan Cathedral. See Chiarelli, "Amalia Panigati;" Pinardi, "Amalia Panigati."

[58] Papenbrock, "Das 'Nordfenster' des Kölner Doms," 206.

[59] Didi-Huberman, *Wo Es war*.

[60] McGonagill, *Crisis and Collection*, 135–74.

controversy about the "television test pattern" window mentioned above, associating it instead with (from his perspective) generally positive appreciation and acceptance of the work. In that regard, Zweite concludes his legitimizing sensually visual analysis with a diplomatic statement that—in his personal view—the southern high transept window may be one of Richter's most important works. Nevertheless, the fact that a five-hundred-page volume devotes only two single pages to this widely discussed masterpiece, both publicly dishonored and supported, dispensing with a real in-depth analysis, resonates instead with more of a certain diplomatic restraint and a lack of interpretative persuasiveness than a strong nonbiased professional standpoint.[61]

Thus, evidently, the thoroughness of attempts offering either evolutive transcendental metaphysical explanations or historizing contextual reading in the name of legitimate (dis)continuity of postmodern and contemporary artworks created within various medieval sacred spaces initiated by the Church itself appears to be remarkable and in evident contrast to a real secular research interest here, which appears to be significantly more feeble.[62] The topic was repeatedly recalled especially by the journal *Das Münster*, which has addressed the issue of modern stained-glass windows systematically and in a wider context. Here Hoppe-Sailer refers to Richter's Cologne window as an essentially postmodern artistic achievement of radical plurality, thus, in the terms of Wolfgang Welsch, programmatically rejecting "all big" historical narratives, as well as in the name of a radical visual overwhelming decorativeness and attentiveness that the piece is evidently imposing in absolute asocial individuality, also rejecting any reference to the other windows and artworks in the same sacred space. Yet, he also refers to Richter's engagement in what certainly could be the most significant sacral artistic commissions of recent decades in Germany as clearly intentional: "It is certainly no coincidence that one of the most popular international artists of these days was commissioned to design the window in the southeast transept. This is an attempt to continue the history of contemporary art in a church context," notes Hoppe-Sailer.[63]

Hoppe-Sailer approaches the topic from a broader academic theoretical position. Not only does he question the role of contemporary art in the traditional Christian context, but he also points out the potential role of museums as aspiring "new sacral" fields, questioning what attracts artists like Richter—an avowed atheist, adored and even overpaid by the private art market—to create similar works for sacred spaces, ultimately without entitlement to a fee. What could be the value added here that could not be gained while working for museums or the private sphere? Opposing this, an article published a year earlier by Alex Hammels and Guido Schlimbach presents more traditional legitimizing positions. The authors, both theologians, see in Richter's dominant south window design a "'shining' example of a possible dialogue between art and the Church." Yet they go even further when, by evoking transcendental associations between light and metaphysics, they endeavor to link Richter's abstract colorful mathematical grid pattern to the originally expected narratively figurative iconographic concept presenting modern twentieth-century German martyrs of Nazism.[64]

[61] Zweite, *Gerhard Richter*, 179.

[62] *Gerhard Richter: Zufall*; Büttner, *Kirche sein als communio*, 88–116.

[63] Hoppe-Sailer, "Zurück in die Kirche," 264: "Es ist sicherlich kein Zufall, dass einer der derzeit höchst gehandelten internationalen Künstler den Auftrag bekommt, das Fenster des Südostquerhauses zu gestalten. Wird doch damit versucht, die Geschichte der zeitgenössischen Kunst im kirchlichen Kontext fortzuschreiben." See also Schlimbach, "Christliche Kunst."

[64] Hammes and Schlimbach, "Einleuchtendes Zeugnis."

The discussion has also been developed in other volumes devoted to Christian art,[65] recently also briefly noting the three new stained-glass windows created by Richter for the Benedictine Tholey Abbey in Saarland.[66] Koestlé-Cate's controversial discussion on the geometrical abstract grid pattern of the Cologne Cathedral window is fruitful, yet still focused on modern art in the context of Christian space from the perspective of a cultural historian.[67]

What, then, is the place and the role of this sacral public artwork in the prolific and decades-long oeuvre of this important, honored, and broadly interpreted—but also expensive—contemporary living artist in the world? Was it a real "divine coincidence," guidance from higher realms, or rather cluelessness that guided the artist's hand when a window template appeared on the reproduction of *4096 Farben*? To draw an analogy with Soulages: one can hardly expect this to be the lifetime masterpiece that will be remembered in Richter's obituaries because the reactions, especially the Christian ones, and attempts to retroactively legitimize this "apple of discord" within the wider theological context do not seem to offer a real consensus.

**Czech stained-glass Cold-War "color-field" minimalism for Prague Cathedral**

During the long decades of the Cold War, Czech glass held the privileged position of a prominent export product that—often in contrast to numerous nonconventional progressive artists of the period—systematically represented this central European country, a loyal Soviet postwar satellite, in the Western world. Thus, among the most internationally acclaimed, the glass artists and couple Stanislav Libenský and Jaroslava Brychtová should first be mentioned.[68] Although their four stained-glass window proposals designed and created for medieval sacral architectural spaces between 1964 and 2003 (i.e., during the period of state socialism and early post-socialism) hold a secondary position in their extensive oeuvre, the project carried out as part of the 1960s restoration work in Saint Wenceslas Chapel, Saint Vitus's Cathedral at Prague Castle[69] categorizes to be a most notable achievement (fig. 9).[70] The cathedral is a key sacred space in the Czech lands. Even though its foundations were laid on the site of previous sacral architecture in 1344, it was not consecrated until 1929. Saint Wenceslas Chapel, the resting place of Bohemia's patron saint, was consecrated by 1367. It contains the chamber where the coronation insignia of the Czech kings are preserved. Sylva Petrová has thoroughly reconstructed the project for its two large south-facing seven-meter-high windows.[71]

The competition for the chapel windows was announced in 1963, when the entire chapel was undergoing a thorough renovation and a wider and informative national discussion was taking place

[65] Czerlitzki, "Künstlerkult und Kirchenfenster;" Weijers, "A strange lostness that is palpably present."

