



ACTA HISTORIAE ARTIS SLOVENICA

Strategije umetnostne reprezentacije štajerskega plemstva
v zgodnjem novem veku

Visual Representation Strategies of the Styrian Nobility
in Early Modern Times

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

ACTA HISTORIAE ARTIS
SLOVENICA

24|2·2019

Strategije umetnostne reprezentacije štajerskega plemstva
v zgodnjem novem veku

Visual Representation Strategies of the Styrian Nobility
in Early Modern Times

LJUBLJANA 2019

Acta historiae artis Slovenica, 24/2, 2019

Znanstvena revija za umetnostno zgodovino / Scholarly Journal for Art History

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

ISBN je 978-961-05-0245-6

Izdajatelj / Issued by

ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta /

ZRC SAZU, France Stele Institute of Art History

Založnik / Publisher

Založba ZRC

Glavna urednica / Editor-in-chief

Tina Košak

Urednici številke / Edited by

Tina Košak, Polona Vidmar

Uredniški odbor / Editorial board

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

Mednarodni svetovalni odbor / International advisory board

Günter Brucher (Salzburg), Ana María Fernández García (Oviedo), Iris Lauterbach (München),

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

Lektoriranje / Language editing

Maria Bentz, Aleksandra Čehovin, Kirsten Hempkin, Amy Anne Kennedy

Prevodi / Translations

Nika Vaupotič, Polona Vidmar

Oblikovna zasnova in prelom / Design and layout

Andrej Furlan

Naslov uredništva / Editorial office address

Acta historiae artis Slovenica

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

E-pošta / E-mail: ahas@zrc-sazu.si

Spletna stran / Web site: <http://uifs1.zrc-sazu.si>

Revija je indeksirana v / Journal is indexed in

Scopus, ERIH PLUS, EBSCO Publishing, IBZ, BHA

Letna naročnina / Annual subscription: 35 €

Posamezna enojna številka / Single issue: 25 €

Letna naročnina za študente in dijake: 25 €

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

Naročila sprejema / For orders contact

Založba ZRC

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

E-pošta / E-mail: zalozba@zrc-sazu.si

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

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

© 2019, ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Založba ZRC, Ljubljana

Tisk / Printed by Tiskarna PRESENT d.o.o., Ljubljana

Naklada / Print run: 400

VSEBINA

CONTENTS

Polona Vidmar

<i>Strategije umetnostne reprezentacije štajerskega plemstva v zgodnjem novem veku. Predgovor</i>	5
<i>Visual Representation Strategies of the Styrian Nobility in Early Modern Times. Preface</i>	7

DISSERTATIONES

Susanne König-Lein

<i>Die Porträtsammlungen in der Grazer Burg und im Schloss Karlau im 17. und 18. Jahrhundert</i>	11
<i>Portretni zbirki v graškem dvoru in dvorcu Karlau v 17. in 18. stoletju</i>	30

Polona Vidmar

<i>Theatrum genealogicum. Die Stammbäume der Grafen Herberstein und Dietrichstein als Mittel adeliger Repräsentation</i>	31
<i>Theatrum genealogicum. Rodovniki grofov Herberstein in Dietrichstein kot sredstvo plemiške reprezentacije</i>	63

Renata Komić Marn

<i>Portreti Eleonore Marije Rozalije kneginje Eggenberg, rojene princeze Liechtenstein</i>	65
<i>Portraits of Eleonora Maria Rosalia Princess of Eggenberg, née Liechtenstein</i>	88

Edgar Lein

<i>Contraphe der abgelebten fürstlichen Bischöff zu Seccau. Zur Porträtgalerie der Seckauer Bischöfe in Schloss Seggau</i>	91
<i>Contraphe der abgelebten fürstlichen Bischöff zu Seccau. K portretni galeriji sekovskih škofov v gradu Seggau</i>	111

Marjeta Ciglencečki

<i>Franz Ignaz Count of Inzaghi, Ptuj Parish Archpriest and Dean, and the Veneration of St Victorinus, First Bishop of Poetovio Known by Name</i>	113
<i>Franc Ignac grof Inzaghi, ptujski nadžupnik in dekan ter češčenje sv. Viktorina, prvega po imenu znanega petovionskega škofa</i>	163

Franci Lazarini

<i>Groffe Brandis – umetnostni naročniki na Štajerskem</i>	167
<i>The Counts of Brandis – Art Patrons in Styria</i>	190

APPARATUS

Izvečki in ključne besede / Abstracts and keywords	195
Sodelavci / Contributors	199
Viri ilustracij / Photographic credits	201

PREDGOVOR

STRATEGIJE UMETNOSTNE REPREZENTACIJE ŠTAJERSKEGA PLEMSTVA V ZGODNJEM NOVEM VEKU

Prispevki v tematski številki revije *Acta historae artis Slovenica* so eden od rezultatov raziskovalnega projekta *Umetnostna reprezentacija plemstva. Naročništvo na Štajerskem v zgodnjem novem veku* (J6-7410), ki ga je med 1. 1. 2016 in 31. 12. 2018 iz državnega proračuna financirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije. Z raziskavami, ki so potekale na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Mariboru in Umetnostnozgodovinskem inštitutu Franceta Steleta ZRC SAZU, smo z različnih vidikov osvetlili umetniško reprezentacijo plemstva v zgodnjem novem veku na območju historične Štajerske in v širšem slovenskem prostoru. Z namenom presejanja sedanjih državnih meja so bili v projekt vključeni tudi strokovnjaki iz Gradca, nekdanje deželne prestolnice. Temeljno premiso, da je imelo plemstvo ključno vlogo v novoveškem umetnostnem razvoju dežele, smo obravnavali s preučevanjem vzorcev in strategij, s katerimi se je novoveško plemstvo z naročništvom, mecenstvom in zbirateljstvom oziroma skozi arhitekturo in likovno umetnost reprezentiralo na deželni ravni ter v Habsburški monarhiji.

Raziskave so bile usmerjene v ožji krog naročnikov, ki so se v spreminjajočih se zgodovinskih okoliščinah od 16. do 18. stoletja izkazali z ambicioznostjo v kakovosti in številu naročenih umetniških del ter pogostostjo rabe arhitekture, likovne in uporabne umetnosti za namene reprezentiranja tako v posvetnem kot v sakralnem kontekstu. Preučevanje strategij umetnostne reprezentacije novoveškega štajerskega plemstva pa je bilo z raziskavami zbirateljstva in naročništva nadvojvodinje Marije Bavarske razširjeno na Habsburžane in z graditeljstvom in naročništvom grofov Brandis kronološko tudi na 19. stoletje. Preučevanje izbranih umetnostnih del v kontekstu sorodstvenih, političnih in diplomatskih povezav naročnikov, njihove izobrazbe in odnosa do vzornikov je temeljilo na raziskavi zapuščinskih inventarjev in inventarjev plemiških rezidenc, kronik, historiografskih in slavnih besedil. Preučena je bila vloga šolanja, razgledanosti, pobožnosti, vojaške in dvorne službe, preučeni so bili načini naročanja in zbiranja ter možnosti, s katerimi so si naročniki skozi umetnost oblikovali družbeni položaj in si zagotovili trajen spomin. Analizirane so bile specifične strategije posameznih plemičev in pomen umetnosti za uveljavljanje ambicioznih posameznikov.

Študije šestih avtorjev prinašajo nova spoznanja o umetnosti historične Štajerske. Uvaja jih prispevek Susanne König-Lein o portretnih galerijah na graškem dvoru in v dvorcu Karlau pri Gradcu, ki sta jih v drugi polovici 16. stoletja naročila in zbrala nadvojvoda Karel II. in nadvojvodinja Marija Bavarska. Serije družinskih portretov, zlasti otrok, ki so imele genealoško in reprezentativno vlogo, saj so ponazarjale in povečevale dinastične povezave, so prvič analizirane na podlagi inventarjev in popisov. Galerije družinskih portretov, portretov prednikov in rimskih cesarjev so postavljene v kontekst zbirk v gradu Ambras, Münchnu in Pragi. Odražale so stremenje k povzdignitvi habsburške dinastije in vizualizaciji njene enakovrednosti z antičnimi vladarji. V drugem prispevku avtorica obravnava slike in grafike rodovnikov rodbin Herberstein in Dietrichstein, ki so nastale v 17. in 19. stoletju. Vizualizacije genealogij so postavljene v kontekst portretnih galerij in sočasnih

zgodovinskih del, ki so bila publicirana po naročilu obravnavanih plemiških rodbin, pri čemer je poudarjena njihova reprezentativna vloga. Prispevek prinaša nove ugotovitve o historiografih, ki so po naročilu plemstva publicirali genealoška dela in snovali likovne upodobitve genealoškega vedenja, zlasti o cesarskem historiografu Dominiku Frančišku Kalinu. Renata Komić Marn obravnava portrete Eleonore Marije Rozalije kneginje Eggenberg, hčere pomembnega naročnika, zbiratelja in pisca Karla Evzebija kneza Liechtensteina. Študija je rezultat raziskav o identifikaciji, provenienci, času nastanka in avtorstvu kneginjinih portretov, posebna pozornost je namenjena javnemu delovanju portretiranke in njenemu morebitnemu vplivu na umetnostna naročila v dvorcu Eggenberg pri Gradcu. Portretom se je posvetil tudi Edgar Lein, ki je v študiji o galeriji sekovskih škofov v gradu Seggau pri Lipnici na podlagi inventarjev raziskal zlasti spreminjajočo se namestitev portretov in domnevnega snovalca galerije. Medtem ko so portreti v posvetnih prostorih odražali dinastične in rodbinske povezave, stremljenje k ugledu in moči rodbine ter socialne aspiracije naročnikov, je avtor škofovske portrete postavil v kontekst drugih sočasnih škofovskih galerij in poudaril težnjo škofov po legitimiranju svojega položaja in reprezentaciji. Kot temeljne koncepte tovrstnih galerij je prepoznal tradicijo, nasledstvo in memorio. Študija Marjete Ciglencečki prinaša nova spoznanja o naročilih ptujskega nadžupnika in dekana Franca Ignaca grofa Inzaghija in njegovem vplivu na baročno podobo cerkve sv. Jurija. Ko se je izobraženi Inzaghi sredi 18. stoletja intenzivno posvetil uvajanju češčenja sv. Viktorina, je bilo vedenje o življenju in delovanju prvega po imenu znanega škofa v poznoantičnem Poetoviu veliko bolj pomanjkljivo, kot je danes. Zato avtorica novo ikonografsko interpretacijo stropne poslikave v kapeli Žalostne Matere božje uvede s podrobno analizo poznoantičnega in zgodnjerednjeveškega krščanstva na Ptuju, zgodovino cerkve sv. Jurija in češčenja sv. Viktorina. Prispevek Francija Lazarinija predstavlja prvi pregled umetnostnega naročništva grofov Brandis na Štajerskem. S poudarkom na naročniško najaktivnejših rodbinskih članih analizira njihova arhitekturna naročila, zlasti barokizacijo mariborskega mestnega gradu in dvorca Betnava ter temeljito prezidavo dvorca Slivnica.

Preučevanje naročništva in umetnostne reprezentacije je doprineslo k poglobljenemu razumevanju družbene vloge umetnostnih del, s katerimi je plemstvo izražalo svoj družbeni položaj, moč in ugled rodbine, težnje po dvigu socialnega statusa, v primeru naročnikov cerkvenega stanu pa tudi identiteto in ugled ustanove, v kateri so delovali. V pričujočih študijah so posebej izpostavljeni naročila portretov in portretnih galerij, vizualizacije genealoškega vedenja in upodobitve svetnikov, ki so povzdigovali identiteto prostora, ter modernizacije plemiških rezidenc. Želeli je, da bodo študije spodbudile nadaljnje raziskave tega področja.

Polona Vidmar, vodja projekta in gostujoča urednica

PREFACE

VISUAL REPRESENTATION STRATEGIES OF THE STYRIAN NOBILITY IN EARLY MODERN TIMES

The present thematic issue of *Acta historae artis Slovenica* is one of the outcomes of the research project *Visual Representations of the Nobility: Early Modern Art Patronage in the Styria Province*, funded by the Slovenian Research Agency between 1st January 2016 and 31st December 2018. The research, conducted by the Department of Art History of the Faculty of Arts, University of Maribor and the France Stele Institute of Art History ZRC SAZU, has shed light from a variety of perspectives on early modern visual representations of the nobility in historical Styria and beyond. In order to transcend current state borders, the project team worked closely with experts from Graz, the former state capital. The team's fundamental hypothesis—that the nobility played a key role in the artistic development of the country in Early Modern Times—was tested by studying the models and strategies with which the nobility represented itself through commissions, patronage and collecting, or through architecture and art, at both state level and within the wider Habsburg Monarchy.

The research was focused on selected cases of aristocratic patrons, who, in the changing historical circumstances between the 16th and 18th century, distinguished themselves with their ambition, expressed in the sheer quality and number of the artworks they commissioned and the frequency with which they used architecture, visual and decorative arts for the purpose of representation, in both secular and religious contexts. By researching the collecting and patronage of Archduchess Maria of Bavaria, research on the early modern artistic representation strategies of Styrian nobility was widened to include the Habsburg family, while by researching the architectural commissions and patronage of the Counts of Brandis, it was also chronologically expanded to include the 19th century. Selected case studies emphasised the role of family relations, the political and diplomatic connections of the patrons, their education and relation to their role models. These studies were based on the research of probate inventories and the inventories of noble residences, chronicles, and historiographical and celebratory texts. The roles of education, knowledge, piety, military and court service have been studied, as well as commissioning and collecting patterns, and the ways in which patrons established their social position and ensured they were remembered through art. The specific strategies of individual noblemen and the importance of art in the establishment of ambitious individuals have also been analysed.

The studies of six authors have refreshed research on the art of historical Styria. First is the paper by Susanne König-Lein on the portrait galleries at the court in Graz and in Karlau Manor near Graz, which were commissioned and collected by Archduke Charles II and Archduchess Maria of Bavaria in the second half of the 16th century. Portrait series, especially portraits of children, which played both genealogical and representative roles, since they illustrated and glorified dynastic connections, are analysed for the first time based on inventories and lists. The galleries of family portraits, portraits of ancestors and Roman Emperors are placed in the context of the collections in Ambras Castle, Munich and Prague. They reflected the ambitions of the Habsburg dynasty and the visualization of its equivalence with ancient rulers. In the second paper, Polona Vidmar discusses

the paintings and graphics of the genealogies of the Herberstein and Dietrichstein families which were produced in the 17th and 19th centuries. The visualizations of the genealogies commissioned by the noble families are discussed in the context of portrait galleries and concurrent historical works, with emphasis on their representative role. The paper also presents new findings on historiographers, who were commissioned by the nobility to publish genealogical works and artistic representations; particular attention is paid to the Emperor's historiographer Dominicus Franciscus Calin. Renata Komić Marn addresses the portraits of Eleonora Maria Rosalia Princess of Eggenberg, the daughter of an important patron, collector and writer, Karl Eusebius Prince of Liechtenstein. The study is the result of research into the identification, provenance, time of origin and the authorship of the portraits of the princess, while attention is paid to her public deeds and possible influence on the commissioning of art at Eggenberg Palace near Graz. Edgar Lein also focuses on portraits. In a study of the portrait gallery of the Seckau bishops at Seggau Castle near Leibnitz, he focused on the changing placement of the portraits and the presumed founder of the gallery, based on the inventories. While the portraits reflected the families' striving for reputation, their dynastic and family connections and their power, as well as the social aspirations of the commissioners, the author has placed portraits of bishops in the context of concurrent bishops' galleries, highlighting their aspirations for the legitimization of their position and representation. He identified tradition, succession and memoria as the fundamental concepts underpinning such galleries. The article by Marjeta Ciglenečki expands research on the commissions by the Ptuj archpriest and dean Franz Ignaz Count of Inzaghi and his influence on the Baroque furnishings of the church of St George. When in the middle of the 18th century, the educated Inzaghi dedicated himself to introducing the veneration of St Victorinus, little was known of the life and work of the first bishop known by name in Late-Antique Poetovio. The author presents a new iconographic interpretation of the ceiling painting in the chapel of Our Lady of Sorrows through a thorough analysis of Christianity in Ptuj in Late Antiquity and the Early Middle Ages, the history of the church of St George and the veneration of St Victorinus. The paper by Franci Lazarini is the first overview of the art patronage of the Counts of Brandis in Styria. Focusing on the family members who were most active as patrons, he analyses their architectural commissions, especially the Baroquization of Maribor Town Castle and Betnava Mansion as well as the thorough reconstruction of Slivnica Manor.

This research into patronage and artistic representation of the nobility has contributed to a more thorough understanding of the social role of the artworks with which the nobility expressed their social position, the power and reputation of their families, their aspirations for the elevation of their social position, and in the case of religious patrons, also the identity and the reputation of the institution for whom they worked. The following studies focus particularly on the commissioning of portraits and portrait galleries, visualizations of genealogical knowledge and depictions of saints, which elevated the identity of the space, and the modernization and construction of noble residences. It is our hope that these studies will encourage further research in this area.

Polona Vidmar, project leader and guest editor



DISSERTATIONES

Die Porträtsammlungen in der Grazer Burg und im Schloss Karlau im 17. und 18. Jahrhundert

Susanne König-Lein

Zu den umfangreichen Sammlungen, die Erzherzog Karl II. (1540–1590) und seine Ehefrau, Erzherzogin Maria (1551–1608), in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in der Grazer Burg zusammengestellt hatten, gehörten auch rund 500 Gemälde, darunter viele Porträts.¹ Zudem befand sich in dem südlich der Stadt gelegenen Jagdschloss Karlau eine große Zahl an Bildnissen. Nur bei wenigen Werken ist der heutige Aufbewahrungsort bekannt. Diese Gemäldesammlungen sind bislang kaum erforscht, obwohl einige relevante Archivalien bereits Ende des 19. Jahrhunderts von Josef Wastler sowie 1903 von Heinrich Zimmermann als Regesten publiziert wurden.² Diese schriftlichen Quellen wurden bislang nicht mit den erhaltenen Werken in Beziehung gesetzt.

Die Bestände der Grazer Sammlungen sind in einem Ende Februar 1668 verfassten Inventar dokumentiert.³ Diesem zufolge waren die Gemälde in der Grazer Burg in mehreren Räumen des sogenannten Karlsbaus untergebracht; im Schloss Karlau werden neun Zimmer mit ihrem Gemäldebestand beschrieben. Ausgehend von diesem Inventar und weiteren im 18. Jahrhundert erstellten Verzeichnissen der Gemäldesammlungen wird in diesem Beitrag eine Identifizierung einiger der darin genannten Porträts vorgeschlagen. Darüber hinaus werden – auch im Vergleich mit den Beständen in Ambras, München und Prag – die Bestimmung der Familien- bzw. Ahnengalerien erläutert und die Funktion der Bildnisreihen mit habsburgischen und römischen Herrschern sowie der Kostümbilder dargelegt.

Für die sukzessive Erweiterung der Bestände und für deren Neuordnung nach 1590 war vor allem Erzherzogin Maria verantwortlich.⁴ Es ist anzunehmen, dass die Sammlungen in der Grazer

¹ Die Thematik wurde erstmals auf dem Internationalen Kolloquium *Strategien adeliger Repräsentation in der Frühen Neuzeit* am 11. 5. 2018 im France Stele Kunsthistorisches Institut der ZRC SAZU in Ljubljana vorgestellt und für diesen Beitrag modifiziert.

² Josef WASTLER, Zur Geschichte der Schatz-, Kunst- und Rüstkammer in der k. k. Burg zu Grätz (III, IV und V), *Mittheilungen der Central Commission Wien*, n. F. 6, 1880, S. LIX–LXI, XCVII–CV (Porträts in der Grazer Burg), S. CXLIX–CLI (Bildnisse im Schloss Karlau); Josef WASTLER, II. Nachtrag zur Geschichte der Schatz-, Kunst- und Rüstkammer in der k. k. Burg zu Grätz, *Mittheilungen der Central Commission Wien*, n. F. 11, 1885, S. LXI–LXI; Heinrich ZIMMERMANN, Inventare, Akten und Regesten aus der Registratur seiner k. und k. apostolischen Majestät Oberstkämmereramtes, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 24, 1903, S. XIII–XXXVII, XLV, XLVII–L, Reg. 19325–19326, 19331.

³ Inventar der Schatz-, Kunst- und Rüstkammer der k. k. Burg in Graz vom 30. 2. 1668 [sic], zitiert nach: WASTLER 1880 (Anm. 2).

⁴ Susanne KÖNIG-LEIN, „mit vielen Seltenheiten gefüllt.“ Die Kunstkammer in Graz unter Erzherzog Karl II. von Innerösterreich und Maria von Bayern, *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstkammern im 16. und 17. Jahrhundert* (Hrsg. Sabine Haag, Franz Kirchweyer, Paulus Rainer), Wien 2015, S. 195–227.

Burg nach ihrem Tod 1608 weitgehend unverändert blieben, denn ihr Sohn, Erzherzog Ferdinand III. (1578–1637), bewohnte mit seiner Familie einen neu errichteten Zubau am vorderen Friedrichsbau und hatte offenbar wenig Interesse an einer Sammeltätigkeit. Nach seiner Wahl zum Kaiser im Jahr 1619 residierte er in Wien und ließ besonders wichtige und kostbare Kunstwerke dorthin transferieren. Der Großteil der Bestände verblieb jedoch in Graz, was durch Inventare aus dem 17. und 18. Jahrhundert belegt ist. Erst 1764 ordnete Kaiserin Maria Theresia (1717–1780) die vollständige Auflösung der Grazer Sammlungen an. Die Räumung der Grazer Burg wurde damit begründet, dass Platz für den im folgenden Jahr geplanten Besuch der kaiserlichen Familie zu schaffen sei; tatsächlich logierten die Gäste im Sommer 1765 dann im Schloss Eggenberg.⁵

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden nachweislich sehr viele Gemälde von Graz nach Wien transferiert, allerdings ist der weitere Verbleib nur bei wenigen dokumentiert. Bereits im Juli 1752 wurde auf Anweisung der Kaiserin eine *Specification über die in der Burg an noch vorhandenen Familien Porträts und anderen Gemälde* verfasst.⁶ Diesem Schriftstück zufolge befanden sich in einem als Nummer 3 bezeichneten Raum der Grazer Burg 25 lebensgroße Familienbildnisse in unterschiedlichen Formaten. Dazu gehörten wohl auch einige der zahlreichen Kinderporträts, die im Auftrag des Erzherzogspaares von verschiedenen Malern angefertigt wurden.⁷

Der Wiener Hofmaler **Cornelis Vermeyen** (1570–1590 in Wien und Graz tätig) wurde 1577 nach Graz berufen,⁸ um zunächst die Erzherzogin zu porträtieren.⁹ Im selben Jahr schuf er auch das Bildnis der dreijährigen Erzherzogin Maria Christierna (1574–1621), ihrer zweiten Tochter (Abb. 1),¹⁰ sowie das Porträt der Erzherzogin Katharina Renea (1576–1595), ihrer dritten Tochter, mit einer Puppe im Kinderstuhl sitzend (Abb. 2).¹¹ Vermeyen werden auch drei von 1580 bis 1582

⁵ Josef WASTLER, Zur Geschichte der Schatz-, Kunst- und Rüstkammer in der k. k. Burg zu Grätz (I), *Mittheilungen der Central Commission Wien*, n. F. 5, 1879, S. CXXXIX.

⁶ WASTLER 1885 (Anm. 2), S. LXI–LXI.

⁷ Grundlegend: Günther HEINZ, Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der österreichischen Erblande, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlung in Wien*, 59, 1963, S. 99–224; Günther HEINZ, Karl SCHÜTZ, *Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800*, Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 1976.

⁸ Peter KRENN, Zur Malerei in der Steiermark in der Zeit um 1550 bis 1630, *Alte und moderne Kunst*, 12, 1967, S. 16; HEINZ, SCHÜTZ 1976 (Anm. 7), S. 315.

⁹ Leinwand, 191 x 106 cm; Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv. Nr. GG_3102 (in der Porträtgalerie im Schloss Ambras in Innsbruck ausgestellt). Reste der Signatur rechts unten: CORNEL /.../ 1577. Siehe Online-Sammlung, <https://www.khm.at/objektdb/detail/2475/> (6. 12. 2018); HEINZ 1963 (Anm. 7), S. 110 und S. 213–214, Kat. Nr. 190.

¹⁰ Leinwand, 106 x 78 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG_3392 (in der Porträtgalerie im Schloss Ambras in Innsbruck ausgestellt). Signiert rechts unten: CORNELI. D. M. F.; links oben datiert AETATIS SUII. 3. 1577; Provenienz: Ursprünglich wahrscheinlich in der Grazer Burg; seit dem 18. Jahrhundert im Galeriedepot. Siehe Online-Sammlung, <https://www.khm.at/objektdb/detail/2359/?offset=0&lv=list> (6. 12. 2018); HEINZ 1963 (Anm. 7), S. 111–113, 197, Kat. Nr. 69; KRENN 1967 (Anm. 8), S. 16; Günther HEINZ, Cornelis Vermeyen. Bildnis der Erzherzogin Maria Christierna im Alter von drei Jahren, *Renaissance in Österreich* (Hrsg. Rupert Feuchtmüller, Gerhard Winkler), Schloss Schallaburg 1974, S. 182–183, Kat. Nr. 483; HEINZ, SCHÜTZ 1976 (Anm. 7), S. 118–119, Kat. Nr. 88; Andrea STOCKHAMMER, Malerei der Renaissance, *Spätmittelalter und Renaissance* (Hrsg. Artur Rosenauer), München-Wien 2003 (Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, 3), S. 496.

¹¹ Leinwand, 100 x 62,5 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG_6934 (in der Porträtgalerie im Schloss Ambras in Innsbruck ausgestellt). Links oben die weitgehend zerstörte Inschrift: /.../ ERTZ /.../ GIN ZU OSTERREICH; Provenienz: Ursprünglich wahrscheinlich in der Grazer Burg; 1772 in der Galerie in Wien im Depot nachweisbar. Siehe Online-Sammlung, <https://www.khm.at/objektdb/detail/2362/?offset=0&lv=list> (6. 12. 2018); HEINZ 1963 (Anm. 7), S. 197, Kat. Nr. 74; HEINZ, SCHÜTZ 1976 (Anm. 7), S. 120, Kat. Nr. 91; Elisabeth VAVRA, Erzherzogin Katharina Renea im Alter von einem Jahr, *Familie. Ideal und Realität* (Hrsg. Elisabeth Vavra), Schloss Riegersburg 1993, S. 417, Kat. Nr. 3.1.1.; Veronika SANDBICHLER, Erzherzogin Katharina Renea im Alter von einem Jahr, *Prinzenrolle. Kindheit vom 16. bis 18. Jahrhundert* (Hrsg. Wilfried Seidel), Schloss Ambras Innsbruck, Wien 2007, S. 158, Kat. Nr. 4.5.



1. Cornelis Vermeyen: *Porträt der dreijährigen Erzherzogin Maria Christierna*, Kunsthistorisches Museum, Wien



2. Cornelis Vermeyen: *Porträt der Erzherzogin Katharina Renea*, Kunsthistorisches Museum, Wien

datierte ganzfigurige Kinderporträts zugeschrieben: Sie zeigen Erzherzogin Gregoria Maximiliana (1581–1597) im Alter von zehn Monaten,¹² Erzherzogin Anna (1573–1598) im Alter von sieben bis acht Jahren¹³ und eine etwa sechsjährige Erzherzogin, wahrscheinlich erneut Maria Christierna.¹⁴ Vermutlich war Vermeyen auch der Urheber einer 1582 entstandenen Serie von vier ganzfigurigen Porträts der ältesten Töchter, die sich im Klarissenkloster der Descalzas Reales in Madrid befindet.¹⁵ 1582 und 1583 erhielt er für seine geleistete Arbeit 470 bzw. 120 Gulden.¹⁶

¹² Leinwand, 79 x 75 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG_3425; HEINZ 1963 (Anm. 7), S. 199, Kat. Nr. 91.

¹³ Leinwand, 141 x 87 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG_3318; HEINZ 1963 (Anm. 7), S. 199, Kat. Nr. 65, Abb. 213 (unvollendet).

¹⁴ Leinwand, 130 x 62 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG_3179; HEINZ 1963 (Anm. 7), S. 197, Kat. Nr. 70 (unvollendet).

¹⁵ Karl Friedrich RUDOLF, *Grazer und Madrider Hof um 1600. Familienpolitik, Religion und Kunst*, *Kunst und Wissenschaften aus Graz* (Hrsg. Karl Acham), 2, Wien-Köln-Weimar 2009, S. 81–86. Der kaiserliche Botschafter Johann Khevenhüller erwähnt Ende Juli 1583 in einem Brief an Erzherzogin Maria *Ier Fr. Dht. geliebtisten khinder conterfeth*.

¹⁶ Zitiert nach: Hans von VOLTELINI, *Urkunden und Regesten aus dem k. u. k. Haus-, Hof- und Staats-Archiv in Wien*, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 13, 1892, S. CXXXII, Reg. 9274: 1582. /.../ Cornelius de Mayen, maier, noch an seine vorlengst georndten und abgeraitten 470 fl. 98 fl.; S. CXXXII, Reg. 9275: 1583 Januar 13, Graz. /.../ Cornelius der Mayen, maier, auf raitung seiner fürstlich durchlaucht noch vor langem gemachten arbaith 120 fl. Vgl. Josef WASTLER, *Das Kunstleben am Hofe zu Graz unter den Herzögen von Steiermark, den Erzherzögen Karl und Ferdinand*, Graz 1897, S. 81.



3. Jakob de Monte: *Porträt des Erzherzogs Ferdinand im Alter von 14 Jahren*, Kunsthistorisches Museum, Wien



4. Jakob de Monte: *Porträt der Erzherzogin Gregoria Maximiliana im Alter von 11 bis 12 Jahren in grünem Gewand*, Kunsthistorisches Museum, Wien

Jakob de Monte (oder Giacomo de Monte, † 1593 in Graz), der zunächst für die verwitwete Königin Elisabeth von Frankreich, eine Tochter Kaiser Maximilians II., gearbeitet hatte,¹⁷ bevor er von 1587 bis 1591 als Kammermaler für Erzherzog Ernst, Marias Schwager, tätig war,¹⁸ wurde 1591 von Erzherzogin Maria aus Wien nach Graz geholt, um das große Epitaphbild in der Hofkirche anzufertigen.¹⁹ In den folgenden zwei Jahren schuf er eine zweite Serie von Kinderbildnissen:²⁰

¹⁷ Zitiert nach: Hans von VOLTELINI, *Urkunden und Regesten aus dem k. u. k. Haus-, Hof- und Staats-Archiv in Wien, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 15, 1894, S. XCVII, Reg. 12057: /.../ *Jacoben de Monte, maller alhie in Wienn, hab ich auf ir khün. maj. etc., meiner gnedigsten frauen, befelch und sein de Monte quittung hibe per ettliche relliquia und sant Ursulabild zue mallen benäntlichen 70 gülden am lestn october dits isgi. jors entricht und bezalt, id est 70 fl.* Vgl. WASTLER 1897 (Anm. 16), S. 220, Anm. 147. Von Kaiser Rudolf II. erhielt Jakob de Monte ebenfalls eine Zahlung, siehe Wendelin BOEHEIM, *Urkunden und Regesten aus der k. k. Hofbibliothek, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 7, 1888, S. CCXXI, Reg. 5471: 1587 April 8, Prag. *Dem Jacob de Monte, conterfeeter, wird ein Gnadengeschenk von 100 Thalern angewiesen.*

¹⁸ Zitiert nach: VOLTELINI 1894 (Anm. 17), S. CX, Reg. 12124: 592 December 31, Graz. *Die innerösterreichische Kammer beauftragt Gregor Hänschl, dem Jakob Dimando, Kammermaler des Erzherzogs Ernst, seine Besoldung von monatlich 100 Thalern für sechs Monate, im Ganzen 720 Gulden auszuzahlen;* vgl. WASTLER 1897 (Anm. 16), S. 220, Anm. 147; HEINZ, SCHÜTZ 1976 (Anm. 7), S. 312.

¹⁹ WASTLER 1897 (Anm. 16), S. 95; KRENN 1967 (Anm. 8), S. 18.

²⁰ Vgl. Karl SCHÜTZ, *Das Kinderporträt an den habsburgischen Höfen, Prinzenrolle 2007* (Anm. 11), S. 15.

Erhalten sind acht lebensgroße, ganzfigurige Porträts,²¹ darunter das des Erzherzogs Ferdinand (1578–1637) im Alter von 14 Jahren (Abb. 3)²² sowie das Bildnis der Erzherzogin Gregoria Maximiliana (1581–1597) im Alter von 11 bis 12 Jahren in grünem Gewand (Abb. 4).²³ Zu dieser Reihe gehören auch die Bildnisse der Erzherzoginnen Anna,²⁴ Katharina Renea,²⁵ Maria Christierna²⁶ und Eleonore²⁷ sowie der Erzherzöge Maximilian Ernst²⁸ und Leopold im Alter von sieben Jahren.²⁹ Varianten dieser Porträtserie in halbfigurigen Darstellungen, die von 1595 datiert sind, wurden an den Münchner Hof zur Familie der Erzherzogin geschickt. Sie sind heute im Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.³⁰

Die in der *Specification* von 1752 im selben Raum genannten *10 Familien Bilder in Kleinen Pruststückhen* bildeten vermutlich auch eine Porträtserie und sind möglicherweise identisch mit den im Inventar von 1668 in der sogenannten *Khunstkammer* aufgelisteten *10 khleine Brust Bildnusen von fürstl. Khindern*.³¹

Es sind mehrere Bildnis-Reihen in diesem Format erhalten, wie zum Beispiel die Werke des Wiener Hofmalers **Giulio Licinio** (1527–1593), der 1578 nach Graz kam, um mehrere Kinderporträts anzufertigen.³² Ihm werden die Bildnisse der Erzherzoginnen Anna im Alter von

²¹ HEINZ 1963 (Anm. 7), S. 123: „Die Ausführung dieser Einzelbildnisse scheint allerdings teilweise untergeordneten Kräften überlassen worden zu sein.“ HEINZ, SCHÜTZ 1976 (Anm. 7), S. 123: „Die Bildnisse sind in der Qualität ungleich, weshalb anzunehmen ist, dass nur wenige als vollständig eigenhändige Arbeiten de Montes /.../ angesprochen werden können.“

²² Leinwand, 160 x 103 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GG_3480 (in der Porträtgalerie im Schloss Ambras in Innsbruck ausgestellt). Provenienz: Ursprünglich wahrscheinlich in der Grazer Burg; 1772 in der Galerie in Wien im Depot nachweisbar. Siehe Online-Sammlung, www.khm.at/objektdb/detail/2364/?offset=0&lv=list (6. 12. 2018); HEINZ 1963 (Anm. 7), S. 122f, 198, Nr. 84; Günther HEINZ, Bildnis des Erzherzogs Ferdinand von Innerösterreich, *Graz als Residenz. Innerösterreich 1564–1619* (Hrsg. Berthold Sutter), Grazer Burg, Graz 1964, S. 221, Nr. 582; KRENN 1967 (Anm. 8), S. 18; Günther HEINZ, Jakob de Monte (1593). Bildnis des Erzherzogs Ferdinand, späteren Kaisers Ferdinand II. im Alter von etwa 13–14 Jahren, *Renaissance in Österreich* 1974 (Anm. 10), S. 183, Kat. Nr. 484; HEINZ, SCHÜTZ 1976 (Anm. 7), S. 122, Kat. Nr. 93.

²³ Leinwand, 181 x 110 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GG_3085 (in der Porträtgalerie im Schloss Ambras in Innsbruck ausgestellt); Provenienz: Ursprünglich wahrscheinlich in der Grazer Burg; seit dem 18. Jahrhundert im Galeriedepot; 1833 in der Galerie nachweisbar. Siehe Online-Sammlung, <https://www.khm.at/objektdb/detail/2363/?offset=3&lv=list> (6. 12. 2018); HEINZ 1963 (Anm. 7), S. 122, 200, Kat. Nr. 93; HEINZ, SCHÜTZ 1976 (Anm. 7), S. 126, Kat. Nr. 98.

²⁴ Leinwand, 163 x 102 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GG_3238; HEINZ 1963 (Anm. 7), S. 122, 196, Kat. Nr. 67.

²⁵ Leinwand, 194 x 102 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GG_3248; HEINZ 1963 (Anm. 7), S. 122, 198, Kat. Nr. 79.

²⁶ Leinwand, 171 x 123 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GG_3097; HEINZ 1963 (Anm. 7), S. 122, 197, Kat. Nr. 71.

²⁷ Leinwand, 162 x 110 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GG_3223; HEINZ 1963 (Anm. 7), S. 122, 200, Kat. Nr. 95.

²⁸ Leinwand, 165 x 116 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GG_3250; HEINZ 1963 (Anm. 7), S. 122, 201, Kat. Nr. 98.

²⁹ Leinwand, 162 x 115 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GG_3241; HEINZ 1963 (Anm. 7), S. 122, 201, Kat. Nr. 105.

³⁰ Derzeit als Leihgaben im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg; Kurt LÖCHER, *Germanisches Nationalmuseum. Die Gemälde des 16. Jahrhunderts*, Stuttgart 1997, S. 513–515; HEINZ, SCHÜTZ 1976 (Anm. 7), S. 127.

³¹ Zitiert nach: WASTLER 1880 (Anm. 2), S. LX.

³² KRENN 1967 (Anm. 8), S. 16; Horst SCHWEIGERT, *Die Innerösterreichische Hofkunst und die Grazer „Schatz-*

fünf Jahren³³ und Katharina Renea im Alter von zwei Jahren zugeschrieben,³⁴ die beide eine gemalte steinerne Rahmung aufweisen. Drei Jahre zuvor hatte Licinio bereits Zahlungen für ein nicht überliefertes Porträt der Erzherzogin Maria³⁵ sowie ein Honorar für das Altarbild der Burgkapelle in der Grazer Burg erhalten.³⁶ Der aus Venedig stammende Maler war seit 1564 als Hofmaler Kaiser Maximilians II. und nach 1577 Kaiser Rudolfs II. tätig.³⁷

Auch **Ottavio Zanuoli** († 1607), der seit 1587 in Graz nachweisbar ist, hat vermutlich eine Serie mit Kinderporträts geschaffen,³⁸ darunter Erzherzog Ferdinand (1578–1637) im Alter von neun Jahren (Abb. 5),³⁹ Erzherzogin



5. Ottavio Zanuoli: Porträt des Erzherzogs Ferdinand im Alter von neun Jahren, Kunsthistorisches Museum, Wien

Kunst- und Rüstkammer“ unter den Erzherzögen Karl II. und Ferdinand II., *Die Steiermark. Brücke und Bollwerk* (Hrsg. Gerhard Pferschy, Peter Krenn), Graz 1986, S. 277–278.

³³ Leinwand, 45 x 35 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GG_3487; HEINZ 1963 (Anm. 7), S. 112, 196, Kat. Nr. 64.

³⁴ Leinwand, 45 x 35 cm (oval, beschnitten und wieder ergänzt); Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GG_3486; Inschrift: *Katharina Rennea Aet. Suae 2. Mēcis. 8. 1578*; HEINZ 1963 (Anm. 7), S. 112, 197, Kat. Nr. 76. Dagegen Thomas DACOSTA KAUFMANN, *The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II*, Chicago-London 1988, S. 218: “Other attributions of portraits to Licinio /.../ remain unconvincing”.

³⁵ WASTLER 1897 (Anm. 16), S. 36; HEINZ 1963 (Anm. 7), S. 110: „möglicherweise in dem Porträt der Ambraser Sammlung (GG_4695) zumindest als Kopie überliefert.“ Siehe auch KRENN 1967 (Anm. 8), S. 16.

³⁶ Leinwand, 180 x 118 cm, Graz, Universalmuseum Joanneum, Alte Galerie, Inv. Nr. L 23; bezeichnet links unten: *Igvlō Licinio V. F.*; 1572 in der Hofkapelle der Grazer Burg; nach deren Abbruch im Grazer Dom; seit 1913 als Leihgabe des Diözesanmuseums im Joanneum. Siehe WASTLER 1897 (Anm. 16), S. 34f; DACOSTA KAUFMANN 1988 (Anm. 34), S. 218, Kat. Nr. 13.1; Gottfried BIEDERMANN, Giulio Licinio, *Bildwerke. Renaissance – Manierismus – Barock. Gemälde und Skulpturen aus der Alten Galerie des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum in Graz* (Hrsg. Gottfried Biedermann, Gabriele Gmeiner-Hübel, Christine Rabensteiner), Klagenfurt 1995, S. 144–145.

³⁷ Monika FRANCESCHINI, Esther KERSCHBAUMER, Licinio Giulio, *Artisti Italiani Austria*, 2003, https://www.uibk.ac.at/aia/licinio_giulio.htm (8. 12. 2018); Luca BORTOLOTTI, Giulio Licinio, *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2005, <http://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-licinio> (Dizionario-Biografico) (8. 12. 2018).

³⁸ HEINZ 1963 (Anm. 7), S. 121–122: „Eine weitere Serie von Bildnissen der Kinder des Erzherzogspaares wurde im Jahr 1587 begonnen und noch von demselben Maler bis etwa 1592/93 fortgesetzt. /.../ Der Maler dieser Bilder war wohl oberitalienischer Herkunft, er hat aber auch niederländische Anregungen aufgenommen. /.../ Es bleibt eine Vermutung, dieses schmale Oeuvre mit einem der urkundlich überlieferten Maler in Verbindung zu bringen: In diesen Jahren wurde Ottavio Zanuoli, der dritte der am Grazer Hof beschäftigten Maler, mehrmals für Bildnisse bezahlt, so dass anzunehmen ist, dass dieser Künstler /.../ der Schöpfer dieser italienischen Bildnisse sein kann.“ HEINZ 1963 (Anm. 7), S. 198: „Serie von Bildnissen der Kinder des Erzherzogs Karl II., die im Jahr 1587 begonnen, aber noch Anfang der neunziger Jahre fortgesetzt wurde. Alle diese Bilder /.../ sind von der gleichen Hand gemalt, wobei man am ehesten an einen der am Grazer Hof tätigen italienischen Maler denken möchte /.../ vielleicht am ehesten an Ottavio Zanuoli“. Allerdings weisen die bei ihm genannten acht Werke unterschiedliche Bildausschnitte und Formate auf.

³⁹ Leinwand, 57 x 46 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GG_3505; Inschrift: *1. 5. 87 FERDINANDUS ERTZHERZOG ZU ÖSTERREICH*; HEINZ 1963 (Anm. 7), S. 198, Kat. Nr. 82.



6. Ottavio Zanuoli: Porträt der Erzherzogin Gregoria Maximiliana im Alter von sechs Jahren, Kunsthistorisches Museum, Wien



7. Ottavio Zanuoli: Erzherzogin Eleonore im Alter von fünf Jahren, Kunsthistorisches Museum, Wien

Gregoria Maximiliana (1581–1597) im Alter von sechs Jahren (Abb. 6)⁴⁰ und Erzherzogin Eleonore (1582–1620) im Alter von fünf Jahren (Abb. 7).⁴¹ Im gleichen Format sind noch zwei weitere Kinderporträts in Wien erhalten, die Erzherzog Leopold (1586–1632) im Alter von einem Jahr⁴² und Erzherzog Karl (1590–1624) im Alter von drei bis vier Jahren⁴³ zeigen. Zanuoli wurde 1589 für drei Porträts und andere kleinere Gemälde mit 150 Talern entlohnt.⁴⁴

⁴⁰ Leinwand, 56 x 46 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GG_3458; Inschrift: 1. 5. 87 GREGORIA MAXIMILIANA ERTZHERZOGIN ZU ÖSTERREICH; HEINZ 1963 (Anm. 7), S. 200, Kat. Nr. 92; Veronika SANDBICHLER, Erzherzogin Gregoria Maximiliana, *Prinzenrolle* 2007 (Anm. 11), S. 119, Kat. Nr. 3.38.

⁴¹ Leinwand, 56 x 45 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GG_3272 (in der Porträtgalerie im Schloss Ambras in Innsbruck ausgestellt); Inschrift: 1. 5. 87 LEONORA ERTZHERZOGIN ZU ÖSTERREICH; Provenienz: Wahrscheinlich aus der Grazer Burg; seit dem 18. Jahrhundert im Galeriedepot. Siehe Online-Sammlung, <https://www.khm.at/objektdb/detail/2370/?offset=1&lv=list> (6. 12. 2018); HEINZ 1963 (Anm. 7), S. 200, Kat. Nr. 94; KRENN 1967 (Anm. 8), S. 17; HEINZ, SCHÜTZ 1976 (Anm. 7), S. 128, Kat. Nr. 99; Veronika SANDBICHLER, Erzherzogin Eleonore, *Prinzenrolle* 2007 (Anm. 11), S. 119–122, Kat. Nr. 3.39.

⁴² Leinwand, 55 x 43,5 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GG_6758; Inschrift: 1587 LEOPOLDUS ERTZHERZOG ZU ÖSTERREICH; HEINZ 1963 (Anm. 7), S. 201, Kat. Nr. 102.

⁴³ Leinwand, 56 x 45 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GG_3280, Inschrift: CAROLUS ERTZHERZOG ZU ÖSTERREICH; HEINZ 1963 (Anm. 7), S. 203, Kat. Nr. 115.

⁴⁴ Zitiert nach: VOLTELINI 1892 (Anm. 16), S. CLXIV, Reg. 9593: 1589 Januar 12, Graz. Max Schrattenbach schreibt an den Hofkammerrath Hans Vetter zu Burg Feistriz, dass gegenwertiger maller Octavio der furstlich en durchlaucht meiner gnedigsten herrn und frauen drei derselben contrafeh neben anderen klienern gemälde gemacht, und, weil er dafür nicht begern wellen, haben ime ir durchlaucht fur sollichen sein arbit 150 taller zu geben gnedigst bewilligt. Vgl. WASTLER 1897 (Anm. 16), S. 108; KRENN 1967 (Anm. 8), S. 17.



8. Cornelis Vermeyen: *Porträt der Erzherzogin Maria*, Kunsthistorisches Museum, Wien



9. Ottavio Zanuoli: *Porträt der Erzherzogin Maria Christierna im Brautkleid*, Kunsthistorisches Museum, Wien

Laut *Specification* vom Juli 1752 befanden sich weitere 5 *Familia Contrafec* in *Brust Stuckhen*, worunter *Ihro durchl. Erzherzog Carl glorreichsten gedachtnus*⁴⁵ im vierten Raum sowie insgesamt 60 Familienporträts mit unterschiedlichen Formaten und Bildausschnitten im *Langen Zimmer bey der k. k. Bibliothek*, dem sechsten Raum.⁴⁶ Bemerkenswert ist, dass im Inventar von 1668 in der sog. *Langen Stube*, in der zu diesem Zeitpunkt die *Geistliche Schatzkammer* untergebracht war, kein einziges Porträt aufgelistet ist, sondern nur Bildwerke mit religiösen Darstellungen. Höchstwahrscheinlich stammen die 1752 genannten Werke aus dem Schloss Karlau, denn vier Jahre zuvor waren dessen Bestände – ebenfalls auf Anordnung von Kaiserin Maria Theresia – aus dem Schloss Karlau in die Grazer Burg gebracht worden.⁴⁷

Zu den ganzfigurigen Porträts gehörten möglicherweise das von 1577 datierte Bildnis der Erzherzogin Maria (1551–1608) von Cornelis Vermeyen (Abb. 8)⁴⁸ und das um 1595 vermutlich von

⁴⁵ Zitiert nach: WASTLER 1885 (Anm. 2), S. LX.

⁴⁶ Zitiert nach: WASTLER 1885 (Anm. 2), S. LX: 60 *Familien Porträts theils in Mannsgröße, theils mittlere, theils kleine, theils brust Stuckh.*

⁴⁷ Marlies RAFFLER, *Museum – Spiegel der Nation? Zugänge zur Historischen Museologie am Beispiel der Genese von Landes- und Nationalmuseen in der Habsburgermonarchie*, Wien-Köln-Weimar 2007, S. 162.

⁴⁸ Leinwand, 191 x 106 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GG_3102; siehe Anm. 9.