[66] Wilhelmus, "Die neuen Chorfenster Gerhard Richters;" Zukić, "Mit starken Bildern und Botschaften." For other comparative German stained-glass projects, see also Elger Machová, "Současná německá sklomalba."

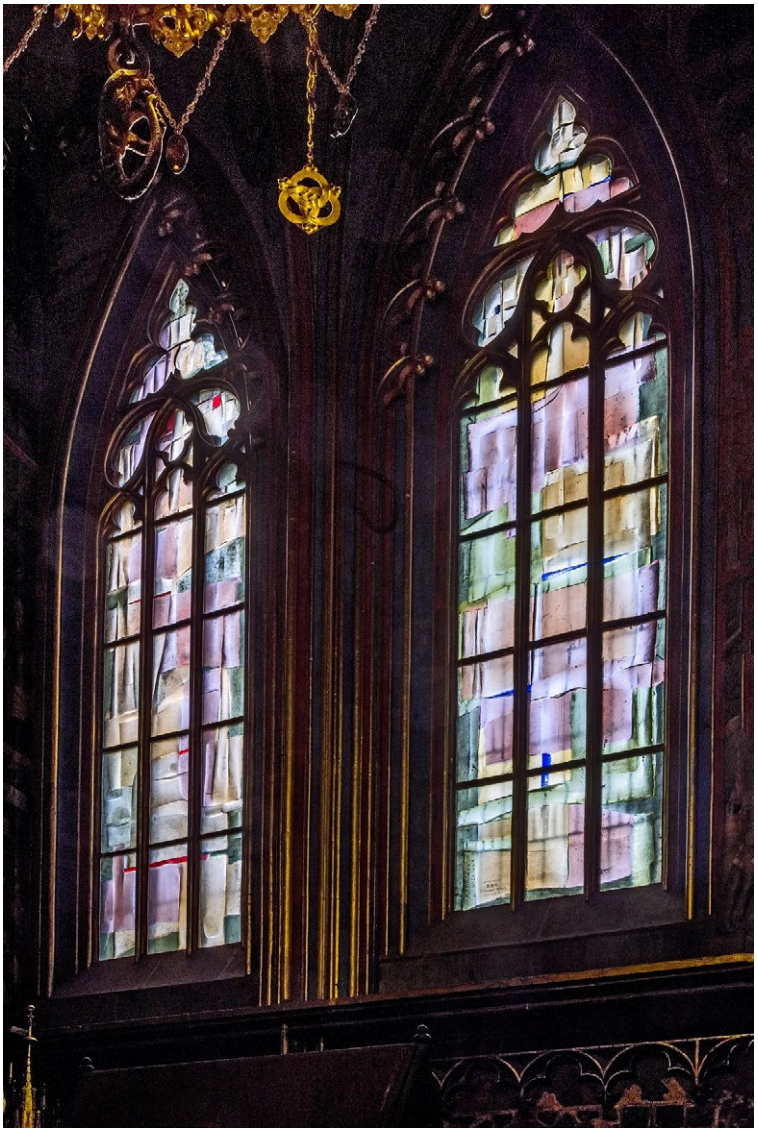
[67] Koestlé-Cate, "Cistercian Adventures in Glass;" Koestlé-Cate, "Grids: A Kraussian Perspective."

[68] Frantz, *Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová*; Petrová et al., *Stanislav Libenský – Jaroslava Brychtová*; Oldknow, "Stanislav Libenský (1921–2002);" Klasová, *Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová*.

[69] From period literature, e.g., Krása, "Svatováclavská kaple." More recently, see Uličný, "Blood in Stone and the Second Coming."

[70] Palata, *Kouzlo imaginace*, 129–39; Petrová, *Via Lucis*, 27–48.

[71] Petrová, *Via Lucis*, 27–48.



*9. Libenský and Brychtová's pair of stained-glass windows in Saint Wenceslas Chapel in 1968 (© UPM; photo: Gabriel Urbánek)*

in periodicals on the role of modern and avant-garde applied art, as well as on glass in monumental architecture. Here, among other issues, there was criticism of the conservatism of church commissioners rigidly based on the character of the monument and prescribed iconography. In the case of Saint Wenceslas Chapel, the commissioner was the Czechoslovak state through the president's office because Saint Vitus's Cathedral (including Prague Castle) belonged to the state during the communist period in Czechoslovakia. In 1954, the government issued a decree that transferred the cathedral to state administration.[72] This move was part of a broader process in which the state took control of church institutions and property.[73] Several local artists participated in the competition, most of whom already had experience working with glass. The aim was to replace the Art Nouveau stained-glass windows from 1912 to 1913 by the architect that completed the cathedral, Kamil Hilbert, and the artist Artuš Scheiner,[74] which were considered insufficient in terms of artistic quality and their light and color parameters. A committee composed of representatives of the art and architectural community and the president's office could make the decision without taking into account the Church's opinion even though it concerned such a sacred national space. As Petrová clearly shows, the parameters and ideas set by a group of the most influential professional art historians[75] thus came to the fore: above all, this included a demand for an abstract design devoid of traditional figurative Christian iconography and muted colors respecting the character of the murals being restored. Art historians, especially the Catholic priest Josef Cibulka (1886–1968), a professor of Christian archaeology and church art, generally did not hinder modern designs in sacred space,[76] and they weighed in on Libenský's winning design.[77] As Petrová assumes, corrections to the designs primarily concerned attenuation of the color scale. The technological choice for the pair of tall chapel windows was fundamentally innovative at the time. Brychtová originated the experimental glass-making technique. It involved mold-melted glass installed in the large original Gothic lining and tracery, interspersed with a metal frame, assembled from a mosaic of painted colored segments (so-called "stones"), directly reflecting the typical medieval incrustations of the walls.[78] This design echoed the aesthetics of the 1960s because it worked sculpturally on the principle of negative relief