Ottavio Zanuoli geschaffene Porträt der Erzherzogin Maria Christierna (1574–1621) im Brautkleid (Abb. 9).⁴⁹

Im ersten Raum, der sogenannten Ritterstube, wurden 1752 auch *12 Brust Stuckh der haydnischen Kaiser*⁵⁰ aufbewahrt. Diese entsprachen wohl den Bildnisserien der römischen Caesaren, die in der Frühen Neuzeit auch in anderen Residenzen wie in der Prager Burg, im Schloss Ambras oder in München⁵¹ nachzuweisen sind und die für die Herrscher-Repräsentation von Bedeutung waren: Mit dem Verweis auf das römische Kaisertum sollte die genealogische Reihe bis in die Antike zurückgeführt werden.⁵²

Daneben waren *12 kleine Brust Stückhl allerhant Trachten*⁵³ ausgestellt. Diese Serie befand sich vermutlich ursprünglich im Schloss Karlau, denn im Inventar von 1668 werden im größeren fürstlichen Zimmer *12 Mittlere Tafeln alwo allerley Weibstrachten von unterschiedlichen Ländern*⁵⁴ beschrieben. Eine vergleichbare Serie mit 24 niederländischen Kostümbildnissen gehörte auch zur Kunstkammer in München, die der Vater von Erzherzogin Maria, Herzog Albrecht V. (1528–1579), in den Jahren 1563 bis 1567 eingerichtet hatte.⁵⁵ Die Werke im einheitlichen Format, die ein holländischer Maler in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts schuf, zeigen halbfigurige Darstellungen von Frauen in verschiedenen Trachten, meist mit Gegenständen des alltäglichen Gebrauchs, aber auch Lebensmittel oder Blumen; sie werden heute in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen aufbewahrt.⁵⁶

Die im Juli 1752 in der *Specification* erfassten 226 Gemälde wurden am 21. Mai 1753 nach Wien transportiert; darunter befanden sich 133 Porträts.⁵⁷ Bevor dann die von Kaiserin Maria Theresia angeordnete Räumung der Grazer Burg umgesetzt wurde, erfolgte nochmals eine genaue Erfassung der Bestände: Im Mai 1765 wurde erneut ein *Inventarium* angefertigt, in dem weitere 51

⁴⁹ Leinwand, 174 x 118 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GG_3082 (in der Porträtgalerie im Schloss Ambras in Innsbruck ausgestellt); Provenienz: Ursprünglich wahrscheinlich in der Grazer Burg; seit dem 18. Jahrhundert im Galeriedepot, 1833 in der Galerie nachweisbar. Siehe Online-Sammlung, <https://www.khm.at/objektdb/detail/2361/?offset=0&lv=list> (6. 12. 2018); HEINZ 1963 (Anm. 7), S. 122, 197, Kat. Nr. 73; Günther HEINZ, Bildnis der Erzherzogin Maria Christierna, *Graz als Residenz* 1964 (Anm. 22), S. 222, Kat. Nr. 584; HEINZ, SCHÜTZ 1976 (Anm. 7), S. 120, Kat. Nr. 90; Margot RAUCH, Maria Christierna im Brautkleid, *Prinzenrolle* 2007 (Anm. 11), S. 72, Kat. Nr. 2.12.

⁵⁰ Zitiert nach: WASTLER 1885 (Anm. 2), S. LX.

⁵¹ Jürgen ZIMMER, Aus den Sammlungen Rudolfs II. „Die zwölf Heidnischen Kayser sambt Iren Weibern“, *Studia Rudolphina*, 10, 2010, S. 7, 12–13; Otto HARTIG, Die Kunsttätigkeit in München unter Wilhelm IV. und Albrecht V. 1520–1579. Neue Forschungen, *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 10/3–4, 1933, S. 208.

⁵² Vgl. ZIMMER 2010 (Anm. 51), S. 26; Reinhard STUPPERICH, Die zwölf Caesaren Suetons. Zur Verwendung von Kaiserporträtgalerien in der Neuzeit, *Lebendige Antike. Rezeption der Antike in Politik, Kunst, Wissenschaft der Neuzeit* (Hrsg. Reinhard Stupperich), Mannheim 1995, S. 39–58.

⁵³ Zitiert nach: WASTLER 1885 (Anm. 2), S. LX.

⁵⁴ Zitiert nach: WASTLER 1880 (Anm. 2), S. CL; RAFFLER 2007 (Anm. 47), S. 162: „1748 wurden zwölf Frauenbilder von allerhand Nationes in die Grazer Burg gebracht“.

⁵⁵ Laut dem 1598 von Fickler verfassten Inventar waren sie an den Außenwänden im Nordflügel, über dem 15. bis 17. Fenster, sowie im Ost- und Südflügel angebracht. Johann Baptist FICKLER, *Das Inventar der Münchner herzoglichen Kunstkammer von 1598* (Hrsg. Peter Diemer, Elke Bujok, Dorothea Diemer), München 2004, S. 198–202. Vgl. Michael WENZEL, Frauengalerien im Kontext der enzyklopädischen Porträtsammlung in den Kunst- und Wunderkammern – Die Beispiele München und Innsbruck, (*En*)gendered. *Frühneuzeitlicher Kunstdiskurs und weibliche Porträtkultur nördlich der Alpen* (Hrsg. Simone Roggendorf, Sigrid Ruby), Marburg 2004, S. 91–94.

⁵⁶ Holz, 42 x 29 cm; München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 3582–3605, <https://www.sammlung-pinakothek.de> (6. 12. 2018); HARTIG 1933 (Anm. 51), S. 207; WENZEL 2004 (Anm. 55), S. 91–94.

⁵⁷ WASTLER 1885 (Anm. 2), S. LXI.

Porträts aufgelistet sind.⁵⁸ In dem durchnummerierten Verzeichnis finden sich mehrere Werke mit derselben Bezeichnung wie im Inventar von 1668, jedoch in einer anderen Reihenfolge. Möglicherweise waren die Gemälde bereits abgenommen, daher kann ausgehend von der Auflistung nicht auf deren ursprüngliche Anordnung in den einzelnen Räumen geschlossen werden. Es werden auffallend viele Kinderbildnisse genannt, darunter Porträts vier florentinischer Prinzessinnen,⁵⁹ eines jungen Prinzen mit dem französischen Orden Sancti Spiritus,⁶⁰ eines elfjährigen Prinzen von Savoyen, eines weiteren jungen Fürsten von Savoyen im Halbharnisch und *eines unmündigen fürstlichen Kindes in einen roth sametnen röckel, dabei ein hündllowerl gemahlen*.⁶¹ Weitere sieben Gemälde zeigen fürstliche Kinder, junge Herren oder junge Herrschaften. Ein lebensgroßes Bildnis gibt den *kleinen könig in Bohlen*⁶² wieder. Offensichtlich waren also nicht nur Porträts der Kinder des Erzherzogpaares, sondern auch der Enkel in Florenz, Spanien und Polen in der Sammlung vertreten. Weiterhin werden Brustbildnisse des Mauritius Graf von Nassau, der französischen Königin Maria, des englischen Königs Jakob und des französischen Königs Heinrich genannt, außerdem Porträts des *fürsten Emanuelis von Savoyen, lebensgroß, in halben harnisch und schweizerhosen*⁶³ und dreier nicht namentlich bestimmter Fürstinnen, darunter eine florentinische. Im höfischen Kontext dienten Porträts von Familienmitgliedern oder Verwandten, die an anderen Orten lebten, dazu, die „optische Vergegenwärtigung der Abwesenden“⁶⁴ zu gewährleisten.

Die anderen Bildnisse zeigten einen Geistlichen, zwei Kardinäle, einen Papst und vier Türken. Aufgelistet ist auch eine Serie mit sechs Brustbildnissen habsburgischer Kaiser,⁶⁵ die übereinstimmend auch im Inventar von 1668 im vierten Sammlungsraum der Grazer Burg genannt wird: *Item 6 Brust Controfet Vnterschiedlich Khaysern auss dem Hauss von Osterreich in schwarz Zier vergulden Holz gefast*.⁶⁶ Auch in anderen Sammlungen der Habsburger, so im Schloss Ambras, waren Bildnisreihen der vorhergehenden Herrscher zusammengestellt. Derartige Ahnengalerien hatten neben der genealogischen vor allem eine repräsentative Funktion, indem sie Bildnisse von Mitgliedern

⁵⁸ *Inventarium aller in der k. k. burg zu Gratz nach den vorhinnigen inventario in der sogenannten schatz- und kunstcammer befindlich gewesten und real vorgefundnen k. k. effecten, worüber im april und mai 1765 die genaue revision und respective übergab bewerkstelliget worden*, zitiert nach: ZIMMERMANN 1903 (Anm. 2), S. XIII–XXXVII, XLV, XLVII–L, Reg. 19325, 19326–19331.

⁵⁹ Marias neunte Tochter Maria Magdalena (1589–1631) heiratete 1608 Cosimo II. de Medici (1590–1621); sie hatten fünf Söhne, die 1610, 1611, 1613, 1614 und 1617 geboren wurden. Vgl. Katrin KELLER, *Erzherzogin Maria von Innerösterreich (1551–1608). Zwischen Habsburg und Wittelsbach*, Wien-Köln-Weimar 2012, S. 187–190.

⁶⁰ Marias vierte Tochter Margarete (1584–1611) heiratete 1589 Philipp III. von Spanien (1578–1621); sie hatten vier Söhne, die 1605, 1607, 1609 und 1611 geboren wurden. Vgl. KELLER 2012 (Anm. 59), S. 182–185.

⁶¹ Zitiert nach: ZIMMERMANN 1903 (Anm. 2), S. XXVII.

⁶² Marias älteste Tochter Anna (1573–1598) heiratete 1592 Sigismund von Polen (1566–1632); ihr Sohn Wladislaw wurde 1595 geboren. Nach ihrem Tod heiratete der König ihre jüngere Schwester Konstanze (1588–1631); sie hatten vier gemeinsame Söhne, die 1609, 1612, 1613 und 1614 geboren wurden. Vgl. KELLER 2012 (Anm. 59), S. 172–178 und S. 185–187.

⁶³ Zitiert nach: ZIMMERMANN 1903 (Anm. 2), S. XXVIII.

⁶⁴ Sabine FELLNER, *Das adelige Porträt. Zwischen Typus und Individualität, Adel im Wandel. Politik – Kultur – Konfession 1500–1700* (Hrsg. Herbert Knittler, Gottfried Stangler, Renate Zedinger), Rosenberg-Wien 1990, S. 498–518; Hubert WINKLER, *Bildnis und Gebrauch. Zum Umgang mit dem fürstlichen Bildnis in der frühen Neuzeit. Vermählungen, Gesandtschaftswesen, Spanischer Erbfolgekrieg*, Wien 1993, S. 14.

⁶⁵ Zitiert nach: ZIMMERMANN 1903 (Anm. 2), S. XXXII: *Sechs Brustcontrefait von unterschiedlichen kaisern aus dem hauß von Osterreich, in schwarz ziervergoldten holz gefast*.

⁶⁶ Zitiert nach: WASTLER 1880 (Anm. 2), S. CV.



10. Giovanni Pietro de Pomis: Porträt der Erzherzogin Maria auf dem Totenbett, Kunsthistorisches Museum, Wien

tenthails von erzherzog Carls familie, 19 in mittlerer Größe und 57 kleinformatige Werke; sieben Bildnisse von prinzen und prinzeßinen von erzherzogs Carls familie sowie 14 Porträts anderer Regenten. Zu den als tod abgemahlten personen gehörten vermutlich die vom Grazer Hofmaler Giovanni Pietro de Pomis geschaffenen Bildnisse der Erzherzogin Maria auf dem Totenbett aus dem

eines Herrscherhauses über mehrere Generationen vor Augen führten.⁶⁷ Der Inventareintrag verdeutlicht, dass die Grazer Serie mit gleichartigen Rahmen versehen war, jedoch muss offen bleiben, ob die Kaiser-Bildnisse eigens als Serie in einheitlicher Größe angefertigt wurden.⁶⁸

Am 27. Mai 1765 wurden in der Grazer Burg weitere *Zweiundneunzig stuck portraits in groß, mittlern und kleinen form, theils damals lebendige aber auch viele als tode personen gemahlene vorfahren des allerdurchlauchtigsten erzhauses von Oesterreich vorstellend*⁶⁹ verpackt und nach Wien geschickt. Diese wurden jedoch nicht näher beschrieben. Einen Monat später, am 17. Juni 1765, wurden nochmals 16 Kisten und Truhen von Graz nach Wien transferiert.⁷⁰ Darin befanden sich weitere 107 *Familienportraits von dem durchlauchtigsten erzhause von Oesterreich und andern regierenden herren, von lebendigen und theils als tod abgemahlten personen*.⁷¹ Aufgelistet sind zehn großformatige Werke grös-

⁶⁷ Vgl. Walter SCHÜRMEYER, *Ahnengalerie, Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, 1, 1933, coll. 221–227.

⁶⁸ Vgl. Friedrich POLLERROSS, „Damit mein Contrefait zur Gedachtnuss in Hauss verbleibe“. Adelsporträts des 17. und 18. Jahrhunderts, *Adel im 18. Jahrhundert. Umrisse einer sozialen Gruppe in der Krise* (Hrsg. Gerhard Ammerer, Elisabeth Lobenwein, Martin Scheutz), Innsbruck-Wien-Bozen 2015 (Querschnitte, 28), S. 243–251; Friedrich POLLERROSS, *Freundschaftszimmer. Die Familiengalerie der Grafen Lamberg auf Schloss Ottenstein im 17. Jahrhundert, Die Noblesse im Bild. Die adeligen Porträtgalerien in der Frühen Neuzeit in den Ländern der ehemaligen Habsburgermonarchie* (Hrsg. Ingrid Halászová), Bratislava-Frankfurt 2016 (Spectrum Slovakia Series, 13), S. 227; Friedrich POLLERROSS, „CAESARI PATRIAE AMICIS“. Adelsporträts der Frühen Neuzeit, *Das Waldviertel*, 66/1, 2017, S. 116.

⁶⁹ *Specification des in der kais. königl. bürg zu Gratz im april und mai 1765 nach den allerhöchsten befehl wegen separirung, arrangirung und Versendung nach hofe deren daselbst befindlichen landesfürstlichen effecten in der sogenannten schätz- und kunstkammer vorgefundnen und übernommenen goldes, silbers und perlen nach der damit beschenehen abwägung und schätzung, dann wie solches zu der allerhöchsten disposition und Versendung an ihre kais. königl. apostolische majestät selbst parat gehalten wird, samt allen übrigen daselbst noch befindlichen sachen, welche ebenfals zur Versendung nach den allerhöchsten hofe fertig stehen*, zitiert nach: ZIMMERMANN 1903 (Anm. 2), S. XLV, Reg. 19326.

⁷⁰ *Specification derenjenigen landesfürstlichen effecten, welche in der bürg zu Gratz zeithero befindlich gewesen, nach den allerhöchst specialen befehl aber über beschehene dißfällige separirung an ihre kais. königl. apost. maj. immediate nach Wienn den 19. junii 1765 versendet worden*, zitiert nach: ZIMMERMANN 1903 (Anm. 2), S. XLVII–L, Reg. 19331.

⁷¹ Zitiert nach: ZIMMERMANN 1903 (Anm. 2), S. XLIX.

Jahr 1608 (Abb. 10),⁷² der Erzherzogin Maria Anna auf dem Totenbett (1616)⁷³ und des Erzherzogs Maximilian Ernst auf dem Totenbett (1616).⁷⁴ Der aus Oberitalien stammende Giovanni Pietro de Pomis (1569–1633) hatte seine Ausbildung vermutlich in Venedig erfahren und war von 1588/89 bis 1595 als Kammermaler bei Erzherzog Ferdinand II. von Tirol tätig. Danach kam er – vermutlich durch Vermittlung von Erzherzogin Maria – nach Graz, wo er 1596 als Hofmaler angestellt wurde und für die nächsten Jahrzehnte das künstlerische Schaffen bestimmte.⁷⁵

Bei den in der *Specification* vom 17. Juni 1765 genannten zehn großformatigen Familienbildnissen könnte es sich um die Serie handeln, die der Prager Hofmaler **Joseph Heintz** 1603/04 in Graz anfertigte. Heute sind sieben ganzfigurige Bildnisse bekannt: Erzherzog Ferdinand mit einem Hofzweig (Abb. 11)⁷⁶ und das Pendant mit Erzherzogin Maria Anna (Abb. 12)⁷⁷ sowie Erzherzog Leopold im geistlichen Gewand (Abb. 13),⁷⁸ Erzherzogin Konstanze mit Meerkatze (Abb. 14),⁷⁹ Erzherzog

⁷² Leinwand, 120 x 89 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GG_9279 (in der Porträtgalerie im Schloss Ambras in Innsbruck ausgestellt). Provenienz: Wahrscheinlich ursprünglich in der Grazer Burg; 1772 in der Galerie in Wien nachweisbar. Siehe Online-Sammlung, www.khm.at/objektdb/detail/2191/?offset=0&lv=list (6. 12. 2018); HEINZ 1963 (Anm. 7), S. 214, Kat. Nr. 192; Kurt WOISETSCHLÄGER, *Die österreichischen Werke, Der innerösterreichische Hofkünstler Giovanni Pietro de Pomis 1569 bis 1633* (Hrsg. Kurt Woiseschläger), Graz 1974 (Joannea, 4), S. 152; Dagmar PROBST, *Giovanni Pietro de Pomis (1569–1633). Innerösterreichischer Hofmaler und Propagandist des religionspolitischen Programms Ferdinands II.*, Graz 2014, S. 93–94, Nr. 4.2.1.3.

⁷³ Leinwand, 210 x 130 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GG_9276; HEINZ 1963 (Anm. 7), 214, Kat. Nr. 197; WOISETSCHLÄGER 1974 (Anm. 72), S. 153; PROBST 2014 (Anm. 72), S. 99–100, Nr. 4.2.1.6.

⁷⁴ Leinwand, 228 x 117 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GG_9275; HEINZ 1963 (Anm. 7), 201, Kat. Nr. 100; WOISETSCHLÄGER 1974 (Anm. 72), S. 153; PROBST 2014 (Anm. 72), S. 99–100, Nr. 4.2.1.6.

⁷⁵ Dagmar PROBST, Pomis Giovanni, *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 96, München–Leipzig 2017, S. 278–278; Susanne KÖNIG-LEIN, Maria von Bayern, Erzherzogin von Innerösterreich (1551–1608), als Auftraggeberin, *Auftraggeber als Träger der Landesidentität. Kunst in der Steiermark vom Mittelalter bis 1918* (Hrsg. David Franz Hobelleitner, Edgar Lein), Graz 2016, S. 152; Walter OBERHAMMER, Jill TATZREITER, Pomis, Giovanni Pietro de, *Artisti Italiani Austria*, 2008, https://www.uibk.ac.at/aia/pomis_giovanni%20pietro.htm (8. 12. 2018).

⁷⁶ Leinwand, 200 x 116 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GG_9453 (in der Porträtgalerie im Schloss Ambras in Innsbruck ausgestellt); Inschrift aus dem späten 17. Jahrhundert am linken unteren Rand (im 18. Jahrhundert übermalt): *Ferdinandus Er: Her: zu Österreich*. Provenienz: Wahrscheinlich ursprünglich in der Grazer Burg; im 19. Jahrhundert auf Schloss Laxenburg. Siehe Online-Sammlung, <https://www.khm.at/objektdb/detail/2365/?offset=10&lv=list> (6. 12. 2018); HEINZ 1963 (Anm. 7), S. 199, Kat. Nr. 87; Jürgen ZIMMER, *Joseph Heintz d. Ä. als Maler*, Weißenhorn 1971, S. 121–122, Kat. Nr. A 37; HEINZ, SCHÜTZ 1976 (Anm. 7), S. 123–124, Kat. Nr. 94; DACOSTA KAUFMANN 1988 (Anm. 34), S. 193, Kat. Nr. 7.35.

⁷⁷ Leinwand, 202 x 136 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GG_3133 (in der Porträtgalerie im Schloss Ambras in Innsbruck ausgestellt). Provenienz: Wahrscheinlich ursprünglich in der Grazer Burg; im 18. Jahrhundert im Schloss Schönbrunn; 1772 in der Galerie nachweisbar. Siehe Online-Sammlung, <https://www.khm.at/objektdb/detail/2478/?offset=7&lv=list> (6. 12. 2018); HEINZ 1963 (Anm. 7), S. 214, Kat. 195; ZIMMER 1971 (Anm. 76), S. 120, Kat. A 36, DACOSTA KAUFMANN 1988 (Anm. 34), S. 194, Kat. Nr. 7.36.

⁷⁸ Leinwand, 191,5 x 110 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GG_3128 (in der Porträtgalerie im Schloss Ambras in Innsbruck ausgestellt); Provenienz: Wahrscheinlich ursprünglich in der Grazer Burg; Galeriedepot. Siehe Online-Sammlung, <https://www.khm.at/objektdb/detail/2374/?offset=4&lv=list> (6. 12. 2018); HEINZ 1963 (Anm. 7), S. 201, Kat. Nr. 106; ZIMMER 1971 (Anm. 76), S. 122 ff, Kat. Nr. A 39; HEINZ, SCHÜTZ 1976 (Anm. 7), S. 133, Kat. Nr. 104; DACOSTA KAUFMANN 1988 (Anm. 34), S. 195, Kat. Nr. 7.40.

⁷⁹ Leinwand, 251 x 111 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GG_9452 (in der Porträtgalerie im Schloss Ambras in Innsbruck ausgestellt). Provenienz: Wahrscheinlich ursprünglich in der Grazer Burg; im 19. Jahrhundert auf Schloss Laxenburg. Siehe Online-Sammlung, <https://www.khm.at/objektdb/detail/2377/?offset=6&lv=list> (6. 12. 2018); HEINZ 1963 (Anm. 7), S. 203, Kat. Nr. 114; ZIMMER 1971 (Anm. 76), S. 119 ff., Kat. Nr. A 35; HEINZ, SCHÜTZ 1976 (Anm. 7), S. 135, Kat. Nr. 107; DACOSTA KAUFMANN 1988 (Anm. 34), S. 194, Kat. Nr. 7.37.



11. Joseph Heintz: *Porträt des Erzherzogs Ferdinand mit einem Hofzwerger, Kunsthistorisches Museum, Wien*



12. Joseph Heintz: *Porträt der Erzherzogin Maria Anna, Kunsthistorisches Museum, Wien*



13. Joseph Heintz: *Porträt des Erzherzogs Leopold im geistlichen Gewand, Kunsthistorisches Museum, Wien*



14. Joseph Heintz: *Porträt der Erzherzogin Konstanze mit Meerkatze, Kunsthistorisches Museum, Wien*

Maximilian Ernst mit Jagdhund (Abb. 15)⁸⁰, Erzherzog Karl⁸¹ und Erzherzogin Maria Magdalena.⁸² Joseph Heintz (1564–1609), der seit 1591 als Hofmaler für Kaiser Rudolf II. in Prag tätig war, kam in dessen Auftrag im Dezember 1603 nach Graz.⁸³

Den genannten Dokumenten zufolge waren es also insgesamt 291 Porträts, die bei der Auflösung der Grazer Sammlungen in den Jahren 1753 bis 1765 nach Wien transferiert wurden. Allerdings ergeben sich im Vergleich mit dem 1668 erstellten Inventar nur wenige Übereinstimmungen: In der Grazer Burg befanden sich zu diesem Zeitpunkt im dritten Raum, der als *Khunst Cammer* bezeichnet wird, unter anderem 15 Toten-Bildnisse von fürstlichen Personen, darunter drei Kinder.⁸⁴ Hier war also eine Art Ahnengalerie mit 15 *Toten Controfee* eingerichtet. Daneben war eine Serie mit zehn Kinderporträts der Herzogsfamilie zu sehen.⁸⁵ Der sechste Raum, der im Inventar von 1668 als *Anders Zimmer* genannt wird, enthielt ebenfalls eine große Zahl an Gemälden. Dazu gehörten auch etliche Porträts, die 1765 übereinstimmend beschrieben wurden: Ein elfjähriger Prinz von Savoyen (lebensgroß); Mauritius Graf von Nassau (im Brustbild); *der kleine König in Polen* (lebensgroß). Außerdem neun fürstliche Kinderbildnisse und vier Brustbildnisse von Türken.⁸⁶ Im folgenden Raum befanden sich sechs weitere Kinderporträts, darunter der junge Fürst von Savoyen als Halbfigur im Harnisch. Aufgelistet sind auch Porträts eines Geistlichen, eines Kardinals sowie *einer Khönigl. Weibspersohn*.⁸⁷

⁸⁰ Leinwand, 191,5 x 105 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GG_9495. Signiert: *Heintz f.*; unten die Inschrift (aus dem späten 17. Jahrhundert): *Maximi: Ernest: Er: Her: zu Osterei*. Provenienz: Wahrscheinlich aus der Grazer Burg; Hofburg Wien. Siehe Online-Sammlung, <https://www.khm.at/objektdb/detail/2198/?offset=9&lv=list> (6. 12. 2018); HEINZ 1963 (Anm. 7), S. 130, 201, Kat. Nr. 99; ZIMMER 1971 (Anm. 76), S. 121, Kat. Nr. A 38; HEINZ, SCHÜTZ 1976 (Anm. 7), S. 129, Kat. Nr. 101; DACOSTA KAUFMANN 1988 (Anm. 34), S. 195, Kat. Nr. 7.39.

⁸¹ Leinwand, 173 x 126 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GG_3086; HEINZ 1963 (Anm. 7), S. 203, Kat. Nr. 116; ZIMMER 1971 (Anm. 76), S. 123, Kat. Nr. A 40; DACOSTA KAUFMANN 1988 (Anm. 34), S. 195, Kat. Nr. 7.41.

⁸² HEINZ, SCHÜTZ 1976 (Anm. 7), S. 124 (in amerikanischem Privatbesitz).

⁸³ Jürgen ZIMMER, Heintz, Joseph der Ältere von, *Neue Deutsche Biographie*, 8, 1969, S. 443–444, <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118709917.html#ndbcontent> (9. 12. 2018).

⁸⁴ Zitiert nach: WASTLER 1880 (Anm. 2), S. LX: *In der Ersten drinigen Camer seindt zu sechen 15 Todten Controfee von fürstl. Manns- vnd Weibs-Persohnen, warundter auch 3 vnmündige fürstl. Khinder theils Lebens Gross, theils in halber Statur gemahlen.*

⁸⁵ Zitiert nach: WASTLER 1880 (Anm. 2), S. LX: *Item 10 khleine Brust Biltusen von fürstl. Khindem alle blindt gefasst. In der Specification vom Juli 1752: 10 Familien Bilder in Kleinen Pruststückhen* (WASTLER 1885 (Anm. 2), S. LX).

⁸⁶ Zitiert nach: WASTLER 1880 (Anm. 2), S. XCVIII: *Item Ein Controfet Lebens gross, blindt gefasst eines Ailf Jährigen Fürsten von Sauoia. em Ein dergleichen Brust Bildtnus. /.../ Item Ein Brust Bildtnus blindt gefast von einer alten Fürstin, deren fürstl. Khinder. 6. nach ein ander gestelt. Item Ein Brust Contrafet in Schwarz Zier Verguldeten Holz gefast, alwo Mauricius Graff von Nassau gemahlen. Item Ein Contrafet Lebens gross von denn khleinen Khönig in Pollen. Item Ein Contrafet Lebens gross eines Vnmüntigen fürstl. Khindts, in einem Roth Sambeten Röckhl, Warbey ein Hindtl Leberl gemahlen, blindt gefast /.../ hieroben seind 2. Täßeln blindt gefast alwo fürstl. Khinder Brustbildtnusen paar weise gemahlen Item 2. Brustbildtnusen von 2 Tirckhen blindt gefast. /.../ em Ein khlein Brust Contrafet aines Tirckhen. /.../ Item Ein ablang Nider Indian. schwarzes Trichel, mit einem Heimblichen schloss, von Messing, warauf ain Türckhisches Brust Controfet gesteldt. Im Inventarium vom 21. Mai 1765: 720. Ein contrafait in lebensgroß eines 11 jährigen prinzens von Savoyen. /.../ 733. Ein brustcontrefait, lebensgroß, in schwarz ziervergoldten holz, alwo Mauritius graf von Nassau gemahlen. 734. Ein contrefait, lebensgroß, eines unmindigen fürstlichen Kindes in einen roth sametnen röckel, dabei ein hündllowerl gemahlen, blind gefast. 735. Zwei brustbildnüssen von Türken, blind gefast. /.../ dabei seind 2 tafeln blind gefast, alwo fürstliche kinderbrustbildnüße paarweis gemahlen. /.../ 739. Ein contrefait, lebensgroß, von dem kleinen könig in Bohlen.*

⁸⁷ Zitiert nach: WASTLER 1880 (Anm. 2), CIII: *Item zway blindt gefaste khleine Taffeln, alwo paarweiss fürstl. Khinder Brust bildtnusen gemahlen. Item 2 khleine gleich Tafeln in Verguldeten Holz gefast, alwo 2 fürstl. Prinzen Brust Contrafet auf Holz entworfen. /.../ Item 2 Contrafet Lebens gross Junger Fürsten von Sauoa halb in Harnisch*



15. Joseph Heintz: *Porträt des Erzherzog Maximilian Ernst mit Jagdhund*, Kunsthistorisches Museum, Wien

Außerdem wird im Inventar von 1668 noch ein Porträt-Kabinett erwähnt: *An den grössern Zimern von der Capellen hinein befindet sich ein Cabinetl alwo Lautter Brustbildtnussen alter Fürsten, vnd Fürstinen vnd dero fürstl. Khinder.*⁸⁸ Derartige Familiengalerien, in der neben den Vorfahren auch weitere und entferntere Verwandte gezeigt wurden, dienten der Verherrlichung der Dynastie; oftmals war ihre Genese jedoch auch von Erbschaften oder Schenkungen bestimmt.⁸⁹

Im Inventar von 1668 werden zuletzt die Bestände im Schloss Karlau beschrieben: In neun Räumen waren dort 130 Porträts untergebracht, darunter viele Bildnisse von Familienmitgliedern. Namentlich genannt werden nur wenige, so Königin Margarete von Spanien, Herzogin Anna von Bayern und Erzherzog Leopold, dargestellt im Alter von zwei Jahren und sieben Monaten (Abb. 16).⁹⁰ Daneben waren Porträts der Herzogin Christina von Bayern im Alter von 40 Monaten, des kleinen König Ladislaus von Polen, des Erzherzogs Karl im Alter von zwei Jahren und der Erzherzogin Maria im Alter von 45 Wochen zu sehen.⁹¹ Nur wenige Porträts sind möglicherweise zu identifizieren: Im *Größern fürstl. Zimmer* befand sich *Ein gross fürstl. Controfet Lebensgross schwarz bekhlaidt vnd ain*

gemahlen. /.../ Item Ein Mittlere Tafel in braun Zier verguldeten Holz gefast, alwo ein Brüftbildtnus von Einem Geistlichen gemahlen, vnnd mit einem gelb taffeten Fürhang bedeckh. Zitiert nach: WASTLER 1880 (Anm. 2), S. CV: Item 2 Vnnterfertigte gleiche Controfet Lebens Gross, von einer Khönigl. Weibspersohn. Item Ein Vnbekhandtcs Controfet von Einem Cardinal Lebens gross. Im Inventarium vom 21. Mai 1765: 970. Eine mittlere tafel, in braun ziervergoldten holz gefast, alwo ein brustbildnuß von einen geistlichen gemahlen, mit einen gelb tafetnen fürhängl bedeckt. /.../ 973. Ein contrefait in lebensgroße eines jungen fürsten von Savoyen in halbharnisch gemahlen. /.../ 981. Ein unbekantes contrefait eines cardinals.

⁸⁸ Zitiert nach: WASTLER 1880 (Anm. 2), S. CXLIX.

⁸⁹ Vgl. Kilian HECK, *Ahnengalerie, Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Bilder und Begriffe* (Hrsg. Werner Paravicini), Ostfildern 2005 (Residenzenforschung 15. II), S. 271–273.

⁹⁰ Leinwand, 110 x 62 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GG_8056; HEINZ 1963 (Anm. 7), 201, Kat. Nr. 104 (Deutsch, Ende 16. Jahrhundert); Thomas KUSTER, *Erzherzog Leopold V., Prinzenrolle 2007* (Anm. 11), S. 125, Kat. Nr. 3.41.

⁹¹ Zitiert nach: WASTLER 1880 (Anm. 2), S. CXLIX: *Item ein grosses Controfet Lebens gross der Khönigin in Hispanien Margarita Erzherzog zu Oessterreich. Item Ein dergleichen Controfet von Anna Herzogin in Bayern Erzherzog zu Oessterreich. /.../ Ihr Dhrl. Erzherzogs Leopoldt Controfet, da sie 2 Jahr 7 Monath alt waren, in einem Roth sameten Röckhl. Item ein Controfet in schlecht Holz gefast, von der Herzogin Christina in Bayern, da sie 40 Monathe aldt wahr. /.../ Erstlichen 5 fürstliche Controfet Lebens Gross warunter 2 fürstliche Fürstin, deren aine mit Namben Maria Christina Erzherzogin zu Oessterreich. /.../ Item dass Controfet Lebens gross des khleinen Khönig von Pollen Ladislai Lockieter. /.../ Erstlichen 14 fürstl. Controfet, theils Lebens, thails fast Lebens gross, theils in der Khindtheit abgemahlen, deren aines von Erzherzog Carl, seines alters von 2 Jahren. Item 10 fürstl. Frauen Controfet maistens Lebens gross, deren aines der Herzogin Maria von 45 Wochen.*



16. Deutsch, Porträt des Erzherzog Leopold im Alter von zwei Jahren und sieben Monaten, Ende 16. Jahrhundert, Kunsthistorisches Museum, Wien



17. Steirisch, Porträt des Erzherzogs Johann Karl im Alter von drei Jahren, 1607/08, Kunsthistorisches Museum, Wien



18. Österreichisch, Porträt des Erzherzogs Ferdinand, um 1611, Kunsthistorisches Museum, Wien



19. Deutsch (?), Porträt des Erzherzogs Leopold als Zweijähriger, 1587, Kunsthistorisches Museum, Wien

Englhundt an der rechten Handt,⁹² vermutlich das 1604 von Joseph Heintz geschaffene Porträt des Erzherzogs Maximilian Ernst mit Jagdhund (Abb. 15).⁹³ Im selben Raum war *Ein Controfet von Einem fürstl. Khindt in Rotten sambet bekhlaidt mit einem Vögele auf der Linggen Handt, auf der seithen ein weisser paperl* ausgestellt⁹⁴, das wohl mit dem 1607/08 von einem steirischen Hofmaler angefertigten Bildnis des Erzherzogs Johann Karl (1605–1619) im Alter von drei Jahren (Abb. 17)⁹⁵ identisch ist. Außerdem gab es *Ein Controfet von Einem fürstl. Khindt Lebens Gross in rothen Sament bekhlaidt*,⁹⁶ womit das Bildnis des Erzherzogs Ferdinand (1608–1657), das um 1611 von einem österreichischen Künstler geschaffen wurde,⁹⁷ gemeint sein könnte (Abb. 18). Mit *ein Controfet von einem fürstl. Khindt Sizent auf einem Roth sambeten polster*⁹⁸ könnte das Bildnis des Erzherzogs Leopold als Zweijähriger gemeint sein (Abb. 19).⁹⁹ Erwähnt wird auch ein *Controfet von Einem Ligenden fürstl. Khindt, Erzherzogin Anna von 18 Monnathen*,¹⁰⁰ möglicherweise gab es hier eine Verwechslung in der Altersangabe, denn es existiert ein 1573 von einem steirischen Künstler gemaltes Porträt der Erzherzogin Anna (1573–1598) im Alter von 18 Wochen.¹⁰¹

In den hier genannten Inventaren waren Kinderporträts zahlenmäßig bestimmend; dies entsprach auch der familiären Situation: Erzherzog Karl II. und Erzherzogin Maria hatten 15 Kinder, von denen drei allerdings bereits im frühen Kindesalter starben. Jedoch war die Häufung vom Kinderbildnissen nicht ungewöhnlich für frühneuzeitliche Porträtsammlungen und deren repräsentative Funktionen: Nicht das Einzelbild stand im Vordergrund, sondern der Familienverbund, um die dynastisch-genealogische Reihe hervorzuheben.¹⁰² Die Porträts der zahlreichen Nachkommen sollten den Fortbestand der Familie und damit auch der Dynastie und Herrschaft dokumentieren.¹⁰³ Kinderbildnisse wurden daher häufig als Serie in Auftrag gegeben und mit einer erläuternden Beschriftung versehen, zudem wurde durch übereinstimmende Kleidung oder Accessoires die Zusammengehörigkeit betont.¹⁰⁴

⁹² Zitiert nach: WASTLER 1880 (Anm. 2), S. CXLIX.

⁹³ Leinwand, 191,5 x 105 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GG_9495; siehe Anm. 80.

⁹⁴ Zitiert nach: WASTLER 1880 (Anm. 2), S. CXLIX.

⁹⁵ Leinwand, 136 x 106 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GG_3209 (in der Porträtgalerie im Schloss Ambras in Innsbruck ausgestellt); Provenienz: Wahrscheinlich aus der Grazer Burg; seit dem 18. Jahrhundert im Galeriedepot; 1833 in der Galerie nachweisbar. Siehe Online-Sammlung, <https://www.khm.at/objektdb/detail/2378/?offset=0&lv=list> (6. 4. 2018); HEINZ 1963 (Anm. 7), S. 203, Kat. Nr. 118; HEINZ, SCHÜTZ 1976 (Anm. 7), S. 136, Kat. Nr. 108.

⁹⁶ Zitiert nach: WASTLER 1880 (Anm. 2), S. CXLIX.

⁹⁷ Leinwand, 108 x 77 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GG_3390; HEINZ 1963 (Anm. 7), S. 303, Kat. Nr. 120; Margot RAUCH, Ferdinand (III.) im Alter von etwa 3 Jahren, *Prinzenrolle 2007* (Anm. 11), S. 161, Kat. Nr. 4.7.

⁹⁸ Zitiert nach: WASTLER 1880 (Anm. 2), S. CXLIX.

⁹⁹ Leinwand, 60 x 50 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GG_3389; HEINZ 1963 (Anm. 7), 201, Kat. Nr. 103; Thomas KUSTER, Erzherzog Leopold V. als Zweijähriger, *Prinzenrolle 2007* (Anm. 11), S. 122, Kat. Nr. 3.40.

¹⁰⁰ Zitiert nach: WASTLER 1880 (Anm. 2), S. CXLIX.

¹⁰¹ Leinwand, 60,5 x 79 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GG_6935; HEINZ 1963 (Anm. 7), S. 195, Kat. Nr. 61.

¹⁰² Vgl. POLLERROSS 2015 (Anm. 68), S. 226.

¹⁰³ Vgl. Sonja Alexandra FABIAN, *Habsburger Kinder. Beiträge zur Entstehungsgeschichte des autonomen Kinderporträts (1480–1510)*, Innsbruck 2006; KUSTER 2007 (Anm. 99), S. 123.

¹⁰⁴ Vgl. SCHÜTZ 2007 (Anm. 20), S. 12–15; SANDBICHLER 2007 (Anm. 41), S. 122.

Daneben ist auch bei den Grazer Gemäldesammlungen ein erweitertes, universelles Sammlungskonzept ersichtlich: Diesem entsprechen die Bildnisse römischer Kaiser, die in der Grazer Burg präsentiert wurden.¹⁰⁵ Eine zweite Serie befand sich 1668 im unteren Saal von Schloss Karlau: *Item 12 gleiche Taflen, in braun Holz gefast, alwo Vnnterschiedliche Haidnische Khayser Controfeter, fast Lebens Gross entworfen*.¹⁰⁶ Die Zurschaustellung der antiken Herrscher wurde einerseits in die Genealogie des habsburgischen Herrscherhauses eingebunden, andererseits konnte die Sammlerin damit auch ihr eigenes Interesse am römischen Kaisertum aufzeigen.

Zudem verdeutlicht die bereits erwähnte Serie der Trachtenbilder im Schloss Karlau¹⁰⁷ eine Intention der Sammlerin, die über die Repräsentation oder die dynastische Verherrlichung hinausgeht. Derartige Darstellungen dienten der Vergegenwärtigung landestypischer Kostüme und waren für die Beschäftigung mit der Volkskunde anderer Länder hilfreich. Bemerkenswert sind auch die vier bzw. fünf Bildnisse von Türken,¹⁰⁸ die 1668 in der Grazer Burg, interessanterweise im selben Raum mit zahlreichen als *türkisch* bezeichneten Werken, verwahrt wurden.¹⁰⁹ Mit den anderen dort aufgestellten ethnographischen Sammelobjekten veranschaulichen sie das Interesse der Sammlerin an fremden Ländern und Kulturen. Im Schloss Karlau befanden sich zudem die Porträts zweier ungarischer Herren.¹¹⁰

Im Inventar von 1668 werden auch vier Darstellungen von Zwergen (darunter ein Doppelporträt) aufgeführt.¹¹¹ Bekanntlich hatte Erzherzogin Maria vor allem in ihrer Witwenzeit ein sehr großes Interesse an kleinwüchsigen Menschen, die als Mitglieder des Hofes einen besonderen Status hatten und die demnach ebenso wie die Familienangehörigen in Porträts festgehalten wurden.¹¹² Auch auf dem bereits erwähnten ganzfigurigen Bildnis des Erzherzogs Ferdinand, das 1603/04 von Joseph Heintz geschaffen wurde, ist ein Hofzweig dargestellt.¹¹³

Die überlieferten Inventare und Auflistungen verdeutlichen den enormen Umfang der Porträtsammlungen in der Grazer Burg und im Schloss Karlau, die dort Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts von Erzherzog Karl II. und Erzherzogin Maria zusammengestellt worden waren. Nach deren Auflösung im 18. Jahrhundert ist mit den erhaltenen und bislang bekannten Werken nur ein Bruchteil der ursprünglichen Sammlung fassbar. Jedoch ist den archivalischen Quellen zu entnehmen, dass mit der Häufung der Familienbildnisse in Graz die Präsentation der Dynastie und der verwandtschaftlichen Verbindung mit anderen europäischen Fürstenhäusern im

¹⁰⁵ Zitiert nach: WASTLER 1885 (Anm. 2), S. LX: *12 Brust Stuckh der haydnischen Kaiser. Laut Specification vom Juli 1752 zu diesem Zeitpunkt in der Ritterstube der Grazer Burg.*

¹⁰⁶ Zitiert nach: WASTLER 1880 (Anm. 2), S. CL.

¹⁰⁷ Zitiert nach: WASTLER 1880 (Anm. 2), S. CL: *12 Mittlere Tafeln alwo allerley Weibstrachten von unterschiedlichen Ländern.*

¹⁰⁸ Zitiert nach: WASTLER 1880 (Anm. 2), S. XCVIII: *Item 2. Brustbildtnusen von 2 Tirckhen blindt gefast.* Zitiert nach: WASTLER 1880 (Anm. 2), S. CI: *Item Ein khlein Brust Contrafet aines Tirckhen. /.../ warauf ain Türckhisches Brust Controfet gesteldt.* Im Inventarium vom 21. Mai 1765: 735. *Zwei brustbildnußen von Türken, blind gefast. /.../ Ein contrefait eines Türken, auf pappier gemahlen. 882. Ein klein contrefait eines Türken, bruststuck gekleidet gemahlen.*

¹⁰⁹ Vgl. KÖNIG-LEIN 2015 (Anm. 4), S. 205.

¹¹⁰ Zitiert nach: WASTLER 1880 (Anm. 2), S. CLI: *Item Ein Controfet Lebens gross, von einem Vnbekhandten hung. Herrn. /.../ Item Ein Brustbildtnuss von einem alten Doctor Theo. in einem hungar. Pfaffenpelz.*

¹¹¹ Zitiert nach: WASTLER 1880 (Anm. 2), S. CXLIX: *Hierumbter ain Tafel war auf ein Zwerg, vnd ein Zwergin Lebens gross neben ainander gemahlen. /.../ Warbey 3 Zwergens Controfet.*

¹¹² Friedrich von HURTER, *Bild einer christlichen Fürstin. Maria, Erzherzogin zu Österreich, Herzogin von Bayern*, Schaffhausen 1860, S. 310 ff.; KELLER 2012 (Anm. 59), S. 62.

¹¹³ Leinwand, 200 x 116 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GG_9453; siehe Anm. 76.

Vordergrund stand. Daneben wird durch die Integration der Bildnisserien von römischen Kaisern und habsburgischen Herrschern sowie der Trachtenbilder und der Porträts ausländischer und kleinwüchsiger Menschen ein enzyklopädischer Ansatz deutlich, der charakteristisch für das frühneuzeitliche Sammlungskonzept einer Kunstkammer ist.¹¹⁴

¹¹⁴ Vgl. WENZEL 2004 (Anm. 55), S. 87.

Portretni zbirki v graškem dvoru in dvorcu Karlau v 17. in 18. stoletju

Povzetek

V 17. stoletju sta v graškem dvoru in lovskem dvorcu Karlau pri Gradcu dokumentirani obsežni slikarski zbirki, ki sta ju zasnovala nadvojvoda Karel II. (1540–1590) in nadvojvodinja Marija (1551–1608). Raziskovalci so zbirkama doslej posvetili le malo pozornosti; v pričujočem prispevku sta prvič analizirani na podlagi inventarjev in popisov.

Graške dvorne slikarske zbirke so bile v drugi polovici 18. stoletja po odredbi cesarice Marije Terezije (1717–1780) razpuščene in večidel prenesene na Dunaj. Pred prenosom so dela sumarično popisali. Po popisih so med letoma 1753 in 1765 na Dunaj prenesli najmanj 291 portretov. Poleg popisov je ohranjen tudi inventar iz leta 1688, v katerem je zabeleženo tedanje stanje. Na podlagi teh virov so v prispevku predstavljene portretne serije iz graških zbirk in portreti, ki so ohranjeni na Dunaju, pri čemer so ohranjene slike povezane z vpisi v inventarjih.

Za slikanje otroških portretov so v Gradcu sprva zaposlovali dvorne slikarje, ki so jih poklicali z Dunaja, na primer Cornelisa Vermeyena (na Dunaju in v Gradcu je deloval med letoma 1570 in 1590), Jakoba de Monteja (v Gradcu je deloval od leta 1591, umrl je 1593) in Giulia Licinia (1527–1593). V Gradcu je deloval tudi Ottavio Zanuoli (v Gradcu je dokumentiran od leta 1587, umrl je 1607), ki je verjetno izhajal iz severne Italije. Portrete družinskih članov je slikal tudi Giovanni Pietro de Pomis (1569–1633), ki je bil leta 1596 imenovan za graškega dvornega slikarja. Praški dvorni slikar Joseph Heintz (1564–1609) je prišel v Gradec 1603/04 po naročilu cesarja Rudolfa II. in naslikal vrsto portretov nadvojvodske družine velikega formata.

V pisnih virih so dokumentirane številne serije družinskih portretov, ki so imele zlasti genealoško in reprezentativno vlogo, saj so ponazarjale in povečevale dinastične povezave. S portreti so bili prisotni tudi družinski člani in sorodniki, ki so živeli drugje.

V graškem dvoru je bila tudi »galerija prednikov« z upodobitvami habsburških vladarjev, kakršna je dokumentirana tudi v gradu Ambras. Ta serija in obe seriji portretov rimskih cesarjev v graškem dvoru in dvorcu Karlau ponazarjajo stremljenje k povzdigu habsburške dinastije in upodobitvi njeni enakovrednosti z antičnimi vladarji. Tezo potrjuje tudi primerjava z zbirkami v Ambrasu, Münchnu in Pragi.

Omembe vredna je tudi serija dvanajstih kostumskih slik, saj so tovrstne upodobitve noše, značilne za posamezne dežele, dokumentirane tudi v drugih sočasnih zbirkah in dokazujejo zanimanje zbirateljev in zbirateljic za etnografijo. Na podlagi popisov upodobitev Turkov v graškem dvoru pa lahko sklepamo, da so nadvojvodinjo Marijo zanimale tuje dežele in kulture.

Raznolika dela v graških slikarskih zbirkah ponazarjajo, da je nadvojvodinja Marija, ki je bila v veliki meri zaslužna za njihovo širjenje in dopolnitve, pri zbiranju sledila uveljavljenemu trendu enciklopedičnih zbirk.

Theatrum genealogicum

Die Stammbäume der Grafen Herberstein und Dietrichstein als Mittel adeliger Repräsentation

Polona Vidmar

Zu den zentralen Elementen der frühneuzeitlichen Adelskultur gehörte die Auseinandersetzung mit der eigenen Familie und deren Ursprung,¹ und die Genealogie war „ein wichtiges Mittel, die eigene Rolle und Ansprüche repräsentativ und argumentativ darzustellen.“² Die Aufzeichnung der eigenen Herkunft war ein wichtiges Anliegen, das für Führungsschichten ein Mittel der Herrschaftslegitimation und Festigung der Erbensprüche war, wobei die Genealogie neben der politischen bzw. rechtlichen auch eine erzieherische und repräsentative Funktion hatte und den Rang der Familie illustrierte.³ Für die visuelle Umsetzung des genealogischen Wissens etablierten sich die Formen Stammbaum, Stammtafel, Ahnentafel, Ahnenbaum und Ahnenliste, wobei vor allem Stammbäume kunstvoll mit Wappen, Porträts, Allegorien, Veduten und historischen Szenen ergänzt werden konnten.⁴ Das Sinnbild des Baumes mit Wurzeln, Stamm, Ästen, Blättern und Früchten sowie seiner Wachrichtung, die ein zukünftiges Wachstum impliziert, wurde bereits im Mittelalter nicht nur für die Darstellung der alttestamentlichen, sondern auch der monarchischen Genealogien verwendet.⁵ Ein Stammbaum geht von einem Ahn aus, der entweder eine mehr oder weniger historisch belegbare oder eine alttestamentliche oder mythologische Person sein kann, und zeigt seine Nachkommen.⁶ Für großformatige Darstellungen wird auch der Begriff Ahnenrolle verwendet.⁷

¹ Petr MAŤA, The False Orsini from over the Alps. Negotiating Aristocratic Identity in Late Medieval and Early Modern Europe, *Römische Historische Mitteilungen*, 55, 2013, S. 155.

² Stefan SEITSCHEK, Adel und Genealogie in der Frühen Neuzeit, *Adel im 18. Jahrhundert. Umrisse einer sozialen Gruppe in der Krise* (Hg. Gerhard Ammerer, Elisabeth Lobenwein, Martin Scheutz), Innsbruck-Wien-Bozen 2015, S. 86.

³ SEITSCHEK 2015 (Anm. 2), S. 60, 63, 86–87.

⁴ SEITSCHEK 2015 (Anm. 2), S. 58; siehe auch Zuzana OROS, Milan ŠIŠMIŠ, *Rodové postupnosti a ich grafický vývoj*, Martin 2004, S. 23, 25–28.

⁵ Zur Darstellung der Genealogien und des Zeitvergehens siehe OROS, ŠIŠMIŠ 2004 (Anm. 4), S. 20–22; Andrea WORM, Arbor autem humanum genus significat. Trees of Genealogy and Sacred History in the Twelfth Century, *The Tree. Symbol, Allegory, and Mnemonic Device in Medieval Art and Thought* (Hg. Pippa Saloni, Andrea Worm), Turnhout 2014 (International Medieval Research, 20), S. 35–67.

⁶ SEITSCHEK 2015 (Anm. 2), S. 59.

⁷ Zur Ahnenrolle der Familie Harrach siehe Renate ZEDINGER, Harrachsche Ahnenrolle, *Adel im Wandel. Politik, Kultur, Konfession 1500–1700* (Hrsg. Herbert Knittler, Gottfried Stangler, Renate Zedinger), Rosenberg 1990, S. 42, Kat. Nr. 1. 14; Friedrich POLLEROSS, *Die Kunst der Diplomatie. Auf den Spuren des kaiserlichen Botschafters Leopold Joseph Graf von Lamberg (1653–1706)*, Petersberg 2010, S. 165–166.

Im Rahmen des ehemaligen Heiligen Römischen Reiches ist das wissenschaftliche Interesse für die visuelle Umsetzung der Genealogien vor allem auf das Haus Habsburg⁸ und die fürstlichen Familien gerichtet.⁹ Die Darstellungen der Genealogien der frühneuzeitlichen gräflichen Familien sind unvollständig publiziert und deswegen weniger bekannt, was vor allem auch für das Gebiet des ehemaligen Herzogtums Steiermark gilt. Eine der Ursachen für den mangelhaften Forschungsstand ist die Tatsache, dass einige im Privatbesitz erhaltene, gemalte und gestochene Genealogien der Öffentlichkeit nicht zugänglich sind.¹⁰ Der vorliegende Beitrag befasst sich mit visuellen Umsetzungen der Genealogien der Grafen von Herberstein und Dietrichstein und stellt sie im Zusammenhang mit gleichzeitig erschienenen Geschichtswerken über die betreffende Familie vor. Der Zweck der gemalten und gestochenen Genealogien sowie der „Familienbücher“ ist mit dem der Familienporträts zu vergleichen, da auch Thomas Kuster für die Tradition habsburgischer Familienbilder feststellte, dass sie „sich als gemalte Stammbäume und repräsentative genealogische Familiendokumentation verstehen“.¹¹ Friedrich Polleroß stellt für die Familiengalerie der Grafen von Lamberg fest, dass sie dasselbe mit ihren Porträts bot wie die damals im Auftrag der Familie gedruckten Geschichtswerke.¹² In diesem Kontext werden die dargestellten Genealogien und „Familienbücher“ als ein Mittel der Repräsentation einer adeligen Familie behandelt, durch die die Identität, die Selbsteinschätzung des Rangs und die sozialen und politischen Aspirationen einer Familie vermittelt werden.

Die Genealogien der Grafen Herberstein

Johann Maximilian I. Graf Herberstein (1601–1679), der damalige Landeshauptmann der Steiermark, hat einen großformatigen Kupferstich mit der Genealogie seiner Familie in Auftrag gegeben, der unten in der Mitte mit *Jaco: Bruynel sculpsit Græcÿ* signiert und mit 1657 datiert ist.¹³ Da der Antwerpener Kupferstecher Jacob Bruynel, der damals wahrscheinlich in Wien tätig war,¹⁴ die Platten in Graz anfertigte, wie man aus der Signatur erkennen kann, war der Auftrag mit hohen Kosten verbunden und daher für den Auftraggeber von hoher Signifikanz. Lateinische Chronogramme, die die Nachkommenschaft der Grafen von Herberstein und ihre Erfolge in militärischen und zivilen Diens-

⁸ Für eine Zusammenfassung siehe SEITSCHKEK 2015 (Anm. 2), S. 81–86.

⁹ Einen guten Überblick bietet der Ausstellungskatalog Volker BAUER, *Wurzel, Stamm, Krone. Fürstliche Genealogie in frühneuzeitlichen Druckwerken*, Wolfenbüttel 2013.

¹⁰ Zum Beispiel die gemalten Genealogien der Grafen von Saurau und Kazianer aus dem 17./18. Jahrhundert. Siehe Graz (Hrsg. Horst Schweigert), Graz 1979 (Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs), S. 105.

¹¹ Thomas KUSTER, Grossherzog Peter Leopold von Toskana mit seiner Familie, *Face to Face. Die Kunst des Porträts* (Hrsg. Sabine Haag), Wien 2014, S. 128–129.

¹² POLLEROSS 2010 (Anm. 7), S. 165.

¹³ Zu dem Stammbaum siehe Heinrich PURKARTHOFER, Geschichte der Familie Herberstein, *Die Steiermark. Brücke und Bollwerk* (Hrsg. Gerhard Pferschy, Peter Krenn), Graz 1986 (Veröffentlichungen des Steiermärkischen Landesarchivs, 16), S. 537–538, Kat. Nr. 23/29; Marjeta CIGLENEČKI, Maximilian GROTHAUS, *Katalog, Begegnung zwischen Orient und Okzident* (Hrsg. Marjeta Ciglencečki, Maximilian Grothaus), Ptuj 1992, S. 118, Kat. Nr. 4.1.

¹⁴ 1654 ist sein Kupferstich als Illustration in dem Libretto für *Theodosius* publiziert worden, 1659 versah er die Ausgabe des Jesuitendramas *Pietas victrix* mit mehreren Kupferstichen; siehe Andrew H. WEAVER, *Sacred Music as Public Image for Holy Roman Emperor Ferdinand III. Representing the Counter-Reformation Monarch at the End of the Thirty Years' War*, London-New York 2012, S. 96.

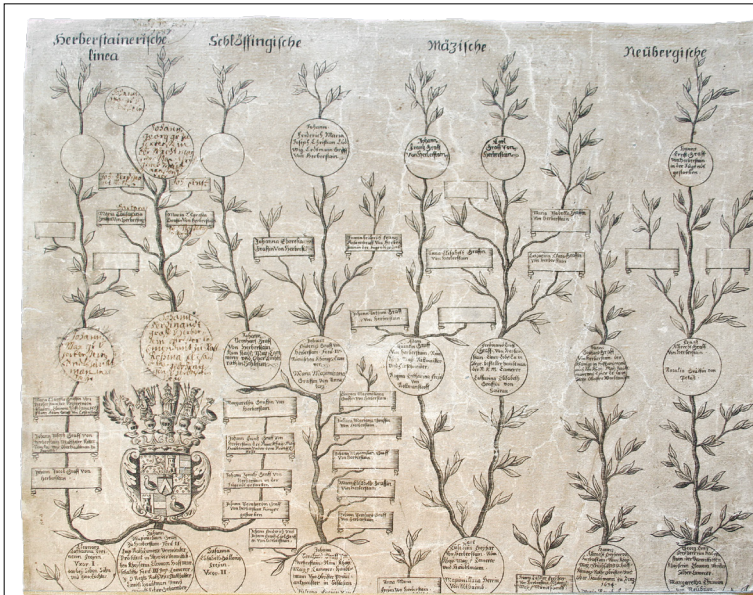


1. Jacob Bruynel: Stammbaum der Familie Herberstein, Kupferstich, 1659–1660, Schloss Herberstein

ten thematisieren, datieren den Kupferstich zusätzlich achtmal in das Jahr 1657.¹⁵ Der Zeitpunkt repräsentativer genealogischer Auftragswerke ist nicht zufällig¹⁶ und man darf annehmen, dass Johann Maximilian I. 1657 einen relevanten Anlass hatte, die Genealogie anfertigen zu lassen, der aber nicht mit seiner Ernennung zum Landeshauptmann Steiermarks identisch ist (1648–1660). Dieses Amt ist nämlich in der Inschrift über Bruynels Signatur festgehalten: *IOANNES MAXIMILIANVS COMES*

¹⁵ *DIVES PROLE PARENS MILLENOS SPARGE NEPOTES. / ENSE SAGVM SED AB ARTE TOGAS SOLENTIA CARPIT. / ARTE ET MARTE DECVS NOBILE STIPES HABET. / PATRIA DONA NEPOS MARTE VEL ARTE CAPIS. / DISCE NEPOS LAETO QVO GNATOS SEMINE PORTES. / AVSPICE MATRE DEI LONGOS GENERARE PER ANNOS. / CONSILIO ET FERRO EST PROSPERA NATA DOMVS. / SVB MATRIS CERTO ROBORE FIDE POLO.* Für die Übersetzung der Chronogramme bedanke ich mich herzlich bei dem Kollegen Dr. Aleš Maver.

¹⁶ SEITSCHEK 2015 (Anm. 2), S. 79.



2. Jacob Bruynel:
Stammbaum der Familie
Herberstein, Kupferstich,
1659–1660, Moravský zemský
archiv v Brně, Detail

IN HERBERSTEIN S.C.M. Cons: Intim: Camerar et Prou. Stýrie Caput. F. F: Ao 1657. Am 28. Februar 1657 wurden die letzten Freiherren von Herberstein aus der jüngeren österreichischen Linie in den Grafenstand erhoben.¹⁷ Einen noch relevanteren Anlass für die Anfertigung des repräsentativen Stammbaums könnte die Erhebung der Familie in den Reichsgrafenstand bedeuten, die noch in der neueren Literatur vom damaligen für das Familienarchiv Herberstein zuständigen Archivar für das Jahr 1657 vermerkt ist,¹⁸ obwohl das diesbezügliche Diplom erst am 30. Juli 1710 erstellt wurde.¹⁹

Es sind mindestens sechs Abdrücke des Stammbaums erhalten, die auf Schloss Herberstein, im Regionalmuseum Ptuj-Ormož in Ptuj (Pettau), im Historischem Archiv Ptuj, in der Steiermärkischen Landesbibliothek in Graz und im Familienarchiv der Fürsten von Dietrichstein in Brno (Brünn) verwahrt werden.²⁰ Eines der Exemplare auf Schloss Herberstein und das in Brno wurden vom ersten Zustand der Platten Bruynels gedruckt, der am oberen Rand mit einer Anführung der zwölf Familienlinien versehen ist (*Herberstainerische linea*, *Schlössingische*, *Mäzische*, *Neübergische*, *Püsterwalderische*, *Siedendorferische*, *Lancoüizische*, *Würmbergerische*, *Güettenhaagerische*, *Wildthäußerische*, *Österreichische*, *Windtenaüusche*; Abb. 1). Im Bereich der Hauptlinie sind die Namen der ältesten Töchter Johann Maximilians II. (1631–1680), Maria Catharina (geb. 13. Mai 1657) und Maria Theresia (geb. 6. Februar 1659), abgedruckt, nicht aber der der dritten Tochter

¹⁷ Constantin von WURZBACH, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, 8, 1862, S. 327.

¹⁸ Heinrich PURKARTHOFER, Herberstein in Kriegsdiensten, in: Gottfried Allmer, Heinrich Purkardhofer, *Krieg und Frieden. Eine oststeirische Kleinregion im Spannungsfeld der großen Politik*, St. Johann bei Herberstein 1998, S. 41.

¹⁹ Österreichisches Staatsarchiv, Wien (ÖStA), Allgemeines Verwaltungsarchiv, Adelsarchiv, Reichsadelsakten, Allgemeine Reihe, 180.35, Herberstein, 30. Juli 1710; siehe auch Valentin EINSPIELER, Herberstein, *Neue Deutsche Biographie*, 8, 1969, S. 577.

²⁰ Zwei Exemplare auf Schloss Herberstein und jeweils eines im Pokrajinski muzej Ptuj-Ormož (Inv. Nr. G 164 g), im Zgodovinski arhiv Ptuj (SI_ZAP, 0009, Gospostvo Ptujski grad, Herbersteinov arhiv, Stammbaum Herberstein), in der Steiermärkischen Landesbibliothek (Signatur A 52.305 IV) und im Moravský zemský archiv v Brně ((MZA), Rodinný archiv Ditrichštejnů (RAD), G 140, k. 647, inv. č. 2908, Stammbaum Herberstein). Mit der Liste der erhaltenen Exemplare wird kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben.

Maria Anna (geb. 26. Januar 1661).²¹ Auch alle für die Kinder Johann Ferdinands I. (1640–1675) vorgesehenen Felder sind leer, obwohl man die Geburt des ältesten Sohnes Johann Georg am 8. Mai 1660²² sicherlich vermerkt hätte. Deswegen darf man annehmen, dass die Kupferplatten Bruynels nach der Geburt von Maria Theresia Herberstein am 6. Februar 1659 und vor der Geburt Johann Georgs am 8. Mai 1660 fertiggestellt wurden. Auf dem Exemplar in Brno wurden im Bereich der Hauptlinie Korrekturen durch Ausradieren vorgenommen; die Plätze von Johann Maximilian II. und Johann Ferdinand I. wurden vertauscht und die Namen der vier Söhne Johann Ferdinands I., Johann Georg, Johann Otto, Johann Ernst und Johann Ferdinand Joseph mit Bleistift in die leeren Felder geschrieben (Abb. 2). Die Korrekturen wurden vermutlich um 1680 vorgenommen, als nach dem Tod Johann Maximilians II. klar war, dass die Hauptlinie von seinem jüngeren Bruder Johann Ferdinand I. weitergeführt wird beziehungsweise das Fideikommiss der Hauptlinie von seinem Neffen Johann Georg (1660–1686) geerbt wird.

Das zweite Exemplar des Stammbaumes auf Schloss Herberstein und das im Historischen Archiv Ptuj wurden 1715 gedruckt, nachdem die Platten von Joseph Bartholomäus Bren (Brenus) im Auftrag von Johann Ferdinand Joseph Graf Herberstein (auch Johann Ferdinand II.; 1663–1721) teilweise verändert und vervollständigt wurden, wie aus der Inschrift zu entnehmen ist: *Anno 1715. IOANNES FERDINANDUS IOSEPHUS COMES SCM: HERBERSTEIN ultra decim gradum progenitus adipeit operâ Josephi Bartholomæi Breni*. Beide Exemplare sind oben in der Mitte mit dem Titel *Genealogia Herbersteiniana* versehen, die jüngste gedruckte Jahreszahl ist 1712 (Abb. 3).²³ Die Namen der zwölf Familienlinien sind neben die betreffenden Baumäste gesetzt worden. Neben der Vervollständigung mit den *jüngsten* Familienmitgliedern wurden auch kleinere genealogische Korrekturen vorgenommen, zum Beispiel bei den Kindern des 1618 gestorbenen Wolf Sigmund aus der Linie Betnava (Windenau).

Das aus neun Blättern bestehende Exemplar in der Steiermärkischen Landesbibliothek wurde bis in das Jahr 1832 ergänzt.²⁴ Der jüngste Abdruck, ebenfalls aus neun Blättern bestehend, ist im Regionalmuseum Ptuj-Ormož erhalten. Auch hier wurde der Stammbaum oben mit der Anführung der Familienmitglieder vervollständigt. Die jüngste gedruckte Jahreszahl ist 1905, das Geburtsjahr von Johann Hubertus; der Name seines 1914 geborenen Bruders Johann Franz wurde mit Bleistift hinzugefügt. Demzufolge wurden die Platten nach 1905, vermutlich im Auftrag Johann Josefs Herberstein (1854–1944), des Besitzers des Schlosses Ptuj, vervollständigt, da alle seine Kinder verzeichnet sind. Die Kinder der Hauptlinie fehlen, obwohl sie bereits Ende des 19. Jahrhunderts geboren worden waren.

Der Kompilator, der um 1657 im Auftrag von Johann Maximilian I. Herberstein die genealogischen Angaben für Bruynels Kupferstich gesammelt hat, ist nicht bekannt, doch konnte er sich auf eine lange Tradition stützen, da umfangreiche genealogische Forschungen bereits in der Mitte des

²¹ Zu den Geburtsdaten der Töchter Johann Maximilians II. siehe Ludwig SCHIVIZ VON SCHIVIZHOFFEN, *Der Adel in den Matriken der Stadt Graz*, Graz 1909, S. 66, 68–69.

²² SCHIVIZ VON SCHIVIZHOFFEN 1909 (Anm. 21), S. 69.

²³ Zum Exemplar im Historischen Archiv Ptuj (180 x 135 cm) siehe Jedert VODOPIVEC, Nataša GOLOB, *Genealogia Herbersteiniana, 1712, Zapis in podoba. Ohranjanje, obnavljanje, oživiljanje* (Hrsg. Jedert Vodopivec, Nataša Golob), Ljubljana 1996, S. 63–65; Dejan ZADRAVEC, *Genealoško deblo plemiške rodbine Herberstein (Genealogia Herbersteiniana), Arhivi – zakladnice spomina* (Hrsg. Andrej Nared), Ljubljana 2014, S. 278.

²⁴ Vgl. Theodor GRAFF, *Frä Johann Joseph Graf von Herberstein, Generalkapitän der Malteserflotte. Sein Einsatz gegen die Türken in der Levante und in Dalmatien in den Jahren 1686 und 1687*, *Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark*, 89–90, 1998–1999, S. 121.



3. Jacob Bruynel und Joseph Bartholomäus Bren: Stammbaum der Familie Herberstein, Kupferstich, 1659–1660/1715, Schloss Herberstein

16. Jahrhunderts von dem berühmtesten Mitglied der Familie, Sigmund Herberstein, betrieben wurden.²⁵ Sigmunds Forschungen blieben in Manuskript und wurden erst im 19. Jahrhundert von Josef von Zahn ediert und veröffentlicht,²⁶ doch waren sie stets im Familienarchiv verwahrt und damit dem unbekanntem Kompilator der genealogischen Daten zugänglich. Als ältestes bekanntes Familienmitglied nennt Sigmund Herberstein den pöllauer Pfarrer Hans von Herberstein, der laut ihm um 1209 gelebt haben soll; die ununterbrochene Stammreihe beginnt er jedoch mit dem Urahn „Oth“, der seiner Vermutung nach mit einer „Mätz“ verheiratet war, wobei erst im 17. Jahrhundert ein Unbekannter 260 *circiter muess her Otto gelebt haben* in Sigmunds Manuskript hinzufügte.²⁷ Der Urahn Otto, „Mätz“ und die Jahreszahl 1260 sind auch auf Bruynels Stich vorhanden. Der Kompilator der genealogischen Angaben stützte sich vermutlich auf Sigmunds Manuskript und bemühte sich, ein einheitliches System zu bewahren; er nannte bei jedem Vertreter der Familie den/die Ehepartner/in, die Ämter, die sie bekleideten und manchmal Jahreszahlen, die auf wichtige Ereignisse im Leben der Familienmitglieder verweisen. Vor dem Urahn Otto soll des Kompilators Vermutung nach nicht nur der pöllauer Pfarrer Johann (Hans) von Herberstein, sondern auch Anselmus von „Herbergstain“ gelebt haben, der 1165 gemeinsam mit dem österreichischen Herzog „Ludolt“ am Turnier des bayerischen Herzogs teilnahm.²⁸ Obwohl Johann und Anselmus nicht im Stammbaum selbst, sondern in der langen Inschrift unter der Darstellung des Schlosses Herberstein angeführt werden, kann die Familienlinie mit Anselmus um hundert Jahre weiter in die Vergangenheit zurückgeführt werden. Da Sigmunds genealogische Studien bis 1565 reichten,²⁹ musste der unbekannte „Genealoge“ die Daten für mehr als 90 Jahre selbst erstellen. Als mögliche Gelehrte, die Johann Maximilian I. Herberstein mit dieser Aufgabe betraute, kommen vor allem Dominicus Franciscus Calin (Kalin, Kalyn, Kaly-nus), der von 1648 bis 1653 Hauslehrer bei den Familien Herberstein und Dietrichstein war,³⁰ sowie der 1630 in Graz geborene Jesuit Michael Mark in Betracht. Einige Jahre später, 1665, veröffentlichte Michael Mark nämlich in Wien das Buch *Nobilitas Familiae Herbersteiniane, toga et sago laureatae*.³¹

Für die visuelle Organisation der Daten auf Bruynels Kupferstich wurde ein weit verzweigter Laubbaum gewählt, dessen Stamm von dem im Sarkophag ruhenden Urahn Otto von Herberstein umarmt wird. Auf den unteren drei Blättern werden historische Szenen, Schlossansichten

²⁵ Zu den genealogischen Forschungen Sigmund Herbersteins siehe Karl Alfred Engelbert ENENKEL, *Die Erfindung des Menschen. Die Autobiographik des frühneuzeitlichen Humanismus von Petrarca bis Lipsius*, Berlin-New York 2008, S. 553–554.

²⁶ Josef VON ZAHN, Das Familienbuch Sigmunds von Herberstein. Nach dem Original herausgegeben, *Archiv für Kunde österreichischen Geschichtsquellen*, 39, 1868, S. 293–415.

²⁷ ZAHN 1868 (Anm. 26), S. 306–307. Nach neuerem Forschungsstand kaufte Otto von Hartberg 1290 das Haus Herberstein von seinem Schwager Ulrich Rossecker und gebrauchte 1320 erstmals den neuen Zunamen von Herberstein; siehe PURKARTHOFER 1998 (Anm. 18), S. 38.

²⁸ Die Inschrift unter der Darstellung des Schlosses Herberstein lautet: *Anno Domini 1165. hat gelebt Anselmus von Herbergstain so mit Marggraff Ludolt von Österreich auf deß Herzogen Welpi in Baijrn gehaltenen Turnier sich eingefunden wie solches in undterschidlichen auctoribus vnd archiuus zuersehen ist wie auch daß sich dieses geschlecht hieuor von Herbergstain geschriben vnd genennet hat. Imgleiches hernach Herr Hannß von Herberstain so Anno 1209 Pfarrer zu Pölla gewesen so iniizo Probstej ist. Coronidis loco ist zu wissen daß diser beeder ascendentes oder respectiue descendentes der Zeit nicht zu erfinden gewesen.*

²⁹ ZAHN 1868 (Anm. 26), S. 334.

³⁰ Ljubomir Andrej LISAC, Kalin Dominik Frančišek, *Primorski slovenski biografski leksikon*, 2/8 (Hg. Martin Jevnikar), Gorica 1982, S. 12–13. Zu Calin siehe auch die Fortsetzung des vorliegenden Beitrags.

³¹ Johann Nepomuk STÖGER, *Collectio scriptorum Societatis Jesu. 1: Scriptorum Provinciae Austriacae*, Viennae 1855, S. 219. Ein erhaltenes Exemplar des Buches, das im 12° Format erschienen ist, war derzeit leider nicht auffindbar.



4. Jacob Bruynel und Joseph Bartholomäus Bren: Stammbaum der Familie Herberstein, Kupferstich, 1659–1660/1715, Schloss Herberstein, Detail

und zahlreiche Figuren und Gegenstände dargestellt, die darlegen, dass sich die Herbersteins in Kriegen und in den freien Künsten (*MARTE / ARTE*) beziehungsweise in den militärischen und zivilen Diensten (*IN SAGO ET TOGA*) auszeichneten (Abb. 4). Links sind die Einnahme der Festung Petrinja (Petrinia) durch Hans Sigmund Herberstein (1596)³² und der Sieg über rebellische Bauern durch Georg Herberstein (1525)³³ sowie die Städte Slovenj Gradec (Windischgrätz), Celovec (Klagenfurt) und das Schloss Ljubljana (Laibach) dargestellt. Rechts wird das Stammschloss Herberstein mit dem Augustinerkloster St. Johann bei Herberstein abgebildet; eine Prozession führt von der Kirche zum Heiligen Grab. Die akzentuierte Darstellung des Klosters ist auf den Auftraggeber zurückzuführen, da Johann Maximilian I. erst 1652 unter großem Aufwand St. Johann von dem Deutschen Orden erwerben konnte. Er stiftete sogleich ein Kloster der Augustiner Eremiten, deren vorrangige Aufgabe das Gebet für die Stifterfamilie war.³⁴ In St. Johann hatte bereits 1384 Georg Herberstein das Erbbegräbnis der Familie gestiftet.³⁵

Die allegorischen Aussagen des Stiches sind auf unten in der Mitte konzentriert. Der Urahn Otto ist in einer für das 16. Jahrhundert charakteristischen, also „uralten“, Rüstung und mit dem Stammwappen der Familie dargestellt, sein Sarkophag wird von zwei Kriegern in antikisierten Rüstungen flankiert. Die Verdienste der Herbersteins in militärischen und zivilen Diensten sind durch zahlreiche Waffen, Wappen, Bücher, wissenschaftliche Instrumente und sogar eine Malerpalette illustriert; auf den Fahnen sieht man den Reichsadler mit Kaiserkrone, das österreichische Wappen und die Inschrift *PRO DEO ET PATRIA*. Das Buch *LEGATIO MOSCOVITICA* bezieht sich auf die Russlandreise des berühmten Diplomaten Sigmund Herberstein, während das Buch mit dem Titel *STIRIÆ OBSERVATIONES* auf die Karriere der Herbersteins in den steirischen Landesämtern hinweist.³⁶ Über dem Sarkophag befinden sich zwei Personifikationen der Fama, aus deren Trompeten

³² H: Hanß Sigm: Herr von Herberstein Gn̄ral obr in windischen Landt hernach Feldtmarschal erobert Petrinia vnd erlegt den Bassa aus Bosnia 1596.

³³ H: Georg freyherr von Herberstain Obrister Feldthaubtmann der IÖ. Landten zertrent den Paup pundt vnd setzt den Adl in vorige freyheit. Anno 1525.

³⁴ Gottfried ALLMER, *Kirchen und Kapellen im mittleren Feistritztal. Stubenberg, St. Johann bei Herberstein, Maria Fieberbründl*, Salzburg 2009 (Christliche Kunststätten Österreichs, 489), S. 15.

³⁵ ALLMER 2009 (Anm. 34), S. 14.

³⁶ Der Titel bezieht sich vermutlich auf die Vorarbeiten des Buches, das erst 1719 in Graz gedruckt, das Material

5. Hans Maisfelder, Georg Fellengibel: Der erste Reliquienschrein des hl. Leopold, Aquarell in Ehrenspegel des Hauses Österreich, 1590–1598



die Devise *MARTE* beziehungsweise *ARTE* heraustritt. Ein in der Mitte sitzender Genius hält das vermehrte Wappen, das Johann Maximilian I. und einigen seiner Verwandten 1644 mit dem Grafentitel verliehen wurde, in der linken und eine Fahne mit der Darstellung der Himmelskönigin in der rechten Hand. Die Inschrift *SVB VMBRA ILLIVS* auf dem oberen Rand des Sarkophags ist aus dem Hohenlied entnommen und lässt die Schlussfolgerung zu, dass mit dem weitverzweigten Stammbaum ein Apfelbaum gemeint ist und die Familienmitglieder metaphorisch zu dessen „süßen Früchten“ werden.³⁷ Darüber hinaus darf man annehmen, dass die Form des vorne offenen Sarkophags nicht nur gewählt wurde, um die Menge der sinnbildhaften Figuren und Gegenstände wirkungsvoller darstellen zu können, sondern auch, weil damit dem zeitgenössischen Betrachter eine visuelle Anspielung auf einen Reliquienschrein vermittelt wurde. Ein Argument dafür ist ein Vergleich mit der Darstellung des ersten Reliquienschreins des hl. Leopold, als Aquarell Hans Mansfelders und Georg Fellengibels für den *Ehrenspegel des Hauses Österreichs* von Johann Jakob Fugger zwischen 1590 und 1598 entstanden³⁸ und erst 1668 als Stich in Nürnberg publiziert.³⁹ Wie der Urahn Otto Herberstein liegt der Heilige in repräsentativer Tracht (Herzogsmantel und Herzogshut) im vorne offenen Sarkophag und stützt sein Kopf auf seinen rechten Arm (Abb. 5). Mit der visuellen Anspielung auf einen Reliquienschrein wird dem Urahn Otto ein hagiographischer Charakter verliehen. Damit näherte man sich der Bestrebung der adeligen Familien, einen Spitzenahn zu ermitteln oder zu konstruieren, „der aufgrund seiner Gründungsleistung und seiner Beziehung zum Transzendenten aus der im Prinzip infiniten Generationskette herausragte und noch seine Nachkommen mit ‚mythischem Heil‘ ausstattete.“⁴⁰

dafür jedoch von Ferdinand Rechbach bereits 1680 gesammelt wurde: *Observationes, ad stylium curiæ Græcensis, Et Subordinatorum tribunalium Styriæ, Carinthiæ, Carniolæ, Goritiæ, Tergesti fluminis, & Anpletij. Pro informatione. Aller der Jenigen / die bey disen Stöllen zu negotieren haben. Zusammen getragen / von Ferdinando von Rechbach / Ihro Kayserl. Majestät I. Oe. Regiments=Rath. Anno Christi M. DC. LXXX, Grätz 1719.*

³⁷ *Wie ein Apfelbaum unter den Bäumen des Waldes, so ist mein Geliebter inmitten der Söhne; ich habe mich mit Wonne in seinen Schatten gesetzt, und seine Frucht ist meinem Gaumen süß* (Hld 2,3).

³⁸ Zum Aquarell siehe *Der erste Reliquienschrein des hl. Leopold, Der Heilige Leopold. Landesfürst und Staatssymbol* (Hrsg. Floridus Röhrig, Gottfried Stangler), Klosterneuburg 1985, S. 408–410, Kat. Nr. 580.

³⁹ Johann Jakob FUGGER, *Spiegel der Ehren des Höchstlöblichsten Kayser- und Königlichen Erzhauses Österreich oder Ausführliche GeschichtSchrift von Desselben / und derer durch Erwählungs- Heurat- Erb- und Glücks-Fälle ihm zugewander Käyserlichen HöchstWürde / Königreiche / Fürsten-Tümer / Graf- und Herrschafften /.../. Durch Den Wohlgebornen Herrn Herrn Johann Jacob Fugger /.../*, Nürnberg 1668, S. 166.

⁴⁰ BAUER 2013 (Anm. 9), S. 15.



6. Stammbaum der Familie Herberstein, 1659–1660, Schloss Herberstein

Die großformatige, gemalte Genealogie (273 x 253 cm), die auf Schloss Herberstein verwahrt wird, ist mit der Jahreszahl 1681 datiert (Abb. 6). Die Jahreszahl deutet darauf hin, dass der Anlass ihrer Entstehung die Änderung in der Erbschaftsfolge der Hauptlinie gewesen sein könnte, als nach dem Tod Johann Maximilians II. 1680 sein Neffe Johann Georg Herberstein die Hauptlinie übernahm. Allerdings lässt die Inschrift daran zweifeln: *IOANNES MAXIMILIANNVS COMES IN HERBERSTEIN SCM CONS: INTIM: CAMER: ET PROU. STYRIE CAPUT. F. F. 1681*. Der Name des Auftraggebers könnte zwar von dem Stich Jacob Bruynels übernommen sein, wie auch die acht Chronogramme, die das Werk in das Jahr 1657 datieren, jedoch ist es wahrscheinlicher, dass der Name des Auftraggebers richtig ist, die Jahreszahl aber später von 1657 zu 1681 geändert wurde.

7. Stammbaum der Familie Herberstein, 1659–1660, Schloss Herberstein, Detail



8. Stammbaum der Familie Herberstein, 1659–1660, Schloss Herberstein, Detail



Bei den jüngsten Generationen der Hauptlinie ist nämlich die Unsicherheit bemerkbar, die in der Familie vor dem Tod Johann Maximilians II. herrschte und bereits in dem Stich berücksichtigt wurde (Abb. 7). Auch auf der gemalten Genealogie sind die ältesten zwei Töchter Johann Maximilians II. verzeichnet, nicht aber seine dritte Tochter und sein 1660 geborener Neffe Johann Georg. Die repräsentative, gemalte Genealogie wurde somit nach dem 6. Februar 1659 und vor dem 8. Mai 1660 von dem Landeshauptmann Johann Maximilian I. gleichzeitig mit dem Kupferstich in Auftrag gegeben.

Die Komposition des Gemäldes im unteren Bereich mit den Darstellungen des Urahns Otto im Sarkophag (Abb. 8), der sinnbildhaften Figuren und Gegenstände, der Schlachten und des Stammschlusses mit dem Augustinerkloster, stimmt mit dem Kupferstich soweit überein, dass man annehmen darf, dass es als Vorlage für Bruynels Kupferstich konzipiert war. Im unteren Bereich wurde der Stich im Vergleich zum Gemälde um einige Details bereichert. Größere Unterschiede gibt es am Stammbaum, da sich auf dem Gemälde die Namen nicht in Medaillons befinden, sondern hier halbrunde Inschriftsbänder über den Wappen der einzelnen Familienmitglieder verwendet wurden. Nur in der gemalten Version sind die Wappen einiger Gemahlinnen zu sehen. Auch dabei konnte sich der unbekannte Entwerfer auf die in Manuskript gebliebenen genealogischen Studien

Sigmunds Herberstein stützen, die mit Wappen der Familien, aus denen die Gemahlinnen der Herbersteins stammten, sowie mit Wappen der Familien, in die die Töchter einheirateten, illustriert sind.⁴¹ Mit der Platzierung der Hauptlinie auf dem linken äußeren Rand ist sowohl bei dem Kupferstich als auch bei dem Gemälde eine unübliche Darstellung der Familienlinien feststellbar. Auf den adeligen Stammbäumen wird meist die Hauptlinie des Hauses betont, für die der Baumstamm bzw. die vertikale Mittelachse reserviert ist, während Nebenlinien vom Stamm abzweigen und so marginalisiert werden.⁴² Da der Entwerfer der Stammbäume Herbersteins diese gleichsam automatische Hierarchisierung nicht berücksichtigte, darf man annehmen, dass der Auftraggeber die Bedeutung der gesamten Familie hervorheben wollte, nicht nur die seiner Linie oder seiner selbst. Dieselbe Absicht kann man auch aus den Devisen ableiten, die die Verdienste aller Familienmitglieder betonen.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gaben die Grafen Herberstein weitere genealogische Werke in Auftrag, die nicht nur das Konzept der Verherrlichung der ganzen Familie, sondern die Verherrlichung einer Familienlinie oder eines Familienmitglieds verfolgten. 1673 publizierte Sigismundus Madocsany, Professor der Philosophie an der Grazer Universität, eine Genealogie der Pusterwalder Linie der Grafen von Herberstein, die Maximilian Sigmund Herberstein (1655–1703) gewidmet war.⁴³ Das Buch erschien anlässlich der Promotion Maximilian Sigmunds zum Baccalaureus und enthält neben der genealogischen Studie auch ein Lobgedicht an den Promovierten (*Carmen in laudes Maximiliani Sigismundi neo-baccalaurei concinnatum*). Auch Madocsany beginnt die ununterbrochene Stammreihe mit dem Urahn Otto, nennt aber die beiden früheren Familienmitglieder, den pöllauer Pfarrer Johannes Herberstein und Anselmus Herberstein. Das Buch ist mit einem Stich von Johann Martin Lerch mit dem Titel *Genealogia Pusterwaldianæ Lineæ Comitum ab Herberstein* illustriert, der einen vereinfachten Stammbaum darstellt.⁴⁴ Um die buschigen Baumäste schlingen sich die Inschriftsbänder mit den Namen der direkten Vorfahren Maximilian Sigmunds (Otto, Georg, Otto, Andreas, Leonhard, Georg, Georgius, Leopold, Hannibal, Sigmund Friedrich und Georg Sigmund). Nur in der Generation von Leonhards Sohn Georg sind seine drei Brüder Wilhelm, Johann und Sigmund angeführt, weil dem berühmten Sigmund, Namensvetter des neuen Baccalaureatus, auch im Text eine längere Lobpreisung gewidmet ist (*Vita, et virtutis Sigismundi*). Vor dem Baumstamm halten Mars und Minerva das vermehrte Wappen, das den Grafen Herberstein 1644 verliehen wurde. Hinter Mars sind Waffen dargestellt und hinter Minerva Bücher und wissenschaftliche Instrumente. Mit Krieg verbundene Gegenstände hängen auch von den heraldisch rechten Baumästen herab, auf der anderen Seite befinden sich Ketten und Medaillen. Dass der dargestellte Stammbaum der Zelebration einer Person gewidmet ist, ist auch aus dem Putto ersichtlich, der in einer Hand einen Lorbeerkranz und in der anderen die Inschrift *Maxim. Sigism. C. Ph. Bac. 1673* hält.

⁴¹ ZAHN 1868 (Anm. 26), S. 299–302.

⁴² BAUER 2013 (Anm. 9), S. 25.

⁴³ Sigismundus MADOCSANY, *Genealogia lineæ pusterwaldianæ Illustrissimorum DD. Comitum ab Herberstein. Quorum gesta brevi narratione contexta ac Honori Illustrissimi Domini, Domini Maximiliani Sigismundi comitis ab Herberstein, Dum Primâ AA. LL. & Philosophiæ Laureâ in Alma Universitate Græcensi à Sigismundo Madocsani Societatis Jesu, AA. LL. & Philosophiæ Doctore, ejusdemque Professore Ordinario. Solenni ritu ornaretur /.../, Græcii 1673*. Zu Madocsany (auch Madotsany) siehe STÖGER 1855 (Anm. 31), S. 213.

⁴⁴ Für den freundlichen Hinweis auf das Exemplar, das in der Österreichischen Nationalbibliothek verwahrt wird, möchte ich der Kollegin Dr. Tina Košak herzlich danken.



9. Philipp Kilian: *Herbersteinianæ Sacrvm gloriae*, Kupferstich in *Monimentum Historico-Panegyricum*, 1680

wurde.⁴⁸ Um 1165 soll sich Anselmus nach diesem Schloss „von Harprechtstein“ oder „von Herbergstein“ genannt haben, doch vermochte auch Naso nicht darzustellen, in welchem Verwandtschaftsverhältnis sich Anselmus und Otto von Herberstein befanden.

Das Buch *Monimentum Historico-Panegyricum* ist mit einem Porträt Johann Bernhards II., das der Augsburger Kupferstecher Matthäus Küsell signierte, und mit zehn Stichen der Herbersteinischen Schlösser in der Steiermark von Georg Matthäus Vischer (Herberstein, Lankowitz, Neuberg, Hrastovec (Gutenhaag)) ausgestattet. Der Glorifizierung der Familie ist vor allem das Frontispiz *Herbersteinianæ Sacrvm gloriae* gewidmet, das von dem ebenfalls in Augsburg tätigen Stecher Philipp Kilian signiert ist (Abb. 9). Der Vorzeichner ist nicht genannt. Wahrscheinlich wurde der Entwurf von Henricus Mühlport angefertigt, der die Allegorie im Vorwort an den Leser ausführlich

Im Dezember 1680 erschien in Wrocław (Breslau) das aufwändig gestaltete Auftragsbuch *Monimentum Historico-Panegyricum* im Folio-Format.⁴⁵ Der Auftraggeber Johann Bernhard II. Herberstein (1630–1685) aus der schlesischen Linie, von 1670 bis 1672 Landeshauptmann zu Wrocław und danach bis zu seinem Tod 1685 Landeshauptmann zu Głogów (Glogau),⁴⁶ beschäftigte für das Buch den schlesischen Juristen, Historiker und Poeten Ephraim Ignaz Naso von Löwenfels.⁴⁷ Naso schildert die Familiengeschichte der Grafen von Herberstein in Form einer Genealogie, wobei er im ersten Teil alle (männlichen) Mitglieder der Familie anführt, im zweiten aber nur jene, die das Schloss Herberstein besaßen. Am Ende fügt er eine Liste der Familienmitglieder hinzu, die die höchsten kirchlichen und staatlichen Ämter bekleideten, sowie hohe Militärs. Der Historiograph lässt die Geschichte der Familie bereits in der Zeit Odoakers im 5. Jahrhundert beginnen, als ihre Vorfahren „Heruli“ das Schoss „Hervlstein“ erbauten, das später „Heroldstein“, „Harprechtstein“, „Herbergstein“ und endlich Herberstein genannt

⁴⁵ Ephraim Ignaz NASO VON LÖWENFELS, *Monimentum Historico-Panegyricum, tam antiqui, quàm gloriosi Stemmatibus, Equitum, Baronum, Comitum, & Sacri Romani Imperii Principis ab Herberstein*, Wratislaviae 1680.

⁴⁶ PURKARTHOFER 1998 (Anm. 18), S. 47.

⁴⁷ Zur Biographie und Bibliographie von Ephraim Ignaz Naso von Löwenfels siehe Norbert CONRADS, Ephraim Ignaz Naso von Löwenfels – der verhinderte schlesische Herodot, *Schlesien in der Frühmoderne. Zur politischen und geistigen Kultur eines habsburgischen Landes* (Hrsg. Joachim Bahlcke), Köln-Weimar-Wien 2009 (Neue Forschungen zur Schlesiens Geschichte, 16), S. 221–232.

⁴⁸ NASO VON LÖWENFELS 1680 (Anm. 45), S. 1–8, 141–142.

interpretierte.⁴⁹ Bevor Mühlport eine umfassende humanistisch-rhetorische Bildung und letztendlich den Titel eines Doktors beider Rechte erwarb, erhielt er in seiner Jugend Malunterricht in Wroclaw.⁵⁰ Im Vorwort erklärt Mühlport, dass der „berühmteste Bildhauer“ (Kilian) den mit einer Keule bewaffneten *Hercules* dargestellt habe, der auf den Großmut, die Stärke der männlichen Tapferkeit und die Beständigkeit der niemals entehrten Treue hinweise. Mit diesen Talenten und Tugenden hätten sich ehemals Ritter, Freiherrn und Grafen dieser vielköpfigen Familie ausgezeichnet und mit ihnen würden sie noch immer ruhmvoll triumphieren. Die mit Ägide und Lanze ausgestattete *Pallas Athena* zeuge von gelehrsamem und kriegerischen Kenntnissen, politischer Erfahrung, Reife in der Urteilskraft, Einsicht und Rat, mit denen zahllose Männer aus diesem berühmten Geschlecht an den Höfen der Könige und Kaiser floriert hätten, florieren würden und florieren werden würden. *Pietas* zeuge vom Religionseifer, der christlichen Frömmigkeit, der vorzüglichen Demut und dem gemäßigten Charakter, die allen Tugenden gemein seien. Laut Mühlport könne man noch in moderner Zeit an vielen zu bewundernden Beispielen beobachten, wie sich die Grafen Herberstein mit ihren hervorstechenden Gaben in politischen, religiösen und kirchlichen Angelegenheiten auszeichnen würden.

Weiterhin beschreibt Mühlport, dass zwei Figuren auf der heraldisch linken Seite verschiedene Wissenschaften verkörpern würden sowie die Klugheit des Geistes, den Fleiß bei der Arbeit, glänzende Zuverlässigkeit, Gründlichkeit der Vernunft und die geschickte und nach rechtem Brauch ausgeführte Kunst des Regierens. Aus der ehrwürdigen Ahnenreihe wurden nach Mühlport zahlreiche Mitglieder geboren, die wegen der angeführten Talente geheime Räte und Diplomaten der gekrönten Häupter sowie Verwalter und Vorsteher der Herzogtümer und Provinzen wurden. An den Höfen der Monarchen erlangten sie höchste Ämter, sie wurden Befehlshaber, Feldherren, Oberste und Generale. Mühlport benennt zu dieser Textpassage gehörige Personifikationen in dem Stich nicht. Philipp Kilian stellte „verschiedene Wissenschaften“ als eine ernste Frau mittleren Alters dar, ausgestattet mit Sphäre und Zirkel. Dabei verwendete er Attribute, die in Cesare Ripas *Iconologia* für das Sinnbild der *Mathematica* charakteristisch sind.⁵¹ Nach Ripa übertrifft die Mathematik mit ihren logischen Sätzen alle anderen Wissenschaften. Das dargestellte Sinnbild Ripas wird auch als „das Prinzip der Evidenz, der sichtbaren, anschaulichen und unhintergehbaren Gewißheit eines Sachverhalts“ interpretiert.⁵² Dieser Interpretation folgend, kann man in der von Kilian dargestellten Figur *Evidentia* erkennen, die dem Betrachter mit dem Zirkel das Sichtbare, Anschauliche und Gewisse zeigt: Den „heiligen Ruhm“ der Familie Herberstein. Die vor *Evidentia* stehende Personifikation der „Regierungskunst“ (*Ars gubernandi*) der Familienmitglieder hat Kilian mit zahlreichen Attributen ausgestattet, die nur teilweise mit Mühlports Beschreibung übereinstimmen. Die Mauerkrone bezieht sich auf ein Territorium, ein Land oder

⁴⁹ Die meist auf Bestellung verfassten Gelegenheitsgedichte des in Wroclaw ansässigen Heinricus Mühlport dienten mit ihrer antik-mythologischen Allegorik der poetischen Überhöhung des jeweiligen Anlasses und trugen dem Repräsentationsbedürfnis der Adressaten Rechnung; siehe Thomas DIECKS, Mühlport, Heinrich, *Neue Deutsche Biographie*, 18, Berlin 1997, S. 294–295. Für die Übersetzung des Textes bin ich dem Kollegen Dr. Aleš Maver dankbar.

⁵⁰ DIECKS 1997 (Anm. 49), S. 294.

⁵¹ Cesare RIPA, *Nova Iconologia di Cesare Ripa Pervgino Cavalier de SS. Mauritio, & Lazzaro. Nella quale si descriuono diuerse Imagini di Virtù, Vitij, Affetti, Passioni humane, Arti, Discipline, Humori, Elementi, Corpi Celesti, Prouincie d'Italia, Fiumi, tutte le parti del Mondo, ed'altre infinite materie /...*, Padova 1618, S. 322–323.

⁵² Gabriele WIMBÖCK, Karin LEONHARD, Markus FRIEDRICH, *Evidentia: Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit, Evidentia* (Hrsg. Gabriele Wimböck, Karin Leonhard, Markus Friedrich), Berlin 2007 (Pluralisierung & Autorität, Sonderforschungsbereich, 573), S. 10.



10. Matthäus Küsell:
Genealogie der Familie
Herberstein mit Porträt Johann
Bernhards II., Kupferstich, 1677

eine Provinz,⁵³ der Schlangenzepfer auf *Prudentia*,⁵⁴ die Hand der Gerechtigkeit auf die richterliche Gewalt, der Augenzepfer auf *Modestia*.⁵⁵ Neben ihren Füßen ist Jupiters Adler mit Blitzbündel dargestellt und ihr Blick ist nach rechts, in die Zukunft, gerichtet.

Weiterhin erklärt Mühlport, dass die sehr alte und verstümmelte Skulptur mit der Inschrift *ADHUC DURAT* auf der Brust deutlich mache, dass das Haus Herberstein uralte sei; *Tempus* zehre seit langem an der Familie, ihre Seele aber habe sie nicht verzehren können. Die Gegenstände hinter *Pietas* (Pastorale, Mithra) und unter den Füßen der Figuren (Militaria und wissenschaftliche Instrumente) bezeugen laut Mühlport, dass diese „berühmteste“ Familie nicht nur im Krieg, sondern auch in den freien Künsten floriert habe. Sie sei nie unfruchtbar gewesen, sondern habe seit Jahrhunderten Heroen geboren, Ritter des Malteser- und des Deutschen Ordens, hervorragende Vorsteher der Heiligen Orden, Prälaten, Kanoniker und sogar den Fürstbischof von Regensburg, nämlich den Bruder Johann Bernhards d. Ä., der sich als erster in Schlesien ansässig machte. Alle hätten mit ihren Talenten sich selbst und ihrer Familie ewige Pyramiden erbaut. Zur panegyrischen Begründung der dargestellten Militaria und der wissenschaftlichen Instrumente dürfte auch die Inschrift *CÆSARIS ET REGUM EFFIGIES DIADEMATA TVRRRES SCEPTRA CRVCES MITRAS ARSQUE FIDESQUE DEDIT* gehören, obwohl sie von Mühlport nicht explizit erwähnt wird.

Am Ende erklärt Mühlport, dass die Reihenfolge der Wappen, vom ursprünglichen einfachen Schild bis zum mehrmals vermehrten Wappen, aussage, wie diese Insignie allmählich wegen der Verdienste der Familienmitglieder vermehrt wurde. Das Wappen, das die Grafen nun führen, ist von zwei Putti umgeben, die mit Posaunen der *Fama* dargestellt sind. Mühlport endet seine panegyrische Beschreibung mit dem Gelübde, dass dieses fruchtbarste Haus weiter florieren, sich kräftigen und gegen Fälle von Neidern triumphieren solle. Der letzte Satz ist ein Chronogramm: *DEVS PRO SERIS NEPOTIBVS ET POSTERIS VLTERIVS CONSERVET PROSAPIAM!* (1680).

⁵³ Vgl. die Personifikationen von *Italia*, *Marca Trivisana* und *Friuli* in: RIPA 1618 (Anm. 51), S. 204–206, 230–235.

⁵⁴ RIPA 1618 (Anm. 51), S. 368–369.

⁵⁵ RIPA 1618 (Anm. 51), S. 291–293.