[72] Government Decree no. 55/ 1954, issued October 19th, 1954; Kostílková, "Činnost Jednoty," 70; Šindelková, "Sochařská a malířská výzdoba," 803–06; Měchura, "Památková péče v areálu Pražského hradu," 495.

[73] Cuhra, "KSČ, stat a římskokatolická církev;" Balík and Hanuš, *Katolická církev v Československu*; Uhlíková and Sklenář, "Instrumentalizace památkové péče."

[74] Kostílková, "Činnost Jednoty," 50–55; Kostílková, *Okna Svatovítské katedrály*, 30–31.

[75] Jaromír Neumann (1924–2001), period director of the Institute for Theory and History of Art of the Czechoslovak Academy of Sciences, with Jaroslav Pěšina (1912–1992) and Josef Krása (1933–1985); see Kostílková, *Okna Svatovítské katedrály*, 31. The competition conditions and the committee's decision process are well documented in the Prague Castle Archive, President's Office (KPR), item no. 400,000.

[76] Jonová, "Boj proti 'modernismu'," 193. Cibulka was involved in the creation of modern stained-glass windows in the cathedral as early as the First Czechoslovak Republic. In the commission, he certainly embodied a guarantee of continuity with the stained-glass windows already created in the neo-Gothic part of the cathedral before the Second World War; Kostílková, *Okna Svatovítské katedrály*, 22–29.

[77] The division of roles within this creative duo is well known. Libenský always acted as the designer. His role was thus quite close to a painter, draftsman, or free creative artist. Brychtová then acted as the head of the glass workshop at Pelechov near the famous northern Bohemian glassmaking locality of Železný Brod. She invented and refined her own technological procedures. However, the final stage of work on the object always took place in close cooperation, and in the case of any disagreement Libenský had the final say.

[78] Šedinová, "Symbolika drahých kamenů."

*10. Saint Wenceslas Chapel in Prague St Vitus Cathedral (© UPM; photo: Gabriel Urbánek)*

and intertwined colored surfaces with unclearly defined contours, offering a certain impression of scattered watercolor paint (figs. 10–11). The glass was finally installed in the frame in April 1968.[79]

The stained-glass window in Saint Wenceslas Chapel, created between 1966 and 1968, was positively reflected and interpreted as an organic part of previous stained-glass windows for the same space for the first time already in a 1970 publication issued by the same administration of Prague Castle.[80]

Consequently, colorful reproductions appeared in the mid-1980s, when the Rakow Award for Excellence in the Art of Glass was launched by the Corning Museum of Glass in New York.[81] The award committee stated that the Czech couple "have created a body of work unmatched by any other artists to date, aesthetically and technically, in sometimes monumental scale and innovative color."[82] Subsequently, the work was examined in detail in a 1994 publication by the Corning Museum of Glass.[83] In addition to the comprehensive cathedral volume, the pair of windows, created under the strict supervision of art historians, was noted as most notable artistic achievement of the second half of the twentieth century in Saint Vitus's Cathedral.[84]

Nevertheless, what appears as a remarkable and repeatedly acclaimed achievement from the perspective of secularized art history may well have been a very bitter pill for the representatives of the Catholic Church at the time of its creation. A disturbing circumstance, although practically unremarked upon, remains the fact that at the very time when the reconstruction of Saint Wenceslas Chapel, that most sacred of national sacred spaces, was being finalized, and discussions were taking place over the first designs for the windows by Libenský, the Archbishop of Prague, Josef Beran (1888–1969)—who since 1949 had been interned, held in various locations under house arrest—was forced to leave for exile in Rome following his elevation to cardinal.[85] In this context, the project can undoubtedly be considered not only a remarkable, successful, and timeless abstract artistic undertaking—approached from the outset in a primarily secular manner, rather than from the perspective of the religious function of the space—but also as a definitive step systematically continuing the longstanding persecution and subjugation of the Catholic Church in Czechoslovakia. It is therefore only logical that in this case no open critical discussion in the press took place—or could have taken place—as it had with the two later European projects discussed above. Furthermore, in the case of Libenský and Brychtová, whose works the regime repeatedly showcased abroad, it would be historically appropriate to ask to what extent there was conscious collaboration with totalitarian power and its institutions.[86]

[79] Petrová, *Via Lucis*, 27–48. According to Libenský's recollections, the window panels for the chapel were cast twice. The first, more delicate version of the relief failed to achieve the desired chromatic effect in the light-exposed, south-facing setting of the third courtyard, appearing muted and pale in comparison with the design. During the second casting, the thickness of the relief glass was increased, which resulted in the desired harmonious coloration reflecting the chromatic character of the chapel's interior. See Petrová, *Via Lucis*, 47.

[80] Burian, *Okna katedrály Sv. Víta*, s. p.

[81] Warmus, "The Art of Libensky and Brychtova," 35.

[82] Warmus, "The Art of Libensky and Brychtova," 30.

[83] Frantz, *Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová*, 42–43, 118–19.

[84] Petrová, *Via Lucis*, 27; Šindelková, "Sochařská a malířská výzdoba," 806.

[85] Cf. Balík and Hanuš, *Katolická církev v Československu 1945–1989*, 89–90. For the dispute between Czechoslovakia and the Vatican, see Kaplan, *Těžká cesta*. For the most detailed biography of Beran, see Vodičková, *Uzavírám vás do svého srdce*; Koura, *Diktatura versus naděje*.

[86] For a discussion of the forms of cooperation of the key period art historians with the communist regime, see Bartlová, *Dějiny českých dějin umění*, especially 149–225.

*11. Libenský painting the final life-size design for Saint Wenceslas Chapel around 1965, private archives (Petrová, Via lucis, 32)*

**Prominent performativity of abstract stained glass as a sociopolitical product**

A prominent contemporary avant-garde artist in the mature stage of his[87] artistic career, recognized and linked to elites in a clearly representative sense, with art museum branding, collecting culture, top prices, and a developed market, an international icon of modernity or the avant-garde—combined with a crucially attractive, iconic medieval monument site, linked to the concerns of the national elites in the same sense. Could this be a sure recipe for success, especially during political and economic reconstruction, applicable under any social paradigm? In this sense, contemporary art—especially the neo-avant-garde segment, with peak popularity and peak prices, flawless in its incarnation of the representative legitimization needs of a seminal part of the society—appears to be enormously powerful. Surely, for some time, both western European creations analyzed here were covered by layers of first-rate criticism, adoration, or commentary, which were only rarely created from unbiased positions. However, a new performative coding had already been applied, and the sociocultural narrative of the monument had already been rewritten.

The vibrant, pure, immersive, and ubiquitous, almost "medieval" monumental spirituality of abstract restrained minimalism[88] seems to be the common thread that connects the detached ambitious applied modern art projects described above, all created within traditional, highly respected, valued, and guarded sacred spaces between 1968 and 2007, during four decades of artistic, cultural, social, and geopolitical development in Europe, on both sides of the Iron Curtain. The term *minimalism* entered the scene by the end of the 1960s in the United States, signifying a movement in art that "makes its statement with limited if not the fewest possible resources."[89] This especially applies to the rhythmical meditative introspective breathing of the light achieved by Soulages in Conques, even under significant local distrust during the years-long creation of the work.

What is noteworthy is a slight yet evident distinction, a variation in the effect of these contemporary performative stained-glass interventions, all installed in places where there was no urgent need for new glazing. The preserved monumental purity of the "Cistercian" Romanesque style in the case of both Raynaud's and Soulages's works for French monasteries instinctively led the authors toward full respect for the character of the space, to elevate it through the powerful performative effect of light invited into it with higher spiritual resonance through very minimal, respectful, and modest artistic means. On the other hand, the more complex nature of the cathedrals in Cologne and Prague—rich in terms of both style and character, as well as inconsistent, being built and decorated over the span of several centuries—allowed Richter on the one hand and Libenský and Brychtová on the other to work with a more colorful play of light, and thus their creations differ, especially in comparison with the dominant chord of ostentatious austerity achieved by Soulages in Conques.

Summarizing the institutional background, in the case of Conques, the decision came from the highest political offices of the French government, with the clear intent to apply the work of the most famous contemporary artist to a key historical monument. Initially, it seems that the extent of intervention was not firmly defined. Thus, it seems that no thorough discussion led to the decision to replace all 104 functional modern figurative windows. Not coincidentally, the situation in Conques

[87] Use of the masculine gender here is intentional because I do not believe that a female artist has ever found herself in the position of an "identity symbol" in modern art history.

[88] See Botha, *A Theory of Minimalism*; Meyer, *Minimalism: Art and Polemics*.

[89] Strickland, *Minimalism: Origins*, 7.

and that in Cologne show the typical elements of a prominent contract "pushed through" by high circles. In a similar manner, the Cologne elites, both secular and sacral, expected to draw attention to a top-class medieval monument site by engaging the most famous and most expensive living German artist. As mentioned above, Richter allegedly first worked on a figurative, narrative design only to abandon it in favor of an abstract mathematical geometric pattern. It appears that such a radical change in concept, violating the rules of the competition, was not satisfactorily elucidated or defended.

Furthermore, in the case of Conques the contractor achieved a goal that was apparently planned from the very beginning. The controversies and protests came from the public and institutions, primarily regional ones familiar for decades with the respected 1940s stained-glass windows, whose performativity was noted to be "grandiose." In fact, both the old and new glazing were praised for their light qualities, appropriately complementing and empowering the effect of the visual and contemplative experience of the monument site, yet each in a distinctively different way. Contrary to this, in the case of Cologne things appear to have gone too fast and too far. Thus, paradoxically here, the high-ranking representative of the initial contractor seemed surprised by the inappropriateness and radical character of the final visual design. Those that advocated the monumentality of the playful "television test pattern" or "sock pattern" of Richter's window were metropolitan intelligentsia, intellectuals, and influential locals, as well as political circles that are assumed to have covered the real costs of the oeuvre.

One last remark is worth making on the variety of technical approaches. Soulages and Brychtová went their own way and experimented with molded glass, looking for a suitable technical choice for a long time. However, this was not the case of the large south-transept Cologne window by Richter. Here, the technology bore almost no resemblance to the original glassmaking techniques, and this was reflected in the visual and luminescent qualities of the piece. In effect, the material qualities of the results make a real visual and performative difference in all three cases. The sculptural structural surface of the softly colored layered Prague mosaic glazing against the complex medieval artistic decoration of Saint Wenceslas Chapel fulfils its role very convincingly. However, given the background of Prague Castle in the late 1960s, questions arise about the project. The social paradigm itself was particularly dissimilar. Thus, there were no great public expectations, wild criticism, adoration, radical controversies, or changes to the project while it was being prepared, but also no distinct public fame and reflection on the piece appeared. This is not only because the details of the contract and the work were not publicized at all, but above all because in this case the role of the Church was entirely marginalized and intentionally pushed into the background. In this sense, this oeuvre under the conditions of secular communism, when Prague was not yet a top destination for crowds of tourists, was not commercialized as a political-cultural product, but was apparently instrumentalized in favor of a constructed cultural-political identity, exactly like those other more famous European projects discussed here.