11. Matthäus Küsell:
Genealogie der Familie
Herberstein mit Porträt
Johann Bernhards II.,
Kupferstich, 1677, Detail

Neben dem Frontispiz, dem Porträt Johann Bernhards und den Schlossansichten wurde in die besonders prächtigen Exemplare des *Monimentum Historico-Panegyricum* auch ein gefalteter Stich mit der Darstellung der Genealogie eingebunden. Die Darstellung, die von Matthäus Küsell signiert und mit Chronogramm in das Jahr 1677 datiert ist, wurde von Heinrich Wenceslaus Sukowsky de Sukowitz seinem Patron Johann Bernhard Herberstein gewidmet (Abb. 10).⁵⁶ Für die visuelle Umsetzung der Genealogie wurde nicht der übliche Baum verwendet, sondern Sukowsky wählte in Analogie auf den Namen Herberstein die symbolische Form der Steine, aus denen eine offene Ruhmeshalle erbaut wird. Die Namen der Vorfahren sind auf die Pilaster der Ruhmeshalle geschrieben, beginnend mit *Dñus Anselmus ab Herbergstein Anno 1165* links unten und *Rev. D. Joannes ab Herberstein Præpositus Polaviensis. An. 1209* rechts unten. Folgerichtig wurden auch das Wappen und einige Inschriften als in die dargestellten Steine eingemeißelt dargestellt, wobei Sukowsky wie Naso die Familiengeschichte in die Zeit Odoakers zurückführt.⁵⁷ In der Mitte hält der auf einem Steinhaufen sitzende Herkules das Porträt Johann Bernhards II., das mit einem Diamantenrahmen gerahmt wird. Über dem Porträt ist der Doppeladler mit einem L für Kaiser Leopold auf der Brust und der Kaiserkrone dargestellt, hinter dem Steinhaufen befindet sich die Darstellung des Stammschlusses Herberstein. Die Wahl des Steines als symbolische Form ist mit Bibelziten und zahlreichen anderen Sprüchen untermauert sowie in der Dedikationsschrift Sukowskys begründet, in der er seinen Entwurf auch *Lapideo seu Herbersteiniano* nennt (Abb. 11).⁵⁸ Die aufgrund der größten Buchstaben wichtigste Inschrift *EX LAPIDE PRETIOSO OMNIS CIRCVITVS* ist aus dem

⁵⁶ Ein Exemplar ist auf Schloss Herberstein verwahrt. Das Chronogramm lautet: *AVXILIO SEMPER SVB LEOPOLDE TVO* (1677).

⁵⁷ *Hæc Antiquissima Domus à Populis Herulis, circo Annum Chri. 475. sub Odoacre, Pañoniam et Istriam occupantibus orta, qua olim Heroldstein, deinde Herbergstein, et tandem Herberstein nuncupata fuit.*

⁵⁸ *Illust. ac Excellentiss D. Comes Domine Gratosissime. Res mihi cum lapidibus est, antiqvis et hodiernis, utrimque, gloriosis, quantôque durioribus, tantô nobilioribus, pretiosioribusque. Placuisti ex millibus unus: patere ergo Excellentiss Dñe Comes gloriam et merita tua æternitatis marmori incidi, et exigua trophæa in Palæstra et Philosophiæ arena à me exiguo Cliente reportata, foribus Excellentiæ Tuæ appendi: Vale, et gratijs fave, Toti jam Lapideo seu Herbersteiniano, maximò verò Excellentiæ Tuæ Clientum devotis, Henrico Wenc. Sukowsky de Sukowitz.*

Buch Tobit entnommen und bezieht sich auf den Wiederaufbau Jerusalems in ungeheurer Pracht.⁵⁹ *Ponam Thronum ejus super Lapides istos* aus dem Buch Jeremia sagt die Eroberung Ägyptens durch Nebukadnezar und die Vernichtung seiner Tempel voraus (Jer 43,10). Ob sich das zweite Bibelzitat auf die Rekatholisierung in Schlesien unter Johann Bernhards Regierung bezieht, ist aus dem Stich oder dem Buch Nasos nicht feststellbar. Der Wiederaufbau Jerusalems dürfte aber eine Metapher für die Renovierung der schlesischen Städte, deren Wappen auf dem Stich dargestellt sind, sowie die Verschönerung der schlesischen Kirchen mit großzügigen Donationen Johann Bernhards sein; beides wird von Naso ausführlich beschrieben.⁶⁰ Über die Eigenschaften der Steine, vor allem ihre Kostbarkeit, Härte, Zähigkeit und Beständigkeit, sowie ihre Verbindung mit Tugenden und edler Geburt berichten weitere Inschriften: *Dat pretium Lapidi Virtus ab origine Duro, Ergo et nos dura sequamur, Graviter sed Durabiliter* und *Nobilior, qvanto Durior iste Lapis*. Die Inschrift *Tanto Nobilior Qvanto Durior* ist in den Porträtrahmen eingeflochten. Der Architrav und die Kapitelle tragen eine Inschrift, die sich auf die gesamte Familie bezieht: *His dvrat et dvrabit Generositate, Pietate, Arte, Marte, Consilio, Religione*. Im Gegensatz dazu dürften sich aber die Personifikationen der *Wachsamkeit, Schweigsamkeit, Klugheit* und *Treue* auf den Sockeln der Ruhmeshalle eher auf die persönlichen Tugenden Johann Bernhards II. beziehen. Der Stein mag als symbolische Form für die Darstellung der Genealogie weniger geeignet sein als der Baum, weil mit ihm kein weiteres Wachstum impliziert wird, doch vermochte der Entwerfer mit der gewählten symbolischen Form Johann Bernhard und der Familie Herberstein ein wirksames Ruhmesdenkmal zu setzen.

Auf Schloss Herberstein wird eine weitere gemalte Genealogie verwahrt, die nicht als Kopie der Genealogien aus dem 17. Jahrhundert entstanden ist (Abb. 12). Sie ist betitelt mit *Stammbaum der Reichsgrafen von Herberstein Oberst-Erbland-Kämmerer und Oberst-Erbland-Truchsesse von Kärnten*. Als letzte Generation sind die Kinder Johann Siegmunds (1831–1907) mit ihren Geburtsjahren eingetragen (Johann Maximilian, geb. 1862; Johann Heribert, geb. 1863; Johann Albert, geb. 1864 und Maria, geb. 1867). Deren Ehepartner und Kinder (zum Beispiel der 1897 geborene Johann Otto) sind nicht vermerkt. Daher darf man annehmen, dass der gemalte Stammbaum vor 1897 entstand, möglicherweise im Auftrag Johann Siegmunds. Die eher laienhafte Ausführung mit überfließenden Farben lässt die Hypothese zu, dass das großformatige und nicht signierte Gemälde von einem Familienmitglied gemalt wurde. Oben sind zwei Urkunden dargestellt. Auf der rechten wird das vermehrte Wappen mit dem Titel *Freiherrnstands-Wappen* dargestellt, das den Herbersteins 1522 von Kaiser Karl V. verliehen wurde; im Text werden die Diplome und Titel genannt, die der Familie in den zwanziger, dreißiger und fünfziger Jahren des 16. Jahrhunderts verliehen wurden. Auf der linken Urkunde wird das nochmals vermehrte Wappen dargestellt, das Johann Maximilian I. und einige seine Verwandten 1644 von Kaiser Ferdinand III. erhalten hatten (*Grafstands-Wappen*), im Text werden jedoch alle Diplome angeführt, mit denen die einzelnen Linien und Zweige zu Grafen und 1710 zu Reichsgrafen erhoben wurden.

Aus den Ästen des weitverzweigten Baumes wachsen die Namen der Familienmitglieder und bei jedem wird sein Wappen und bei einigen auch das Wappen seiner Gemahlin dargestellt. Der unbekannte Maler hat auf die Allegorien verzichtet, dargestellt wird nur der Urahn Otto, der wie auf den älteren Familienstammbäumen den Baumstamm umarmt. Mit seinem Kopf auf einem

⁵⁹ *Denn Jerusalem wird wieder aufgebaut aus Saphir und Smaragd; seine Mauern macht man aus Edelstein, seine Türme und Wälle aus reinem Gold, Jerusalems Plätze werden ausgelegt mit Beryll und Rubinen und mit Steinen aus Ofir* (Tob 13,17).

⁶⁰ NASO VON LÖWENFELS 1680 (Anm. 45), S. 198–203.



12. Stammbaum der Familie Herberstein, spätes 19. Jahrhundert, Schloss Herberstein

übergroßen Turnierhelm und in voller Rüstung schläft er in einer Landschaft. Auf der rechten Seite des Baumstamms ist das Stammschloss Herberstein dargestellt, links befinden sich Soldaten in den Rüstungen des 17. Jahrhunderts. Sie nähern sich einer Brücke (über die Feistritz?), wobei sich ein Soldat bereits aus der Gruppe getrennt hat und in Richtung Schloss reitet. Ob der Maler damit ein historisches Ereignis darstellte, konnte nicht eruiert werden. Die dramatische Entführung der Witwe Anna Teuffenbach, die ihrem Ehemann Günther Herberstein um 1406 ein reiches Erbe brachte, wird – ebenfalls auf einer Brücke – auf dem Frontispiz von Kumars *Geschichte der Burg und Familie Herberstein* 1817 dargestellt.⁶¹ Aufgrund des Fehlens einer Braut ist aber anzunehmen, dass auf dem Stammbaum ein anderes Ereignis dargestellt ist, möglicherweise sollen die Soldaten nur auf die Verdienste der Familienmitglieder in militärischen Diensten hinweisen. Vergleichbar mit dem Stammbaum der Reichsgrafen von Herberstein ist der ebenfalls am Ende des 19. Jahrhunderts gemalte Stammbaum der Fürsten Auersperg, der auf Schloss Ernegg verwahrt wird.⁶² Der vermeintliche Urahn Adolf I. wird nur auf einem Inschriftsband vermerkt, die Wappen der Familienlinien sind am unteren Rand dargestellt und die Erhebungen in den Freiherren-, Grafen- und Fürstenstand sind durch entsprechende Kronen gekennzeichnet. Der Baum wird durch eine wuchtige Eiche verkörpert; die Schlossansichten sind ähnlich wie beim Stammbaum Herberstein in eine grüne Landschaft eingefügt.

Die Genealogien der Grafen Dietrichstein

In der Steiermark sind zwei noch nicht veröffentlichte gemalte Genealogien der Familie Dietrichstein verwahrt,⁶³ deren ursprüngliche Anbringungsorte nicht bekannt sind. Die gemalten Genealogien Dietrichstein sind mit Tempera auf Papier gemalt, großformatig und möglicherweise als Vorlage für Kupferstiche entstanden, die entweder nicht bekannt sind oder nie angefertigt wurden. Aus den Inschriften kann man entnehmen, dass beide Genealogien von dem erfolgreichen Höfling Gundakar (auch Gundacker) Graf Dietrichstein (1623–1690) bestellt waren. Gundakar wurde 1623 als achtzehntes Kind des Bartholomäus Freiherrn Dietrichstein aus der Linie Dietrichstein-Hollenburg geboren; sein Vater musste als Protestant Kärnten verlassen.⁶⁴ Gundakar konvertierte 1650, wurde 1656 zum Reichsgrafen erhoben, erwarb zahlreiche Besitzungen in Niederösterreich und Böhmen und bekleidete hohe Hofämter; seit 1675 war er der kaiserliche Oberstkämmerer.⁶⁵ 1672 wurde er als 484. Mitglied in den Orden vom Goldenen Vlies aufgenommen und 1684 von Kaiser Leopold

⁶¹ Joseph August KUMAR, *Geschichte der Burg und Familie Herberstein. In drei Theilen*, 1, Wien 1817. Der Frontispiz ist mit *Perger del. und J. Blaschke sc.* signiert. Die Geschichte von Günther und Anna wird auf den Seiten 78–89 erzählt.

⁶² Miha PREINFALK, *Auersperg. Geschichte einer europäischen Familie*, Graz-Stuttgart 2006, S. 380.

⁶³ Für die Möglichkeit, die Genealogien besichtigen zu dürfen sowie für die Zusendung der Fotografien bin ich dem Besitzer herzlich dankbar.

⁶⁴ Zu Gundakar Dietrichstein siehe Petr MAĀA, *Mezi dvorem a provincií. Šlechtičtí objednavatelé maleb Carpofoara a Giacoma Tencally v habsburské monarchii, Barokní nástěnná malba v českých zemích. Tencalla I* (Hrsg. Martin Mádl), Praha 2012, S. 107–110; Polona VIDMAR, *Obrazy a rámy: dřevorezby Jana Brokofa pro knížata Gundakara a Ferdinanda Josefa z Dietrichštejna na zámku v Libochovicích, Barokní nástěnná malba v českých zemích. Tencalla I* (Hrsg. Martin Mádl), Praha 2012, S. 359–369.

⁶⁵ MAĀA 2012 (Anm. 64), S. 108. Zum Oberstkämmereramtsamt siehe Mark HENGERER, *Kaiserhof und Adel in der Mitte des 17. Jahrhunderts. Eine Kommunikationsgeschichte der Macht in der Vormoderne*, Konstanz 2004 (Historische Kulturwissenschaft, 3), S. 479–482.

I. zum Reichsfürsten erhoben.⁶⁶ Seine Porträts wurden im panegyrischen Geschichtswerk *Fürsten-Spiegel* von Johann Jakob von Weingarten 1673 und im dritten Teil der „Biographie“ Kaiser Leopolds I. *Historia di Leopoldo Cesare* von Galeazzo Gualdo Priorato 1674 veröffentlicht (Abb. 13).⁶⁷

Die gemalten Genealogien der Familie Dietrichstein sind von Dominicus Franciscus Calin von Marienberg signiert und mit 1672 (Aufnahme Gundakars in den Orden vom Goldenen Vlies) beziehungsweise 1675 (Ernennung zum Oberstkämmerer) datiert (Abb. 14). Dominicus Franciscus Calin wurde 1624 in Sveti Križ (Vipavski Križ, Heiligenkreuz) geboren, studierte in Gorizia (Görz) und Graz und war, wie bereits erwähnt, von 1648 bis 1653 Hauslehrer bei den Familien Herberstein und Dietrichstein.⁶⁸ Danach wurde er Bibliothekar des Bayrischen Kurfürsten und kaiserlicher Hofhistoriograph. Kaiser Leopold I. erhob ihn zum Pfalzgrafen mit dem Prädikat von Marienberg. Er starb während der Belagerung Wiens 1683. Nach den Angaben von Ljubomir Lisac setzte sich Calin nicht nur mit Geschichte und Genealogie auseinander, sondern auch mit Literatur und Musik und verfertigte Zeichnungen und Kupferstiche.⁶⁹ Lisac erstellte auch ein Verzeichnis der publizierten und in Manuskript gebliebenen Werke Calins, in dem er vor allem die Werke für Kurfürst Ferdinand Maria und Kaiser Leopold I. anführt, während von den für den Adel verfassten Geschichtswerken nur das 1675 in Wien publizierte Buch *Elogia illustrium heroum, ex vetustissima, celeberrima nobilissima Dietrichsteiniana familia progenitorum* vorkommt (Abb. 15).⁷⁰ Das Verzeichnis der für den Adel verfassten Geschichtswerke Calins lässt sich jedoch erheblich ergänzen. 1675 publizierte Calin anlässlich der Ernennung von Johann Maximilian Graf Lamberg zum Obersthofmeister Kaiser Leopolds I. *Le*



13. Cornelis Meyssens nach Adriaen van Bloemen: Gundakar Graf Dietrichstein, Kupferstich aus *Historia di Leopoldo Cesare*, 3, 1674

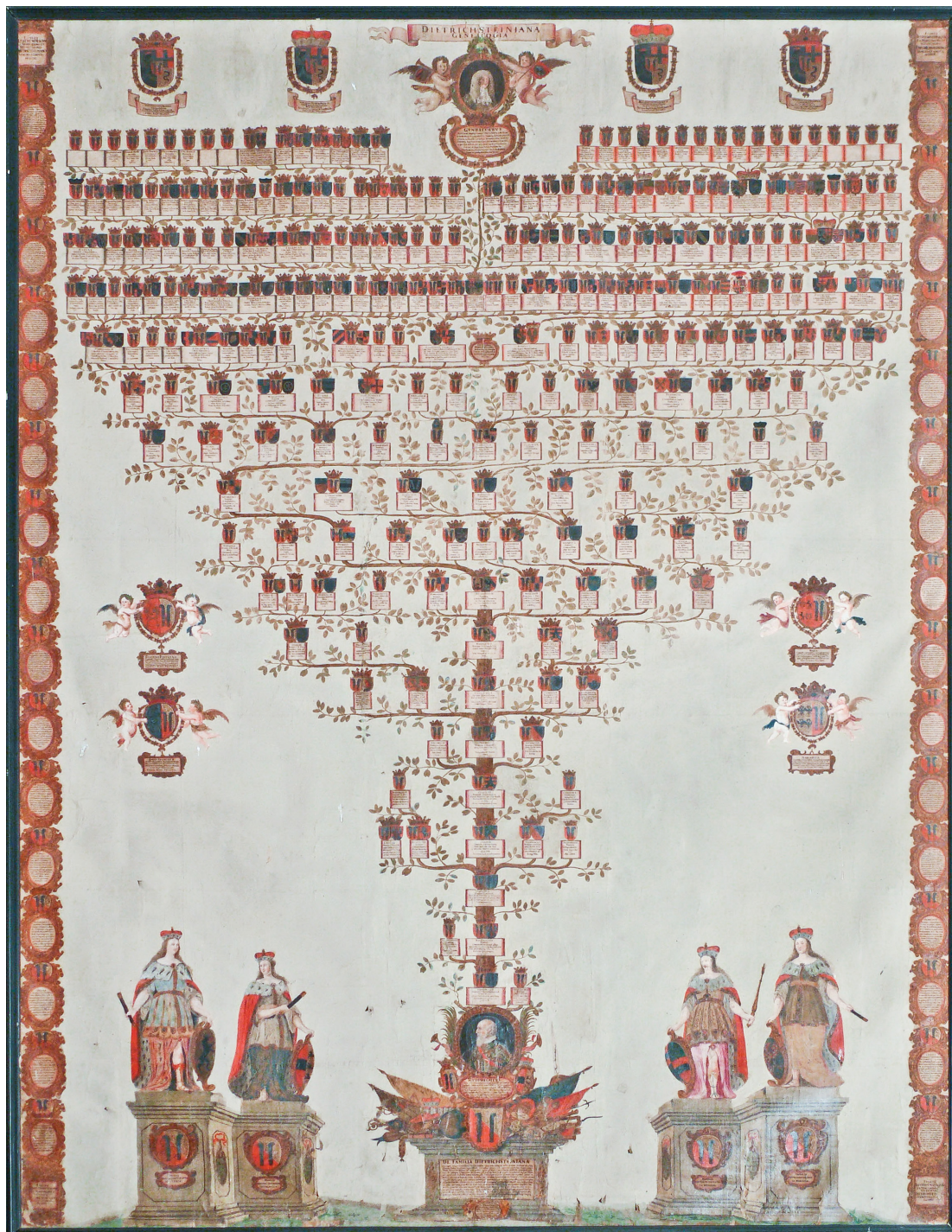
⁶⁶ MAŤA 2012 (Anm. 64), S. 108.

⁶⁷ Zu den Porträts in beiden Geschichtswerken siehe Friedrich POLLEROS, „Conterfet Kupferstich“. Neue Erkenntnisse zu den ‚Porträtbüchern‘ des 17. Jahrhunderts, *Frühneuzeit-Info*, 27, 2016, S. 170–191. Das großformatige ganzfigurliche Porträt Gundakars wird auf Schloss Libochovice (Libochowitz) verwahrt; siehe VIDMAR 2012 (Anm. 64), S. 361.

⁶⁸ Zu Calin siehe LISAC 1982 (Anm. 30), S. 12–13.

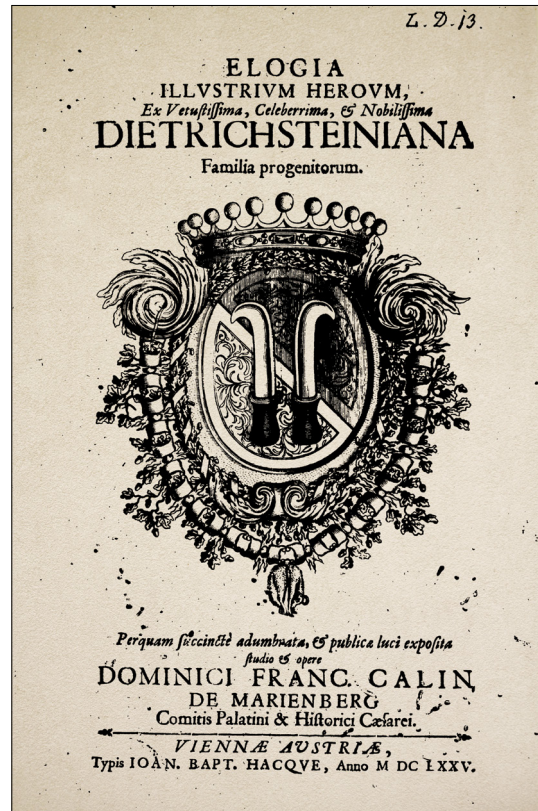
⁶⁹ LISAC 1982 (Anm. 30), S. 12.

⁷⁰ LISAC 1982 (Anm. 30), S. 13. Es handelt sich um das Buch Dominicus Franciscus CALIN VON MARIENBERG, *Elogia illustrium heroum, Ex Vetustissima, Celeberrima, & Nobilissima Dietrichsteiniana Familia progenitorum. Perquam succinctè adumbrata, & publicè luci exposita studio & opere Dominici Franc. Calin de Marienberg Comitiss Palatini & Historici Cæsarei*, Viennæ 1675.



14. Dominicus Franciscus Calin: Stammbaum der Familie Dietrichstein, 1675, Privatbesitz

*gloriose Memorie de gli più Illustri Personaggi della Nobilissima & Antichissima Familia di Lamberg.*⁷¹ Ebenfalls 1675, jedoch auf Deutsch, erschien *Ritterlicher Schau=Platz Aller Dapfferen und Wolverdienten Helden*, Helmhart Christoph Graf Weissenwolff gewidmet, der in diesem Jahr zum Landeshauptmann von Österreich ob der Enns ernannt worden war.⁷² 1676 publizierte Calin *Theatrum nobilissimæ et illustrissimæ Althannianæ familiæ*, das dem kaiserlichen Kämmerer Michael Franz Ferdinand Graf Althann gewidmet ist.⁷³ Das Verzeichnis der genealogischen Werke Calins kann durch das Buch *Gloriosa fama nobilissimæ et antiquissimæ Serenyæ gentis ac familiæ*, das 1680 in Linz erschienen und Johann Karl Graf Serényi gewidmet ist,⁷⁴ vervollständigt werden. Im Jahr seines Todes 1683 erschien das Buch *Virtus Leonina*, in dem Calin nachwies, dass die Freiherren Zierotin (Žerotín) von Moskauer Fürsten abstammen, was 1706 entscheidend zu ihrer Erhebung zu Reichsgrafen beitrug.⁷⁵ Ebenfalls 1683 publizierte Calin noch *Phoenix redivivus inclyte Bilino-Proskoviæ Prosapiæ*, Georg Christoph Graf Proskau gewidmet.⁷⁶



15. Dominicus Franciscus Calin: *Elogia illustrium heroum*, 1675, Titelseite

⁷¹ POLLERROSS 2010 (Anm. 7), S. 165.

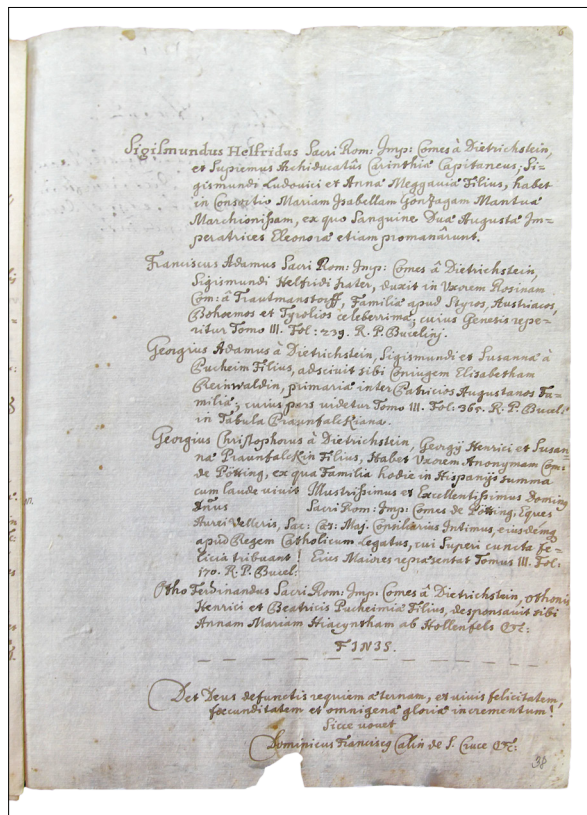
⁷² Dominicus Franciscus CALIN VON MARIENBERG, *Ritterlicher Schau=Platz / Aller Dapfferen und Wolverdienten Helden / so auß dem vortrefflichen Geschlecht deren von Weissenwolff, von vil hundert her / nach und nach entsprossen seynd. In sovil Ehren-Cronen öffentlich vorgestellet / Durch Der Röm. Kayserl. Mayest. Comitem Palatinum und Historicum Dominicum Franciscum Calin von Marienberg*, Wienn 1675.

⁷³ Dominicus Franciscus CALIN VON MARIENBERG, *Theatrum nobilissimæ et illustrissimæ Althannianæ familiæ. Repræsentans Perantiquam Generosissimæ ejus Gentis Originem, Genealogiam, Transmigrationem, & omnium inde prognatorum Illustrium Heroum Elogia. Authore Dominico Francisco Calin de Marienberg, Equite Aurato, Comite Palatino ac Historiographo Cæsareo*, Viennæ 1676.

⁷⁴ Dominicus Franciscus CALIN VON MARIENBERG, *Gloriosa fama nobilissimæ et antiquissimæ Serenyanae gentis ac familiæ collecta ex diversis vetustissimis documentis /.../ labore Dominici Francisci Calin de Marienberg /.../*, Linzii 1680. Zum Buch und zum Einfluß der konstruierten Geschichte Calins auf die künstlerischen Aufträge der Grafen Serényi siehe Michal KONEČNÝ, Radka MILTOVÁ, »Pour décrire les grandes actions«. *Mytologické obrazy hraběcí rodiny Serenyiü jako výraz reprezentace*, *Opuscula Historiae Artium*, 59, 2010, S. 55.

⁷⁵ Dominicus Franciscus CALIN VON MARIENBERG, *Virtus Leonina, Ex conspicuo & percelso vetustissimorum ac potentissimorum Russiæ ducum sanguine In Nobilissimam ac Illustrissimam Inclyte Zierotinæ prosapiæ gentem vivaci ac limpida vena feliciter transfusa. /.../ Authore Dominico Francisco Calin de Marienberg, Equite Aurato, Comite Palatino, Historico, & Geneographo Cæsareo /.../*, Viennæ 1683.

⁷⁶ Dominicus Franciscus CALIN VON MARIENBERG, *Phoenix redivivus inclyte Bilino-Proskoviæ Prosapiæ sive opus historico-genealogicum repræsentans iam nominate vetustissimæ ac illustrissimæ Proskoviæ familiæ primaevam originem, venerandam generis antiquitatem, sublimen sanguinis excellentiam, /.../ studio ac opera Dominici Francisci Calin de Marienberg, equitis aurati, comitis Palatini, historici et geneographi Cæsarei*, Viennæ 1683.



16. Unterschrift Dominicus Franciscus Calins im Manuskript *Domini, Barones, Comites ac Principes à Dietrichstein acceperunt sequentes vxores, Moravský zemský archiv v Brně*

Die zweite „Elogie“ ist Rudprechtus gewidmet, der 1103 als Zeuge bei der Gründung des Stiftes St. Lambrecht auftrat und von Wolfgang Lazius auch Reinpertus genannt wurde.⁷⁹ Nach 1672, als Gundakar Dietrichstein in den Orden vom Goldenen Vlies aufgenommen wurde, und vor der Ernennung Gundakars zum Oberstkämmerer am 3. Juli 1675, verfasste Calin das undatierte Manuskript *Domini, Barones, Comites ac Principes à Dietrichstein acceperunt sequentes vxores*, in dem „Reimpertus“ als Urahn der Dietrichsteins auftritt; „Reimpertus“ war 1088 Zeuge bei der Gründung von St. Lambrecht und war mit Hemma, einer Tochter des Kärtner Herzogs Heinrich von Eppenstein verheiratet (Abb. 16).⁸⁰ Aus den Quellenangaben im Manuskript geht hervor, dass sich

Die angeführten genealogischen Werke sind mit Familienwappen versehen, nur einige sind mit einem Porträt des Auftraggebers ausgestattet, wie das von A. Bloem delin. (Adriaen van Bloemen) und Tob. Sadler sculp. (Tobias Sadler) signierte Porträt Helmhart Christophs Graf Weissenwolff und das von F. de Neue del. (Frans de Neve) und Tob. Sadler sculp. (Tobias Sadler) signierte Porträt von Michael Franz Ferdinand Graf Althann.

Elogia illustrium heroum ist dem unsterblichen Ruhm und Ehren der ganzen Familie Dietrichstein gewidmet und erschien anlässlich der Ernennung Gundakars zum Oberstkämmerer am 3. Juli 1675.⁷⁷ Calin beschreibt in 33 „Elogien“ und zehn kurzen biographischen Angaben die „Heroen“ der Familie Dietrichstein. In der ersten „Elogie“ schildert Calin kurz die Taten des Reinpertus I. von Dietrichstein, der in Kärnten zahlreiche vornehme Ahnen hatte und 1077 an einem Feldzug des Kärtner Herzogs Luithold teilnahm, wobei Calin die *Chronica Carinthiae* von Hieronymus Megiser als Quelle angibt.⁷⁸

⁷⁷ CALIN VON MARIENBERG 1675 (Anm. 69): *Dedicata Immortali Gloriae & Honori totius Illustrissimae Dietrichsteinianae Familiae, Occasione, qua Illustrissimus & Excellentissimus Dominus, D. Gundaccarus Sacri Rom: Imperij Comes à Dietrichstein /.../ svpremvv camerarivv in Cæsarea Aula solenni ritu inauguratus fuit, Anno. Chr. M DC LXXXV. Die Tertiã Mensis Julij.*

⁷⁸ CALIN VON MARIENBERG 1675 (Anm. 69), S. 1.

⁷⁹ CALIN VON MARIENBERG 1675 (Anm. 69), S. 1.

⁸⁰ MZA, G 140, RAD, k. 321, inv. č. 1219, sign. 434/a, *Domini, Barones, Comites ac Principes à Dietrichstein acceperunt sequentes vxores*, fol. 33r–38v. Die Datierung zwischen 1672 und 1675 beruht auf den Angaben über Gundakar: GUNDACCARUS Sacri Rom: Imp: Comes à Dietrichstein, Trium antenominatorum Frater, Bartholomæi Filius, Natus Anno Chr: 1623. *Eques Aurei Velleris, Sac: Cæs: Maiest: Consiliarius Intimus et Supremus Stabuli Præfectus. Viuat! et ex Isabella Constantia Com: de Questenberg Bonorum et Honorum Sobolem procreat!*

Calin vor allem auf die *Germaniae topo-chronostemmatographia sacra et profana* von Gabriel Bucelin stützte, in einigen Fällen auch auf die Werke anderer Historiographen, wie Hieronymus Henninges, Francesco Sansovino und Hieronymus Megiser. Aufgrund der Erhaltung im Familienarchiv der fürstlichen Linie darf man annehmen, dass Calins Manuskript im Auftrag von Ferdinand Joseph Fürst Dietrichstein (1636–1698) entstand, der mit genealogischen Forschungen auch den Probst von Mikulov (Nikolsburg) Ignaz Wohlhaupter beschäftigte.⁸¹ Dem Fürst Ferdinand Joseph ist auch der längste Absatz im Calins Manuskript gewidmet.⁸² Ebenfalls darf man annehmen, dass um 1675 in der Familienforschung der Name des Urahns noch nicht fest verankert war, da Calin in Buch und Manuskript die Namensformen Rudprechtus, Reinprechtus und Reimprechtus benutzte.

Der Stammbaum mit dem Titel *Genealogia Dietrichsteiniana* beginnt mit dem Porträt des Urahns Rudprechtus (Abb. 17). Da er in der Inschrift als Zeuge der Gründung von St. Lambrecht (1008) erwähnt wird und seine Gemahlin Hemma, eine Tochter des erwähnten Kärntner Herzog Heinrichs, war, ist die Inschrift als eine Kompilation der Angaben aus dem Buch und dem Manuskript Calins zu verstehen.⁸³ Aus der Ahnenfolge und den Namen der Gemahlinnen kann man jedoch entnehmen, dass sie den Angaben im Manuskript folgen und nicht den „Elogien“. Dietrichsteins Urahn ist nicht in der Tradition Jesses dargestellt; für ihn wurde der Typus des Brustporträts im ovalen Medaillon gewählt. Diese Form ist nicht einzigartig, zum Beispiel findet man ein Brustporträt Kaiser Ferdinands I. im Medaillon am Stamm des Stammbaums auf dem Titelblatt des *Theatrum Nobilitatis Europæ*, das 1668 in Frankfurt von Philipp Jakob Spener veröffentlicht wurde.⁸⁴ Rudprechtus Dietrichstein ist im fortgeschrittenen Alter mit einem langen grauen Bart dargestellt und trägt eine prunkvolle, teils vergoldete Rüstung, eine Halskrause, eine



17. Dominicus Franciscus Calin: Stammbaum der Familie Dietrichstein, 1675, Privatbesitz, Detail

⁸¹ MZA, G 140, RAD, k. 321, inv. č. 1218, sign. 433, genealogische Forschungen Ignaz Wohlhaupters über die Familie Dietrichstein.

⁸² MZA, G 140, RAD, k. 321, inv. č. 1219, sign. 434/a, *Domini, Barones, Comites ac Principes à Dietrichstein acceperunt sequentes vxores*, fol. 33r: *FERDINANDUS Sacri Rom: Imperij Princeps à Dietrichstein in Niclospur, Maximiliani Principis ex Annâ Mariâ Principe Liechtensteiniâ Filius; Eques Aurei Velleris; Sacræ Cæs: Imperatricis Margaritæ Supremus Aulae Præfectus; Auiti præterea Sanguinis ac Honoris Æmulator Generosissimus, Litteratorumque Virorum Meceenas incomparabilis; Viuat! perennet! et ex Sobole, quam ex Celsissimâ Principe Mariâ Elisabethâ ab Eggenberg Ducissa Crumauicæ suscepit, aliquando seros Nepotes uideat!*

⁸³ *RVDPRECHTVS Dominus à Dietrichstein, longâ proculi lubio Nobilissiorum Auorum Serie in Carinthiâ !/?/ omnium Primus, quantum ex Historijs colligi potest, inclytæ huius Stirpis fundamenta iecit, claruitque, iuxta Litteras Foundationis Monasterij S. Lamberti in Superiori Styria, An: Chr: 1008. Vxor ei fuit Hemma Henrici Com: de Muerzthall electi Duc: Carinthiæ Filia.*

⁸⁴ BAUER 2013 (Anm. 9), S. 93, 109.



18. *Dominicus Franciscus Calin: Stammbaum der Familie Dietrichstein, 1675, Privatbesitz, Detail*

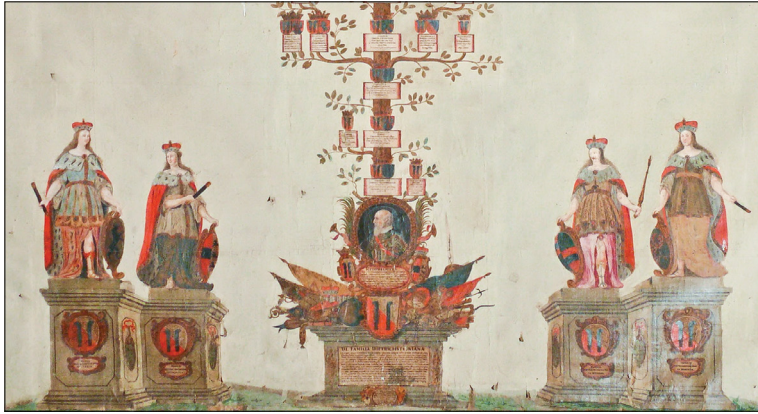
Ehrenkette mit dem Wappen Dietrichsteins im Medaillon und eine rote Schärpe. Eine Vorlage, möglicherweise aus der Porträtgalerie der Fürsten von Dietrichstein,⁸⁵ konnte nicht eruiert werden, doch orientierte sich der Maler an ein Porträt aus dem 16. Jahrhundert, womit dem Betrachter die ferne Vergangenheit vermittelt werden sollte. Das Porträtmedaillon ist von Lorbeer, Palmzweigen und Posaunen umgeben, die Wappen Dietrichsteins und Kärntens neben der Inschriftkartusche beziehen sich auf Rudprechtus und seine Gemahlin Hemma. Die Wappen der Gemahlinnen werden auch bei jedem verheirateten Mitglied der Familie dargestellt, wobei sich Calin auf die genealogischen Angaben in seinem Manuskript stützte.

Während der Urahn nach links blickt, ist Gundakar Dietrichstein mit seinem Körper leicht nach rechts gewandt und blickt den Betrachter an, womit die Anspielung auf die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Familie visualisiert wird (Abb. 18). Auch Gundakar ist im Typus des Brustporträts im ovalen Medaillon, jedoch in der zeitgenössischen Hoftracht, dargestellt. Sein mit Lorbeer umgebenes Porträtmedaillon wird von zwei Putti getragen, die mit Lorbeerkronen und Posaunen ausgestattet sind. Auf den Fähnchen sind die Wappen Dietrichsteins und Questenbergs dargestellt, da Gundakar seit 1656 mit Isabella Konstantia Gräfin Questenberg verheiratet war.⁸⁶ Die gekrönte Inschriftkartusche ist mit der Kollane des Ordens vom Goldenen Vlies umgeben.⁸⁷ Am oberen Rand sind die Wappen derjenigen Familienmitglieder dargestellt, die mit dem Orden ausgezeichnet waren: Die Fürsten Maximilian (1634) und Ferdinand Joseph (1668) sowie die Grafen Sigmund Ludwig (1645) und Gundakar (1672). Auf beiden Seiten des Stammbaumes sind je zwei Wappen der Ordensritter aus den verschwägerten Familien dargestellt. Die seitlichen Ränder der gemalten Genealogie benutzte Calin für jeweils zwei rechteckige und sechzehn ovale Inschriftkartuschen, in denen er kurz die Familienmitglieder beschreibt.

⁸⁵ Zur Porträtgalerie siehe Petra MEDŘÍKOVÁ, Porträtsammlung der Familie Dietrichstein auf Schloss Nikolsburg, *Noblesse im Bild. Die adeligen Porträtgalerien in der Frühen Neuzeit in den Ländern der ehemaligen Habsburgermonarchie* (Hrsg. Ingrid Halászová), Frankfurt am Main-Bratislava 2016 (Spectrum Slovakia Series, 13), S. 105–135.

⁸⁶ MAŤA 2012 (Anm. 64), S. 108.

⁸⁷ Die Inschrift lautet: GVNDACCARVS Sacri Rom Imperij Comes à Dietrichstein. Liber Baro in Hollenburg, Finckenstein et Thalberg, Hæreditarius Pincerna Archiducatus Carinthiae, Dominus Liberi Dominij Sonenberg, Superioris Hollabrunn, Merckenstein et Pomeysel. Eques Aur. Velleris, nec non Sacrae Cæs. Maj: Consiliarius Intimus et Supremus Stabuli Præfectus etc: Uxor ISABELLA CONSTANTIA Com: de Questenberg. Vivant et optatam Sobolem suscipiant!



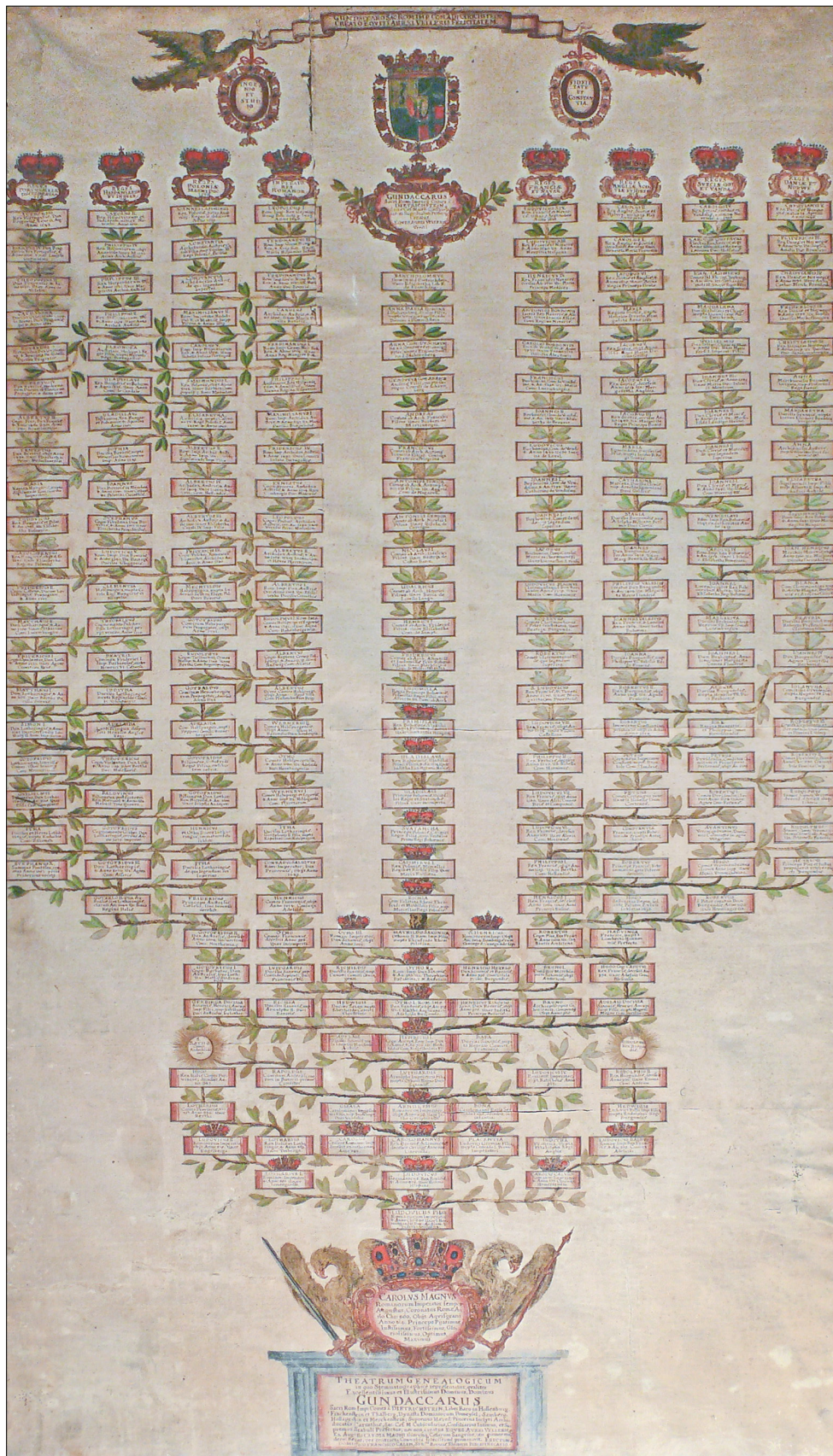
19. *Dominicus Franciscus Calin: Stammbaum der Familie Dietrichstein, 1675, Privatbesitz, Detail*

Der Stammbaum wächst aus einem steinernen Sarkophag, dessen Vorderseite für eine längere Inschrift mit dem Titel *De familia Dietrichsteiniana* benutzt wird (Abb. 19). Auf dem Sarkophag sind das Familienwappen und ein Tropaeum dargestellt, das aus Fahnen, Waffen, Insignien der kirchlichen Würdenträger und einem Herzogshut zusammengesetzt ist. Die Gegenstände, die auf die kirchlichen und staatlichen Dienste der Dietrichsteins hinweisen, werden heraldisch rechts dargestellt, die Militaria heraldisch links, wobei die osmanischen Symbole die Türkenkriege in Erinnerung rufen. Seitlich des Sarkophags stehen vier Postamente mit dem Wappen Dietrichsteins auf der Vorderseite und jeweils eine Personifikation der Herzogtümer. Die Personifikationen tragen Herzogshüte und mit Hermelin gefütterte rote Mäntel; jede hält ein Wappenschild, drei sind mit Kommandostäben und eine mit einem Zepter dargestellt.

Der Anlass für die Herstellung der zweiten gemalten Genealogie war die Verleihung des Ordens vom Goldenen Vlies an Gundakar Graf Dietrichstein 1672 (Abb. 20). Zwei grüne Vögel, vermutlich Papageien, halten das Inschriftsband mit dem Glückwunsch: *GUNDACCARO SAC: ROM: IMP: COM: À DIETRICHSTEIN, CREATO EQVITI AUREI VELLERIS FELICITATEM*. Aus ihren Schnäbeln hängt je ein ovales Medaillon, das mit der Ordenskollane umgeben ist. In ihnen sind die Devisen *INGENIO ET STUDIO* und *FIDELITATE ET CONSTANTIA*. Zwischen den Devisen ist das Wappen Gundakars dargestellt, mit Grafenkrone gekrönt und mit der Ordenskollane umgeben. Das Wappen bildet den Höhepunkt des Stammbaums, der aus einem geschlossenen Sarkophag wächst (Abb. 21). Die Vorderseite des Sarkophags wird für den Titel *Theatrum Genealogicum*, eine Anführung der Ämter Gundakars, Calins Signatur und die Datierung benutzt; Calin bezeichnet sich selbst noch immer als Bibliothekar des bayerischen Kurfürsten.⁸⁸ Auf dem Sarkophag steht der Doppeladler mit Schwert und Zepter; auf seiner Brust ist eine mit Kaiserkrone gekrönte Kartusche mit einer Inschrift, die sich auf Karl den Großen bezieht, befestigt.⁸⁹ Anders als bei der 1675 gemalten Genealogie führte

⁸⁸ *THEATRUM GENEALOGICUM in quo Stematographicè repræsentatur, qualiter Excellentissimus et Illustrissimus Dominus, Dominus GUNDACCARUS Sacri Rom: Imp: Comes à DIETRICHSTEIN, Liber Baro in Hollenburg, Finckenstein et Thalberg, Dynasta Dominiorum Pomeysel, Samberg, Hollapronn et Merckenstein; Supremus Hæred: Pincerna Inclyti Archiducatus Carinthiæ, Sac: Cæs: M: Cubicularius, Consiliarius Intimus, et Supremus Stabuli Præfectus; nec non creatus EQVES AVREI VELLERIS, Ex Augusto CAROLI MAGNI aliorúmque Cæsarum Sangvine, seu pinnes moderni Reges, per contracta Connubia felicissimè promanavit. ERECTUM à DOMINICO FRANCISCO CALIN, SER^M Bavariæ Electoris BIBLIOTHECARIO. ANNO CHR. MDCLXXII.*

⁸⁹ *CAROLVS MAGNVS Romanorum Imperator semper Augustus, Coronatus Romæ Anno Chr: 800. Obijt Aqvisgrani Anno 814. Princeps Pijssimus, Iustissimus, Fortissimus, Gloriosissimus, Optimus, Maximus.*



20. Dominicus Franciscus Calin: Stammbaum der Familie Dietrichstein, 1672, Privatbesitz

Calin hier die Ahnen der Dietrichsteins bis auf Karl den Großen zurück und verzeichnete in der 30. Generation Gundakar fast gleichrangig inmitten der europäischen Monarchen. Die Namenskartusche Gundakars ist mit Grafenkrone gekrönt und mit der Kollane des Ordens vom Goldenen Vlies umgeben. Links von Gundakar sind die Könige von Portugal, Spanien und Polen sowie die Römischen Kaiser angeführt, rechts die Könige von Frankreich und Navarra, England, Schottland und Irland, Schweden und Dänemark.