---

*Research for this article has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation program under Marie Skłodowska-Curie grant agreement No 101007770 - CONQUES. The data underlying this article will be shared on reasonable request by the corresponding author.*

**Bibliography**

"Alle Bilder sind darin vereint." *Kölner Stadtanzeiger*, 14 August, 2007.

Balík, Stanislav, and Jiří Hanuš. *Katolická církev v Československu 1945–1989*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2013.

Barkhoff, Jürgen, and Joep Leerssen, eds. *National Stereotyping, Identity Politics, European Crises*. Leiden-Boston: Brill, 2021.

Bartlová, Milena. *Dějiny českých dějin umění 1945–1969.* Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2020.

Benazzi, Natale, ed. *Arte e Teologia: Dire e fare la bellezza nella Chiesa; Un'Antologia su estetica, architettura, arti figurative, musica e arredo sacro*. Milano: EDB, 2003.

Bois, Yve-Alain. "Le verre en son opacité." In *Soulages*, edited by Pierre Encrevé and Alfred Pacquement, 54–59. Paris: Centre Pompidou, 2009.

Botha, Marc. *A Theory of Minimalism*. New York-London: Bloomsbury, 2017.

Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.

Bourdieu, Pierre. *Manet, une révolution symbolique: Cours au Collège de France (1998–2000) suivis d'un manuscrit inachevé de Pierre et Marie-Claire Bourdieu*. Paris: Seuil, 2013.

Brennan, Marcia. "Illuminating the Void, Displaying the Vision: On the Romanesque Church, the Modern Museum, and Pierre Soulages' Abstract Art." *Res: Anthropology and Aesthetics* 52 (2007): 116–27.

Buranelli, Francesco. "Chiesa ed Arte: Un lungo e tortuoso cammino." In *I Papi dei Concili dell'era moderna: Arte, storia, religiosità e cultura*, edited by Daniela Porro and Antonio D'Amico, 107–15. Roma: Gandemi editore, 2018.

Burian, Jiří. *Okna katedrály Sv. Víta*. Praha: Obelisk, 1970.

Bußmann, Klaus. *Soulages: Lebendiges Licht, Malerei und die Fenster von Conques*. Münster: Westfälisches Landesmuseum Münster, 1994.

Büttner, Gerhard. *Kirche sein als communio: Das Neue Kirchenfenster im südlichen Querhaus des Kölner Domes von Gerhard Richter*. Berlin: LIT Verlag, 2015.

Cage, John. *Silence, Lectures & Writings*. London: Marion Boyars Publishers Ltd, 1980.

Chassey, Éric de. "Conques, une abstraction épiphanique." In *Soulages*, edited by Pierre Encrevé and Alfred Pacquement, 104–17. Paris: Centre Pompidou, 2009.

Chiarelli, Matteo. "Amalia Panigati: Cinquant'anni di arte vetraria." *Arte Cristiana* 867 (2011): 443–52.

Cordez, Philippe. "Pierre Soulages at Conques: A Century of Medievalism." In *Conques Across Time: Inventions and Reinventions (9th – 21st Centuries)*, edited by Ivan Foletti and Adrien Palladino, 470–504. Rome-Brno: Viella; Masaryk University, 2025.

Cuhra, Jaroslav. "KSČ, stát a římskokatolická církev (1948–1989)." *Soudobé dějiny* 8, no. 2–3 (2001): 267–93.

Czerlitzki, Anna Maria. "Künstlerkult und Kirchenfenster: Gerhard Richters Glasmalerei im Kölner Dom." In *Kultbild und Andachtsbild: Moderne Bilder im christlichen Sakralraum*, edited by Jürgen Wiener, 243–49. Essen: Klartext Verlag, 2013.

Decron, Benoît. "Pierre Soulages, une lumière pour Conques." In David Liot and Catherine Delot. *Couleurs et lumière: Chagall, Sima, Knoebel, Soulages… Des ateliers d'art sacré au vitrail d'artiste*, 108–18. Reims: Musée des Beaux-arts, 2011.

Deml, Matthias. "Dombaumeisterin Prof. Dr. Barbara Schock-Werner in Ruhestand." *Kölner Domblatt* 77 (2012): 455–57.

Didi-Huberman, Georges. *Wo Es war: Vier Briefe an Gerhard Richter*. Dresden-Köln: Staatliche Kunstsammlungen Dresden; Verlag der Buchhandlung Walther König, 2018.

Dieguez, Alejandro Mario. "'Che tale arte non sia ammessa nelle nostre chiese': La crociata di Pio XI contro il modernismo nell'arte sacra." In *Incorrupta monumenta ecclesiam defendant: Studi offerti a mons. Sergio Pagano, prefetto dell'Archivio Segreto Vaticano*, edited by Andreas Gottsmann, Pierantonio Piatti and Andreas E. Rehberg, 427–54. Città del Vaticano: Archivio Segreto Vaticano, 2018.

"Dom-Fenster passt besser in eine Moschee!" *Kölner Express*, 29 August, 2007.

Duborgel, Bruno. *Pierre Soulages: Conques, Une lumière révélée*. Suresnes: Bernard Chauveau, 2014.