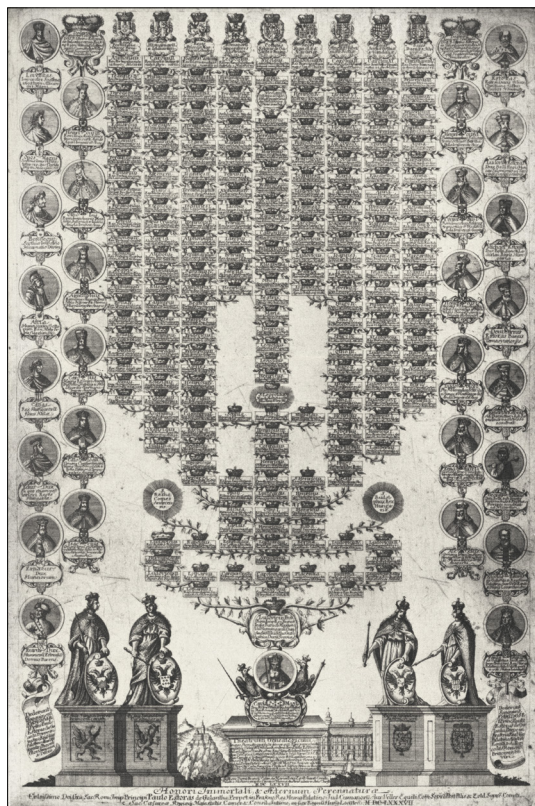
Die genealogische Linie Gundakars führt von Karl dem Großen über Ludwig den Frommen, Ludwig den Deutschen, Karlmann, Arnulf, Luitgard, Heinrich I., Otto I., Otto II., dessen Tochter Mathilde, die mit Ezzo von Lothringen die Tochter Richza hatte, und über deren Sohn Kasimir, König von Polen und dessen Tochter Swatava zu den böhmischen Königen Vladislav I., Vladislav II. und „Primislaus“ (Herzog Friedrich von Böhmen aus dem Geschlecht der Přemysliden). Die Anführungen der ersten sechzehn Ahnen, mit Ausnahme von Liutgard, Mathilde und Vladislav I., sind mit Kaiser- bzw. Königskronen versehen. Dem „König Primislaus“ folgt seine Tochter Ludmilla, die nach Calins Angaben Albert Graf Arco („ab Arch“) heiratete. Calins Annahme basierte auf der gleichen Bedeutung der Namen Arco (italienisch) und Bogen (deutsch), da Ludmilla 1184 eigentlich Albert III. Graf von Bogen geheiratet hatte.⁹⁰ Als Ahnen Gundakars folgen dann Friedrich, Heinrich, Ulrich, Nikolaus, Antonius der Ältere, Antonius der Jüngere, Franz und Andreas Grafen Arco. Auf Andreas' Tochter Genovefa folgt Anna Gräfin Schaumberg und auf sie Anna Maria Gräfin Starhemberg. Ihr Sohn Bartholomäus Dietrichstein war Gundakars Vater. Calin gelang es, mit wenigen historischen Fehlern die direkte Abstammungslinie Gundakars aus historisch belegbaren Persönlichkeiten zu erstellen und damit zu beweisen, dass dessen direkte Vorfahren Könige von Böhmen und Polen sowie Römische Kaiser waren. Calin bezog sich dabei sowohl auf die agnatischen Ahnen als auch auf die matrilineare Herkunft Gundakars.

Das vom Spitzenahn Karl dem Großen ausgehende genealogische Schema und die Komposition, die Calin für die gemalten Genealogien der Familie Dietrichstein 1672 und 1675 entwarf, benutzte er 1677 nochmals für den Entwurf der Genealogie der Familie Esterházy. Das wahrscheinlich nicht erhaltene Werk Calins wurde 1694 als Vorlage für einen großformatigen Kupferstich (189,5 x 138 cm) und 1687 für eine kleinere Version (60 x 39,6 cm) des *Theatrum genealogicum* der Fürsten Esterházy verwendet, die von den Wiener Kupferstechern Jakob Hermundt und



21. Dominicus Franciscus Calin: Stammbaum der Familie Dietrichstein, 1672, Privatbesitz, Detail

⁹⁰ Zu der falschen Annahme, dass die Grafen von Arco von den Grafen von Bogen abstammten, siehe Arco, Grafen, *Neue Deutsche Biographie*, 1, Berlin 1953, S. 337.



22. Jakob Hermundt und Johann Jakob Hoffmann nach Dominicus Franciscus Calin: Stammbaum der Familie Esterházy, Kupferstich, 1677/1687, Privatbesitz

Johann Jakob Hoffmann angefertigt wurden.⁹¹ Die kleinere Version wurde anlässlich der Erhebung Paul Esterházy in den Fürstenstand 1687 in Kupfer gestochen und 1700 in das Buch *Trophaeum Nobilissimae ac Antiquissimae Domus Estoriana* eingebunden (Abb. 22).⁹² Calin publizierte seine genealogischen Studien über die Familie Esterházy auch in seinem 1680 veröffentlichten genealogischen Werk über die Grafen Serényi.⁹³ Da die Familie Esterházy im 17. Jahrhundert unter den ungarischen Magnaten noch als Neankömmling galt, war Paul Esterházy Zeit seines Lebens bestrebt, eine möglichst frühe Vergangenheit seiner Familie zu beweisen.⁹⁴ Auf Schloss Forchtenstein wird ein um 1670 gemalter Stammbaum verwahrt, der von Adam ausgeht und über alttestamentliche Gestalten bis König Attila und weiter ins 17. Jahrhundert führt, wobei nur die letzten zwei Generationen die historisch belegbaren Mitglieder der Familie Esterházy zeigen.⁹⁵ Nach dem Gemälde ist 1670 ein Stich von Tobias Sadler entstanden, der mit zehn Porträts der Grafen Esterházy und ihrer Gemahlinnen in ovalen Medaillons ausgestattet ist.⁹⁶

Im Gegensatz zu den gemalten und gestochenen Stammbäumen von 1670, die von Adam ausgingen und damit das Alter der Familie Esterházy betonten, verfolgt Calins Entwurf von 1677 die Absicht, die Verwandtschaft Paul Esterházy mit großen europäischen Herrscherhäusern zu belegen. Die Komposition beginnt unten mit einem Sarkophag, dessen vordere Seite für den Titel *Theatrum Genealogicum* und die Inschrift verwendet wurde, sowie mit vier Personifikationen auf

⁹¹ Harald PRICKLER, *Theatrum genealogicum*, 1687, *Die Fürsten Esterházy. Magnaten, Diplomaten & Mäzene* (Hrsg. Jakob Perschy, Harald Prickler), Eisenstadt 1995 (Burgenländische Forschungen, Sonderband 16), S. 252–254, Kat. Nr. II/1; Harald PRICKLER, *Theatrum genealogicum*, 1694, *Die Fürsten Esterházy* 1995 (Anm. 90), S. 254, Kat. Nr. II/2.

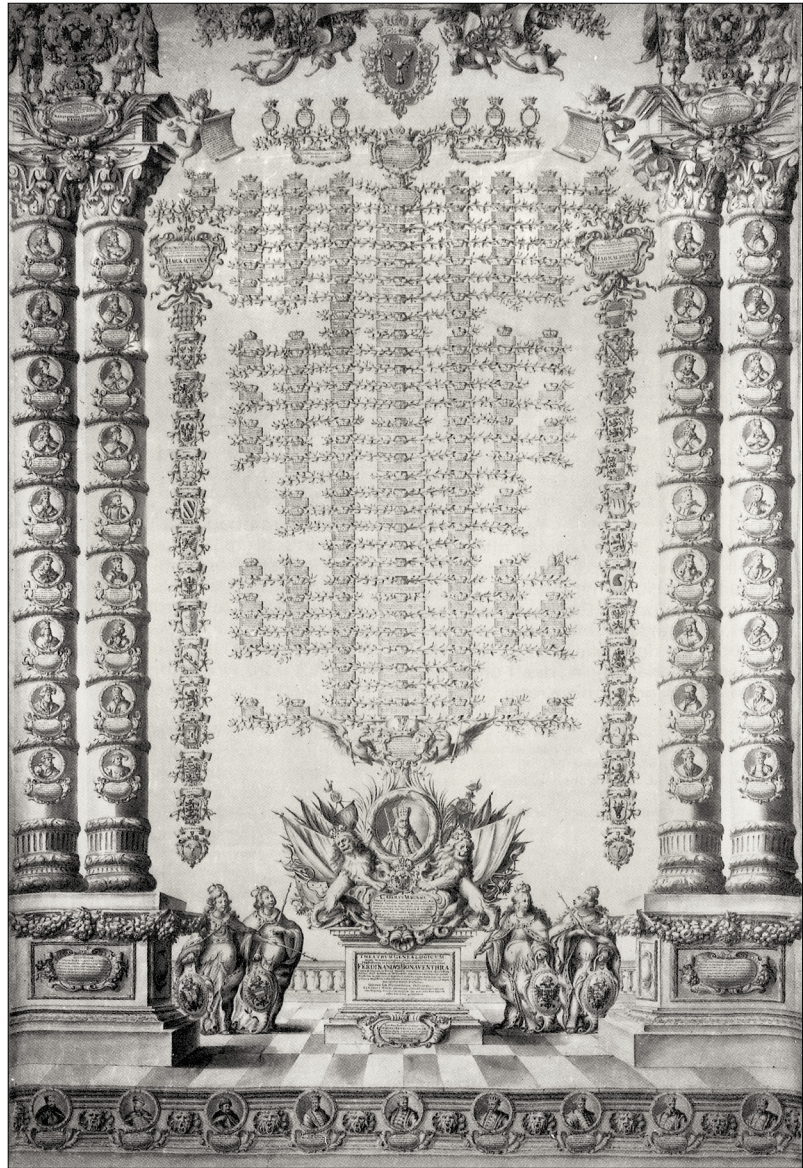
⁹² Géza GALAVICS, Die Frühen Porträts der Familie Esterházy. Typen, Funktion, Bedeutung – eine Auswahl (Ein Forschungsbericht), *Adelige Hofhaltung im österreichisch-ungarischen Grenzland. Vom Ende des 16. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. Schläiningen Gespräche* 1995, Eisenstadt 1997 (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland, 98), S. 120; OROS, ŠIŠMIŠ 2004 (Anm. 4), S. 126.

⁹³ László BERÉNYI, Domini de Salamon-Watha dicti Zyrház de genere Salomon. Der Ursprung der Familie Esterházy und ihre frühzeitliche Geschichte, *Die Fürsten Esterházy* 1995 (Anm. 90), S. 20, 45; CALIN VON MARIENBERG 1680 (Anm. 74).

⁹⁴ GALAVICS 1997 (Anm. 92), S. 115.

⁹⁵ BERÉNYI 1995 (Anm. 93), S. 20; GALAVICS 1997 (Anm. 92), S. 115; OROS, ŠIŠMIŠ 2004 (Anm. 4), S. 124.

⁹⁶ GALAVICS 1997 (Anm. 92), S. 115; OROS, ŠIŠMIŠ 2004 (Anm. 4), S. 125.



23. Dominicus Franciscus Calin (Entwerfer):
Stammbaum der Familie
Harrach, 1698, Privatbesitz

Postamenten, ähnlich jenen, die Calin bereits 1675 auf den Stammbaum Dietrichstein malte. Aus dem Sarkophag wächst der Stammbaum, dessen Stamm von einer Inschriftkartusche, dem Doppeladler und einem Porträt Karls des Großen verdeckt wird. Dabei kombinierte Calin die bereits bekannten Motive aus seinen Werken für Gundakar Dietrichstein aus den Jahren 1672 und 1675. Auch die Abstammungslinien der acht europäischen Regentenhäuser (Könige von Portugal, Spanien, Polen, Römische Kaiser aus dem Haus Österreich, Könige von Frankreich und Navarra, England, Schottland und Irland sowie Schweden und Dänemark) waren bereits vorbereitet, Calin musste nur den zentralen Ast mit der Abstammungslinie Paul Esterházy neu entwerfen. Das für Gundakar Dietrichstein entworfene Konzept wurde in dem Bereich zwischen dem Sarkophag und den Postamenten um die Darstellungen der Burg Forchtenstein mit der Rosalienkapelle sowie des Schlosses Eisenstadt bereichert. Seitlich sind jeweils zwei Medaillonbänder angebracht, mit Porträts der römischen und byzantinischen Kaiser in der inneren Reihe sowie mit mythologischen Hunnenfürsten und Ahnen der ungarischen Könige

und mythologischen Ahnen des Hauses Esterházy in der äußeren Reihe.⁹⁷ Die äußere Reihe endet rechts unten mit einem Porträt Paul Esterházy's. Da er mit einem Fürstenhut bekrönt ist, was erst nach seiner Erhebung in den Fürstenstand 1687 möglich war, müsste man annehmen, dass die Porträtmedaillons auf dem esterházy'schen *Theatrum Genealogicum* nicht vom 1683 verstorbenen Dominicus Franciscus Calin entworfen wurden. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass von dem Kupferstecher 1687 nur der Fürstenhut hinzugefügt wurde, die Porträts aber bereits 1677 von Calin entworfen worden waren. Ein Argument dafür ist das von Ferdinand Bonaventura Graf Harrach in Auftrag gegebene und erst mit 1698 datierte *Theatrum genealogicum* der Familie Harrach (Abb. 23).⁹⁸ Die mit Tusche ausgeführte und 350 x 250 cm große Ahnenrolle ist zwar mit Calins Namen signiert, jedoch dürfte es sich um eine Kopie seines Entwurfs handeln. Der Stammbaum basiert auf demselben vom Spitzennahn Karl dem Großen und den vier Personifikationen ausgehenden Konzept wie die Stammbäume von Dietrichstein und Esterházy, doch ist die Ahnenrolle Harrach mit Säulen auf Postamenten bereichert, auf denen die Porträtmedaillons bedeutender Herrscher aus der europäischen Geschichte sowie der römischen und griechischen Mythologie befestigt sind. Neun Porträtmedaillons sind auch am unteren Rand angebracht. Den erfolgreichen Harrach, der in den Jahren 1671 und 1672 Obersthofmarschall war,⁹⁹ hat Calin wahrscheinlich am Wiener Hof kennengelernt. Bereits zu der Zeit, als Harrach dieses Amt bekleidete, schrieb Calin in seiner genealogischen Studie über die Familie Dietrichstein lobpreisend über ihn.¹⁰⁰



In der Erstellung der adeligen Genealogien und deren Visualisierung spiegeln sich auch die Konkurrenzverhältnisse zwischen dem alten Adel und den neuen Höflingen wieder (z. B. die Grafen Herberstein und die Grafen und später Fürsten Dietrichstein versus die Fürsten Eggenberg).¹⁰¹ Die Bestrebungen, eine möglichst frühe Vergangenheit der eigenen Familie zu beweisen, führten in der frühen Neuzeit zu spektakulären adeligen Stammbäumen, die von Adam ausgingen (z. B. bei den Grafen Esterházy). Ebenfalls beliebt war der Ursprung der Familie im antiken Rom (z. B. bei den Grafen Frangepan oder den Fürsten Eggenberg),¹⁰² vor allem eine erdichtete Abstammung von den Häusern Orsini oder Colonna.¹⁰³ In der Absicht, eine Verwandtschaft der Familie mit europäischen Herrscherhäusern zu belegen, griff der Hofadel der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf den Spitzennahn Karl den Großen zurück. Der kaiserliche Historiograph Franciscus Dominicus Calin, der sich selbst auch *Geneographo Cæsareo* nannte,¹⁰⁴ entwarf diesbezügliche Stammbäume für die Familien Dietrichstein, Esterházy und Harrach. Andererseits entwarf Calin auch Genealogien,

⁹⁷ Zur Identifizierung der Porträtierten siehe PRICKLER 1995 (Anm. 91), S. 254.

⁹⁸ ZEDINGER 1990 (Anm. 7), S. 42; POLLERROSS 2010 (Anm. 7), S. 165–166.

⁹⁹ Hubert Christian EHALT, *Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert*, München 1980 (Sozial- und wirtschaftshistorische Studien, 14), S. 216.

¹⁰⁰ MZA, G 140, RAD, k. 321, inv. č. 1219, sign. 434/a, *Domini, Barones, Comites ac Principes à Dietrichstein acceperunt sequentes vxores*, fol. 35r: *Ex hac magno apud Cæsaream Aulam honore colitur Illustrissimus et Excellentissimus Dominus, Dominus Ferdinandus Bonaventura Comes ab Harrach e. Eques Aurei Velleris, et institutus Cæsareæ Aulæ Marescallus, Heros verè ad Summa quæquæ natus.*

¹⁰¹ Vgl. POLLERROSS 2010 (Anm. 7), S. 12–16.

¹⁰² BERÉNYI 1995 (Anm. 93), S. 21.

¹⁰³ MAŤA 2013 (Anm. 1), S. 155–159.

¹⁰⁴ Siehe Anm. 75 und 76.

die von einem Urahn ausgehen, den er in ihm zugänglichen Quellen und Literatur finden konnte (Rudprechtus von Dietrichstein). Die im Mittelalter lebenden Urahnen führte Calin auch bei den Familien an, für die er die genealogischen Studien publizierte (z. B. Dietrichstein, Weissenwolff, Althann). Seine Vorgangsweise kann man mit der seiner Zeitgenossen vergleichen, z. B. Johann Ludwig Schönlebens, der in seinen gedruckten genealogischen Studien entweder vom antiken Rom (Orsini-Blagaj, 1680), von Karl dem Großen (Haus Habsburg, 1680, 1681) oder von einem mehr oder weniger belegbaren mittelalterlichen Urahn (Gallenberg, 1680; Auersperg, 1681; Attems, 1681) ausging.¹⁰⁵ Während die meisten genealogischen Geschichtswerke von einem professionellen Historiographen im Auftrag eines Adligen entstanden, wurden einige von Familienmitgliedern verfasst, wie das in Manuskript gebliebene „Familienbuch“ Sigmunds Herberstein in der Mitte des 16. Jahrhunderts oder das dem General Jakob Graf Leslie gewidmete, von seinem Bruder, dem Jesuiten Wilhelm Aloisius, verfasste und 1692 in Graz erschienene Buch *Laurus Leslæana*.¹⁰⁶

Für die visuelle Umsetzung der genealogischen Daten benutzte man bei den behandelten Genealogien der Grafen von Herberstein und Dietrichstein das Sinnbild des Baumes, nur auf dem Johann Bernhard II. Herberstein gewidmeten Stich kommt der Stein als symbolische Form vor. Die Inschriften konnten sich auf die ganze Familie beziehen, wie die allgemein verwendeten und gleichbedeutenden Devisen *MARTE / ARTE* und *IN SAGO ET TOGA*,¹⁰⁷ die auf den Erfolg aller Mitglieder der Familie Herberstein auf dem Schlachtfeld und in zivilen Diensten hinweisen, oder auf die persönlichen Tugenden des Auftraggebers, wie *INGENIO ET STUDIO* sowie *FIDELITATE ET CONSTANTIA* auf dem Stammbaum Gundakar Dietrichsteins. In seinem Fall dienten die vier Tugenden zur Legitimierung seines enormen gesellschaftlichen Aufstiegs. Unter den behandelten Genealogien der Familien Herberstein und Dietrichstein sind der Kupferstich für Johann Bernhard II. Herberstein von 1677 und die Ahnenrolle für Gundakar Dietrichstein von 1675 die einzigen, die mit Porträts versehen sind. Damit offenbaren sie auch visuell am eindrucksvollsten die anfangs angeführte Behauptung, dass die gemalten und gestochenen Stammbäume denselben repräsentativen Zweck ausführten, die Identität, Würde und den Rang einer Familie darzustellen, wie die Porträtgalerien und die im Auftrag der Familie gedruckten Geschichtswerke.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Zu den publizierten und unpublizierten genealogischen Studien Schönlebens siehe Monika DEŽELAK TROJAR, *Janez Ludvik Schönleben (1618–1681). Oris življenja in dela*, Ljubljana 2017 (Apes academicae, 1), S. 226–234; 275–310. Zu Schönlebens Studien über die Familie Auersperg auch PREINFALK 2006 (Anm. 62), S. 10–11.

¹⁰⁶ Wilhelm Aloisius LESLIE, *Laurus Leslæana explicata, sive Clarior enumeratio personarum utriusque sexus cognominis Leslie, unacum affinitibus, titulis, officis, dominiis, gestisque celebrioribus breviter indicatis, quibus A sexcentis, & amplius Annis prosapia illa floret. Ex Varijs Authoribus, manuscriptis, & testimonijs fide dignis in unum collecta*, Grætii 1692.

¹⁰⁷ Die Devise *Arte et marte* wurde z. B. auch von Grafen Zrínyi verwendet, wie die Inschrift auf einem Porträt des Grafen Adam Zrínyi von Tobias Sadler beweist. Siehe Júlia TÁTRAI, Wiener Hofkünstler und die Zrínyis. Porträts in der Lobkowitz-Sammlung, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 42, 2018, S. 101. Die Grafen Leslie erweiterten die Devise *In sago et toga* mit botanischen Anspielungen zu *Semper virens in toga / Semper virens in sago*; siehe LESLIE 1692 (Anm. 106).

¹⁰⁸ Dieser Beitrag entstand im Rahmen des Forschungsprogramms *Slovenian Artistic Identity in European Context* (Slovenian Research Agency, P6-0061) und des Forschungsprojekts *Visual Representations of the Nobility: Early Modern Art Patronage in the Styria Province* (Slovenian Research Agency, J6-7410).

*Theatrum genealogicum***Rodovniki grofov Herberstein in Dietrichstein kot sredstvo plemiške reprezentacije***Povzetek*

Preučevanje zgodovine in izvora svoje rodbine je sodilo med ključne elemente zgodnjenovoveške plemiške kulture. Z genealoško podobo rodbine, ki je delno temeljila na pisnih in materialnih virih, delno pa je lahko bila plod domiselne zgodovinske kombinatorike historiografov, so zlasti vladajoče rodbine utemeljevale legitimnost svoje oblasti in pravico do dediščine, genealogija pa je imela poleg politične in pravne tudi vzgojno in reprezentativno vlogo. S percepcijo lastne rodbinske zgodovine je plemstvo izražalo družbeni položaj rodbine, svojo identiteto ter politične in socialne aspiracije. Za vizualno upodobitev genealoškega vedenja so se skozi stoletja razvile različne stalne oblike, od katerih so v prispevku obravnavana le rodovna debla, saj so bila pogosto opremljena z grbi, portreti, alegorijami, vedutami in historičnimi prizori. Rodovna debla izhajajo iz bolj ali manj zgodovinsko dokazljivega, starozaveznega ali mitološkega praprednika in se razraščajo do najmlajše generacije, pri čemer prispodoba drevesa s koreninami, deblom, vejami, listi in plodovi implicira nadaljnjo rast rodbine. Na območju nekdanje vojvodine Štajerske so plemiška rodovna debla slabo raziskana, saj so številna nedostopna javnosti. V prispevku so obravnavane slike in grafike rodovnih debel grofov Herberstein in Dietrichstein. Postavljene so v kontekst sočasnih genealoških publikacij in rokopisov, ki so nastali po naročilu plemiških rodbin, ter portretnih galerij, ki so imele sorodno reprezentativno vlogo kot likovne upodobitve genealoškega vedenja.

V rodbini Herberstein se je z genealoškimi raziskavami ukvarjal že njen najznamenitejši član, Sigmund Herberstein, sredi 16. stoletja. Njegova »družinska knjiga«, dopolnjena z novejšimi genealoškimi podatki, je bila sredi 17. stoletja uporabljena kot vir za pripravo grafike velikega formata, ki jo je naročil tedanji štajerski deželni glavar Janez Maksimilijan I. Herberstein. Signiral in z letnico 1657 datiral jo je Jacob Bruynel, vendar natisnjeni genealoški podatki dokazujejo, da grafika ni mogla biti končana pred 1659/1660. Znanih je šest odtisov, od katerih sta bila dva natisnjena s prvotnega stanja plošče, dva po spremembah Josepha Bartholomäusa Brena leta 1715, eden po letu 1832 in eden po letu 1905. Na Bruynelovi grafiki so poleg debela upodobljeni bitke, rodbinski grad z avguštinskim samostanom, praprednik Oto v sarkofagu ter številni predmeti in figure, ki ponazarjajo uspešnost Herbersteinov v vojni in svobodnih umetnostih (*MARTE / ARTE*) oziroma v vojaških in civilnih službah (*IN SAGO ET TOGA*). Ob promociji Maksimilijana Sigmunda Herbersteina za bakalavreata graške univerze 1673 je izšla knjiga, opremljena z bakrorezom Johanna Martina Lercha, na katerem je upodobljeno rodbinsko deblo pusterwaldske linije rodbine. Leta 1680 je v Wrocławu izšla knjiga šlezjskega pravnika, historiografa in poeta Ephraima Nasa von Löwenfelsa. Njen naročnik je bil Janez Bernard II. Herberstein iz šlezjske linije. Knjiga je opremljena z alegorično upodobitvijo rodbine (Philipp Kilian), portretom naročnika (Matthäus Küssel) in Vischerjevimi bakrorezi štajerskih gradov. V najiminitnejše izvode knjige je bil vezan bakrorez, ki ga je Henrik Wenceslaus Sukowsky de Sukowitz leta 1677 posvetil svojemu patronu Janezu Bernardu II. Herbersteinu; signiral ga je Matthäus Küssel. Na njem je genealogija Herbersteinov upodobljena kot odprta dvorana slavnih, zgrajena iz klesancev, na katerih so napisana imena članov rodbine. Prispodoba za vizualizacijo genealogije v tem primeru ni drevo, pač pa kamen, kar izhaja iz rodbinskega imena (Herber/stein), odraža pa se tudi v številnih napisih, ki s poudarjanjem dragocenosti, trdote, žilavosti in trajnosti kamna aludirajo na kreposti in uspehe Herbersteinov. V prispevku sta obravnavani tudi slikani rodbinski debli, od katerih je eno nastalo v letih 1659/1660, verjetno kot predloga za Bruynelov bakrorez, drugo pa v poznem 19. stoletju.

Še neobjavljeni slikani genealogiji Dietrichsteinov sta nastali v letih 1672 in 1675 po naročilu Gundakarja grofa Dietrichsteina iz humperške linije. Njun avtor je bil Dominik Frančišek Kalin de Marienberg, ki je v sedemdesetih in osemdesetih letih 17. stoletja deloval na Dunaju kot cesarski dvorni historiograf, objavil pa je tudi številne genealoške študije po naročilu plemstva. Leta 1675 naslikana genealogija izhaja iz praprednika Rudprehta oziroma Reinprehta Dietrichsteina in je bila naslikana ob imenovanju Gundakarja Dietrichsteina za vrhovnega komornika. Povod za nastanek tri leta starejše genealogije je bil sprejem Gundakarja Dietrichsteina v prestižni Red zlatega runa. Pri drugi genealogiji je Kalin izhajal iz praprednika Karla Velikega in v trideseti generaciji predstavil Gundakarja Dietrichsteina kot sorodnika cesarske hiše in kraljev Portugalske, Španije, Poljske, Francije in Navare, Anglije, Škotske in Irske ter Švedske in Danske. Po Kalinovih navedbah med neposrednimi Gundakarjevimi predniki niso bili le cesarji, ampak tudi poljski in češki kralji, pri čemer je zgodovinsko napačna le Kalinova predpostavka, da je bila grofovska rodbina Bogen identična z rodbino Arco. Koncept, ki ga je Kalin leta 1672 zasnoval za slikano genealogijo Gundakarja Dietrichsteina, je isti avtor leta 1677 dopolnil s portreti in uporabil za genealogijo rodbine Esterházy, v naslednjih letih pa za genealogijo rodbine Harrach.

V prispevku so analizirani tudi napisi na slikanih in tiskanih genealogijah, ki se lahko nanašajo na celotno rodbino ali poudarjajo kreposti in uspehe naročnika. Od obravnavanih primerov sta dve genealogiji opremljeni s portreti in tako najprepričljivejše potrjujeta tezo, da so imele vizualizacije genealogije enak reprezentativni namen kot portretne galerije in po naročilu rodbin natisnjena zgodovinska dela – z njimi so upodabljali in dokazovali identiteto, dostojanstvo in socialni položaj rodbine.

Portreti Eleonore Marije Rozalije kneginje Eggenberg, rojene princese Liechtenstein

Renata Komić Marn

V desetletjih, ki so sledila letu 1945, so zgodnjenovoveški slikani portreti kot reprezentativni ostanki nekdanjega fevdalnega sistema dobili priložnost za vstop na velike razstave baročnega slikarstva na Slovenskem predvsem pod pogojem, da je bila znana ena od njihovih osnovnih determinant, in sicer identiteta upodobljenca ali identiteta slikarja. Portreti anonimnežev, ki so jih naslikali neznani slikarji, v okvirih teh razstav niso bili deležni veliko pozornosti, razen v primeru nadpovprečne likovne kakovosti. Posledično lahko naštejemo le malo neatribuiranih portretov (skorajda neznanih oseb, ki so bili prezentirani na odmevnih domačih razstavah v petdesetih in šestdesetih letih.¹ Med njimi je eden najbolj poznanih portret plemkinje iz druge polovice 17. stoletja v ljubljanski Narodni galeriji (sl. 1). Prvič je bil predstavljen javnosti leta 1960 na razstavi *Stari tuji slikarji I.*, ki jo je pripravila Anica Cevc, kot portret neznanke Turjačanke (sl. 2),² pozneje je bil pripisan slikarju Almanachu in uvrščen v stalno postavitev »evropskih slikarjev« Narodne galerije, vendar so vprašanja o identiteti upodobljenke in avtorstvu portreta ostala odprta vse do danes.³ Na podlagi primerjalne analize je bilo mogoče v plemkinji na sliki prepoznati Eleonoro Marijo Rozalijo kneginjo Eggenberg (1647–1703). V nadaljevanju so predstavljeni rezultati zadnjih raziskav o provenienci, času nastanka in avtorstvu portreta,⁴ posebna pozornost je namenjena javnemu delovanju

¹ Prim. *Umetnost baroka na Slovenskem* (ur. Karel Dobida), Narodna galerija, Ljubljana 1957; Anica CEVC, *Stari tuji slikarji XV.–XIX. stoletja. I: Ljubljana*, Narodna galerija, Ljubljana 1960; *Barok na Slovenskem* (ur. Karel Dobida), Narodna galerija, Ljubljana 1961; Anica CEVC, *Stari tuji slikarji XV.–XIX. stoletja. II: Slovenska Štajerska in Primorje*, Narodna galerija, Ljubljana 1964.

² CEVC 1960 (op. 1), str. 31, kat. št. 66.

³ Gl. Sergej VRIŠER, *Tristo let mode na Slovenskem*, Pokrajinski muzej Maribor, Maribor 1965, str. 29, kat. št. 32; Federico ZERI, *Tuji slikarji od 14. do 20. stoletja*, Narodna galerija, Ljubljana 1983, str. 77–78, kat. št. 93; Federico ZERI, Ksenija ROZMAN, *Evropska tihožitja iz slovenskih zbirk*, Narodna galerija, Ljubljana 1989, str. 54; Federico ZERI, Ksenija ROZMAN, *Evropski slikarji. Katalog stalne zbirke*, Narodna galerija, Ljubljana 1997, str. 149, kat. št. 98; Uroš LUBEJ, Prispelki k biografijam na Kranjskem delujočih flamskih in holandskih slikarjev druge polovice XVII. stoletja, *Acta historiae artis Slovenica*, 2, 1997, str. 44; Federico ZERI, Ksenija ROZMAN, *Evropski slikarji. Katalog stalne zbirke*, Narodna galerija, Ljubljana 1997, str. 149, kat. št. 98; Michele TAVOLA, Almanach, *Nuovi studi. Rivista di arte antica e moderna*, 5/8, 2000, str. 112–113, repr. 143; Andreja VRIŠER, Od renesančne črnine do baročne barvitosti, *Theatrum vitae et mortis humanae. Prizorišče človeškega življenja in smrti. Podobe iz 17. stoletja na Slovenskem. Razprave* (ur. Maja Lozar Štamcar, Maja Žvanut), Narodni muzej Slovenije, Ljubljana 2002, str. 229, repr. 18; Mateja BREŠČAK, Portret plemkinje, *Almanach in slikarstvo druge polovice 17. stoletja na Kranjskem* (ur. Barbara Murovec, Matej Klemenčič, Mateja Breščak), Narodna galerija, Ljubljana 2005, str. 141, kat. št. S9.

⁴ Predstavljeni na mednarodni delavnici in simpoziju: Renata KOMIĆ MARN, Portrait of Eleonora Maria Rosalia Princess of Eggenberg in the National Gallery of Ljubljana and other portraits of the House of Eggenberg, *Strategije*

portretiranke in njenemu morebitnemu vplivu na umetnostna naročila v dvorcu Eggenberg pri Gradcu. V študijo so vključene analize drugih znanih in novo identificiranih upodobitev kneginje Eggenberg, ki dopolnjujejo vedenje o njenem družabnem, javnem in družinskem življenju ter umetnostnem naročništvu.

Upodobljenka je bila zadnjih trideset let svojega življenja tesno povezana s slovenskim prostorom, kajti njen soprog Janez Sajfrid knez Eggenberg (1644–1713) je leta 1673 postal deželni glavar Kranjske, leta 1692 pa je to funkcijo prevzel njun sin Janez Anton II. knez Eggenberg (1669–1716).⁵ Rodila se je 18. maja 1647 na Dunaju, zakoncema Karlu Evzebiju knezu Liechtensteinu (1611–1684) in Johani Beatriki, roj. princesi Dietrichstein-Nikolsburg.⁶ Knežji par, ki je zaradi tridesetletne vojne začasno zapustil svoje posesti na Češkem, se je od jeseni leta 1646 zadrževal v cesarskem mestu. Rojstvo hčerke je sledilo nedavni izgubi le dobro leto starega prvorojenca Ernsta.⁷ Princesa je dobila ime po cesarici vdovi Eleonori Mantovski, kar je bil znak velike spoštljivosti do cesarske družine.⁸ Decembra 1648 so za dobro leto in pol staro malčico na Dunaju kupili *ein silbernes becherle undt ein lefele*, v letih 1650 in 1651 pa so kupovali igrače že za tri knežje princese.⁹ Eleonora Marija Rozalija, ki je bila torej najstarejša od treh knežjih hčera,¹⁰ se je 4. julija 1666 omožila v mestni župnijski cerkvi v Brnu z Janezom Sajfridom knezom



1. Portret Eleonore Marije Rozalije kneginje Eggenberg, Narodna galerija Ljubljana

plemiške reprezentacije v zgodnjem novem veku / Internationales wissenschaftliches Kolloquium Strategien adeliger Repräsentation in der Frühen Neuzeit, Ljubljana, 11. maj 2018; Renata KOMIĆ MARN, The portraits of Eleonora Maria Rosalia Princess of Eggenberg, *Slikarji in naročniki. Francišek Karel Remb in slikarstvo na Štajerskem okrog 1700 / Maler und Auftraggeber. Franz Carl Remp und die Malerei in der Steiermark um 1700 / Painter and Patrons. Franz Carl Remp and Painting in Styria around 1700*, Laterneng'wölb, Schloss Eggenberg, 23. nov. 2018.

- ⁵ O delovanju knezov Eggenberg na Kranjskem gl. Renata KOMIĆ MARN, Kratka zgodovina rodbine Eggenberg s posebnim ozirom na slovenski prostor, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 63/1, 2015, str. 5–26, in tam navedeno literaturo.
- ⁶ Za osnovne biografske podatke gl. Peter WIESFLECKER, Eine zweifache Fürstin. Eleonore Maria Rosina Fürstin von Eggenberg, geb. Fürstin von und zu Liechtenstein (1647–1703), *Lebensbilder steirischer Frauen 1650–1850* (ur. Elke Hammer-Luza, Elisabeth Schögl-Ernst), Graz 2017, str. 37–52, in tam navedeno literaturo.
- ⁷ Prvi otrok Karla Evzebija se je rodil 1. ali 2. februarja 1646 v Gradcu, umrl pa pred 16. marcem 1647 na Dunaju; gl. Herbert HAUPT, *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein 1611–1684. Erbe und Bewahrer in schwerer Zeit*, München 2007, str. 107.
- ⁸ HAUPT 2007 (op. 7), str. 108.
- ⁹ Herbert HAUPT, *Von der Leidenschaft zum Schönen. Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein 1611–1684. Quellenband*, Wien-Köln-Weimar 1998, str. 50, 53.
- ¹⁰ Kneginja je povila enajst otrok, od katerih so odraslo dobo doživele le tri hčere (poleg Eleonore še Johanna Beatrika (1649–1672) in Marija Terezija (1650–1716)) in najmlajši otrok Janez Adam I. Andrej (1662–1712), ki je bil univerzalni dedič. Gl. HAUPT 2007 (op. 7), str. 303.



2. Portret Eleonore Marije Rozalije kneginje Eggenberg na razstavi Stari tuji slikarji I. leta 1960, fototeka Narodne galerije v Ljubljani

Eggenbergom iz Gradca.¹¹ Eggenbergi so bili v tem času še vedno ena najvplivnejših rodbin v cesarstvu, njihove posesti so se raztezale od južne Češke do Jadrana, medtem ko so bile posesti knezov Liechtenstein skoncentrirane na Češkem, Moravskem in v Spodnji Avstriji.¹² Rodbini sta se verjetno poznali že v času vladavine najmočnejšega Eggenberga, Janeza Ulrika (1568–1634), a morda je načrtovanje tesnejših vezi med njima potekalo v letih 1645 in 1646, ko sta zakonca Liechtenstein, ki sta se morala umakniti pred prodirajočimi švedskimi četami iz svojega doma v Valticah (Feldspergu), bivala v Gradcu.¹³ Domnevo, da sta v tem času bivala v dvorcu Eggenberg kot gosta Janeza Antona I. kneza Eggenberga, vojvode Krumlovskega (1610–1649),¹⁴ podpira tudi podatek, da je knez Eggenberg februarja 1646 kot namestnik cesarja Ferdinanda III. nesel Liechtensteinovega

¹¹ Za podrobnosti o poroki in poročnem slavlju gl. HAUPT 1998 (op. 9), str. 78, št.873–874, 876–877); HAUPT 2007 (op. 7), str. 162–163. Poročna pogodba je bila podpisana dan poprej, gl. Steiermärkisches Landesarchiv Graz (StLA), Familienarchiv Herberstein, Urkunden, Eggenberger Archiv, št. 120, Ehevertrag zwischen Seifried Frh. Eggenberg und Elen. Mar. Rosalia Fürstin von Liechtenstein, 3. 7. 1666. Kako je po navadi potekal poročni obred v avstrijskem prostoru, piše Sabine WEISS, *Die Österreicherin. Die Rolle der Frau in 1000 Jahren Geschichte*, Graz-Wien-Köln 1996, str. 39–41. Posebej za plemiške poročne rituale gl. Beatrix BASTL, *Hochzeitsrituale. Zur Sozialanthropologie von Verhaltensweisen innerhalb des österreichischen Adels der Frühen Neuzeit, Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter* (ur. Wolfgang Adam), Wiesbaden 1997 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 28), str. 751–764.

¹² Prim. Helfried VALENTINITSCH, Die Grafschaft Gradisca unter der Herrschaft der Fürsten Eggenberg 1647–1717, *Zeitschrift des historischen Vereins für Steiermark*, 87, 1996, str. 285–286; HAUPT 2007 (op. 7), str. 96.

¹³ O bivanju v Gradcu od aprila 1645 do septembra 1646 pričajo vpisi v računske knjige kneza Liechtensteina; prim. HAUPT 1998 (op. 9), str. 45–47.

¹⁴ Podatek o bivanju v dvorcu Eggenberg v letih 1645 in 1646 z vprašajem navaja HAUPT 2007 (op. 7), str. 302.



3. Portret Janeza Sajfrida kneza Eggenberga, kmalu po 1666, grad Český Krumlov

prvorojenca Ernsta h krstu.¹⁵ Odločilno vlogo pri izbiri ženina so za očeta poleg religioznih in stanovskih omejitev imele možnosti za odlično sorodstvo, saj so Eggenbergi leta 1653 dobili sedež v kolegiju državnih knezov.¹⁶ O tem, kaj je v zakon poleg odličnosti neveste pritegnilo mladega Eggenberga, pa spričo 75.000 goldinarjev dote ni treba ugibati.¹⁷ Znano je namreč, da je kneginja

¹⁵ HAUPT 2007 (op. 7), str. 105–107.

¹⁶ Gl. Dušan LUDVIK, Eggenbergi in eggenberški arhivi, *Kronika. Časopis za krajevno zgodovino*, 19/2, 1971, str. 77. Za kriterije knezov Liechtenstein pri izbiri ženina gl. Evelin OBERHAMMER, *Gesegnet sei dies Band. Eheprojekte, Heiratspakten und Hochzeit im fürstlichen Haus, Der ganzen Welt ein Lob und Spiegel. Das Fürstenhaus Liechtenstein in der frühen Neuzeit*, Wien-München 1990, str. 184; WIESFLECKER 2017 (op. 6), str. 40. O ponesrečenem poskusu Karla Evzebija, da bi najstarejšo hčer omožil z deželnim grofom Jurijem Kristjanom von Hessen-Darmstadt, ki si je od poroke s princeso obetal prevelike finančne koristi, gl. HAUPT 2007 (op. 7), str. 162.

¹⁷ Za znesek gl. HAUPT 2007 (op. 7), str. 162. O primerni višini dote gl. WEISS 1996 (op. 11), str. 39.



4. Portret Eleonore Marije Rozalije kneginje Eggenberg, kmalu po 1666, grad Český Krumlov

svojemu možu pozneje posojala visoke zneske, ki ji jih ta ni mogel povrniti.¹⁸ Knez je aprila 1666 – torej komaj tri mesece pred poroko – začel urejati dotlej nerabljene prostore v drugem nadstropju dvorca Eggenberg, ki ga je bil podedoval 30. junija 1665.¹⁹

V času poroke ali kmalu po njej je nastal najstarejši zanesljivo identificirani portret Eleonore Marije Rozalije kneginje Eggenberg, ki ga skupaj z njegovim pendantom hranijo v gradu Český Krumlov (sl. 3–4).²⁰ Portret je sicer datiran v čas okoli leta 1675, kar pa ne drži. Kneginjina oblačila

¹⁸ Gl. Gerhard Bernd MARAUSCHEK, *Die Fürsten zu Eggenberg. Unter besonderer Berücksichtigung ihres Kunstmäzenatentums*, Gradec 1968 (tipkopolis doktorske disertacije), str. 201. Kneginja je za svojega univerzalnega dediča določila sina, knez pa po njeni smrti ni dobil ničesar in povrh tega je moral sinu predati več posesti, da je poravnal dolgove, ki si jih je bil nabral pri soprogi za časa njenega življenja.

¹⁹ Za datum dedovanja gl. MARAUSCHEK 1968 (op. 18), str. 225. To se ujema z ugotovitvami, da je plemič moral pred poroko najprej ustanoviti lastno hišo za razvoj rodbinske linije; prim. WEISS 1996 (op. 11), str. 47.

²⁰ Fotografiji portretov sta bili verjetno prvič objavljeni v Barbara KAISER, *Schloss Eggenberg*, Wien 2006, str. 78–79, fotografija kneginjinega pa nazadnje v WIESFLECKER 2017 (op. 6), str. 39, obakrat brez analize. Vmes sta bila

in pričeska *à la Sévigné* z bisernim okrasom, ki jih nosi na celopostavnem portretu, namreč kažejo, da je portret nastal v drugi polovici šestdesetih let 17. stoletja.²¹ Na podlagi slogovne primerjalne analize sočasnega portretnega slikarstva ga lahko pripišemo nizozemskemu slikarju iz bližine Karla Dujardina (1622–1678) ali Jana Mytensa (1614–1670).²² V primerjavo bi na podlagi slogovne analize in kakovosti lahko pritegnili celopostavni portret Ane Franziske grofice von Kuefstein v vlogi Minerve z gradu Greillenstein, čigar avtor pa ni znan.²³ Čeprav identiteta slikarja krumlovskega portreta za zdaj ostaja neznana, nam izhodišča za raziskavo ponuja primerjava s sicer izgubljenim portretom, ki je bil nekdan del portretne zbirke Auerspergov na gradu Gornja Radgona in v katerem na podlagi primerjalne analize prepoznamo Katarino Elizabeto grofico Auersperg, roj. pl. Trilleck (sl. 5).²⁴ Fotografija portreta, ki jo je konec dvajsetih let 20. stoletja naredil konservator France Stele, kaže nemalo sorodnosti s kneginjinim, tako v postavitvi in oblikovanju oblačil kot tudi v podajanju kontur ramen in potez obraza. Pri ugotavljanju avtorstva tega in drugih slogovno sorodnih gornjeradgonskih portretov je bil pred časom predlagan tudi slikar Almanach, ki je bil identificiran kot Nizozemec Herman Verelst (1640/41–1702),²⁵ vendar natančneje argumentiranih atribucij v literaturi ne najdemo.



5. Portret Katarine Elizabete grofice Auersperg, ok. 1666, neznano hranišče

(sicer neutemeljeno, saj upodobljenca nista bivala na Češkem) zgolj vključena v obravnavo zgodovine oblačilne kulture na Češkem; gl. Alena NACHTMANNOVÁ, *Mezi tradicí a módou. Odivání v Čechách od renesance k baroku*, Praha 2012, str. 97, 139.

- ²¹ Enake zaključke omogoča analiza mode oblačil njenega soproga. Za oblačilno modo šestdesetih let 17. stoletja gl. mdr. Douglas GORSLINE, *What People Wore. A Visual History of Dress from Ancient Times to the Twentieth-Century*, London 1978, str. 87–89; Valerie CUMMING, *A Visual History of Costume. The Seventeenth Century*, London 1984, str. 88–92; Jacques RUPPERT, *Le costume français*, Paris 2002, str. 108–110, 119.
- ²² Za portretno slikarstvo Karla Dujardina gl. Jennifer M. KILIAN, *The Paintings of Karel Du Jardin, 1626–1678. Catalogue Raisonné*, Amsterdam 2005, str. 40–57. Za Jana Mytensa gl. Alexandra Nina BAUER, *Jan Mijtens (1613/14–1670). Leben und Werk*, Petersberg 2006.
- ²³ Gl. Österreichische Kunsttopographie. Band V. Die Denkmale des Politischen Bezirkes Horn (ur. Hans Tietze), Wien 1911, str. 490, repr. 580; Friedrich POLLEROS, „Caesari patriae amicus.“ Adelsporträts des Frühen Neuzeit, *Das Waldviertel*, 66/1, 2017, str. 114; Barbara KAISER, *GesICht und DU. Porträts aus drei Jahrhunderten*, Universalmuseum Joanneum, Graz 2018, s. p.
- ²⁴ Fotografijo hrani MK, INDOK center, neg. št. 4985. Predlagano identifikacijo omogoča primerjava z grofičinim portretom iz gradu Turjak, ki ga hrani Narodna galerija v Ljubljani in ki je bil objavljen v Ferdinand ŠERBELJ, Portret Katarine Elizabete grofice Auersperg, roj. pl. Trilleck, *Almanach* 2005 (op. 3), str. 159–161.
- ²⁵ Matej KLEMENČIČ, Uroš LUBEJ, Barbara MUROVEC, The counts of Auersperg Portrait Gallery from Gornja Radgona and the question of its author(s), referat na mednarodni konferenci z naslovom *Flemish and Dutch painters in Central Europe and northern Italy in the late 17th century*, Ljubljana, 20.–21. oktober 2005.

Ne glede na Almanachovo identiteto bo treba pri portretih članov rodbine Eggenberg nujno opredeliti vlogo Hermana Verelsta, saj na gradu Český Krumlov hranijo v leto 1684 datiran portret dame z njegovo signaturo.²⁶ V temnolasi dami visokega rodu, ki ji družbo dela temnopolti paž, verjetno lahko prepoznamo Marijo Ernestino, roj. princeso Schwarzenberg, soprogo Janeza Kristjana kneza Eggenberga.²⁷ Navedena letnica sicer postavlja nastanek portreta v čas po Verelstovem bivanju na Dunaju, vendar bi veljalo slikarjevo biografijo in opus natančneje raziskati in ovrednotiti ne le njegov prispevek k portretnemu slikarstvu na Kranjskem in dunajskem dvoru, temveč tudi na Štajerskem.²⁸ Verelst se je namreč leta 1663 skupaj z bratom Simonom vpisal v slikarsko bratovščino *De pictura* v Haagu, ki jo je ustanovil Karl Dujardin, s čimer se odločno vključuje v krog možnih avtorjev tukaj obravnavanih portretov.²⁹ Primerjava z nekaterimi od njegovih signiranih portretov iz šestdesetih let kaže paralele s celopostavnima portretoma zakoncev Eggenberg, pripisan pa mu je bil tudi nekoliko poznejši portret dame iz rodbine Auersperg, o katerem bo govora v nadaljevanju in ki je posredno povezan s knežjim parom.³⁰ Kakšna je Verelstova vez s še vedno skrivnostnim slikarjem Almanachom in kakšna je vloga slednjega v portretnem slikarstvu druge polovice 17. stoletja na Kranjskem in morda tudi na širšem Notranjeavstrijskem, bodo pokazale nadaljnje raziskave, veliko možnosti pa obetajo doslej ponujene primerjave Almanachovih del z deli slikarja Karla Dujardina iz Haaga in njegovega kroga.³¹

Ikonografija celopostavnih portretov knežjega para je povezana z lovom. Oba sta upodobljena pred gozdnato pokrajino, v temnozelenih oblačilih in z lovskimi atributi. Lovska ikonografija je na portretu kneginje sicer nekoliko zadržana; na lov opozarja zgolj jahalna palica v roki upodobljenke, medtem ko se knez naslanja na dolgo puško, ob njem sta lovska psa, na tleh ulov ptic, ikonografija pa dopolnjuje njegova lovska torba. Lovske prizore lahko interpretiramo kot aluzijo na ljubezensko vez v smislu natančno dodelane metafore zasledovanja in lova, pri čemer sledimo avtorjem, kot sta

²⁶ Za opozorilo na portret z Verelstovo signaturo se najlepše zahvaljujem prof. dr. Mateju Klemenčiču. Kateřina Hlavničková iz češkega Nacionalnega inštituta za dediščino (Národní památkový ústav) mi je prijazno posredovala podatek, da zgoraj navedeni signatura in letnica, ki sta bili dokumentirani med restavriranjem leta 1978, nista več vidni.

²⁷ Gl. Jitka RADIMSKÁ, *Knihovna šlechtičny. Francouzské knihy Marie Ernestiny z Eggenbergu na zámku v Českém Krumlově*, České Budějovice 2007. Gl. tudi KAISER 2006 (op. 20), str. 65; Martin MUTSCHLECHNER, *Die Fürsten von Eggenberg als Herzöge von Krumau. Kontinuität und Wandel in Südböhmen im 17. Jahrhundert*, Wien 2007 (tipkopis diplomatske naloge), str. 28.

²⁸ Za Verelstove slike v štajerskih plemiških zbirkah in vprašanje prisotnosti na Kranjskem delujočih nizozemskih in flamskih slikarjev na Štajerskem gl. Tina KOŠAK, *Žanrske upodobitve in tihožitja v plemiških zbirkah na Kranjskem in Štajerskem v 17. in 18. stoletju*, Ljubljana 2011 (tipkopis doktorske disertacije), str. 49, 245; Tina KOŠAK, Slikarske zbirke grofov Herberstein. Zbirki Janeza Ernesta I. in Janeza Ernesta II. v Gradcu in gradu Hrastovec, *Acta historiae artis Slovenica*, 20/1, 2015 (= *Mariborske umetnine in njihovi konteksti*), str. 103–104, op. 47. Uroš LUBEJ, Herman Verelst (1640/41–London 1702), *Almanach* 2005 (op. 3), str. 212, postavlja Verelstov odhod z Dunaja v London v leto 1683, medtem ko je Renata GOTTHARDI-ŠKILJAN, *Justus van der Nypoort – Grafika i crteži iz Valvasorove zbirke Nadbiskupije zagrebačke*, Zagreb 1972, str. 47, mnenja, da je Verelst zapustil Dunaj in se preselil v London leta 1684.

²⁹ Za članstvo v bratovščini gl. LUBEJ 2005 (op. 28), str. 212. Za ustanovitev bratovščine *De pictura*, katere prvi predsednik je postal portretist Adriaen Hanneman, gl. KILIAN 2005 (op. 22), str. 8–9.

³⁰ Očitne sorodnosti z eggenberskima portretoma kažeta portreta iz leta 1667, ki ju hrani Kraljevski muzej v Amsterdamu, gl. Portrait of a Woman, Herman Verelst, 1667, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-C-25>; Portrait of a Man, Herman Verelst, 1667, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-C-24> (24. 11. 2019)

³¹ Gl. Renata KOMIČ, *Almanach*, Ljubljana 2007 (tipkopis diplomatske naloge), str. 73–74. Za migracije slikarjev preko Štajerske na Dunaj, ki jih lahko povežemo z vprašanjem Almanachovega delovanja na Štajerskem, gl. KOŠAK 2011 (op. 28), str. 49.

Ovid ali Vergil.³² Poleg portretov v preobleki boginje lova Diane in upodobitev z motivom Diane, ki večinoma vsebujejo poudarjeno ljubezensko noto,³³ so bili priljubljeni prizori Dido in Eneja na lovu, kot tudi tisti, v katerih Afrodita zapelje grškega junaka Adonisa med počitkom na lovu.³⁴ Paralele med zasledovanjem plena in zasledovanjem nasprotnega spola so torej implicitne, zato je mogoče portrete z lovskimi atributi povezati tudi s poročnimi portreti oziroma portreti zakoncev. To domnevo potrjujeta dva primera iz domačega portretnega slikarstva. Čeprav v portretu Renate Leopoldine grofice Lamberg iz okoli leta 1690 na prvi pogled ne zaznamo lovske ikonografije, saj upodobljena v roki drži nagelj, ki je simbol zaroke in poročne zaobljube,³⁵ pa njegov pendant, na katerem je v lovskem oblačilu ter z lovsko torbo, psom in puško upodobljen grofičin (bodoči) mož Janez Erazem baron Engelshaus, kaže, da je hrt na njenem portretu ne le simbol zakonske zvestobe, temveč tudi lovski pes.³⁶ Podoben primer sta portreta zakoncev Attems, za katera zagotovo vemo, da sta nastala v času poroke upodobljenega grofovskega para, leta 1754.³⁷ Tako Jožef Tadej grof Attems kot tudi njegova žena Marija Ana grofica Wurmbrand sta upodobljena v lovskih oblačilih, vsak s svojim psom. A če se grof zelo eksplicitno naslanja na puško, drži njegova soproga v desnici nagelj, ki tako potrjuje povezavo med lovom in poroko v ikonografiji portreta. Ugotovitev omogoča, da na podlagi mode oblačil in pričesk predlagamo zgodnejšo datacijo portretov zakoncev Eggenberg zanesljiveje postavimo v bližino njune poroke.

Seveda pa je najbolj razširjena in ustaljena razlaga pomena lova v njegovi simboliki privilegija višjih slojev in najustreznejšega področja urjenja telesa in duha za vladarje in aristokracijo.³⁸ Tako lahko v lovski ikonografiji obravnavanih portretov vidimo tudi simbol povelečevanja plemenitosti upodobljenec, kar je vendarle lahko tudi dodaten argument za predlagano datacijo v čas okoli

³² Gl. *Encyclopedia of Comparative Iconography. Themes Depicted in Works of Art* (ur. Helene E. Roberts), Chicago-London 1998, str. 420–421.

³³ Za tako imenovani *portrait historié* z motivom Diane gl. mdr. Françoise BARDON, *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*, Paris 1974, str. 30–32, 59; Friedrich POLLERROSS, „Ergetzliche Lust der Diana.“ Jagd, Maskerade und Porträt, *Geselligkeit und Gesellschaft* 1997 (op. 11), str. 795–820; Marlen SCHNEIDER, *Bildnis – Maske – Galanterie. Das portrait historié zwischen Grand Siècle und Zeitalter der Aufklärung*, Berlin-München 2019 (Kunstwissenschaftliche Studien, 197), str. 161–164. Za ikonografske motive Diane, povezane z lovom, gl. *Encyclopedia* 1998 (op. 32), str. 112, 415, 420–423.

³⁴ *Encyclopedia* 1998 (op. 32), str. 26, 423, 440, 444, 521–523, 526–527.

³⁵ Za nagelj kot simbol poročne zaobljube gl. mdr. James HALL, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, London 1975, str. 57; Mirella LEVI D'ANCONA, *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, Firenze 1977, str. 81; Anne DUMAS, *Les Plantes et leurs Symboles*, Paris 2000, str. 34; Tine GERM, *Simbolika cvetja*, Ljubljana 2002, str. 57; Clemens ZERLING, *Lexikon der Pflanzensymbolik*, Baden 2007, str. 191–193.

³⁶ Za psa kot simbol zvestobe (zlasti zakonske) gl. mdr. Victor-Henry DEBIDOUR, *Le Bestiaire sculpté du Moyen-Age en France*, Paris 1961, str. 388; Lucia IMPELLUSO, *Nature and Its Symbols*, Los Angeles 2004, str. 204; Tine GERM, *Simbolika živali*, Ljubljana 2006, str. 176. Za portreta, ki ju hrani Muzej za umetnost in obrt v Zagrebu (inv. št. MUO 14898, MUO 14899), in njuno provenienco gl. Renata KOMIĆ, Po sledih Strahlove zbirke, *Bilten SUZD*, 1–2, 2009; Renata KOMIĆ MARN, Saint Joseph and Baby Jesus by Valentin Metzinger and other paintings from the Strahl Collection in the Museum of Arts and Crafts in Zagreb, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 43, 2018, str. 146–147.

³⁷ Portreta hrani Pokrajinski muzej Ptuj-Ormož (inv. št. G 51, G 1101). Lovski portret grofa Attemsa prvič omenja Anica CEVC, Baročno slikarstvo na Slovenskem, *Barok na Slovenskem* 1961 (op. 1), str. 25, oba portreta sta bila prvič objavljena v Andreja VRIŠER, *Noša v baroku na Slovenskem*, Ljubljana 1993, str. 37, repr. 155–156. Gl. mdr. tudi Marjeta CIGLENEČKI, *Oprema gradov na slovenskem Štajerskem od srede 17. do srede 20. stoletja*, Ljubljana 1997 (tipkopis doktorske disertacije), str. 48; Andreja VRIŠER, V pudru, žametu in svili, *Dornava. Vrišerjev zbornik*, Ljubljana 2003, str. 368–369; Marjeta CIGLENEČKI, Jožef Digl, portretist rodbine Attems, *Vis imaginis. Jubilejni zbornik za Anico Cevc* (ur. Barbara Murovec), Ljubljana 2006, str. 368–369.

³⁸ Gl. npr. *Encyclopedia* 1998 (op. 32), str. 421.

njune poroke. Sklenitev te zakonske zveze je namreč imela velik pomen za obe knežji rodbini, saj je šlo za pomemben družbeni dogodek z gospodarskimi posledicami za obe strani.³⁹

Ob pregledu naročniške dejavnosti Janeza Sajfrida kneza Eggenberga⁴⁰ se zastavlja vprašanje, koliko je princesa Liechtensteinska, hči enega najpomembnejših zbiralcev in ljubiteljev umetnosti v cesarstvu, vplivala na naročništvo in zbirateljstvo svojega moža. Karl Evzebij knez Liechtenstein, ki se je za razliko od svojega očeta Karla I. kneza Liechtensteina izogibal javni službi,⁴¹ se je posvečal predvsem upravljanju in širjenju svojih posesti, pri čemer se je pogosto znašel v vlogi umetnostnega naročnika in velikodušnega mecena.⁴² Še posebej se je izkazal pri ustanavljanju pobožnih in dobrodelnih ustanov, saj je tovrstno dejavnost štel med nujne naloge deželnega vladarja.⁴³ Veliko pozornosti je namenjal tudi vzgoji in izobrazbi svojih otrok. Poskrbel je, da se je njegova prvorojenka šolala enako kot dečki, zato je bila Eleonora Marija Rozalija zelo izobrazena.⁴⁴ Že v rosnih letih se je morala zelo dobro naučiti tujih jezikov in latinščine, deležna je bila tudi klasičnega humanističnega pouka.⁴⁵ Študije o vzgoji princes v nemško govorečem prostoru od 16. do 18. stoletja kažejo, da princese in mlade plemkinje praviloma niso bile deležne tovrstnega šolanja.⁴⁶ Poleg tega se je knez zelo dobro zavedal pomena svojih umetnostnih zbirk za potrjevanje knežjega statusa, zato je skušal vcepiti svojim potomcem ljubezen do lepih in dragocenih reči. Poznavanje in razumevanje umetnin je bilo po njegovem mnenju nujen del vzgoje. V spisu z naslovom *Instruction für die herren gerhaben eines jungen fürstens*, ki je nastal pred letom 1681,⁴⁷

³⁹ Prim. WIESFLECKER 2017 (op. 6), str. 42. O plemiški poroki in njenem pomenu gl. BASTL 1997 (op. 11), str. 752–753.

⁴⁰ O njegovem naročništvu gl. zlasti MARAUSCHEK 1968 (op. 18), str. 225–228, 241–247, nazadnje pa Paul SCHUSTER, *Et lucet et fovet. Zum Kunstmäzenatentum der Familie Eggenberg in Innerösterreich, Auftraggeber als Träger der Landesidentität. Kunst in der Steiermark vom Mittelalter bis 1918* (ur. Edgar Lein, David Franz Hobelleitner), Graz 2016, str. 200–205. Za mecenstvo na Kranjskem in članstvo v ljubljanski bratovščini sv. Jožefa gl. Metoda KEMPERL, *Cerkveni ustanovi knezov Eggenbergov v 17. stoletju na Kranjskem, Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 43, 2007, str. 105–138; Ana LAVRIČ, *Kult in likovne upodobitve sv. Jožefa, zavetnika Kranjske, pri ljubljanskih diskalceatih, Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 58/2, 2010, str. 389–390; Ana LAVRIČ, *Prispevek k stavbni zgodovini samostana in cerkve bosonogih avguštincev v Ljubljani, Acta historiae artis Slovenica*, 17/2, 2012, str. 105, 112, 120.

⁴¹ Prim. Jacob von FALKE, *Die Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein*, Wien 1877, str. 305; Barbara POSPICHAL, „Zu einer richtschnuer freundlich an die hand geben.“ *Die Instruktion des Fürsten Karl Eusebius von Liechtenstein für die Vormünder seines Sohnes für den Fall seines Todes*, Wien 2016 (tipkopis magistrske naloge), str. 11–12. Gl. tudi Volker PRESS, „Denn der Adel bildet die Grundlage und die Säulen des Staates.“ *Adel im Reich 1650–1750, Der ganzen Welt* 1990 (op. 16), str. 11–32; Gerald SCHÖPFER, *Klar & fest. Geschichte des Hauses Liechtenstein*, Riegersburg 1996, str. 49–50.

⁴² Za knezovo naročništvo in zbirateljstvo gl. Victor FLEISCHER, *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler (1611–1684)*, Wien-Leipzig 1910; SCHÖPFER 1996 (op. 41), str. 50–51; Johann KRÄFTNER, *Fürstliche Schätze. Die Fürsten von Liechtenstein als Sammler und Bauherren*, Liechtenstein Museum Wien, Wien 2009, str. 25; Herbert HAUPT, *Die Kunst im Dienste der Repräsentation. Die Fürsten von Liechtenstein als Auftraggeber und Sammler im Zeitalter des Barocks, Die Liechtenstein und die Kunst*, Vaduz 2014, str. 12–30.

⁴³ FALKE 1877 (op. 41), str. 306; HAUPT 2007 (op. 7), str. 96–101.

⁴⁴ Eleonora je imela že petnajst let, ko se je rodil njen brat Janez Adam I. Andrej, najmlajši otrok in edini knezov sin, ki je dočakal odraslo dobo.

⁴⁵ FALKE 1877 (op. 41), str. 408; HAUPT 2007 (op. 7), str. 161; Barbara KAISER, Paul SCHUSTER, *Schloss Eggenberg. Architektur und Ausstattung*, Universalmuseum Joanneum, Eggenberg 2016, str. 52.

⁴⁶ Prim. Heide WUNDER, „Er ist die Sonn, sie ist der Mond.“ *Frauen in der Frühen Neuzeit*, München 1992, str. 210. O humanističnem pouku za dekleta v samostanskih šolah piše WEISS 1996 (op. 11), str. 311–314.

⁴⁷ Spis se je ohranil tudi v latinskem prevodu *Instructio in perpetuum pro praefecto nostri filii nostrorumque filiorum*, obe verziji hrani hišni arhiv vladajočega kneza Liechtensteina (LIECHTENSTEIN, *The Princely Collections*, Vaduz-Vienna, Hausarchiv, K. FA 501). Gl. POSPICHAL 2016 (op. 41), str. 19, 22.

je poudaril, da mora knežji potomec znati presoditi in oceniti umetniško delo.⁴⁸ Vzgoja deklet ni bila prepuščena naključju, saj so prav one zagotavljale nadaljevanje rodbinske linije, razen tega so kot vdove morale znati upravljati posesti in skrbeti za nedoletne sinove in neporočene hčere. Zato je v spisu *Instruction vor unseren geliebten sohn und dessen successoren*, so Gott gnädiglich erhalten wolle eno poglavje namenil samo vzgoji princes, ki naj jih odlikujejo vse knežje kreposti, predvsem pa pobožnost (temelj vseh kreposti), ubogljivost, sramežljivost, častivrednost in bogaboječnost, kajti na ta način bodo postale najubogljivejše, najčistejše in najzvestejše soproge.⁴⁹ Med zelo pomembne kreposti je štel tudi učenost ter govorno in pisno znanje jezikov, tudi latinščine, poleg tega so princeze morale znati igrati na glasbila, lepo peti in plesati ter se sploh dobro spoznati na *Musica*, da so lahko komponirale lastne skladbe.⁵⁰ Morale pa so se ovenčati tudi z drugimi znanji: obvladati je bilo treba ročna dela, kot je vezenje, posebno pa slikanje in risanje, kajti nikakor se niso smele vdajati brezdelju.⁵¹ Knez je svoja navodila tudi vestno izpolnjeval: leta 1661, ko je bila Eleonora Marija Rozalija stara štirinajst let, in verjetno tudi v letu 1662 je neki *französischen tanzmeister* na Dunaju učil vse tri princeze plesati, medtem ko so za Eleonoro Marijo Rozalijo leta 1664 v Pragi kupili *cytharo*, torej glasbilo s strunami.⁵² Leta 1661 pa ji je Karl Evzebij za praznik sv. Miklavža poleg knjig in drugih malenkosti, ki so jih dobile vse tri princeze, podaril sliko.⁵³ Kot posebno koristno in hvalevredno je knez v svojih spisih navedel poznavanje arhitekture, za katero je bil prepričan, da je od vseh umetnosti najpomembnejša, vendar premalo poznana.⁵⁴ Bodoča kneginja je po njegovem morala znati o tej lepi umetnosti ne le razpravljati, temveč tudi svetovati svojemu bodočemu knežjemu soprogu.⁵⁵ V dvorcu Eggenberg so začeli s štukaterskimi in slikarskimi deli v drugem



6. Portret Eleonore Marije Rozalije kneginje Eggenberg (izrez), Narodna galerija, Ljubljana

⁴⁸ » /.../ desto besser die gueten anderwertigen gemahl zu erkennen und hiervon zu iudicieren der giete und der kunst halber seiner eignen als erkaufung neuer /.../.«; cit. po: POSPICHAL 2016 (op. 41), str. 104. Gl. tudi Herbert HAUPT, Rara sunt cara. Kulturelle Schwerpunkte fürstlichen Lebensstils, *Der ganzen Welt* 1990 (op. 16), str. 132.

⁴⁹ Prepis v nekoliko posodobljeni nemščini je objavil FALKE 1877 (op. 41), str. 408. Gl. tudi POSPICHAL 2016 (op. 41), str. 89–90.

⁵⁰ FALKE 1877 (op. 41), str. 408.

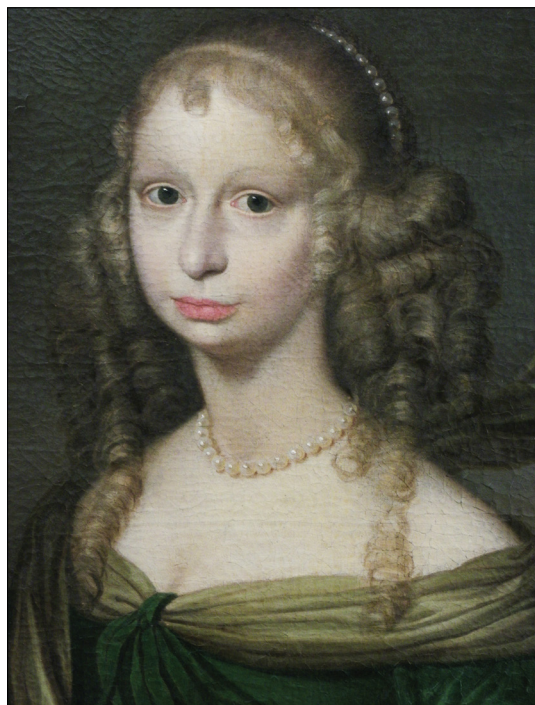
⁵¹ FALKE 1877 (op. 41), str. 408.

⁵² Prim. HAUPT 1998 (op. 9), str. 67 (št. 741), 69 (št. 760), 73 (št. 806).

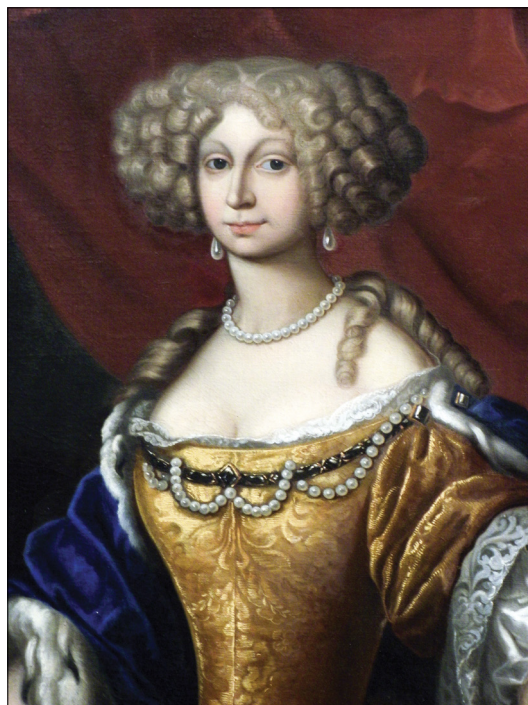
⁵³ HAUPT 1998 (op. 9), str. 67 (št. 736).

⁵⁴ FALKE 1877 (op. 41), str. 408. Knezovo mnenje o pomembnosti študija arhitekture navaja Gernot HEISS, „Ihro keiserlichen Mayestät zu Diensten ... unserer ganzen fürstlichen Familie aber zur Glori“. Erziehung und Unterricht der Fürsten von Liechtenstein im Zeitalter des Absolutismus, *Der ganzen Welt* 1990 (op. 16), str. 160.

⁵⁵ Prim. FALKE 1877 (op. 41), str. 408.



7. Portret Eleonore Marije Rozalije kneginje Eggenberg (izrez), grad Český Krumlov



8. Portret Eleonore Marije Rozalije kneginje Eggenberg (izrez), grad Český Krumlov

nadstropju in z urejanjem velikega parka ravno v letu poroke Eleonore Marije Rozalije z Eggenbergom. Pri tem si je Janez Sajfrid na vse načine prizadeval, da bi napravil dober vtis na svojega poznavalskega tasta, ki je med drugim tudi avtor pomembnega traktata *Werk von der Architektur*.⁵⁶ V spisu, ki je bil sprva sicer namenjen zgolj za »družinsko« rabo, se je Liechtenstein ukvarjal predvsem z arhitekturo, podal pa je tudi napotke za snovanje prostora ob dvorcu. Iz enega izmed njegovih pisem sinu Janezu Adamu I. Andreju je razvidno, da je imel tudi povsem izdelane predstave o primernem videzu bivalnih prostorov.⁵⁷ Iz podatka, da je Karl Evzebij v dvorcu Eggenberg spremljal krašenje in opremljanje bivalnih prostorov svoje hčere,⁵⁸ lahko sklepamo, da je bil njegov vpliv na njihovo končno podobo kar precejšen. Oče je knežjemu paru lahko svetoval tudi pri izbiri slikarjev, ki so poslikali notranjščino dvorca, njegovo odlično poznavanje slikarstva in pomembne zveze z umetniki in trgovci pa so lahko služili kot dobro izhodišče za izbiro slikarjev portretov, ki sta jih naročala za svoje rezidence.

Portret Eleonore Marije Rozalije kneginje Eggenberg iz Narodne galerije je nazadnje veljal za upodobitev neznane dame visokega rodu in delo neznanega slikarja iz srede sedemdesetih let 17. stoletja. Anica Cevc je upodobljeno leta 1960 označila za Turjačanko, vendar brez utemeljitve.⁵⁹

⁵⁶ Knez sam navaja svoje delo v enem izmed pisem sinu: »/.../ so wier dir schon recommendieret haben in unseren beschriebenen werk von der architectur und sollest der gemahl sambt allen deinen successoren ein euserster liebhaber sein wegen der kunst und rarität derselbigen /.../«; gl. odlomek v POSPICHAL 2016 (op. 41), str. 86. Spis je objavljen v FLEISCHER 1910 (op. 42), str. 87–209. Za tastov vpliv na Eggenberga gl. Barbara KAISER, *Schloss Eggenberg. Park und Gärten*, Universalmuseum Joanneum, Eggenberg 2013, str. 15.

⁵⁷ Prim. HAUPT 2007 (op. 7), str. 295–297.

⁵⁸ Podatek navajata KAISER, SCHUSTER 2016 (op. 45), str. 86.

⁵⁹ CEVC 1960 (op. 1), str. 31, ga imenuje *Portret Turjačanke*.

Podatek je bil nekritično povzet tudi nekaj let pozneje, ko je bil portret uvrščen na razstavo *Tristo let mode na Slovenskem* v Pokrajinskem muzeju Maribor.⁶⁰ Federico Zeri in Ksenija Rozman sta pripadnost upodobljenke rodbini Auersperg leta 1983 postavila pod vprašaj, zato so sliko preimenovali v *Portret plemkinje*, dvomljivi podatek o identiteti pa je bil pozneje označen za dediščino tradicije.⁶¹ Zakaj je dama ob prvi prezentaciji obveljala za Turjačanko, ne vemo; morda je bil Anici Cevc znan kak podatek o starejši provenienci portreta ali pa je zgolj sklepala na podlagi odličnosti oblačil upodobljene dame, saj so bili Auerspergi knežja rodbina. Na sliki je namreč v resnici upodobljena kneginja, vendar ne turjaška, temveč eggenberška. Identifikacijo omogoča primerjava z dvema celopostavnima portretoma Eleonore Marije Rozalije kneginje Eggenberg, soproge Janeza Sajfrida kneza Eggenberga, ki ju hranijo v galeriji gradu Český Krumlov na južnem Češkem (sl. 6–8).⁶² Na že obravnavani starejši upodobitvi zanesljivo prepoznamo značilni obraz naše dame, zlasti oči pod visokim čelom, linijo nosu, ustnice in drobno brado. Slikar drugega portreta, ki je nastal okoli leta 1682,⁶³ je sicer občutno omilil ostre obrazne poteze upodobljenke, vendar je dovolj zvesto upodobil njene oči, nos in ustnice, da jo lahko istovetimo z damo na ljubljanskem portretu.

Portret plemkinje je v Narodno galerijo v Ljubljani prišel iz Narodnega muzeja, domnevno leta 1934.⁶⁴ Na seznamih slik, ki jih je muzej predal galeriji med letoma 1933 in 1946, slike sicer ne prepoznamo, prav tako zaenkrat ni mogoče z gotovostjo določiti zapisa v inventarnih knjigah Narodne galerije.⁶⁵ Posledično niso znani podatki o starejši provenienci portreta, ki bi jih muzej ali galerija morebiti ohranila v svojih arhivih. Pozornost sicer vzbuja podatek, da je Narodni muzej Narodni galeriji predal portret dame, ki je izviral z gradu Turjak, vendar o njem ni natančnejših podatkov.⁶⁶ A ker je bil portret na prvi razstavi označen za podobo Turjačanke, je povsem možno, da izvira iz enega gradov rodbine Auersperg.⁶⁷ Portreti deželnih glavarjev in njihovih soprogov so bili namreč pogosto del grajske opreme. Sodili so v reprezentančne prostore in skupaj s portreti članov cesarske rodbine služili kot »ideološko vezivo plemstva« v habsburških dednih deželah.⁶⁸ Ker so bili kar štirje člani rodbine Eggenberg deželni glavarji Kranjske, ni presenetljivo, da v plemiških in

⁶⁰ VRIŠER 1965 (op. 3), str. 29, kat. št. 32.

⁶¹ Prim. ZERI 1983 (op. 3), str. 77–78, kat. št. 93; BREŠČAK 2005 (op. 3), str. 141, kat. št. S9.

⁶² Portreta sta bila vključena v portretno galerijo gradu, ki ga je po letu 1665 uporabljal upodobljenkin svak Janez Kristjan knez Eggenberg kot sedež eggenberških posesti na Češkem; gl. KAISER 2006 (op. 20), str. 65, repr. str. 79, 81. Za reprezentativna celopostavna portreta Janeza Kristjana in njegove soproge iz krumlovske galerije gl. *Castle Museum in Český Krumlov. The building's history and exhibition catalog* (ur. Duňa Panenková), České Budějovice 2011, str. 52–53.

⁶³ Gl. spodaj, op. 107.

⁶⁴ ZERI, ROZMAN 1997 (op. 3), str. 151, kat. št. 98.

⁶⁵ Seznam prevzetih slik je objavljen v Jasna HORVAT, Mateja KOS, *Zbirka slik Narodnega muzeja Slovenije*, Narodni muzej, Ljubljana 2011, str. 261–285. Akte o prevzemu slik in plastik hranijo v Arhivu NMS (leta 1933, 1934 in 1946). Za pomoč pri iskanju podatkov o prihodu slike v Narodno galerijo se zahvaljujem mag. Mateji Breščak, mag. Mojci Jenko in dr. Andreju Smrekarju.

⁶⁶ Prim. Renata KOMIČ MARN, *Od rodbinske portretne galerije do galerije prednikov. Portreti Auerspergov na turjaškem gradu, Grad Turjak* (ur. Miha Preinfalk, Mija Oter Gorenčič, Renata Komič Marn), Ljubljana 2020, v pripravi. Za podatek o portretu s Turjaka, ki je zabeležen v inventarni knjigi Narodnega muzeja Slovenije, se zahvaljujem dr. Mateji Kos.

⁶⁷ V arhivskem gradivu, povezanem z razstavo leta 1960, ni bilo mogoče najti natančnejših podatkov. Slika je zgolj navedena na enem od seznamov, prim. Arhiv Narodne galerije, Razstave, Zapisnik o izbornem komisijskem ogledu slik za razstavo Stari tuji mojstri(!).

⁶⁸ Prim. Marko ŠTUHEC, *Rdeča postelja, ščurki in solze vdove Prešeren. Plemiški zapuščinski inventarji 17. stoletja kot zgodovinski vir*, Ljubljana 1995, str. 101.

tudi drugih zapuščinskih inventarjih naletimo na omembe njihovih portretov.⁶⁹ Na drugi strani pa je treba zaradi tipa portreta upoštevati tudi druge možnosti. Kneginja je upodobljena doprsno, na sliki ni grba ne napisa, ki bi sporočal njeno identiteto. Posledično portret ne učinkuje kot službeni, uradni portret predstavnice višjega plemstva in soproge deželnega glavarja, temveč daje vtis, da gre za nekoliko intimnejšo upodobitev. Med iskanjem natančnejših podatkov o izvoru slike bi zato veljalo premisliti o možnosti, da izvira iz enega gradov na Kranjskem, ki jih je nekdanj posejevala rodbina Eggenberg: Hošperka, Šteberka ali Logatca, katerih lastnik je leta 1716 postal Janez Gašper grof Kobenzl; Postojna, Snežnik in Lož, ki jih je leta 1669 kupil Janez Vajkard knez Auersperg, ne pridejo v poštev, saj je portret, kot bomo videli v nadaljevanju, nastal pozneje.⁷⁰

O avtorstvu in dataciji portreta se v času njegove prve javne predstavitve ni veliko razpravljalo. Anica Cevc ga je leta 1960 označila za delo srednjeevropskega slikarja 17. stoletja.⁷¹ Le nekaj let pozneje je študij upodobljenih oblačil v okviru razstave *Tristo let mode na Slovenskem* omogočil precej natančnejšo datacijo v tretjo četrtino 17. stoletja.⁷² Sergej Vrišer se ni ukvarjal z avtorstvom portreta, Ksenija Rozman in Federico Zeri pa sta ga leta 1983 pripisala slikarju Almanachu, čigar opus so začeli ravno v teh letih precej nekritično dopolnjevati.⁷³ Menila sta, da »slika po interpretaciji in po slikarski obdelavi močno spominja na obraz Sv. Kolomana«⁷⁴ iz župnijske cerkve v Mekinjah pri Kamniku, v katerem je France Stele videl »cerkven pendant«⁷⁵ Almanachovih *Kvartopircev I*.⁷⁵ Čeprav sta Rozmanova in Zeri postavila pod vprašaj več kot dve desetletji staro trditev, da je na portretu upodobljena Turjačanka, se je atribucija Almanachu verjetno naslanjala tudi na takrat še veljavno, vendar zmotno mnenje, da je bil slikar tudi freskant, ki naj bi med drugim poslikal slavnostno dvorano Auerspergovega knežjega dvorca v Ljubljani.⁷⁶ Tipološko sta označila portret za primer internacionalne portretne umetnosti, njegov nastanek pa sta datirala v čas med letoma 1670 in 1680 na podlagi noše upodobljenke, ki kaže tudi na njen visoki položaj.⁷⁷ Ugotovitve Rozmanove in Zerija so poslej redno spremljale sliko, tako ob uvrstitvi v stalno zbirko Narodne galerije leta 1996 kot tudi na razstavi *Almanach in slikarstvo druge polovice 17. stoletja na Kranjskem* leta 2005.⁷⁸ Ker atribucije Almanachu niti na podlagi naravoslovnih analiz in preiskav slike, ki so jih opravili v okviru projekta,

⁶⁹ Portret kneza Eggenberga je, denimo, hranil Janez Adam baron Erberg v gradu Stara Loka; prim. Arhiv Slovenije (AS), SI AS 309, Zbirka zapuščinskih inventarjev Deželnega sodišča v Ljubljani, E/XII–26 (Janez Adam Erberg, Stara Loka, 16. 5. 1721). V zapuščini Gregorja Črviča (Zeruitch), župnika v Cerknici in prelata, pa so leta 1696 popisali portret Janeza Sajfrida kneza Eggenberga; prim. Jože ŠORN, Novi podatki o umetninah in umetnikih našega baroka, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 3, 1955, str. 254.

⁷⁰ Za prodajo kranjskih posesti gl. Majda SMOLE, *Graščine na nekdanjem Kranjskem*, Ljubljana 1982, str. 267, 269, 348, 379, 450, 596. Gl. tudi KOMIČ MARN 2015 (op. 5), str. 20, 23.

⁷¹ CEVC 1960 (op. 1), str. 31.

⁷² VRIŠER 1965 (op. 3), str. 29.

⁷³ Prim. ZERI 1983 (op. 3), str. 77–78.

⁷⁴ ZERI 1983 (op. 3), str. 77; ZERI, ROZMAN 1997 (op. 3), str. 149.

⁷⁵ France STELE, *Monumenta artis Slovenicae, 2. Slikarstvo baroka in romantike*, Ljubljana 1938, str. 8.

⁷⁶ Za Almanachovo freskanstvo gl. Viktor STESKA, Slike v ljubljanskih cerkvah okoli l. 1715, *Izvestja muzejskega društva za Kranjsko*, 12, 1902, str. 51; STELE 1938 (op. 75), str. 6; Emilijan CEVC, Slikarstvo 17. stoletja, *Umetnost XVII. stoletja na Slovenskem*, Narodna galerija, Ljubljana 1968, str. 64; Lev MENAŠE, *Umetnostni zakladi Slovenije*, Beograd 1981, str. 134; Matej KLEMENČIČ, Barbara MUROVEC, *Almanach, slikarstvo druge polovice 17. stoletja na Kranjskem in stanje umetnostnozgodovinskih raziskav*, *Almanach 2005* (op. 3), str. 12–14.

⁷⁷ ZERI 1983 (op. 3), str. 77; ZERI, ROZMAN 1997 (op. 3), str. 149.

⁷⁸ Gl. BREŠČAK 2005 (op. 3), str. 141, in tam navedeno starejšo literaturo.

ni pričo ugotovitve, da Almanach ni slikal fresk za rodbino Auersperg, ni bilo mogoče potrditi,⁷⁹ bi veljalo premisliti o drugih možnostih. Lahko bi šlo za delo enega dvornih slikarjev Janeza Sajfrida kneza Eggenberga. Od leta 1641 pa vse do svoje smrti leta 1670 je bil dvorni slikar v Eggenbergu Johann Melchior Otto, ki je menda tudi slikal vsakoletne portrete.⁸⁰ Vendar Otto ne more biti avtor ljubljanskega portreta, ker je ta nastal pozneje. Čas nastanka lahko namreč razmeroma zanesljivo določimo na podlagi pričeske, ki jo nosi kneginja. Gre za pričesko, imenovano *à la hurluberlu*, ki je prišla v modo na francoskem dvoru spomladi leta 1671.⁸¹ Kmalu po letu 1680 jo je izpodrinila tako imenovana fontanža, ki jo je vpeljala vojvodinja Fontanges, manj pomembna metresa Ludvika XIV.⁸² Na Slovenskem je bila fontanža v svojih številnih večnadstropnih različicah v modi še na začetku 18. stoletja,⁸³ težko pa je reči, kako dolgo so se dame v cesarstvu navduševale nad razmeroma kratkotrajno modno muho *à la hurluberlu*. Prav takšno ima denimo Katarina Elizabeta grofica Auersperg na portretu, datiranjem v čas po letu 1678, ki ga hranijo v Narodni galeriji.⁸⁴ Precejšnjo podobnost z obleko kneginje Eggenberg kaže kraj oblačila na portretu Eleonore Magdalene von Pfalz-Neuburg (1655–1720), tretje žene cesarja Leopolda I.,⁸⁵ le da je kneginjina barvno povsem zadržana, njuni ogrlici in pričeski pa sta skoraj identični. Cesaričin portret je bil datiran okrog leta 1680 ravno na podlagi oblačila in pričeske, verjetno pa ni nastal pred letom 1676, ko je mlada princesa postala cesarjeva žena.⁸⁶ Na drugi strani pa portreti cesarjeve druge žene Klavdije Felicite Tirolske (1653–1676) in grafike po njih kažejo, da so v času njune poroke leta 1673 dame na habsburškem dvoru šele začele nositi pričesko *à la hurluberlu*.⁸⁷ Zato bi portret kneginje Eggenberg lahko nastal v letih med 1673 in 1680. V tem času sta v računskih knjigah rodbine Eggenberg poleg Hansa Adama Weissenkircherja (1646–1695), ki je nastopil službo dvornega slikarja v Eggenbergu leta 1678,⁸⁸ navedena samo še dva slikarja: Andreas Rämblmayer in Karl Franz Caspar.⁸⁹ Slednjima, ki sta skušala po najboljših močeh dokončati delo na stenskih poslikavah, ki ga je prekinila smrt Johanna Melchiorja Otta, ne moremo pripisati portreta takšne kakovosti, kot je ljubljanski, slogovna analiza pa zavrača možnost, da bi bil Weissenkircher avtor kneginjinega portreta, saj bi slikarja po slogu lahko iskali med sledilci oziroma učenci dvornega portretista Fransa Luycxa (1604–1668). Pravzaprav bi se knežja

⁷⁹ Prim. BREŠČAK 2005 (op. 3), str. 142, 263; KOMIČ 2007 (op. 31), str. 63–65.

⁸⁰ KAISER, SCHUSTER 2016 (op. 45), str. 86.

⁸¹ Pojav in uvajanje pričeske na francoskem dvoru je natančno opisala Marie de Rabutin-Chantal, markiza de Sévigné, v pismih svoji hčeri, grofici de Grignan; prim. *Lettres de Madame de Sévigné* (ur. Jean Baptiste Antoine Suard), Paris 1846, str. 113; Marie de Rabutin-Chantal de SÉVIGNÉ, *Pisma*, Ljubljana 1973, str. 68, 71–72.

⁸² Prim. SÉVIGNÉ 1973 (op. 81), str. 307, op. 5; RUPPERT 2002 (op. 21), str. 119–120.

⁸³ Na Slovenskem se je izraz fontanža uveljavil za vse dvignjene pričeske, ki sicer nosijo drugačna imena; prim. RUPPERT 2002 (op. 21), str. 119–121. Za primere iz začetka 18. stoletja gl. Andreja VRIŠER, Noša na portretih 17. stoletja na Slovenskem, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 16, 1980, str. 109–110.

⁸⁴ Portret je obravnaval ŠERBELJ 2005 (op. 24), str. 160.

⁸⁵ Portret hrani Umetnostnozgodovinski muzej na Dunaju, gl. Eleonore Magdalena (1655–1720) von Pfalz-Neuburg, Kaiserin, Kniestück, <https://www.khm.at/objektdb/detail/2480/?offset=0&lv=list> (30. 8. 2019).

⁸⁶ Prim. *Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800*, Kunsthistorisches Museum, Wien 1976, str. 245–246.

⁸⁷ Prim. npr. grafiki, ki sta nastali v času njene poroke leta 1673, v: *Kaiserhochzeit 1673*, <https://www.museum-joanneum.at/schloss-eggenberg-prunkraeume-und-gaerten/fuerstliche-residenz/gaeste-und-feste/kaiserhochzeit-1673> (14. 5. 2017).

⁸⁸ Prim. Barbara RUCK, *Hans Adam Weissenkircher (1646–1695). Fürstlich Eggenbergischer Hofmaler*, Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum, Graz 1985, str. 21.

⁸⁹ MARAUSCHEK 1968 (op. 18), str. 226, pomotoma navaja Johanna Franza Casparja. Za Carla Franza Casparja gl. Dankmar TRIER, Caspar, Carl Franz, *Allgemeines Künstler-Lexikon*, 17, 1997, str. 114.



9. Matthaeus Küssel po Johannu Ulrichu Mayrju:
 Portret cesarja Leopolda I., Valvasorjeva grafična zbirka,
 Metropolitanska knjižnica, Zagreb



10. Bartholomeus Kilian po Johannu Ulrichu
 Mayrju: Portret cesarice Eleonore, Valvasorjeva
 grafična zbirka, Metropolitanska knjižnica, Zagreb

zakonca v sedemdesetih letih pri iskanju portretista lahko ozirala predvsem proti cesarskemu dvoru. V drugi polovici sedemdesetih let je na Dunaju slikal Benjamin von Block (1631–1689), ki je sicer živel v Regensburgu, a je po letu 1670 in vse do smrti redno prihajal delat na Dunaj.⁹⁰ Znana sta predvsem njegova portreta Leopoldovih otrok iz srede osemdesetih let, iz 1672 pa *Portret Leopolda I. v oklepu z maršalsko palico*, ki ga hrani Umetnostnozgodovinski muzej na Dunaju.⁹¹ Von Block je slikal pod vplivom španske, Velázquezove slikarske šole in ga ne moremo povezati s portretom kneginje Eggenberg. Za dvorne naročnike pa so že v senci vodilnih portretistov, Flamcev Fransa Luyca in Jana Thomasa (1617–1673), slikali tudi nemški slikarji, denimo Joachim von Sandrart (1606–1688) in Johann Ulrich Mayr (1630–1704). Slednji je okoli leta 1660 slikal za cesarja Leopolda (sl. 9) in njegovega strica nadvojvodo Leopolda Viljema, pa tudi za dunajsko aristokracijo.⁹² Mayrjevi zgodnji portreti kažejo naslon na portretno slikarstvo Rembrandta in Jacoba Jordaensa, katerih učenec je bil konec

⁹⁰ Günther HEINZ, Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der Österreichischen Erblande, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 23, 1964, str. 182–183.

⁹¹ Gl. *Porträtgalerie* 1976 (op. 86), str. 157, 161–163, kat. št. 131, 137–138.

⁹² Nekateri od teh portretov poznamo samo po grafikah, znana sta portreta članov rodbine Harrach (sedaj v dvorcu Hrádek na Češkem), predvsem pa portret nadvojvode Leopolda Viljema (Umetnostnozgodovinski muzej, Dunaj), prim. HEINZ 1964 (op. 90), str. 206–207; Werner SUMOWSKI, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, VI, New York 1982, str. 3734; Lubor MACHYTKA, K výstavě německého malířství 17. století, *Umění. Časopis Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky*, 38/2, 1990, str. 171–172; Hana SEIFERTOVÁ, Mayr [Mair; Meyr], Johann Ulrich, *The Dictionary of Art*, 20. *Mächtig to Medal* (ur. Jane Turner), London 1996, str. 894. O cesarjevem navdušenju nad Mayrjevimi portreti piše Joachim von SANDRART, *Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, II., Buch 3, Nürnberg 1675, str. 329.

štiridesetih oziroma v petdesetih letih.⁹³ V delih za dunajski dvor, ki so nastajala konec petdesetih let, pa se je naslonil na flamsko portretno tradicijo, predvsem na dela Fransa Luycxa. Lep primer njegovega zgodnejšega portretnega slikarstva sta signirana portreta zakoncev Herberstein z gradu Herberstein.⁹⁴ Žal so Mayrjevi dunajski portreti iz sedemdesetih let znani pretežno po grafikah, ki so jih po njih naredili drugi umetniki.⁹⁵ Možnosti za primerjavo s portretom kneginje Eggenberg ponuja grafika portreta cesarjeve tretje žene Eleonore Magdalene Terezije, roj. Pfalz-Neuburg, narejena po risbi Johanna Ulricha Mayrja iz leta 1676 (sl. 10). Čeprav je upodobljenka cesarjeva žena, portret ne učinkuje reprezentativno. V osnovi je bolj zadržan, cesarico pa kaže v trenutku melanholične zamišljenosti. Njen obraz je podobno kot obraz kneginje Eggenberg oblikovan zmerno realistično, lasje so natančno izrisani, v konturah obeh obrazov in pramenov okoli njiju pa odkrijemo jasne paralele.⁹⁶ Ne glede na nekatere paralele pa ostaja vprašanje avtorstva za zdaj še odprto. Nenazadnje tudi zato, ker ljubljanski portret v oblikovanju in postavitvi kaže nemalo sorodnosti s starejšim krumlovskim lovskim kneginjinim portretom. Ker atribucije na podlagi znanih arhivskih virov ni mogoče določiti, bo v prihodnosti treba natančneje analizirati in



11. Personifikacija upanja, 1666–1673, stropna poslikava v dvorcu Eggenberg

⁹³ Za šolanje gl. Alfred von WURZBACH, *Niederländisches Künstler-Lexikon. Auf Grund archivalischer Forschungen bearbeitet. Zweiter Band*, Wien-Leipzig 1910, str. 157; HEINZ 1964 (op. 90), str. 176; *Porträtgalerie* 1976 (op. 86), str. 311; Horst GERSON, *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Amsterdam 1983, str. 275; SEIFERTOVIÁ 1996 (op. 92), str. 894; Reiner ZEEB, Johann Ulrich Mayr (1630–1704) in seinen Augsburger und Nürnberger Selbstbildnissen und Mayrs Bildniskunst (unter Berücksichtigung der italienischen Kunsttheorie), *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben*, 103, 2011, str. 187–219.

⁹⁴ Za opozorilo na Mayrjeva portreta in signaturo se najlepše zahvaljujem dr. Tini Košak. Replika ali kopija moškega portreta se je ohranila v Pokrajinskem muzeju Ptuj-Ormož. Gl. Polona VIDMAR, Portret Janeza Maksimilijana II. grofa Herbersteina, *Podoba Turkov v Evropi 17. stoletja*, Muzej Sakipa Sabancija, Istanbul 2005, str. 170–171, in tam navedeno literaturo.

⁹⁵ Izjema sta portreta Leopolda I. in njegove druge žene Klavdije Felicite iz leta 1674, ki ju hranijo v Merkantilmuseumu v Bolzanu, prvič omenjena v SEIFERTOVIÁ 1996 (op. 92), str. 894. V Leopoldovem portretu razberemo naslon na starejši Mayrjev portret cesarja iz okoli leta 1660, ki ga poznamo samo po grafiki (sl. 10), cesaričin obraz pa je verjetno preslikan. Za grafiko po starejšem portretu gl. *Vnderschiedliche geistliche vnd weltliche, weibliche, vnd mannliche Contrafait zu Fueß und zu Pferd, Brust-Bilder auch gantze, Kayser, Fürsten, Herrn, vnd sonsten allerley anderer Leuth contrafaitische Kupfferstich, welche von vnderschiedlichen Mahlern, Kupferstechern vnd andern Künstlern inventirt, gezeichnet, vnd ins Kupffer gestochen*, Ljubljana-Zagreb 2008, kat. št. 273, za reprodukcijo in datacijo portretov gl. *Ritratti Tirolesi*, <http://www.tirolerportraits.it> (14. 4. 2017).

⁹⁶ Realistično oblikovanje obraza opazimo tudi na drugih grafikah po Mayrjevih poznih delih, denimo na bakrorezu z znamenitim portretom slikarja Joachima von Sandrarta, ki krasi naslovnico Sandrartove knjige *Teutsche Academie* iz leta 1675; gl. *Porträt Joachim von Sandrart*, <http://ta.sandrart.net/en/artwork/view/338> (14. 6. 2017). Za Mayrjevo realistično oblikovanje obrazov prim. mdr. tudi *Vnderschiedliche geistliche* 2008 (op. 95), kat. št. 442.



12. Hans Adam Weissenkircher:
Planet Venera, stenska poslikava v
Planetni dvorani dvorca Eggenberg

temeljiteje preučiti opuse slikarjev, ki so slikali portrete na dunajskem dvoru v drugi polovici 17. stoletja,⁹⁷ in znova pretresti vprašanja o vlogi slikarjev, katerih delovanje je za zdaj izpričano samo na Kranjskem.

Dela v dvorcu Eggenberg so trajala vse do sredine osemdesetih let. Pomembno finančno spodbudo je verjetno predstavljala tudi leta 1682 prejeta bogata dediščina Eleonore Marije Rozalije, ki je bila poleg svoje edine takrat še živeče sestre glavna dedinja njune matere Johane Beatrike kneginje Liechtenstein.⁹⁸ Slikarska dela v sloviti *Planetensaal* v drugem nadstropju so bila končana leta 1684 oziroma 1685, medtem ko so program poslikave, ki ga je za Eggenberga pripravil njegov dvorni slikar Hans Adam Weissenkircher (1646–1695), dali natisniti ravno leta 1682, torej v letu prejema dediščine.⁹⁹ Pri tem sicer ne gre domnevati, da je bogata soproga financirala krašenje in opremljanje zgornjega nadstropja dvorca – denar je možu le posojala.¹⁰⁰ O vlogi Eleonore Marije Rozalije kneginje Eggenberg pri opremljanju dvorca morda priča tudi dejstvo, da za dve upodobitvi v okviru stenskih in stropnih poslikav dvorca Eggenberg v literaturi velja, da predstavljata prav njo.¹⁰¹ Starejši od obeh domnevnih portretov je nastal v prvi fazi poslikave stropov, med letoma 1670 in 1673 (sl. 11). Gre za podobo Upanja, nastalo po predlogi iz *Iconographie* Johanna Wilhelma Baura in naslikano v enem izmed kotov pete sobe drugega nadstropja. Na podobnost s kneginjo je opozorila Herta Neunteufl leta 1977, vendar drugi avtorji njene domneve niso upoštevali.¹⁰² Ob natančnem ogledu upodobitve opazimo, da se

⁹⁷ Gl. mdr. pregledno študijo o portretih in portretistih na dunajskem dvoru, *Porträtgalerie* 1976 (op. 86).