Durand-Ruel, Denyse, Emmy De Martelaere, Philippe Durand-Ruel and Georges Duby. *Noirlac, Abbaye cistercienne: Vitraux de Jean Pierre Raynaud*. Paris: Éditions Modernes d'Art, 1977.

Elger, Dietmar, and Hans Ulrich Obrist, eds. *Gerhard Richter: Text 1961 bis 2007; Schriften, Interviews, Briefe*. Köln: 2008.

Elger Machová, Martina. "Současná německá sklomalba: Malíři Gerhard Richter, Neo Rauch, Markus Lüpertz, Sigmar Polke a Imi Knoebel vytvářejí okna do sakrálního prostoru." PhD diss., University of Olomouc, 2014.

Encrevé, Pierre. *Soulages: Les peintures 1946–2006.* Paris: Seuil, 2007.

Engels, Mathias T. "Der Maler Wilhelm Teuwen." *Das Münster* 6 (1953): 206–10.

Engels, Mathias T. "100 Jahre Werkstätten für Glasmalerei und Mosaik Hein Derix Kevelaer." *Das Münster* 19 (1966): 429–40.

Foletti, Ivan. "Spaces for Miracles: Constructing Sacred Space through the Body, from Conques to the Mediterranean, and Beyond." *Convivium* 9, no. 1 (2022): 168–85.

Foletti, Ivan, and Adrien Palladino. "Vynalézání 'románského' Conques: Národní dědictví, nebo oslava pravé víry?" In *Infrastruktury (dějin) umění: Sborník ze VII. sjezdu historiků a historiček umění v Ústí nad Labem*, edited by Anežka Bartlová and Hana Buddeus, 401–12. Ústí nad Labem-Praha: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně; Uměleckohistorická společnost ČR; Artefactum, 2022.

Foletti, Ivan, and Adrien Palladino, eds. *Conques Across Time: Inventions and Reinventions (9th – 21st Centuries)*. Rome-Brno: Viella; Masaryk University, 2025.

Frantz, Susanne K., ed. *Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová: A 40-Year Collaboration in Glass*. Munich-New York: Prestel; Corning Museum of Glass, 1994.

*Gerhard Richter: Zufall, das Kölner Domfenster und 4900 Farben*. Köln: Museum Ludwig; Metropolitenkapitel der Hohen Domkirche Köln, 2007.

Gonzales, Hadrien. "Jean-Pierre Raynaud's Stained-Glass Windows at Noirlac Abbey." *France-Amérique* (2018): 21–29.

Gross, Raphael, et al., eds. *Documenta: Politics and Art*. Munich: Prestel, 2021.

Hammes, Axel, and Guido Schlimbach. "Einleuchtendes Zeugnis: Das Südquerhausfenster von Gerhard Richter im Kölner Dom und seine ursprüngliche Widmung." *Das Münster* 64, no. 4 (2011): 282–87.

Heck, Christian, and Pierre Soulages. *Conques: Les Vitraux de Soulages*. Paris: Seuil, 1994.

Herrmann, Ingo. *Das Gerhard Richter Fenster in Kölner Dom: Der Fensterstreit um das Südquerhausfenster des Kölner Doms; Kardinal Meisner vs. Gerhard Richter*. München: GRIN, 2014.

Hesslinger, Mark R. "Outrenoir and Outreblanc: On the metaphysics of light in the work of the artist Pierre Soulages." In *Pierre Soulages: Noir – Lumière; Farbe und Geste in den 1950er-Jahren*, edited by Beate Reifenscheid, 43–47. Koblenz: Ludwig Museum, 2019.

Hoppe-Sailer, Richard. "Zurück in die Kirche? Fragen zur zeitgenössischen Kunst im Kirchenraum." *Das Münster* 65, no. 4 (2012): 260–64.

Imdahl, Georg. "Meisner irrt sich ein bisschen." *Kölner Stadtanzeiger*, 31 August, 2007.

Jonová, Jitka. "Boj proti 'modernismu' v sakrálním umění v době pontifikátu Pia XI.: Se zřetelem k českým zemím z pohledu papežské diplomacie." In *Josef Cibulka: Kněz, pedagog a historik umění ve 20. století*, edited by Michal Sklenář, Kristina Uhlíková and Vít Vlnas, 193–212. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2020.

Kaitavuori, Kaija. *The participator in contemporary art: Art and social relationships*. London-New York: I. B. Tauris, 2018.

Kaplan, Karel. *Těžká cesta: Spor Československa s Vatikánem 1963–1973*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2001.

Klasová, Milena. *Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová*. Praha: Gallery, 2002.

Koestlé-Cate, Jonathan. "Grids: A Kraussian perspective on new windows for the church." *Religion and the arts* 18, no. 5 (2014): 672–99.

Koestlé-Cate, Jonathan. "Cistercian adventures in glass: From Noirlac to Conques." *Religion and the arts* 26, no. 4, (2022): 465–97.

Kostílková Marie. "Činnost Jednoty pro dostavění chrámu sv. Víta (1844–1954)." In Marie Kostílková. *Katedrála sv. Víta: K 650. výročí založení Svatovítské katedrály s obdivem a úctou k dílu našich předků.* Vol. 2, *Dostavba*, 9–70. Praha: Správa Pražského hradu, 1994.

Kostílková, Marie. *Okna Svatovítské katedrály*. Praha: Správa Pražského hradu, 1999.

Koura, Petr. *Diktatura versus naděje: Pronásledování římskokatolické církve v Československu v letech 1948–1989.* Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2014.

Krása, Josef. *Svatováclavská kaple*. Praha: Obelisk, 1971.

Lahy, Georges. *Kabbale et couleurs: Les mystères des nuances de la Lumière*. Roquevaire: Éditions Lahy, 2016.

*Le vitrail et les peintres à Reims 1957–1969*. Reims: Maison de Culture, 1969.

Liot, David, and Catherine Delot. *Couleurs et lumière: Chagall, Sima, Knoebel, Soulages... des ateliers d'art sacré au vitrail d'artiste*. Reims: Musée des Beaux-arts, 2011.

Lippert, Hans-Georg. *Historismus und Kulturkritik: Der Kölner Dom 1920–1960*, Köln: Verl. Kölner Dom, 2001.

McGonagill, Doris. *Crisis and Collection: German Visual Memory Archives of the Twentieth Century*. Würzburg: Könighausen & Neumann, 2015.

Měchura, Petr. "Památková péče v areálu Pražského hradu." In *Pražský hrad – srdce českého státu*, edited by Petr Kroupa and Jan Novák, 492–97. Praha: Kancelář Prezidenta republiky; Správa Pražského hradu, 2022.

"Meisner wollte das neue Domfenster nicht." *Kölner Stadtanzeiger*, 27 August, 2007.

Meschonnic, Henri. *Le rythme et la lumière avec Pierre Soulages*. Paris: Éditions Odile Jacob, 2000.

Meyer, James. *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*. New Haven-London: Yale University Press, 2004..

Mitchell, Charles. "'Very like a whale': The spectator's role in modern art." In *Concerning contemporary art: The Power lectures, 1968–1973*, edited by Bernard Smith, 33–88. Oxford: Clarendon Press, 1975.

O'Byrne, Anne E., and Hugh J. Silverman. *Subjects and simulations: Between Baudrillard and Lacoue-Labarthe*. Lanham: Lexington Books, 2015.

Obrist, Hans-Ulrich. "Entretien avec Pierre Soulages." In *Soulages*, edited by Pierre Encrevé and Alfred Pacquement, 119–25. Paris: Centre Pompidou, 2009.

Oldknow, Tina. "Stanislav Libenský (1921–2002)." *Journal of glass studies* 44 (2002): 208–10.

Ottin, Léon-Auguste. *Le vitrail: Son histoire, ses manifestations à travers les Âges et les peuples*. Paris: H. Laurens, 1896.

Palata, Oldřich. *Kouzlo imaginace – sklo Stanislava Libenského a Jaroslavy Brychtové v architektuře*. [s.l., s.n.], 2013.

Papenbrock, Martin. "Das 'Nordfenster' des Kölner Doms: Kritische Beobachtung zur Ikonographie und Geschichte nach 1945." *Kölner Domblatt* 57 (1992): 197–216.

Petrová, Sylva. *Via Lucis: Stanislav Libenský a Jaroslava Brychtová pro sakrální prostory v Čechách a na Moravě*. Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum, 2021.

Petrová, Sylva, Radomíra Sedláková and Václav Erben. *Stanislav Libenský – Jaroslava Brychtová: Tvorba z let 1945–1989*. Praha: Národní galerie v Praze, 1989.

Pinardi, Wolfgang. "Amalia Panigati – Pittrice vetrarista." *Arte Cristiana* 652 (1978): 271–76.

Pohl, Claudia. "Gerhard Richters Fenster im Kölner Dom." *Kunst und Politik* 14 (2012): 43–54.

Reymond, Nathalie. *Soulages: La lumière et l'espace*. Paris: Adam Biro, 1999.

Rode, Herbert. "Die neuen Glassfenster des Domes: Der Wiedererstandene Kölner Dom." *Kölner Domblatt* 2–3 (1949): 45–51.

Rossi, Bertrand. "Conques: L'affaire des vitraux." *Sites et monuments: Bulletin de la Société pour la protection des paysages et de l'esthétique de la France* 141 (1993): 6–15.

Schlimbach, Guido. "Christliche Kunst – ein frag-würdiger Begriff." *Das Münster* 65, no. 4 (2012): 265–71.

Schmitt, Richard. *Martin Heidegger on Being Human: An Introduction to Sein Und Zeit*. Bloomington: iUniverse, 2000.

Schock-Werner, Barbara. "Willy Weyres und der Kölner Dom." *Kölner Domblatt* 69 (2004): 265–88.

Schock-Werner, Barbara. "46. Dombaubericht: Von Oktober 2004 bis September 2005." *Kölner Domblatt* 70 (2005): 9–60.

Schock-Werner, Barbara. "Das Südquerhausfenster des Kölner Domes: Zur Genese eines Entwurfs." *Kölner Domblatt* 72 (2007): 349–78.

Schock-Werner, Barbara, and Adolf Wolff. *Cologne Cathedral, Its History – Its Artworks*. Köln: Greven Verlag, 2012.

Strickland, Edward. *Minimalism: Origins*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

*Сулаж: Светоносность черного / Soulages: Lumière du noir*. Paris: Paris-Musée, 2001.

Sweeney, James Johnson. *Sam Francis*. Houston: The Museum of Fine Arts, 1967.

Sweeney, James Johnson, and Pierre Daix. *Pierre Soulages: L'oeuvre 1947–1990*. Neuchâtel: Ides et Calendes, 1991.

Šedinová, Hana. "Symbolika drahých kamenů v kapli sv. Václava." *Umění* 45, no. 1 (1997): 32–48.

Šindelková, Mariana. "Sochařská a malířská výzdoba katedrály sv. Víta od konce první světové války po současnost." In *Katedrála viditelná a neviditelná.* Vol. 2, *Průvodce tisíciletou historií katedrály Sv. Víta, Václava, Vojtěcha a Panny Marie na Pražském hradě*, edited by Jana Maříková-Kubková, 718–827. Praha: Hilbertinum, 2019.