⁹⁸ Za dediščino gl. HAUPT 2007 (op. 7), str. 192. Mati je hčeri Eleonori volila tudi nekaj srebrnine in dragocenega nakita; gl. HAUPT 1998 (op. 9), str. 222–223.

⁹⁹ Prim. Günther JONTES, Johann Adam Weissenkirchers Programm für die Gestaltung der Deckengemälde des Großen Festsaales im Schloß Eggenberg, *Mitteilungen des Steiermärkischen Landesarchivs*, 18, 1968, str. 141. Za izčrpno študijo in datacijo poslikave gl. zlasti RUCK 1985 (op. 88), str. 58–118.

¹⁰⁰ O višini njegovih dolgov ženi gl. MARAUSCHEK 1968 (op. 18), str. 201.

¹⁰¹ O poslikavah izčrpno Günther BRUCHER, *Die barocke Deckenmalerei in der Steiermark*, Graz 1973, str. 12–19; KAISER 2006 (op. 20), str. 124–197.

¹⁰² Gl. Herta NEUNTEUFL, Eleonora von Eggenberg und der Granatapfel, *Blätter für Heimatkunde*, 51, 1977, str. 15.



13. Portret Janeza Sajfrida kneza Eggenberga, ok. 1682, grad Český Krumlov



14. Portret Eleonore Marije Rozalije kneginje Eggenberg, ok. 1682, grad Český Krumlov

slikar pri oblikovanju glave in obraza Upanja ni zgledoval po Bauru: spremenil je obrazne poteze, zasuk glave, pričesko in naglavni okras. Primerjava obraznih potez s tistimi na treh portretih Eleonore Marije Rozalije, ki jih trenutno poznamo, podpira možnost, da gre za portret. Domneva je sprejemljiva tudi vsebinsko, saj bi bila vloga Upanja za kneginjo glede na okoliščine povsem ustrezna. Nasprotno pa se zdi manj verjetno, da bi jo slikar Hans Adam Weissenkircher naslikal v Planetni dvorani dvorca Eggenberg kot planet Venero (sl. 12). Z domnevo o portretni upodobitvi, ki se prvič pojavi pri Grete Lesky in ki se pozneje redno pojavlja v literaturi o rodbini Eggenberg, bi se težje strinjali.¹⁰³ V programu Weissenkircherjeve poslikave iz leta 1682 so namreč našete in natančno opisane vse upodobitve planetov, ki jih je slikar pozneje naslikal v dvorani, ni pa omenjena kakršna koli povezava s člani rodbine Eggenberg, torej tudi z Eleonoro Marijo Rozalijo ne.¹⁰⁴ Navsezadnje

¹⁰³ Za ikonografijo in identifikacijo gl. Grete LESKY, *Schloss Eggenberg. Das Programm für den Bildschmuck*, Graz 1970, str. 200; Barbara RUCK, Friedrich KRYZA-GERSCH, *Schloß Eggenberg. Ein Führer durch die Sammlung*, Landesmuseum Joanneum Graz, Graz 1984, str. 21; RUCK 1985 (op. 88), str. 78; KAISER 2006 (op. 20), str. 77. Za program poslikave gl. JONTES 1968 (op. 99).

¹⁰⁴ V literaturi se pojavlja mnenje, da upodobitve Sonca in šestih planetov v dvorani predstavljajo posamezne člane rodbine Eggenberg, a edina oseba, ki jo Weissenkircherjev program omenja, je cesar Leopold I., ki ga simbolizira Sonce oziroma Apolon, kar se ujema s cesarskim kultom (*Sol austriacus*), ki se naslanja na zelo sorodno ikonografijo kralja Ludvika XIV. (*le Roi Soleil*). Navedba v programu demantira trditev, da je kot Sonce na stropu upodobljen mladi knezov naslednik Janez Anton II. Jožef knez Eggenberg. Za program poslikave gl. JONTES 1968 (op. 99).



15. Portret Janeza Antona II. Jožefa princa Eggenberga, 1682, grad Český Krumlov

(*Fürstenmantel*), le da sinjemodre barve, je naslikan tudi na portretu Janeza Sajfrida, torej gre za reprezentativna portreta, ki poudarjata knežjo čast, odličnost in finančno blagostanje upodobljencev. Na podlagi slogovne primerjave in ikonografije pa lahko s pendantoma povežemo še en portret iz galerije v gradu Český Krumlov (sl. 15). Portret mladega fanta v nekoliko nenavadnih oblačilih z dolgimi bujnimi lasmi velja za portret njunega sina Janeza Antona II., kar je mogoče potrditi ne le na podlagi podobnosti s staršema, temveč tudi na podlagi zgoraj predlagane datacije v prva leta osemdesetih let 17. stoletja. Portret je bil namreč ob prvi objavi datiran v leto 1682 (četudi brez

se obrazne poteze personifikacije planeta Vene-re ne ujemajo s kneginjinimi, še manj pa se upodobitev ujema z njenim značajem in dejavnostjo, o katerih bo govora v nadaljevanju.

V času opremljanja svečane dvorane je nastal tudi drugi celopostavni portret Eleonore Marije Rozalije, ki ga hranijo v galeriji gradu Český Krumlov in ki ima prav tako svojega pendanta v moškem celopostavnem portretu (sl. 13–14).¹⁰⁵ Portret je v literaturi dovolj ustrezno datiran v čas okoli 1680, vendar lahko njegov čas nastanka še nekoliko natančneje določimo na podlagi mode oblačil in pričeske upodobljenke. Naslikan je bil v času, ko je pričeska dosegala svoje skrajne oblike, z bujnimi, široko razpotegnjenimi in natančno urejenimi kodri na obeh straneh glave, zato ga lahko datiramo kakšno leto pozneje. Ob natančnejši analizi ikonografije ugotavljamo, da gre za zelo reprezentativno portretno upodobitev. Ne le, da je na njej prisoten temnopolti paž, simbol visokega življenjskega standarda aristokracije,¹⁰⁶ temveč je Eleonora Marija Rozalija oblečena v dragoceno obleko iz zlatega brokata in ogrnjena v dolg plašč iz temnomodrega satena, bogato obrobljen s krznom, natančneje hermelinom, simbolom knežje časti. Prav takšen knežji plašč

Za prepoznavanje posameznih članov rodbine v upodobljenih planetih gl. mdr. LESKY 1970 (op. 103), str. 200; RUCK, KRYZA-GERSCH 1984 (op. 103), str. 19, 21. Za ikonografijo cesarja in kralja kot sonca gl. mdr. Friedrich POLLEROS, *Sonnenkönig und österreichische Sonne. Kunst und Wissenschaft als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln*, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 40, 1987, str. 239–256, 391–394; Jutta SCHUMANN, *Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I.* (ur. Johannes Burkhardt, Theo Stammen), Berlin 2003.

¹⁰⁵ Fotografiji portretov sta bili prvič objavljeni v KAISER 2006 (op. 20), str. 81–82, vendar le kot ilustracija.

¹⁰⁶ Za vlogo in pomen temnopoltih pažev v portretnem slikarstvu gl. Katja WOLF, „Und ihre siegreichen Reize steigert im Kontrast der Mohr.“ *Weißer Damen und schwarze Pagen in der Bildnismalerei des Barock*, *Weißer Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus* (ur. Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Karl Hölz, Herbert Uerlings), Marburg 2004, str. 19–37, 201–209.



16. Portret Eleonore Marije Rozalije kneginje Eggenberg, ok. 1682, zasebna last

argumentacije), tega leta pa je imel mladi princ trinajst let, kolikor jih kaže tudi fant na portretu.¹⁰⁷ Nenazadnje pa ga s portretoma staršev povezuje tudi plašč iz rdečega satena s hermelinsko obrobo, ki ga nosi nonšalantno ogrnjenega preko desnega ramena.

Na tem mestu bi veljalo razrešiti in zavreči nekaj zmotnih domnev glede treh obravnavanih portretov. Ob prvi objavi leta 2006 sta bila pendanta knežjega para predstavljena kot nepovezana portreta. Kneginjin je bil dovolj pravilno datiran v čas okoli 1680, knezov pa je bil predstavljen ne le z napačno datacijo v čas okoli leta 1695, temveč je bil upodobljenec identificiran kot Janez Anton II., torej kot upodobljenčev sin.¹⁰⁸ Gornje povezave med portretoma kažejo, da gre za pomoto, medtem ko analiza mode knezovih oblačil in zlasti pričeske argumentira datacijo v čas okoli 1682 in s tem tudi predlagano identifikacijo. Okoli leta 1695 bi odlični portretiranec namreč zagotovo nosil lasuljo tipa *allonge* z velikimi in morda tudi visoko dvignjenimi kodri na temenu glave. Namesto tega je knezova sicer bujna pričeska veliko bližje tistim, ki so se nosile konec sedemdesetih let 17. stoletja, enako pa je počesan tudi njegov sin na tretjem portretu iz serije. Glede oblačil Janeza Sajfrida in njegovega sina najdemo v literaturi mnenja, da gre pri knezu za *deshabillé*, torej vsakdanje oblačilo v smislu jutranje

¹⁰⁷ Prim. KAISER, SCHUSTER 2016 (op. 45), str. 7.

¹⁰⁸ Prim. KAISER 2006 (op. 20), str. 82–83; KAISER 2018 (op. 23), s. p.



17. Eleonora Maria Rosalia, Herzogin zu Krumau und Fürstin Eckenberg, *Freywillig-auffgesprungener Granat-Appfel des christlichen Samaritans* /.../, Wienn 1696

prepoznamo kneginjo Eggenberg. Portret je del serije, ki je nastala za turjaški grad za časa Volfa Engelberta grofa Auersperga in iz katere so se ohranili še trije portreti.¹¹¹ Gre za upodobitve Marije Ane kneginje Auersperg, roj. grofice Herberstein, njenega soproga Janeza Ferdinanda kneza Auersperga in Katarine Elizabete grofice Auersperg, roj. baronice Trilleck, soproge Volfa Engelberta. Njihovo naročilo sodi v okvir prezentacije odličnosti turjaškega sorodstva, pri čemer je bil v serijo poleg kneginje Eggenberg najverjetneje vključen tudi njen soprogo Janez Sajfrid kot deželni glavar Kranjske.¹¹² Da sta se knežja para poznala in družila, kažeta tako podatek, da sta bila Janez Sajfrid in njegova soproga leta 1686 v Gradcu krstna botra Mariji Tereziji, edini hčeri turjaškega kneza,¹¹³ kot tudi lokacija mestne palače eggenberškega para v kranjski deželni prestolnici na današnjem Novem trgu v neposredni bližini turjaškega knežjega dvorca.

halje, medtem ko naj bi njegov sin na portretu nosil gledališčni kostum.¹⁰⁹ Ugotovitev, da knez in njegov sin nosita *Fürstenmantel*, zavrača dosedanje predloge, dodatno argumentacijo pa ponujajo študije rabe jutranje halje v portretnem slikarstvu konec 17. in začetek 18. stoletja, saj se kraj in videz *Schlafrocka*, ki se je v modi in portretnem slikarstvu uveljavil v zadnjih desetletjih 17. stoletja, ne ujemata s plaščem na portretu kneza Eggenberga.¹¹⁰

Predlagana datacija serije treh portretov se umešča v čas nastajanja slikarske opreme za *Planetensaal*, zato bi veljalo premisliti o možnosti, da so portreti nastali pod vplivom eggenberškega dvornega slikarja Hansa Adama Weissenkircherja, vendar pa ne poznamo portretov izpod njegovega čopiča, ki bi omogočili zgovornejšo primerjavo.

Približno v istem času in izpod zelo sorodnega čopiča kot obravnavani portreti je nastal portret, ki izvira z gradu Turjak na Kranjskem in ga sedaj hranijo v zasebni lasti v Cervignanu (sl. 16). Portret se v več podrobnostih povsem ujema z Eleonorinim portretom v gradu Český Krumlov in tudi na podlagi obraznih potez lahko v upodobljeni dami

¹⁰⁹ Prim. KAISER 2006 (op. 20), str. 83; NACHTMANNOVÁ 2012 (op. 20), str. 100; KAISER, SCHUSTER 2016 (op. 45), str. 7.

¹¹⁰ O videzu in rabi jutranje halje v portretih Petra Lelyja gl. npr. Diana DE MARLY, Undress in the oeuvre of Lely, *Burlington Magazine*, 120, 1978, str. 749–750. Gl. tudi Eva NIENHOLDT, Der Schlafrock, *Waffen- und Kostümkunde*, 9, 1967, str. 105–116.

¹¹¹ Gl. KOMIČ MARN v pripravi (op. 66).

¹¹² Za vlogo portretov deželnih glavarjev in njihovih soprogo gl. zgoraj.

¹¹³ Ludwig SCHIVIZ VON SCHIVIZHOFFEN, *Der Adel in den Matriken der Stadt Graz*, Graz 1909, str. 87.

Poleg izobrazbe in omike je princeso Eleonoro Marijo Rozalijo zaznamovala izrazita pobožnost. Skupaj s sinom Janezom Antonom II. Jožefom je ustanovila cerkev, posvečeno Štirinajstim priprošnjikom v stiski, v Algersdorfu pri Eggenbergu,¹¹⁴ delno pa je podprla tudi ustanovo svoje sestre Marije Terezije, por. grofice Leslie, ki je velikodušno podpirala samostan elizabetink v Gradcu.¹¹⁵ Že kmalu po prihodu v Eggenberg je Eleonora začela podpirati red usmiljenih bratov, s čimer se je zgledovala po svojih starših, pa tudi po starših in starem očetu svojega soproga kneza Eggenberga.¹¹⁶ In ravno z dobrodelnostjo, boleznimi in predvsem z zdravljenjem je povezana aktivnost, s katero se je Eleonora Marija Rozalija precej odločneje zapisala v zgodovino kot s svojim umetnostnim naročništvom. Zelo zavzeto se je namreč ukvarjala z zdravilstvom in leta 1695 je v tiskarni Leopolda Voigta na Dunaju izšla njena knjiga, v kateri je zbrala preko 1750 receptov za zdravljenje posameznih bolezenskih tegob (sl. 17).¹¹⁷ Med razlogi za njeno nenavadno dejavnost se navajajo težave, ki jih je imela z zagotavljanjem knežjega naslednika: rodila je samo tri otroke, od tega dva sinova, od katerih je eden umrl že v letu rojstva.¹¹⁸ Poleg tega je bila precej bolehnarave. Leta 1663 je hudo zbolela za kozami, kar je gotovo povezano z njenim poznejšim ukvarjanjem z zdravilstvom.¹¹⁹ Veliko znanja ji je lahko posredoval tudi oče Karl Evzebij, ki se je intenzivno zanimal za alkimijo in medicino.¹²⁰ Recepte je zbirala in preizkušala zato, ker je želela ohraniti svoje zdravje – iz oporoke je razvidno, da se je bala, da bo umrla pred možem – in zlasti zdravje edinega sina.¹²¹ Toda iz naslova njene knjige razberemo, da je z njo želela tudi pomagati revnim in nemočnim. Njeno naklonjenost vsem, ki so bili takšne pomoči potrebni, je knez Eggenberg ovekovečil na precej ironičen način, kar morda kaže na to, da takšnih aktivnosti ni odobral.¹²² Marija Eleonora Rozalija je umrla 7. oktobra 1703, Janez Sajfrid, ki se je kmalu po njeni smrti znova oženil, pa deset let pozneje; oba sta pokopana v rodbinski grobnici pri graških minoritih.¹²³

¹¹⁴ Stavba, ki jo za Eggenbergovo ustanovo označuje kartuša iz peščenca z grbom rodbine, je bila zgrajena po letu kuge 1680; gl. Gerhard M. DIENES, Karl A. KUBINZKY, *Eggenberg. Geschichte und Alltag*, Stadtmuseum Graz, Graz 1999, str. 18–19.

¹¹⁵ KAISER, SCHUSTER 2016 (op. 45), str. 52. O sestri natančneje gl. Polona VIDMAR, „/.../ weilen es in der Welt was Seltsames sei bei dieser Zeit eine andächtige Seel zu finden, die ein Kloster stiften wollte /.../.“ Marija Terezija grofica Leslie in ustanovitev samostana elizabetink v Gradcu, *Profano v sakralnem. Študije o vizualizaciji posvetnih teženj in motivov v cerkveni umetnosti* (ur. Mija Oter Gorenčič), Ljubljana 2019, str. 203–240.

¹¹⁶ Carlos WATZKA, *Arme, Kranke, Verrückte. Hospitäl und Krankenhäuser in der Steiermark vom 16. bis zum 18. Jahrhundert und ihre Bedeutung für den Umgang mit psychisch Kranken*, Graz 2007, str. 233–234. Gl. tudi KAISER, SCHUSTER 2016 (op. 45), str. 52.

¹¹⁷ O knjigi gl. NEUNTEUFL 1977 (op. 102); SCHÖPFER 1996 (op. 41), str. 52; WATZKA 2007 (op. 116), str. 231–233; WIESFLECKER 2017 (op. 6), str. 46–48. Gl. tudi *Adel im Wandel. Politik. Kultur. Konfession 1500–1700* (ur. Herbert Knittler, Gottfried Stangler, Renate Zedinger), Wien 1990 (Katalog des NÖ Landesmuseums, 251), str. 166, kat. št. 6.31; Beatrix BASTL, *Tugend, Liebe, Ehre. Die Adelige Frau in der Frühen Neuzeit*, Wien-Köln-Weimar 2000, str. 232, 431.

¹¹⁸ Prim. DIENES, KUBINZKY 1999 (op. 114), str. 13. Osnovni poduk v zdravilstvu naj bi sicer v mladosti prejele vse mlade plemkinje; gl. WEISS 1996 (op. 11), str. 36.

¹¹⁹ HAUPT 2007 (op. 7), str. 161; KAISER, SCHUSTER 2016 (op. 45), str. 52. Dr. Sebastianu Christianu Heidlerju so za daljše zdravljenje princese na domu na silvestrovo 1663 plačali 75 goldinarjev; gl. HAUPT 1998 (op. 9), str. 72 (št. 795).

¹²⁰ Gl. FALKE 1877 (op. 41), str. 318. Vsi člani družine kneza Liechtensteina so bili precej šibkega zdravja, zlasti v otroških letih; gl. HAUPT 2007 (op. 7), str. 124–125, 167ss. To je nemara povezano tudi z dejstvom, da je bil poročen s svojo lastno nečakinjo. Knez pa je zbiral recepte tudi za zdravljenje konj, ki jih je vzgajal: leta 1650 si je nabavil »ein roß arzney buech«; gl. HAUPT 1998 (op. 9), str. 52 (št. 541).

¹²¹ NEUNTEUFL 1977 (op. 102), str. 14.

¹²² Za z ironijo obarvan nagrobni napis, ki ji ga je posvetil, gl. KAISER, SCHUSTER 2016 (op. 45), str. 53.

¹²³ MARAUSCHEK 1968 (op. 18), str. 201, 205.

Eleonorin soprog Janez Sajfrid je znan kot velikodušen mecen in naročnik, poleg tega slovi kot najbolj navdušen zbiralec umetnin med vsemi Eggenbergi. Sklepamo lahko, da sta na njegovo naročništvo in zbirateljstvo vsaj delno vplivala tako tast Karl Evzebij kot tudi učena in omikana žena Eleonora Marija Rozalija. Sodeč po knezovem zapuščinskem inventarju, je bilo v Waldsteinu med drugim 146 raznih imenitnih slik, dvanajst kopij podob knežjih posesti (*Ansichten*) in kar 87 portretov članov rodbine Eggenberg.¹²⁴ Z ozirom na tako veliko število rodbinskih portretov, hranjenih v enem samem dvorcu, se je ohranilo zelo malo portretov članov te rodbine oziroma ti še niso bili raziskani in prezentirani. K doslej razmeroma slabo poznanima celopostavnima portretoma Eleonore Marije Rozalije kneginje Eggenberg, ki ju hranijo v gradu Český Krumlov, lahko zdaj prištejemo še doprsni portret iz srede sedemdesetih let 17. stoletja, ki ga hranijo v Narodni galeriji v Ljubljani, in doprsni portret iz okrog leta 1682 iz zasebne zbirke v Cervignanu.¹²⁵

¹²⁴ MARAUSCHEK 1968 (op. 18), str. 206. Tudi za Janeza Kristjana kneza Eggenberga je Henri van de Veerle leta 1686 naslikal najpomembnejša mesta vojvodine Krumlov, prim. MARAUSCHEK 1968 (op. 18), str. 178.

¹²⁵ Raziskave za pričujoči prispevek so potekale na Umetnostnozgodovinskem inštitutu Franceta Steleta ZRC SAZU v okviru raziskovalnega programa *Slovenska umetnostna identiteta v evropskem okviru* (P6-0061) in projekta *Umetnostna reprezentacija plemstva. Naročništvo na Štajerskem v zgodnjem novem veku* (J6-7410), ki je potekal tudi na Filozofski fakulteti Univerze v Mariboru. Raziskavo je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna. Za dragocene nasvete pri pisanju se zahvaljujem dr. Tini Košak in dr. Poloni Vidmar.

Portraits of Eleonora Maria Rosalia Princess of Eggenberg, née Princess Liechtenstein

Summary

The National Gallery in Ljubljana keeps a portrait previously known as the Portrait of a Noblewoman, which has been accompanied by an unsupported claim that it represents a lady from the Auersperg family ever since its first public presentation. A comparative analysis of the portraits of the members of the Styrian princely family of Eggenberg showed that the portrait depicts Eleonora Maria Rosalia Princess of Eggenberg (1647–1703). Based on the princess' hairstyle, the so-called *à la hurluberlu*, which came into fashion at the French court after 1671, it was possible to date the portrait rather accurately. Since the authorship of the portrait cannot be attributed to any of the Eggenberg court painters of that time, it is possible to assume that it was commissioned from one of the painters who worked for the Inner Austrian high nobility in the 1670s. Based on style and content, it is close to the works of the court painters of that time, who painted portraits for the Viennese aristocracy and especially for the family of Emperor Leopold I. On the other hand, a comparison of this and another portrait of the princess with concurrent depictions of Inner Austrian high nobility shows that in the search for the author, it might be reasonable to re-discuss the role of the Netherlandish painter Herman Verelst who was active from 1676 to 1684 in Carniola and Vienna and who – as is now established – painted a portrait of one of the members of the Eggenberg family. The mysterious painter Almanach, whose archivally documented portrait painting has long eluded more detailed research studies and conclusions owing to anonymity, should be taken into consideration as well.

The portraits of the Princess of Eggenberg, kept at the Český Krumlov Castle, have been present in literature, however, until now, their function was merely illustrative. Stylistic and iconographic analyses show that they are extremely representative portraits, emphasising the princely honour, excellency, and financial welfare of the portrayed. Based on the analysis of the fashion and hairstyle, the previously accepted datation of the older one and its pendant can be moved towards the second half of the 1660s, whereas the newer portrait can be dated around or in 1682. In determining the authorship of these portraits based on comparative analysis, it would be advisable to take into account the possibility that the portraits were commissioned from the Netherlandish painter Herman Verelst or maybe from the mysterious painter Almanach. The paper also includes a newly identified portrait of the Princess from a private collection, which was painted almost simultaneously as the newer portrait from the Český Krumlov Castle and which draws attention to close ties between the representatives of the highest classes of Inner Austrian nobility.

In the last 30 years of her life, the Princess was connected to the Slovenian space, since her husband became *Landeshauptmann* of Carniola in 1673, and in 1692, their son Johann Anton II Prince of Eggenberg (1669–1716) took over the function. The analysis of her life and work shows that as the eldest daughter of Karl Eusebius Prince of Liechtenstein, one of the most important collectors and art lovers in the Empire, she had a strong influence on her husband in the area of art commissions. She was highly educated and, moreover, her father was well aware of the importance of his art collections in confirming his princely status, so he tried to instil in his heirs the love of beautiful and valuable things. He opined that the knowledge of architecture was especially useful and commendable, as he thought that architecture was the most important among the arts and simply not known well enough. According to him, each Princess had to be able to discuss this beautiful art, as well as advise her princely husband. Eleonora's

husband Johann Seyfried was a generous patron and commissioner, while he is also known as the most enthusiastic art collector among the Eggenbergs. His patronage and collecting was undoubtedly influenced by his father-in-law Karl Eusebius as well as by his educated and sophisticated wife Eleonora Maria Rosalia.

Contraphe der abgelebten fürstlichen Bischöf zu Seccau

Zur Porträtgalerie der Seckauer Bischöfe in Schloss Seggau

Edgar Lein

Im zweiten Obergeschoss von Schloss Seggau befinden sich vier als Fürstenzimmer bezeichnete Räume,¹ die südlich an die Marienkapelle anschließen.² Die Fußböden, Wandvertäfelungen und Stuckdecken in diesen Räumen, die der Repräsentation der Seckauer Bischöfe dienten, wurden unter Leopold III. Ernst Graf von Firmian (1739–1763) in den Jahren 1741 bis 1748 in den Formen des Rokoko neu ausgestaltet.³ In den beiden nördlichen Zimmern, dem unmittelbar an die Kapelle anschließenden Oratoriumszimmer und dem darauffolgenden Thronzimmer,⁴ befindet sich heute eine Porträtgalerie mit derzeit 58 halbfigurigen, in Ölfarben auf Leinwand gemalten Bildnissen der Seckauer Bischöfe.⁵ Die 34 Porträts im Thronzimmer (Abb. 1–2) und weitere 24 Porträts im

¹ Erstmals habe ich mich in einem Vortrag über „Die Fürstenzimmer in Schloss Seggau als Beispiel adeliger Repräsentation im 18. Jahrhundert“, der am 11. Mai 2018 beim Internationalen wissenschaftlichen Kolloquium *Strategien adeliger Repräsentation in der Frühen Neuzeit* in Ljubljana gehalten wurde, mit der Ausstattung der Räume im zweiten Obergeschoss von Schloss Seggau beschäftigt. Für die Veröffentlichung wurde dieser Beitrag abgeändert und auf die Bischofsgalerie ausgerichtet. Für Hinweise und Unterstützung danke ich Norbert Allmer und Matthias Perstling (Diözesanarchiv Graz), Stephan Karl und Gabriele Wrolli (Graz), Friedrich Polleroß (Wien), David Hobelleitner und Thomas Habersatter (Salzburg) sowie Michael Schmid (Augsburg) und Felicitas Söhner (Dillingen).

² Zu den bischöflichen Repräsentationsräumen siehe Werner KNAPP, *Die bischöflichen Schloßanlagen auf dem Seggauberge bei Leibnitz*, Graz 1933 (ungedruckte Dissertation), S. 104–105, Räume 11–14; Schloß Seggau. Ergebnisse des interdisziplinären Forschungsprojektes zu Baualter, Geschichte, Wirtschaft und Kunst der steirischen Bischofsburg, *Schloß Seggau. Geschichte, Architektur und Kunst der steirischen Bischofsburg*, Graz 1997, S. 75–84.

³ KNAPP 1933 (Anm. 2), S. 38, datiert die Neuausstattung in die Jahre 1741–1748. Die Autoren von Schloß Seggau 1997 (Anm. 2), S. 75 datieren die Neuausstattung in die Jahre 1742 bis 1748. Die Steinverkleidungen mit dem aufgesetzten Stuck in den Fensterlaibungen wurden erst 1807 angebracht. In den Jahren 1961 und 2005 bis 2006 wurden in den Fürstenzimmern umfassende Restaurierungsmaßnahmen vorgenommen. Siehe dazu Bundesdenkmalamt (BDA), Seggau, Fürstenzimmer, 16. Mai 2008, <https://bda.gv.at/de/denkmal-aktuell/artikel/2008/05/seggau-berg-fuerstenzimmer/> (20. 2. 2019).

⁴ Die Bezeichnung der Räume als Thronzimmer und Oratoriumszimmer erfolgt gemäß Schloß Seggau 1997 (Anm. 2), S. 83–84, 91–92. Von Konrad STEINER, *Bildnisse der Bischöfe von Seckau*, Graz 1931², S. 12 und KNAPP 1933 (Anm. 2), S. 104–105, wird das Thronzimmer als Billardsaal bezeichnet. Das Oratoriumszimmer wird von KNAPP 1933 (Anm. 2), S. 104 Bischofszimmer genannt. Es diente ehemals als fürstbischöfliches Wohn- und Schlafzimmer. Siehe Schloß Seggau 1997 (Anm. 2), S. 83.

⁵ Über den Titel Fürstbischof und die Seckauer Bischöfe, die diesen Titel führten, gibt es verschiedene Meinungen.



1. Schloss Seggau,
Thronzimmer mit Porträts
der Seckauer Bischöfe



2. Schloss Seggau,
Thronzimmer mit Porträts
der Seckauer Bischöfe



3. Schloss Seggau,
Oratoriumszimmer mit Porträts
der Seckauer Bischöfe

Oratoriumszimmer (Abb. 3) sind in eine hölzerne Vertäfelung eingelassen, die eine einheitliche Rahmengröße von 116 x 87 Zentimetern für alle Porträts vorgibt. Einige Bildnisse, wie das des Bischofs Martin Brenner, sind jedoch etwas größer als die vorgegebene Öffnung und werden daher an den Rändern vom Rahmen überschritten.

Die in die Vertäfelung eingefügten Gemälde sind in zwei Reihen übereinander angeordnet. Entsprechend der an den Wänden zur Verfügung stehenden Fläche wurden je zwei, vier oder mehr Porträts zu Gruppen zusammengefasst und mit einer schmalen vergoldeten Zierleiste, die auch um die Ecken der Räume herumgeführt ist, gerahmt. Je ein Bildnis ist mittig an den Wänden neben den Fenstern des Thronzimmers angebracht. Sie verklammern die beiden Porträtreihen an der Nord- und Südwand des Thronzimmers miteinander und schließen diese durch die Wendung der Bischöfe nach links und rechts ab.

Die im Uhrzeigersinn angebrachte Reihe der Bischöfe beginnt an der Südwand des Thronzimmers rechts neben der Tür, die in das Beratungs- oder Bilderzimmer führt.⁶ Die obere Reihe wird von dem Porträt des Salzburger Erzbischofs Eberhard II. (1200–1246) angeführt, der das Bistum Seckau im Jahre 1218 gründete (Abb. 4).⁷ Nach dem in der Südwestecke des Raumes eingebauten Kachelofen folgen an der Westwand, gemäß der historischen Abfolge, in der oberen Reihe die Bildnisse der Bischöfe von Seckau von Karl I. (1218–1230) bis Heinrich II. (1292–1297) und an der Nordseite des Thronzimmers, links der Türe, die in das Oratoriumszimmer führt, die Bildnisse des 7., 8. und 9. Bischofs von Seckau, Ulrich II. von Paldau (1297–1308), Friedrich I. von Mitterkirchen (1308–1317) und Wocho (1317–1334). Der Türdurchgang mit der ornamentalen Supraporte bildet einen ersten Abschluss dieser Reihe, die im oberen Register an der Südwand des benachbarten Oratoriumszimmers mit Heinrich III. von Burghausen (1334–1337) fortgesetzt wird. Unterbrochen durch den Kachelofen in der Südwestecke des Oratoriumszimmers und die daran anschließende Tür, wird die Reihe der Bischöfe an der Westseite fortgeführt mit den Seckauer Bischöfen Rudmar von Hader (1337–1355) und Ulrich III. von Weißenegg (1355–1372). Im oberen Register der Nordwand des Oratoriumszimmers folgen sieben weitere Seckauer Bischöfe von Augustin Münzmeister von Breisach (1372–1380) bis Georg I. Lembucher (1443–1446). An der Ostwand sind links neben der Fensteröffnung der 20. Seckauer Bischof Friedrich III. Gren (1446–1452) und rechts des Fensters die Bischöfe Georg II. Überacker (1452–1477) sowie Christoph I. von Trautmannsdorf (1477–1480) angebracht. Daran schließen sich im oberen Register der Südwand des Oratoriums-

Zwar hatte Kaiser Friedrich II. 1218 den Bischöfen von Seckau ihre Lehensfähigkeit bestätigt, aber da sie dem Salzburger Erzbischof unterstellt waren, zählten sie nicht zu den geistlichen Reichsfürsten. Dennoch wurden die Seckauer Bischöfe bereits im Mittelalter und verstärkt im 14. und 15. Jahrhundert als Fürsten angesprochen, bevor sich der Fürstentitel im 17. Jahrhundert allgemein einbürgerte. Ferdinand Stanislaus Pawlikowski (1927–1953) war der letzte Seckauer Bischof, der den Titel Fürstbischof führte. Siehe dazu Alois LANG, Der Fürstentitel der Bischöfe von Seckau, *Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark*, 26, 1931, S. 279–284; Fritz POSCH, Der Fürstentitel der Bischöfe von Seckau, *Neue Chronik zur Geschichte und Volkskunde der innerösterreichischen Alpenländer*, 48, 1957, S. 1; Alois RUHRI, Der Ehrentitel „Fürstbischof“ der Seckauer Bischöfe, *800 Jahre Diözese Graz-Seckau. Von der Gründung bis zur Gegenwart* (Hrsg. Michaela Sohn-Kronthaler, Rudolf K. Höfer, Alois Ruhri), Wien-Graz-Klagenfurt 2018, S. 48–49. Zu den Seckauer Bischöfen siehe STEINER 1931² (Anm. 4); *Die Bischöfe von Graz-Seckau 1218–1968* (Hrsg. Karl Amon), Graz-Wien-Köln 1969; *Lebensbilder steirischer Bischöfe* (Hrsg. Michaela Kronthaler), Graz 2002.

⁶ Zum Beratungs- oder Bilderzimmer siehe Schloß Seggau 1997 (Anm. 2), S. 79–80. KNAPP 1933, bezeichnet diesen Raum als Empfangszimmer.

⁷ Zu Eberhard II. siehe STEINER 1931² (Anm. 4), S. 14–15 und Fritz POSCH, Die Gründung des Bistums Seckau, *Die Bischöfe* 1969 (Anm. 5), S. 17–21.



4. Eberhard II., *Bischof von Salzburg*,
Thronzimmer, Schloss Seggau



5. Martin Brenner, *Bischof von Seckau*,
Thronzimmer, Schloss Seggau

zimmers die Bischöfe Johann II. Serlinger (1480–1481), Matthias Scheit (1482–1503 bzw. 1512) und Christoph II. von Zach (1502–1508) an. Damit ist die obere Reihe der Porträts im Oratoriumszimmer vollständig. Fortgesetzt wird die Reihe der Bischöfe im oberen Register an der Nordwand des Thronzimmers zwischen Tür und Fensterwand mit den Bildnissen von Christoph III. Rauber (1509–1536), Georg III. von Tessing (1536–1541) und Christoph IV. von Lamberg (1541–1546). Von dort springt die Reihe der Bischöfe – unter Auslassung des 29. Seckauer Bischofs Johann III. von Malentein (1546–1550) und der Fensterseite – über auf die Südwand des Thronzimmers, wo das obere Register mit den Porträts der Bischöfe Petrus Percic (1553–1572), Georg IV. Agricola (1572–1584) und Sigmund von Arzt (1584) endet.

Im unteren Register wird die Reihe fortgeführt mit dem Bildnis des 33. Seckauer Bischofs Martin Brenner (1585–1615), der unter Erzherzog Karl II. und dessen Sohn Ferdinand die Gegenreformation in der Steiermark einleitete.⁸ Das Bildnis Martin Brenners (Abb. 5) wurde ganz bewusst unter dem Porträt des Salzburger Erzbischofs Eberhard II. in die Wandvertäfelung eingefügt, um die Beziehungen zwischen dem Gründer des Bistums Seckau und dem für die Gegenreformation so wichtigen Bischof Martin Brenner zu veranschaulichen.⁹ Während sich Eberhard II. von Salzburg nach rechts und damit dem ersten Seckauer Bischof zuwendet, ist Martin Brenner leicht rechts von der Bildmitte vor einem roten Vorhang platziert. Mit dem Zeigefinger seiner linken Hand verweist er auf eine Inschrift

⁸ Zu Martin Brenner siehe Leopold SCHUSTER, *Martin Brenner. Ein Charakterbild aus der steirischen Reformations-Geschichte*, Graz-Leipzig 1898; STEINER 1931² (Anm. 4), S. 80–81; Karl AMON, *Martin Brenner (1585–1615), Die Bischöfe* 1969 (Anm. 5), S. 258–276; Karl AMON, *Martin Brenner (1548–1616), Lebensbilder* 2002 (Anm. 5), S. 82–86.

⁹ Schloß Seggau 1997 (Anm. 2), S. 81.

in einem aufgeschlagenen Buch, welches er in seiner rechten Hand hält. Die auf der linken Hälfte des Buches geschriebenen Worte *REFORMA OMNIS STIRLÆ ET CARINTIÆ* sowie *ANNO 1600. FINITÆ 1604* auf der rechten Hälfte verweisen auf die in Brenners Amtszeit zu Beginn des 17. Jahrhunderts in der Steiermark und in Kärnten erfolgreich durchgeführten gegenreformatorischen Maßnahmen.¹⁰ Auf ihn folgen, an der Westwand des Thronzimmers, nur unterbrochen durch die Türe, in historischer Abfolge die Porträts der sechs Bischöfe von Jakob I. Eberlein (1615–1633) bis Rudolf Josef Graf von Thun (1690–1702). Daran schließen an der Nordseite des Thronzimmers die Bildnisse der nachfolgenden sechs Bischöfe von Franz Anton Adolf Graf von Wagensperg (1702–1712) bis zu Leopold III. Ernst Graf von Firmian (1739–1763) an. An der Fensterseite leiten die einzeln und mittig gehängten Porträts der Bischöfe Josef II. Philipp Franz Graf von Spaur, Pflaum und Valör (1763–1779) links und Josef III. Adam Graf von Arco (1780–1802) rechts über zu den drei Bildnissen der Bischöfe Johann VI. Friedrich Graf von Waldstein-Wartenberg (1802–1812), Roman Franz Xaver Sebastian Zängerle (1824–1848) und Josef IV. Othmar von Rauscher (1849–1853), des 50. Bischofs von Seckau. Mit ihm ist die Reihe der Seckauer Bischöfe im unteren Register des Thronzimmers abgeschlossen. Ihre Fortsetzung findet die Reihe im Oratoriumszimmer mit Ottokar Maria Graf von Attems (1853–1867), dessen Bildnis an der Südwand dieses Raumes, zwischen Tür und Kachelofen sowie unterhalb des Porträts des Bischofs Heinrich III. von Burghausen in die Wandvertäfelung eingelassen ist. An der Westwand, rechts neben der Tür, befinden sich die Bildnisse des 52. und 53. Bischofs von Seckau, Johann VII. Baptist Zwerger (1867–1893) und Leopold IV. Schuster (1893–1927). Den Abschluss des unteren Registers bilden die Porträts der Bischöfe Ferdinand Stanislaus Pawlikowski (1927–1953), Josef V. Schoiswohl (1954–1968), Johann VIII. Weber (1969–2001) und Egon Kapellari (2001–2015) an der Nordwand des Oratoriumszimmers.¹¹ Das Bildnis des amtierenden 58. Seckauer Bischofs, Wilhelm Krautwaschl (seit 2015 im Amt), ist derzeit noch nicht in die Wandvertäfelung eingelassen, sondern wird im Oratoriumszimmer auf einer Staffelei präsentiert.¹²

Die Reihe der Seckauer Bischöfe in der Bischofsgalerie im Schloss Seggau ist nahezu vollständig, es fehlt nur das Porträt des 29. Seckauer Bischofs Johann III. von Malentein (1546–1550).¹³ Bis zum 48. Bischof von Seckau, Johann VI. Friedrich Graf von Waldstein-Wartenberg, der von 1802 bis 1812 regierte, sind die Bischöfe stehend dargestellt. Ab Roman Franz Xaver Sebastian Zängerle, dem 49. Bischof von Seckau (1824–1848), und Josef IV. Othmar von Rauscher, dem 50. Bischof von Seckau (1849–1853), werden die Seckauer Bischöfe sitzend dargestellt. Nur Ottokar Maria Graf von Attems, der 51. Bischof von Seckau (1853–1867), sowie die beiden nachfolgenden Bischöfe, Johann VII. Baptist Zwerger (1867–1893) und Leopold IV. Schuster (1893–1927) wurden entsprechend den älteren Vorbildern ebenfalls stehend dargestellt. Sie stützen sich jedoch mit ihrer rechten Hand auf eine Lehne oder – wie Leopold IV. Schuster – mit ihrem rechten Unterarm auf eine Brüstung. Das Bildnis des Bischofs Wilhelm Krautwaschl bricht vollkommen mit der Tradition, denn es wurde auf eine Aluminiumplatte gemalt und zeigt Kopf, Brust und Hand des Bischofs, der den Zeigefinger an den Mund legt, in Nahansicht.

¹⁰ Zum Text der Inschrift siehe Schloß Seggau 1997 (Anm. 2), S. 81. Dort heißt es jedoch *Finite*. Der hier wiedergegebene Text folgt der Abbildung bei STEINER 1931² (Anm. 4), S. 81 und wurde, soweit dies bei dem vom hölzernen Rahmen angeschnittenen Gemälde möglich ist, am Original in Schloss Seggau überprüft.

¹¹ Das Porträt Johanns VIII. Weber wurde von Schwester Basilia Gürth (1923–2018), das Bildnis Egon Kapellaris von Rudolf Szyzkowitz (1905–1976) geschaffen.

¹² Das Porträt Wilhelm Krautwaschls wurde von Oskar Stocker (geb. 1956) gemalt.

¹³ STEINER 1931² (Anm. 4), S. 72.

Am unteren Rand der nach dem Vorbild des Salzburger Erzbischofs Eberhard II. geschaffenen Bildnisse befindet sich eine mehrzeilige Inschrift auf schwarzem Grund, die links und rechts neben dem bischöflichen Wappen angebracht ist und Auskunft über den Namen und die Bedeutung der Dargestellten gibt. Diese traditionelle Art der Beschriftung endet mit dem Bildnis des 49. Seckauer Bischofs Roman Franz Xaver Sebastian Zängerle.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die derzeitige Anbringung der Bischofsgalerie im Oratoriums- und im Thronzimmer durch die einheitliche Größe der rahmenden Holzvertäfelung und die zusammenfassende Rahmung mehrerer Porträts durch eine vergoldete Zierleiste einen sehr geschlossenen und einheitlichen Gesamteindruck vermittelt. Dieser Eindruck wird durch die Anordnung der Bischofsporträts noch verstärkt, denn die in chronologischer Reihenfolge präsentierten Bischöfe scheinen sich einander zuzuwenden, da sie von den Ecken der Räume und den Seiten der Wände zur Mitte hin ausgerichtet sind. Daher könnte man meinen, die Gemälde seien ganz bewusst für eine derartige Präsentation in diesen beiden Räumen geschaffen worden. Eine systematische Auswertung der Quellen zu den Aufbewahrungsorten ergibt jedoch, dass dies nicht der Fall ist.

Zur zeitlichen Einordnung der Seggauer Bischofsgalerie

Im Vorwort des von Konrad Steiner verfassten Buches über *Die Bildnisse der Bischöfe von Seckau* heißt es: „/.../ auch die Bischöfe von Seckau /.../ schufen in der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts im bischöflichen Residenzschloss Seggau ob Leibnitz eine Porträtgalerie ihrer Vorgänger“.¹⁴ Ohne den Namen eines Begründers der Bischofsgalerie vorzuschlagen, schreibt der Autor: „Die Entstehung der – meistens nicht signierten – Bilder dürfte mit der Innenausstattung der Fürstenzimmer zusammenfallen und in die Mitte des XVIII. Jahrhunderts anzusetzen sein.“¹⁵

In der Dissertation von Werner Knapp *Die bischöflichen Schloßanlagen auf dem Seggauberge bei Leibnitz*, die zwei Jahre nach dem Erscheinen der zweiten Ausgabe von Konrad Steiners Buch abgeschlossen wurde, findet sich der Hinweis, dass die Bilder der Bischöfe von Seckau, die in zwei der Fürstenzimmer zu sehen sind, in einem Inventar von 1675 erstmals erwähnt werden.¹⁶ Da in einem weiteren Inventar aus dem Jahr 1677 erst 34 Porträts der Bischöfe genannt werden,¹⁷ 1686 nach einem Bischofswechsel jedoch bereits 35 Porträts vorhanden waren,¹⁸ folgert Knapp, dass die Bischöfe spätestens seit dieser Zeit persönlich porträtiert wurden.¹⁹ Diese 35 Bildnisse der

¹⁴ STEINER 1931² (Anm. 4), S. 7. So auch – mit geringfügig abweichender Schreibweise – im Vorwort der ersten Ausgabe dieses Buches (Konrad STEINER, *Bildnisse der Bischöfe von Seckau*, Graz 1928, o. S.).

¹⁵ STEINER 1931² (Anm. 4), S. 12. Diese Datierung hatte Steiner bereits im Vorwort der 1928 erschienenen ersten Ausgabe seines Buches vorgeschlagen. STEINER 1928 (Anm. 14), o. S.: „Die Entstehung der Bilder dürfte mit der Innenausstattung der Fürstenzimmer zusammenfallen und in die Mitte des XVIII. Jahrhunderts anzusetzen sein.“

¹⁶ KNAPP 1933 (Anm. 2), S. 38.

¹⁷ Diözesanarchiv Graz, Bistumsarchiv (DAG, BA), Inventare des Bistums I: 17. Jahrhundert, 1677, Nr. 3: *Inuentarium Aller Mobilien und fahrnußen so in Bistumb Seccau vorhanden undt den 16 Juny 1677 ordentlich durchgegangen und beschriben worden /.../ Im großen Saall, 34 contraphe der abgeleibten ffürstl. Bischöff zu Seccau.*

¹⁸ DAG, BA, Inventare des Bistums I: 1686, Nr. 6 pro 1686: *Inuentarium /.../ 20. Marty a[nn]o 1686 /.../*, fol. 5r: *Auf dem großen Saall. 35 Contrafee der abgeleibten Bischouen.*

¹⁹ KNAPP 1933 (Anm. 2), S. 38. So auch Schloß Seggau 1997 (Anm. 2), S. 81. Die Autoren vermuten, dass es sich seit 1660/1668 um reale Porträts der Bischöfe handelt, während die zuvor angefertigten Bildnisse teilweise auf Bilder im Stift Seckau zurückgehen, aber fiktiv sind. Die Autoren verweisen zum Beleg fälschlicherweise auf STEINER 1928.

Seckauer Bischöfe sind jedoch bereits in einem 1679, also bei Amtsantritt des 38. Seckauer Bischofs Johann V. Ernst Graf von Thun (1679–1687) erstellten Inventar aufgeführt.²⁰ Demzufolge wurden also schon zur Zeit des Bischofs Wenzel Wilhelm Freiherr von Hofkirchen (1670–1679) Porträts zu Lebzeiten der Bischöfe angefertigt.

Werner Knapps Aussage zur ersten Erwähnung der Bischofsgalerie kann auch dahingehend präzisiert werden, dass bereits in dem im September 1675 erstellten Inventar des Schlosses Seggau die genaue Zahl von 34 Porträts der Bischöfe von Seckau angegeben wird.²¹ Damit gibt es einen Terminus ante quem für die Datierung der Bischofsgalerie.²² Da auch in einem weiteren Inventar, welches am 16. Juni 1677 erstellt wurde, 34 *contraphe* der Bischöfe von Seckau aufgeführt sind,²³ ist ein weiterer Hinweis auf die Amtszeit des 37. Seckauer Bischofs Wenzel Wilhelm Freiherr von Hofkirchen (1670–1679) gegeben.

Die Zahl der in den Inventaren von 1675 und 1677 sowie 1679 und 1686 verzeichneten Bischofsporträts bereitet jedoch Probleme, weil sich zur Zeit des 37. Seckauer Bischofs Wenzel Wilhelm Freiherr von Hofkirchen (1670–1679) bereits 36 und unter dem 38. Seckauer Bischof Johann V. Ernst Graf von Thun (1679–1687) 37 Porträts seiner Vorgänger in Schloss Seggau befunden haben müssten. Selbst wenn man davon ausgeht, dass das heute fehlende Porträt des 29. Seckauer Bischofs Johann III. von Malentein (1546–1550) nie geschaffen wurde, hätte es 1675 und 1677 insgesamt 35 Bildnisse geben müssen.²⁴ Und wenn man den Salzburger Erzbischof und Gründer des Bistums Seckau, Eberhard II., dessen Porträt fester Bestandteil der Bischofsgalerie ist, zu den Seckauer Bischöfen hinzuzählt und davon ausgeht, dass es Gemälde aller Seckauer Bischöfe gab, dann hätte es 1675 und 1677 ohne das Bildnis des amtierenden Bischofs schon 37 Bildnisse geben müssen.