Šmejkal, František. *Josef Šíma*. Praha: Odeon, 1988.

Uhlíková, Kristina, and Michal Sklenář. "Instrumentalizace památkové péče v českých zemích v druhé polovině 40. a v 50. letech 20. století." *Zprávy památkové péče* 82, no. 1 (2022): 3–16.

Uličný, Petr. "Blood in stone and the second coming: On the meaning of the Wenceslas chapel in st. Vitus's cathedral in Prague and the Karlstein chapels." *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 86, no. 2 (2023): 145–94.

Ullrich, Wolfgang. *An die Kunst glauben*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2011.

Vodičková, Stanislava. *Uzavírám vás do svého srdce: Životopis Josefa kardinála Berana*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2009.

Warmus, William. "The Art of Libensky and Brychtova: The first Rakow Award for Excellence in the Art of Glass." *New Glass Review* 6 (1985): 30–42.

Weijers, Wouter. "A strange lostness that is palpably present: On Gerhard Richter's 'Cologne Cathedral Window'." In *Monuments and memory: Christian cult-buildings and constructions of the past; Essays in honour of Sible de Blaauw*, edited by Mariëtte Verhoeven, Lex Bosman and Hanneke van Asperen, 381–92. Turnhout: Brepols, 2016.

Wilhelmus, Liane. "Die neuen Chorfenster Gerhard Richters in der Abtei Tholey: Die Ausgestaltung von Sakralräumen durch Künstler hat Tradition." *Kunst und Kirche* 83, no. 4 (2020): 49–51.

Zukić, Katja. "Mit starken Bildern und Botschaften: Die Künstlerfenster von Mahbuba Maqsoodi und Gerhard Richter im Kloster Tholey; Meisterwerke der Gegenwart aus den Traditionswerkstätten Gustav van Treeck." *Das Münster* 75, no. 1 (2022): 41–48.

Zweite, Armin. *Gerhard Richter: Leben und Werk; Das Denken ist beim Malen das Malen*. München: Schirmer und Mosel Verlag, 2019.

## Soulages, Richter in drugi: Abstraktna vitražna okna v srednjeveških sakralnih spomenikih kot univerzalni jezik za strateška javna naročila 1960–2010

*Povzetek*

V prispevku obravnavamo vprašanje, kako lahko sodobne nefigurativne vitražne instalacije globoko spremenijo atmosfero in pomen srednjeveških sakralnih spomenikov. Te intervencije obravnavamo kot performativne akte, ki zgodovinskim spomenikom dodajajo nove plasti duhovnega, simboličnega in kulturnega pomena. Tradicionalno izražanje preoblikujejo v sodoben umetniški jezik in ustvarjajo dialog, ki presega čas in estetiko, hkrati pa je bistveno povezan s socialno kulturo elit. Postavljamo temeljna vprašanja o tem, zakaj so takšni posegi tako učinkoviti, zlasti kadar jih izvajajo vodilni sodobni ali neoavantgardni umetniki, uspešni na umetnostnem trgu in v muzejskem prostoru. Ugotavljamo, ali lahko sodobna abstraktna umetnost v sakralnih prostorih ne le prevzame eksistencialne ali filozofske vloge, ampak deluje tudi kot instrument družbene legitimacije in oblikovanja kolektivne identitete. Da bi raziskali ta vprašanja, v raziskavi analiziramo tri pomembne primere abstraktnih posegov v vitraže, izvedene med letoma 1960 in 2010 v Franciji, Nemčiji in na in na ozemlju današnje Češke in Slovaške. Ti primeri so: intervencija Pierrea Soulagesa v Sainte-Foy de Conques, delo Gerharda Richterja v katedrali v Kölnu ter instalacija Stanislava Libenskega in Jaroslave Brychtove v kapeli sv. Vaclava v katedrali sv. Vida v Pragi. Vsi trije primeri ponazarjajo estetsko, tehnološko in filozofsko različne pristope k vključevanju sodobnih abstraktnih oken v srednjeveško arhitekturo, ki ponujajo različne vizualne in konceptualne rezultate, hkrati pa ohranjajo globoko spoštovanje do zgodovinske celovitosti posamezne lokacije. Poleg umetniškega vzgiba upoštevamo v raziskavi tudi

motivacije naročnikov, obenem pa poudarjamo, kako so institucionalni in kulturni okviri vplivali na uresničitev takih projektov, ter analiziramo zelo različne odzive, tako občudujoče kot globoko kritične. Razmišljamo o tem, kako lahko ti posegi odražajo širše ideološke in politične kontekste, zlasti tiste, ki so se oblikovali ob vprašanjih o iskanju nacionalne identitete, hladni vojni in njenih posledicah. Zlasti primer Prage ponuja vpogled v delovanje sodobnega umetniškega izraza v različnih kulturnih možnostih za železno zaveso. V članku smo pokazali, da sodobna abstraktna vitražna umetnost, ki jo ustvari ikonska nacionalna umetniška osebnost, povezana z zbirateljsko kulturo sodobnih elit, in ki je vključena v srednjeveški sakralni spomenik, lahko služi kot pomemben akt kulturnega prevajanja. Ne gre le za okras, ampak za aktivno redefinicijo duhovnega in kulturnega pomena spomenika. Ti posegi ponazarjajo močno interakcijo med zgodovinsko oddaljenimi umetniškimi jeziki in poudarjajo trajno pomembnost sakralnih prostorov kot živih krajev umetniške in skupnostne identitete, pa tudi tržne komodifikacije.

Detail of Richter's window pattern in Cologne Cathedral (© Publicdelivery.org; photo: Second-Half Travels)

ACTA HISTORIAE ARTIS SLOVENICA 30|2 • 2025

## Vsebina · Contents