Ebenfalls nicht abschließend geklärt werden kann die Frage, wer der Begründer der Bischofsgalerie ist. Josef Wastler schrieb, es werde „mit Recht angenommen, dass von Brenner an die Porträts wirklich nach dem Leben gemalt wurden /.../“.²⁵ Kaspar Harb geht davon aus, dass die Bildnisse „Von

²⁰ DAG, BA, Inventare des Bistums I: 17. Jahrhundert, 1679, Nr. 4 pro 1679, fol. 23r: *Gmähler. 35 Seggauische alte Bischöffe.*

²¹ DAG, BA, Inventare des Bistums I: 17. Jahrhundert: *Inuentarium Und Beschreibung Über die Bey der Fürstb. Residenz Seggau Aller Mobilien Undt fahrnußen Welche den 10. 11. und 12. Septembris Anno 1675 sein Beschriben Wordten /.../*. fol. 6r: *Im großen Sall, Controfet der Zu Seggau ableybenten Bischouen – 34.* Vgl. dazu Gabriele WROLLI, Die Geschichte des Alten Turmes anhand der Schriftquellen von 1219 bis 1831, in: Stephan Karl, Gabriele Wrolli, *Der Alte Turm im Schloss Seggau zu Leibnitz. Historische Untersuchungen zum ältesten Bauteil der Burganlage Leibnitz in der Steiermark*, Wien-Berlin-Münster 2011, S. 16, Anm. 16. Wrolli gibt den Text mit leicht abweichender Schreibweise wieder. Bereits eine Seite zuvor sind in diesem Inventar auf fol. 5v unter der Überschrift *Mer In Taffl Stuben, Ein Vngefasstes Controfet Guidobaldy Erzbischoffenn Zu Salzburg – 1* sowie ein weiteres *Controfet Bischouen Martiny zu Seggau – 1* verzeichnet. Da anzunehmen ist, dass sich unter den 34 Porträts im großen Saal auch das Bildnis des 33. Seckauer Bischofs Martin Brenners befand, handelt es sich bei dem Bildnis Martin Brenners im Speisezimmer wahrscheinlich um ein zweites Porträt des Bischofs, welches nicht zur Galerie der Bischöfe gehörte.

²² WROLLI 2011 (Anm. 21), S. 24, Anm. 72, datiert die Anfänge der Bischofsgalerie wegen des Inventars von 1675 in das dritte Viertel des 17. Jahrhunderts.

²³ DAG, BA, Inventare des Bistums I: 17. Jahrhundert, 1677, Nr. 3. Siehe Anm. 17.

²⁴ WROLLI 2011 (Anm. 21), S. 24, Anm. 72, vermutet, dass das heute fehlende Porträt Johanns III. von Malentein nie angefertigt wurde und auch das Bildnis des 36. Seckauer Bischofs Maximilian Gandolf Graf von Kuenburg (1664–1670) noch nicht zur Bischofsgalerie gehörte, weil dieser erst 1687 als Erzbischof von Salzburg starb. Daher müsse es sich bei dem 34. Porträt um das Bildnis des am 2. Februar 1664 verstorbenen Bischofs Johann IV. Markus von Altringen handeln. Es ist jedoch fraglich, ob die Bildnisse der Bischöfe von Seckau grundsätzlich erst nach ihrem Tod oder bereits zum Ende ihrer Amtszeit geschaffen wurden.

²⁵ Josef WASTLER, *Das Kunstleben am Hofe zu Graz unter den Herzogen von Steiermark, den Erzherzogen Karl und Ferdinand*, Graz 1897, S. 151.

Martin Brenner (1585–1616 [sic!]) angefangen /.../ wirkliche, während ihrer Lebenszeit aufgenommene Portraits“ sind.²⁶

Gabriele Wrolli vermutet, dass die Einrichtung der Bischofsgalerie auf den 35. Seckauer Bischof Johann IV. Markus von Altringen (1633–1664) zurückgeht,²⁷ der sich als erster Fürstbischof nannte.²⁸ Er war maßgeblich für bauliche Veränderungen am Schloss Seggau verantwortlich, denn in seiner Amtszeit wurde die Hofseite des Seggauer Schlosses mit den über drei Geschosse aufgeführten Arkaden versehen.²⁹ Entsprechend wird Johann IV. Markus von Altringen in der Beischrift auf seinem Porträt in der Bischofsgalerie mit den Worten *RESIDENTIAM SECCOVIENS[EM] IN HODIERNAM FORMA[M] MAGNA EX PARTE AEDIFICARE FECIT* als Erneuerer des Schlosses gewürdigt.³⁰

Initiator der Bischofsgalerie in Schloss Seggau könnte, wie bereits ausgeführt, der 37. Seckauer Bischof Wenzel Wilhelm Freiherr von Hofkirchen (1670–1679) gewesen sein. Es ist auch möglich, dass die Idee zur Einrichtung einer Bischofsgalerie in Schloss Seggau auf seinen Vorgänger, Maximilian Gandolf Freiherr von Kuenburg (1665–1668) zurückgeht, der vor seiner Berufung zum Bischof von Seckau das Bischofsamt in der Diözese Lavant innegehabt und in seiner Amtszeit (1654–1664) eine Porträtgalerie der Bischöfe von Lavant in Auftrag gegeben hat.³¹

Zur räumlichen Bestimmung der Seggauer Bischofsgalerie

Nicht genau geklärt ist bisher auch die Bestimmung des Raumes oder der Räume im Schloss Seggau, in denen die Bischofsgalerie im 17. und 18. Jahrhundert untergebracht war.³² Gemäß dem Inventar vom September 1675 befanden sich die 34 Porträts der Seckauer Bischöfe im großen Saal des Seggauer Schlosses.³³ Der große Saal wird auch in den Inventaren aus den Jahren 1677 und 1686 als Raum, in dem sich die Porträts der Bischöfe von Seckau befanden, genannt.³⁴ Im Inventar von 1675 folgt der große Saal auf das Tafelzimmer, und auch in den anderen Inventaren aus dem 17. Jahrhundert wird er immer in Verbindung mit dem Tafelzimmer, meist *Taffl Stuben* genannt, erwähnt.

²⁶ Kaspar HARB, Leibnitz und seine Umgebung in topographisch-historischer Beziehung, *Mittheilungen des historischen Vereines für Steiermark*, 4, 1853, S. 180.

²⁷ WROLLI 2011 (Anm. 21), S. 24, Anm. 72. Zu Bischof Johann IV. Markus von Altringen siehe STEINER 1931² (Anm. 4), S. 84; Karl KLAMMINGER, Johann IV. Markus von Altringen (1633–1664), *Die Bischöfe* 1969 (Anm. 5), S. 287–302; Maximilian LIEBMANN, Johannes Markus Freiherr von Altringen (Altringen) (1592–1664), *Lebensbilder* 2002 (Anm. 5), S. 89–91.

²⁸ KLAMMINGER 1969 (Anm. 27), S. 288 mit einem Verweis auf eine Urkunde vom 12. März 1660 im Ordinariatsarchiv II/764.

²⁹ KNAPP 1933 (Anm. 2), S. 33; Schloß Seggau 1997 (Anm. 2), S. 73.

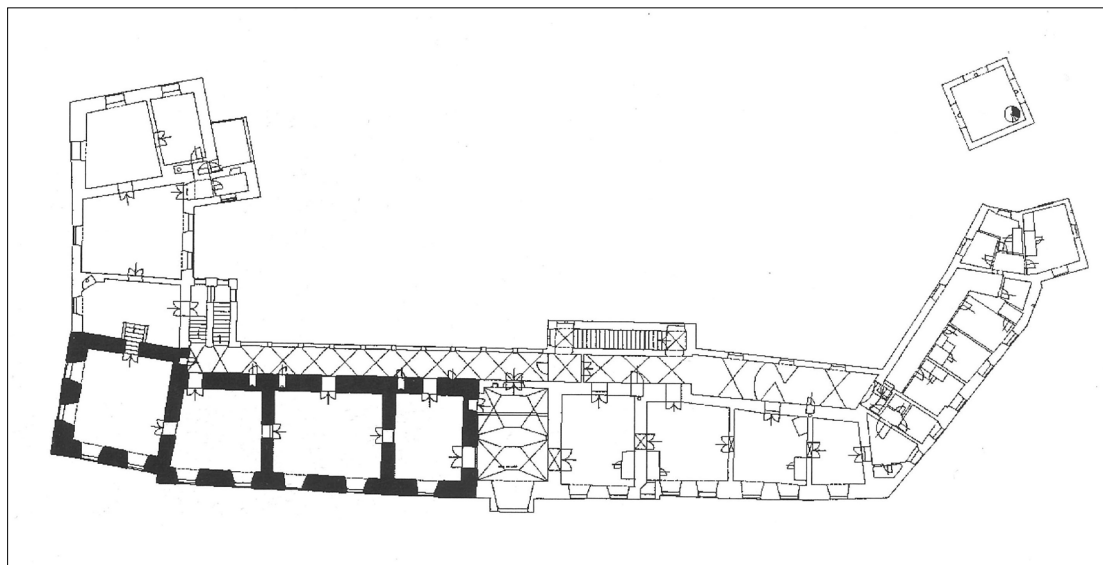
³⁰ Mit einer kleinen Korrektur zitiert nach: WROLLI 2011 (Anm. 21), S. 24.

³¹ Zu den Porträts der Bischöfe von Lavant siehe Ana LAVRIČ, Portretna galerija lavantinskih škofov, *Acta historiae artis Slovenica*, 20/1, 2015, S. 11–96. Zu Bischof Maximilian Gandolf Freiherr von Kuenburg siehe Karlmann TANGL, *Reihe der Bischöfe von Lavant*, Klagenfurt 1841, S. 273–286; Franc KOVAČIČ, *Zgodovina Lavantinske škofije (1228–1928)*, Maribor 1928, S. 298–299; Karl KLAMMINGER, Maximilian Gandolf Graf von Kuenburg (1664–70), *Die Bischöfe* 1969 (Anm. 5), S. 303–305; Franz ORTNER, Maximilian Gandolf Freiherr von Kuenburg (seit 1669 Reichsgraf), *Lebensbilder* 2002 (Anm. 5), S. 91–95.

³² KNAPP 1933 (Anm. 2) hat nicht versucht, die in den Inventaren genannten Räume mit den heute in Schloss Seggau befindlichen Räumen in Übereinstimmung zu bringen.

³³ DAG, BA, Inventare des Bistums I: 17. Jahrhundert. Siehe Anm. 21. Vgl. KNAPP 1933 (Anm. 2), S. 38.

³⁴ So im Inventar vom 16. Juni 1677 und im Inventar von 1686. Siehe Anm. 17 und 18.



6. Grundriss der Fürstenzimmer im zweiten Stock des Seggauer Schlosses

Die Anordnung der Räume, die in dem Inventar aus dem Jahr 1686 beschrieben werden, kann mit der heutigen Abfolge der Fürstenzimmer in Übereinstimmung gebracht werden. Auf das Schlafzimmer und das Audienzzimmer folgen das Vorzimmer (die *ante Camera*) und ein großer Speisesaal (die *Große Tafl Stuben*) sowie der große Saal mit den 35 Bildnissen der Seckauer Bischöfe und schließlich mehrere Räume, die als Kammern und Gästezimmer beschrieben werden.³⁵ Wenn man davon ausgeht, dass sich die beschriebenen Räume im zweiten Obergeschoss des Seggauer Schlosses befanden und sich das Schlafzimmer der Bischöfe (heute Oratoriumszimmer) unmittelbar neben der Kapelle befand (Abb. 6), folgen nach Süden hin anschließend das Audienzzimmer (heute Thronzimmer), das Vorzimmer (heute Beratungszimmer) und das Tafelzimmer (heute Speisezimmer).³⁶ Der nächstfolgende große Saal wäre dann identisch mit dem westlich an das Tafelzimmer anschließenden, vom Niveau her etwas niedrigeren Raum.³⁷

In den Inventaren des 18. Jahrhunderts wird der bischöfliche Besitz nach Sachgruppen (Bücher, Silbargeschmeide, Kleider u.a.) aufgelistet. Zwar werden im Inventar von 1702 auch die Gegenstände in den verschiedenen Räumen des Schlosses Seggau (Schlafzimmer, Audienzzimmer, Bischofssaal, Kaplanzimmer, Kanzleizimmer, zwei Gastzimmer, ein Billardzimmer, eine Tafelstube für Offiziere und ein Gewölbe des Hausmeisters) aufgelistet,³⁸ Gemälde werden in diesem Zusammenhang jedoch nicht erwähnt.

³⁵ Siehe Anm. 18.

³⁶ Die in Klammern gesetzten Bezeichnungen entsprechen der Benennung der Räume in: Schloß Seggau 1997 (Anm. 2), S. 75–84. KNAPP 1933 (Anm. 2), S. 104–105, bezeichnet die Räume als Bischofszimmer, Billardzimmer, Empfangszimmer und Speisezimmer.

³⁷ Dieser Raum wird in Schloß Seggau 1997 (Anm. 2) nicht erwähnt. KNAPP 1933 (Anm. 2), S. 105, bezeichnet ihn als Vorzimmer.

³⁸ DAG, BA, Inuentarium Nr. 8, 1702 vom 4. October 1702, fol. 27ff. Ob der Bischofssaal identisch mit dem großen Saal ist, kann nicht geklärt werden.

In einem anderen Inventar aus dem Jahr 1702 werden 154 Gemälde in den verschiedenen zum Bistum Seckau gehörenden Besitztümern summarisch aufgelistet.³⁹ In den Inventaren von 1720 und 1728 findet sich zwar erstmals auch eine ausführliche Auflistung der Gemälde, die sich im Audienzzimmer, Schlafzimmer und Tafelzimmer der Residenz Seggau befunden haben, aber die Porträts der Bischöfe von Seckau werden in diesen Räumen nicht erwähnt. Sie waren offenbar Teil der 154 summarisch aufgelisteten Gemälden in Graz, Seggau, Wasserberg und Bischofsegg.

Einem 1813, nach dem Tod des 48. Bischofs von Seckau, Johann VI. Friedrich Graf von Waldstein-Wartenberg (1802–1812), angefertigten Inventar des Schlosses Seggau ist zu entnehmen, das sich 58 Gemälde im bischöflichen Bilderzimmer, weitere 45 Gemälde in einem Kabinett und vier große, nicht näher bestimmte Gemälde im Vorsaal befanden. Schließlich werden 47 Porträts der Bischöfe von Seckau in einem fürstbischöflichen Porträtzimmer erwähnt.⁴⁰ Auch wenn die Lage der Räume im ersten oder zweiten Stock des Schlosses nicht genauer spezifiziert wird, ist dem Inventar zu entnehmen, dass es ein eigenes Porträtzimmer gab, an dessen Wänden im Jahr 1813 insgesamt 47 Bildnisse der Seckauer Bischöfe angebracht waren. Da das Bildnis des 1812 verstorbenen Bischofs Johann VI. Friedrich Graf von Waldstein-Wartenberg noch nicht vorhanden war, aber 47 alte Porträts gezählt wurden, kann man davon ausgehen, dass das heute verlorene Porträt des 29. Bischofs von Seckau, Johann III. von Malentein, zu dieser Zeit noch vorhanden war. Denkbar ist aber auch, dass das Bildnis des Salzburger Erzbischofs und Bistumsgründer Eberhard II. zu den 47 im Inventar genannten Bischöfen von Seckau gezählt wurde.

Um 1830, also zur Amtszeit des 49. Seckauer Bischofs Roman Franz Xaver Sebastian Zängerle (1824–1848), befanden sich drei Porträts im Billardzimmer im zweiten Stock des Schlosses und 44 Porträts im Bischofszimmer, welches sich im ersten Stock neben der Kapelle, also unter dem heutigen Oratoriumszimmer, befand.⁴¹ Ausdrücklich erwähnt wird, dass das Bildnis des 48. Seckauer Bischofs fehlt. Demzufolge gab es zu dieser Zeit eine vollständige Reihe mit Bildnissen der Bischöfe von Karl I. (1218–1230) bis Josef III. Adam Graf Arco (1780–1802). Aus diesem Inventar geht eindeutig hervor, dass sich das Bischofszimmer im ersten Stock des Seggauer Schlosses befand, während das Billardzimmer im zweiten Stock zu lokalisieren ist, denn es werden zuerst die

³⁹ DAG, BA, Inventare des Bistums II-III: 1702-1846, Bistumbliches Inventarium Nr. 9, 1702, fol. 18r: *Gemähl. In der Bibliothec, in denen Zimmern Zu Grätz, Seccau, Wasserberg, und Bischoffsegg sint zu finden 154. Allerley gemahlte Stückh Von Öhl, Und Wasserfarben. Item das Contraphe Ihro fürstl. Gnaden Bischoffs Martini Hochselig so Ihro fürstl. Gnaden der negst abgeleibte fürst hochsel. contraphenn lasßen.* Dieser Eintrag findet sich, mit leicht abweichender Schreibweise, auch in den anderen Inventaren aus den Jahren 1712, 1720 und 1728, die einander alle sehr ähnlich sind und wohl als Abschriften angesehen werden können.

⁴⁰ DAG, BA, Gebundene Quellen, Bistums- und Herrschaftsinventare, Inventarium Vom Jahr 1813 nach dem Todte des Fürstbischofes Graf Waldstein. Am Ende des Inventars befindet sich unter Nr. 20 eine *Specification über die zum seckauischen Besitz gehörende Gemälde.* Zuerst werden 14 Gemälde aufgelistet, die sich *In der Capelle zu Grätz in Bischofshofe* befunden haben, im Anschluss daran folgen die Gemälde *Im Bischoflichen Schlosse zu Seckau.* 58 verschiedene Obst- Thier- und Menschengemählde, welche in dem bischöflichen Bilder Zimer an der Wand befestiget sind. 45 Verschiedene Gemählde, die theils Landschaften, Seefahrten und andere menschliche Bruststücke vorstellen, und ebenfalls in Cabinet an der Wand befestiget sind. 4 grosse an der Wand befestigte Gemählde im Vorsale. 47 alte Portraits der Hochwürdigten Bischöfe von Seckau mit Ausnahme des hochseligen Grafen von Waldstein, die in fürstbischöflichen Portraitzimmer an der Wand befestiget sind. In einer Anmerkung wird auf weitere Gemälde verwiesen, die auf der folgenden Seite erwähnt sind und sich im fürstbischöflichen Tafelzimmer befunden haben.

⁴¹ DAG, BA, Gebundene Quellen, Bistums- und Herrschaftsinventare, Haus- und Wirthschafts-Inventar bey der Bistumsherrschaft Seckau, ergänzt (um 1830): *Im 2. Stock, Im Billardzimmer, Nr. 38: Bischöfliche Portraits – 3* sowie: *Im 1. Stock, Im Bischofszimmer, Nr. 181: Alte Portraits der Herrn Fürstbischofe von Seckau – 44. Anmerkung. Drey Stücke befinden sich im Billardzimmer, und jenes des Herrn Fürstbischofs Johann Friedrich mangelt.*

Bestände in den Räumen des zweiten Stocks und danach die Bestände in den Räumen des ersten Stocks beschrieben.

Die Abfolge der Räume im zweiten Stock ist wie folgt angegeben: Auf einen Vorsaal folgen das Schlafzimmer Ihrer Fürstlichen Gnaden, die Bibliothek, ein Bedienten-Zimmer und das Billardzimmer mit den drei bischöflichen Porträts, dann das Tafelzimmer des Fürsten, das Fürstliche Bilderzimmer mit 58 Gemälden sowie ein erstes und ein zweites Gastzimmer. Im Anschluss daran werden die Bestände *In den Zimmern links von der Capelle im 2ten Stock* aufgelistet.⁴² Aus dieser Notiz kann man schließen, dass sich alle zuvor genannten Räume im zweiten Stock rechts der Kapelle befunden haben. Mit den genannten Räumen sind offenbar nicht nur die vier heute als Fürstenzimmer bezeichneten Repräsentationsräume, sondern auch die daran anschließenden, im älteren und niedrigeren Trakt von Schloss Seggau befindlichen Räume gemeint.

Auch im ersten Stock gab es einen Vorsaal, dann ein Milchgewölbe und daran anschließend die Wohnung des Geistlichen, ein Zimmer der Köchin sowie ein Nebenzimmer, ein Zimmer der Mägde, die Schlosskapelle und das Bischofszimmer mit den 44 Porträts der Herrn Fürstbischöfe von Seckau. Außerdem werden die Kanzlei des Rentmeisters, die alte Kanzlei, die Zimmer oberhalb der Kanzlei und der Wohnung des Kassierers sowie andere Räume und Gewölbe aufgelistet, in denen sich jedoch keine Gemälde befanden.⁴³

Die Angaben über die Bischofsporträts und die Lokalisierung der Räume werden in einem Inventar, welches im März 1835 in zweifacher Ausfertigung erstellt wurde, bestätigt.⁴⁴ In dem im zweiten Stock befindlichen Billardzimmer befanden sich zu diesem Zeitpunkt jedoch vier Porträts, weil neben den bereits vorhandenen drei Bildnissen nun auch das Porträt des nachfolgenden Bischofs Johann VI. Friedrich Graf von Waldstein-Wartenberg (1802–1812) als Neuzugang verzeichnet ist.⁴⁵ Die anderen 44 Porträts der Bischöfe von Seckau befanden sich nach wie vor im Bischofszimmer im ersten Stock des Schlosses Seggau.⁴⁶

Eine Zusammenführung und damit verbundene neue Präsentation der Bischofsporträts im ehemaligen Billard- und heutigen Thronzimmer sowie dem nördlich zur Kapelle hin anschließenden Oratoriumszimmer erfolgte offenbar in den Jahren nach 1835 und vor 1867, denn in dem folgenden Inventar aus dem Jahr 1867, das zu Beginn der Amtszeit des 52. Seckauer Bischofs Johann VII. Baptist Zwerger (1867–1893) erstellt wurde und in vier nahezu identischen Fassungen vorliegt, werden nunmehr 51 Porträts an den Wänden des Kapellen- und des Billardzimmers aufgelistet.⁴⁷

⁴² DAG, BA, Gebundene Quellen, Bistums- und Herrschaftsinventare, Haus- und Wirtschafts-Inventar bey der Bistumsherrschaft Seckau, ergänzt: (um 1830). Siehe auch Anm. 41.

⁴³ DAG, BA, Gebundene Quellen, Bistums- und Herrschaftsinventare, Haus- und Wirtschafts-Inventar bey der Bistumsherrschaft Seckau, ergänzt: (um 1830).

⁴⁴ DAG, BA, Gebundene Quellen, Bistums- und Herrschaftsinventare, Inventar über die Haus- und Wirtschaftsgeräte und Einrichtungsstücke, der Bistums-Herrschaft Seckau. Aufgenommen im Monate März 1835 (zwei Exemplare).

⁴⁵ DAG, BA, Gebundene Quellen, Bistums- und Herrschaftsinventare, Inventar vom März 1835 (zwei Exemplare): *Im 2. Stock, im Billard-Zimmer, Nr. 8: Portraits, bischöfliche* – 3. Als *Zuwachs pro 1836/37* ist unter der Nr. 9 das *Portrait des Hochwürdigten Herrn Fürstbischofs Waldstein* – 1 angeführt.

⁴⁶ DAG, BA, Gebundene Quellen, Bistums- und Herrschaftsinventare, Inventar vom März 1835 (zwei Exemplare): *Im 1. Stock, im Bischofszimmer: 1. Portraits alte, der Hochwürdigten Herren Fürstbischöfe von Seckau* – 44.

⁴⁷ DAG, BA, gebundene Quellen, Bistums- und Herrschaftsinventare, Inventar über das Stammvermögen des Bistums Seckau nach dem Stande bei der Bistumsbesetzung 1867 (vier Exemplare mit leicht abweichender Paginierung), S. 100, 108 oder S. 112: *E. Gemälde im Schloss zu Seggau, Nr. 1: Portraits der Fürstbischöfe von Seggau im Kapellen- und Billardzimmer an der Wand befestiget* – 51.

Aus den Einträgen in diesem Inventar kann außerdem geschlossen werden, dass die nächstfolgenden Räume das Beratungszimmer (*Sitzzimmer*) und der Speisesaal gewesen sind, an den ein Vorsaal anschloss.⁴⁸ Dieser Vorsaal dürfte identisch sein mit dem westlich an das Speise- oder Tafelzimmer anschließenden, etwas tiefer gelegenen Raum, der sich im zweiten Obergeschoss des Torhauses der alten salzburgischen Burg befindet.⁴⁹ Da die Neugestaltung der Bischofsgalerie in den beiden benachbarten Räumen im zweiten Stock des Seggauer Schlosses in den Jahren 1835 bis 1867 vorgenommen wurde, kann sie unter dem 49. Seckauer Bischof Roman Franz Xaver Sebastian Zängerle (1824–1848)⁵⁰ oder seinen Nachfolgern Josef IV. Othmar von Rauscher (1849–1853)⁵¹ und Ottokar Maria Graf von Attems (1853–1867)⁵² erfolgt sein.

Während die Abfolge und die Bezeichnung der Fürstenzimmer im zweiten Geschoss des Seggauer Schlosses bis zum Ende des 19. Jahrhunderts gleich blieben, wurde die Hängung der Porträts der Seckauer Bischöfe offenbar noch einmal verändert. In einem in vier identischen Ausfertigungen erstellten Inventar aus dem Jahr 1895, welches nach dem Tod von Bischof Johann VII. Baptist Zwerger (1867–1893) und in den ersten Jahren der Amtszeit seines Nachfolgers Leopold IV. Schuster (1893–1927) erstellt wurde, werden nunmehr 58 Porträts der Fürstbischöfe von Seckau erwähnt, die zu diesem Zeitpunkt im Sitzzimmer, also dem Beratungszimmer, im zweiten Stock des Schlosses in der Wand eingelassen waren.⁵³ Die Bischofsgalerie war demzufolge aus dem Billardzimmer und dem Oratoriumszimmer entfernt und im Beratungszimmer zusammengefasst worden.

Der Eintrag im Inventar von 1895 ist jedoch in zweifacher Hinsicht problematisch und daher zu hinterfragen. Zum einen, weil das Inventar in die Amtszeit des 53. Seckauer Bischofs Leopold IV.

⁴⁸ DAG, BA, gebundene Quellen, Bistums- und Herrschaftsinventare, Inventar über das Stammvermögen des Bisthums Seckau nach dem Stände bei der Bisthumsbesetzung 1867 (vier Exemplare mit leicht abweichender Paginierung), S. 100, S. 108 oder S. 112: *E. Gemälde im Schloss zu Seggau, Nr. 2: Verschiedene Obst- Thier- und andere Gemälde, im Sitzzimmer neben dem Speisesaale an der Wand befestiget – 58; Nr. 3: Große Gemälde im Vorsaale – 4.* Die heute im Speisesaal oder Tafelzimmer befindlichen großformatigen Gemälde von Jakob Zanussi mit Szenen aus dem Alten und Neuen Testament werden in diesem Inventar nicht erwähnt. Die Abfolge der vier, heute als Fürstenzimmer bezeichneten Repräsentationsräume der Bischöfe von Seckau wird in einem Inventar aus dem Jahr 1868 bestätigt, in dem die im zweiten Stock von Schloss Seggau befindlichen Räume unter den Nummern 1 bis 21 aufgelistet werden. Die Räume mit den Nummern 10 bis 13 werden als Tafelzimmer, Empfangszimmer, Billardzimmer und Oratoriumszimmer bezeichnet. Die in den Räumen befindlichen Gemälde werden in diesem Inventar jedoch nicht aufgelistet. Siehe dazu: Diözesanarchiv Graz, Bistumsarchiv, gebundene Quellen, Inventar über die Haus- und Wirthschafts-Geräthe und Einrichtungs-Stücke bei der Bistumsherrschaft Seggau (ergänzt 1868).

⁴⁹ Schloß Seggau 1997 (Anm. 2), S. 67–68.

⁵⁰ Zu Roman Franz Xaver Sebastian Zängerle siehe STEINER 1931² (Anm. 4), S. 112–113; Ägid LEIPOLD, Roman Franz Xaver Sebastian Zängerle (1824–1848), *Die Bischöfe* 1969 (Anm. 5), S. 405–420; Ägidius LEIPOLD, Roman Sebastian (Taufname: Franz Xaver) Zängele, 1771–1848. Fürstbischof von Seckau und Administrator von Leoben, *Lebensbilder* 2002 (Anm. 5), S. 134–139.

⁵¹ Zu Josef IV. Othmar von Rauscher siehe STEINER 1931² (Anm. 4), S. 14–15; Ägid LEIPOLD, Josef IV. Othmar von Rauscher (1849–1853), *Die Bischöfe* 1969 (Anm. 5), S. 421–427; Erwin GATZ, Joseph Otmar Ritter von Rauscher (1797–1875), *Lebensbilder* 2002 (Anm. 5), S. 139–150.

⁵² Zu Ottokar Maria Graf von Attems siehe STEINER 1931² (Anm. 4), S. 116–117; Ägid LEIPOLD, Ottokar Maria Graf von Attems (1853–1867), *Die Bischöfe* 1969 (Anm. 5), S. 428–438; Ägidius LEIPOLD, Ottokar Maria Graf von Attems (1815–1867), *Lebensbilder* 2002 (Anm. 5), S. 151–152.

⁵³ DAG, BA, gebundene Quellen, Bistums- und Herrschaftsinventare, Bistumsinventar 1895, Inventar des Bisthums Seckau 1895, S. 99: 3. *Bilder im Schlosse Seggau. Im zweiten Stocke befinden sich nachfolgende Bilder: Im Vorsaal vor dem Speisesaal: 4 Gemälde an der Wand aufgehängt, ohne Rahmen. Im Speisesaale: 4 große Wandgemälde, durch rothe Tapeten verdeckt. Im Sitzzimmer: 58 Bilder in der Wand eingelassen, Portraits der Fürstbischöfe von Seckau. Im Oratoriumszimmer: 44 Stücke an der Wand befestigte Bilder verschiedenen Inhaltes.*

Schuster fällt und es zu diesem Zeitpunkt also erst 52 oder 53 Bischofsporträts gegeben haben kann, zum anderen, weil in diesem Inventar nur das Speise-, das Beratungs- und das Oratoriumszimmer, in dem sich weitere 44 Gemälde befanden, aufgeführt sind, nicht jedoch das zwischen dem Beratungs- und dem Oratoriumszimmer gelegene Billardzimmer.

Der heutigen Anbringung der Bischofsporträts im Oratoriums- und im Thronzimmer widerspricht auch die Auflistung der Gemälde im jüngsten Bistums-Inventar, welches am 18. März 1927 nach dem Tod des 53. Seckauer Bischofs Leopold IV. Schuster (1893–1927) erstellt wurde.⁵⁴ Darin werden im Anschluss an die Räume im ersten Stock auch die Räume im zweiten Obergeschoss des Seggauer Schlosses beschrieben. Im Inventar folgen auf die Kapelle das Oratorium, ein Billard-, ein Sitz- und ein Speisezimmer sowie einige Stufen tiefer gegen Westen ein Vorsaal.⁵⁵ Die Abfolge der Räume stimmt exakt mit den heutigen Räumen überein. Die bereits im Inventar von 1895 erwähnten 58 Porträts der Bischöfe von Seckau, die sich am Ende des 19. Jahrhunderts im Beratungszimmer befanden, sollen sich nun in einem Speisezimmer befunden haben, denn im Inventar heißt es: *Im Speisezimmer: 58 Bilder, in die Wand eingelassen, Portraits der Fürstbischöfe von Seckau.*⁵⁶ Dieses Speisezimmer befand sich, laut Inventar, zwischen dem Speisesaal und dem Oratoriumszimmer. Es ist also entweder identisch mit dem Sitzzimmer (Beratungszimmer) oder dem Billardzimmer (Thronzimmer), die beide an dieser Stelle im Inventar nicht erwähnt werden. Höchstwahrscheinlich ist der hier als Speisezimmer bezeichnete Raum identisch mit dem Sitz- oder Beratungszimmer, denn auch in einem Beratungszimmer werden Tisch und Stühle aufgestellt gewesen sein. Dies könnte zu einer falschen Bezeichnung des Raumes als Speisezimmer geführt haben, obwohl sich der Speisesaal in dem benachbarten Raum befand. Diese Annahme wird dadurch bestärkt, dass die 58 Porträts der Seckauer Bischöfe bereits 1895 in den Wänden des Sitzzimmers eingelassen waren, sich also höchstwahrscheinlich auch 1927 noch dort befanden.

Nach der Durchsicht und Auswertung der Inventare mit den Beständen des Schlosses Seggau kann festgehalten werden, dass keine endgültige Klarheit darüber zu gewinnen ist, wann die Bischofsporträts in dem südlich an die Kapelle anschließenden Oratoriumszimmer und im benachbarten Thronzimmer angebracht wurden. 1835 befand sich der Großteil der Porträts in einem Bischofszimmer im ersten Stock des Seggauer Schlosses. Vor 1867 wurden die Bildnisse dann an den Wänden des Oratoriums- und des Thronzimmers angebracht. Diese Neuaufstellung kann unter Bischof Roman Franz Xaver Sebastian Zängerle, Josef IV. Othmar von Rauscher oder Ottokar Maria

⁵⁴ DAG, BA, Inventar des Bistums Seckau aufgenommen anlässlich des am 18. März 1927 erfolgten Ablebens des Fürstbischofs Dr. Leopold Schuster in Graz, maschinenschriftlich (in drei Exemplaren: Ein gebundenes Exemplar, ein ungebundenes Inventar, in dem spätere Änderungen auf ergänzenden Seiten eingefügt sind, und ein drittes Exemplar mit zahlreichen handschriftlichen Ergänzungen und doppelter, voneinander abweichender Paginierung in Bleistift und Rotstift. Dieses Exemplar diente offenbar als Arbeitsgrundlage bei der Erstellung des gebundenen Inventars).

⁵⁵ DAG, BA, Inventar des Bistums Seckau aufgenommen anlässlich des am 18. März 1927 erfolgten Ablebens des Fürstbischofs Dr. Leopold Schuster in Graz, maschinenschriftlich, gebunden, S. 8: *Im zweiten Stockwerke des Schlosses: /.../ Im Osttrakte folgen aufeinander: ein Abort, vier Fremdenzimmer, die Kapelle, das Oratorium, ein Billard-, ein Sitz und ein Speisezimmer. Einige Stufen abwärts kommt man gegen Westen in einen Vorsaal, Eintrittszimmer und zwei Zimmer der Schwestern. Daneben befindet sich noch ein Abort.*

⁵⁶ DAG, BA, Inventar des Bistums Seckau aufgenommen anlässlich des am 18. März 1927 erfolgten Ablebens des Fürstbischofs Dr. Leopold Schuster in Graz, maschinenschriftlich, gebunden, S. 113: *Bilder im Schloss Seggau. Im zweiten Stockwerk befinden sich noch folgende Bilder: Im Vorsaal vor dem Speisesaal: 4 Gemälde, an der Wand aufgehängt, ohne Rahmen. Im Speisesaal: 4 große Wandgemälde, durch rote Tapeten verdeckt. Im Speisezimmer: 58 Bilder, in die Wand eingelassen, Portraits der Fürstbischöfe von Seckau. Im Oratoriumszimmer: 44 Stück an der Wand befestigte Bilder, verschiedenen Inhalts.*



7. Stift Seckau,
Bischöfskapelle, Porträts
der Bischöfe von Seckau

Graf von Attems erfolgt sein. Da sich die Porträts 1895 jedoch im Beratungszimmer befanden, wurden sie vermutlich unter Bischof Johann VII. Baptist Zwerger (1867–1893) dorthin gebracht. Wann die Rückführung der Gemälde in das Oratoriums- und das Thronzimmer und ihre heutige Anbringung in den hölzernen Rahmen erfolgte, kann anhand der Inventare nicht geklärt werden. Anzunehmen ist, dass die heutige Anbringung der Gemälde in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg erfolgte. Eher unwahrscheinlich ist, dass die heutige Präsentation der Gemälde in den Fürstenzimmern auf die grundlegende, 1961 durchgeführte Restaurierung der Räume zurückzuführen ist.⁵⁷

Offen bleibt die Frage, wo sich zum Ende des 19. Jahrhunderts die 57 Gemälde befunden haben, die heute in der Wandvertäfelung des Beratungszimmers eingelassen sind und deren Anbringung höchstwahrscheinlich Teil der barocken Neugestaltung der Fürstenzimmer war, die in den Jahren 1741 bis 1748 unter Bischof Leopold III. Ernst Graf Firmian (1739–1763) erfolgte.⁵⁸ Schließlich ist festzuhalten, dass die großformatigen, von Jakob Zanussi geschaffenen Historienbilder mit Szenen aus dem Alten und dem Neuen Testament, die in einem Inventar aus dem Jahr 1728 ausführlich beschrieben werden und heute in die Wandvertäfelung des Speisezimmers eingelassen sind, in den Inventaren des 19. und 20. Jahrhunderts nicht erwähnt werden.⁵⁹

Da diese Fragen derzeit nicht beantwortet werden können, sollen abschließend mögliche Vorbilder für die heute im Thron- und im Oratoriumszimmer von Schloss Seggau befindliche Bischofsgalerie vorgestellt werden.

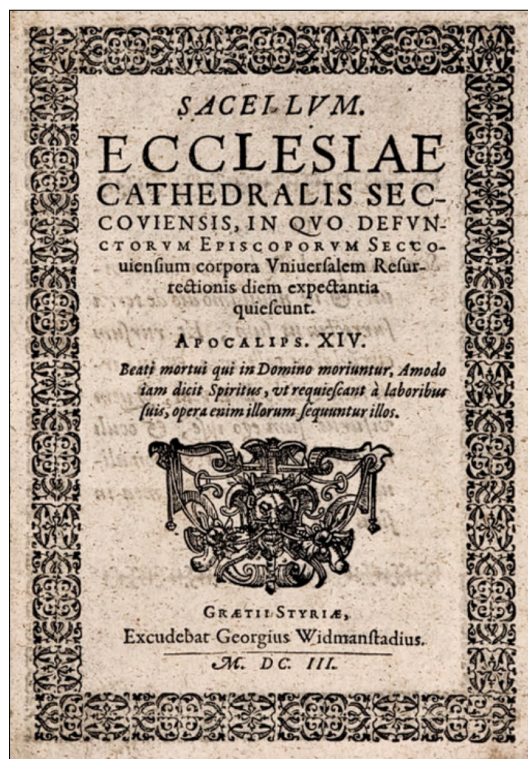
⁵⁷ Schloß Seggau 1997 (Anm. 2), S. 75; Bundesdenkmalamt (BDA), Seggauberg, Fürstenzimmer, 16. Mai 2008, <https://bda.gv.at/de/denkmal-aktuell/artikel/2008/05/seggauberg-fuerstenzimmer/> (28. 4. 2019).

⁵⁸ KNAPP 1933 (Anm. 2), S. 38; Schloß Seggau 1997 (Anm. 2), S. 75. Zum Beratungszimmer und zur Bildergalerie siehe Schloß Seggau 1997 (Anm. 2), S. 79–81; Rita ROBOSCH, *Die barocke Bildergalerie im Schloss Seggau*, Graz 2002 (ungedruckte Diplomarbeit).

⁵⁹ Siehe dazu die detaillierte Auflistung der Gemälde mit Darstellungen aus dem Alten und dem Neuen Testament im DAG, BA, Inventare des Bistums II-III: 1702-1846, Bistumbliches Inventarium Nr. 18: 1728. Zu den Gemälden von Jakob Zanusi (auch Jacopo Zanussi) siehe Johann KRONBICHLER, *Der Salzburger Hofmaler Jacob Zanusi 1679–1742*, Salzburg 2001, S. 29–34.

Vorbilder für die Bischofsgalerie im Schloss Seggau

Unmittelbares Vorbild für die in Schloss Seggau befindliche Galerie mit den Bildnissen der Bischöfe von Seckau war die Bischofsgalerie in der Bischofskapelle von Stift Seckau (Abb. 7).⁶⁰ Bischof Martin Brenner hatte die ursprünglich der Hl. Margarethe und ab 1424 der Hl. Barbara geweihte Kapelle 1590 zur Grabstätte der Seckauer Bischöfe bestimmt und mit 34 halbfigurigen Porträts, die in Freskotechnik ausgeführt waren,⁶¹ ausschmücken lassen. Die Reihe beginnt – wie auch die Bischofsgalerie in Schloss Seggau – mit dem Salzburger Erzbischof Eberhard II., der das Bistum Seckau 1218 gründete, und endet mit den Bildnissen der Bischöfe Sigmund von Arzt (1584) und Martin Brenner (1585–1615).⁶² Unter jedem Porträt befinden sich der Name des Bischofs und als Grab- oder Gedenkschrift eine Textstelle aus der Bibel oder den Kirchenvätern, mit der ein Bezug zwischen den Bischöfen von Seckau und den Päpsten in Rom hergestellt wird.⁶³ Bischof Martin Brenners Interesse an der Abfolge der Seckauer Bischöfe zeigt sich auch in dem von ihm verfassten und 1603 in Graz gedruckten *Sacellum ecclesiae cathedralis Seccoviensis*,⁶⁴ in dem er, wie bereits zuvor in den Inschriften unter den Bildnissen in der Bischofskapelle in Seckau, die wichtigsten Daten zu seinen Vorgängern sowie Textstellen aus der Bibel und den Kirchenvätern veröffentlicht hat (Abb. 8). Auch in dieser Schrift ist den Seckauer Bischöfen der Salzburger Erzbischof Eberhard II. als Gründer des Bistums vorangestellt.



8. Titelblatt des von Bischof Martin Brenner verfassten *Sacellum ecclesiae cathedralis Seccoviensis*, Graz 1603

⁶⁰ Siehe dazu Gregor KELLER, *Abtei Seckau in Obersteiermark*, Graz 1902, S. 52–54; Benno ROTH, *Seckau. Der Dom im Gebirge. Kunsttopographie vom 12. bis zum 20. Jahrhundert*, Graz-Wien-Köln 1984, S. 226–230.

⁶¹ 1885 wurden die Wandbilder bei einer Restaurierung der Kapelle stark verändert und teilweise übermalt. Siehe dazu KELLER 1902 (Anm. 60), S. 53; ROTH 1984 (Anm. 60), S. 226.

⁶² ROTH 1984 (Anm. 60), S. 537, Anm. 421 korrigiert Karl Amon, der behauptet, das Bild Martin Brenners sei erst bei der Renovierung durch P. Martin Schnell hinzugefügt worden, und weist darauf hin, dass Lukas Reicht OSB das sehr schadhafte Fresko von Martin Brenner zwar neu gemalt habe, ein Bildnis Martin Brenners aber bereits in den von Matthias Ferdinand Gauster um 1733 verfassten *Monumenta Seccoviensia*, VI, S. 470 abgebildet sei. Demzufolge sei nicht Sigmund von Arzt, sondern Martin Brenner der letzte Bischof in der Seckauer Bischofsgalerie.

⁶³ ROTH 1984 (Anm. 60), S. 230, mit Verweis auf SCHUSTER 1898 (Anm. 8), S. 792–806.

⁶⁴ *Sacellum ecclesiae cathedralis Seccoviensis. In quo defunctorum episcoporum Seccoviensium corpora universalem resurrectionis diem expectantia quiescunt*, https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11345450_00007.html (15. 3. 2019), die von Martin Brenner verfasste Schrift mit Brenners Vorgänger Sigmund von Arzt. Siehe dazu SCHUSTER 1898 (Anm. 8), S. 792–806 (für die Epitaphien im Mausoleum zu Seckau und insbesondere die Aufeinanderfolge der Bischöfe von Seckau, hier als *Successio episcoporum Seccoviensium* bezeichnet), S. 796–805 (mit der Übersetzung des *Sacellum ecclesiae cathedralis Seccoviensis*); AMON 1969 (Anm. 8), S. 272.



9. Benediktinerstift
St. Peter, Salzburg,
Porträts der Salzburger
Bischöfe

Auch wenn sich nicht beweisen lässt, dass die Bischofsgalerie in Schloss Seggau unmittelbar auf Bischof Martin Brenner (1585–1615) zurückgeht, weil die Porträts der Seckauer Bischöfe erstmals 1675 urkundlich erwähnt werden, ist die Idee zur Schaffung einer ununterbrochenen Reihe aller Seckauer Bischöfe maßgeblich von Martin Brenners Bestreben, die Abfolge der vor ihm amtierenden Bischöfe zu dokumentieren, beeinflusst.

Die Bischofsgalerien in Stift Seckau und in Schloss Seggau wurden möglicherweise von der Serie mit Bildnissen der Salzburger Bischöfe und Erzbischöfe, die sich bis 1974/75 im Bischofszimmer im dritten Stock der Salzburger Residenz befand, beeinflusst.⁶⁵ Die Porträtserie entstand vermutlich Ende des 16. Jahrhunderts und wurde sukzessive ergänzt. Sie umfasst Bildnisse der Bischöfe und Erzbischöfe von Rupert bis Ignaz Rieder (1918–1934). Die Porträts befinden sich derzeit in verschiedenen Räumen der Salzburger Residenz und des Stifts St. Peter (Abb. 9).

Möglicherweise wurden die Bildnisse der Salzburger Bischöfe erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts von Adam Gutmann gemalt, der 1615 in einer Eingabe noch ausstehende Gelder *wegen Contrafehning aller Erzbischoven* einforderte.⁶⁶ Wenn die Salzburger Bischofsgalerie zu Beginn des 17. Jahrhunderts geschaffen wurde, kann sie nicht Vorbildlich für die unter dem Seckauer Bischof Martin Brenner geschaffene Serie der Bischöfe in der Bischofskapelle von Stift Seckau gewesen sein, wohl aber die Bischofsgalerie in Schloss Seggau angeregt haben.

Der Seggauer Bischofsgalerie sehr ähnlich ist auch eine Serie mit Bildnissen der Bischöfe von Lavant im Erzbischöflichen Ordinariat in Maribor (Marburg).⁶⁷ Die von Bischof Maximilian

⁶⁵ Zur Bischofsgalerie in der Residenz siehe Hans TIETZE, *Die profanen Denkmale der Stadt Salzburg*, Wien 1914 (Österreichische Kunsttopographie, 13), S. 40; Johannes NEUHARDT, *Die Erzbischöfe im Porträt. VI. Sonder-schau des Dommuseums zu Salzburg*, Salzburg 1981, S. 5; Gerhard PLASSER, *residenzfähig. Sammlungsgeschichte der Residenzgalerie Salzburg 1923–1938*, Salzburg 1998, S. 5984, Anm. 140; Roswitha JUFFINGER, Die Museumsräumlichkeiten der Residenzgalerie Salzburg und die Präsentation der Bestände im Zeitraum 1923–2010. Ein Überblick, *Residenzgalerie Salzburg. Gesamtverzeichnis der Gemälde* (Hrsg. Roswitha Juffinger), 2, Salzburg 2010, S. 356–387, besonders S. 357–360.

⁶⁶ TIETZE 1914 (Anm. 65), S. 40, mit Verweis auf die Domkapitelprotokolle (2. Mai 1615, fol. 45).

⁶⁷ LAVRIČ 2015 (Anm. 31), S. 11–96.

10. Ulrich von Haus und
Karl von Friesach,
Bischöfe von Lavant,
Erzbischöfliches Ordinariat, Maribor



11. Maximilian Gandolf Freiherr
von Kuenburg und Sebastian Freiherr
von Pötting-Persing,
Bischöfe von Lavant,
Erzbischöfliches Ordinariat, Maribor



Gandolf Freiherr von Kuenburg (1654–1664) begründete und von seinen Nachfolgern ergänzte Bischofsgalerie besteht aus 17 halbfigurigen Doppelbildnissen (Abb. 10–11) sowie 16 halbfigurigen Einzelbildnissen und einem Dreiviertelporträt des Salzburger Erzbischofs Eberhard II., der das Bistum Lavant 1228, also nur zehn Jahre nach dem Bistum Seckau, gründete.

Die Doppelporträts von Ulrich von Haus (1228–1257), dem ersten Lavanter Bischof, bis zu Vigilius Augustin Maria Reichsfreiherr von Firmian (1744–1753) sind alle an ihrem unteren Rand mit einer erläuternden Inschrift auf dunklem Grund versehen. Die Porträts der mittelalterlichen Bischöfe in barocker Gewandung sind freie Erfindungen der ausführenden Maler, es folgen Bischöfe in schlichterer Gewandung der Renaissance und, beginnend mit Maximilian Gandolf Freiherr von Kuenburg (Abb. 11), die repräsentativen, nach dem Leben geschaffenen barocken Bildnisse. Die Reihe endet mit dem Porträt des Bischofs Anton Martin Slomšek (1846–1862).



12. Augsburg,
Dom Unserer Lieben Frau,
Porträts der Augsburger
Bischöfe

Ana Lavrič geht davon aus, dass die Lavanter Bischofsgalerie höchstwahrscheinlich von der in den 1620er Jahren unter Abt Hieronymus Marchstaller (1616–1638) von Lorenz Glaber geschaffenen Abtsgalerie in St. Paul im Lavanttal angeregt wurde.⁶⁸

Ein Beispiel für eine bereits in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts geschaffene Bischofsgalerie ist die erste, nicht erhaltene Porträtserie der Augsburger Bischöfe für den Dom zu Augsburg.⁶⁹ Nachdem der Augsburger Bischof Johann II. von Werdenberg (1469–1486) einen Katalog seiner Vorgänger hatte erstellen lassen,⁷⁰ beschloss sein Nachfolger, Bischof Friedrich II. von Zollern (1486–1505), eine Serie von Bischofsporträts für den Dom anfertigen zu lassen. Die auf Holz gemalten Bildnisse wurden in den Jahren 1487/88 von den Malern Peter Keltenhofer und Thoman Burgkmaier geschaffen. Da diese Gemälde am Ende des 16. Jahrhunderts nicht mehr zeitgemäß waren, beschloss das Domkapitel 1592, die Bischofsgalerie zu erneuern und bis zum amtierenden Bischof Johann Otto von Gemmingen fortführen zu lassen. Die Porträts der ersten Bischofsgalerie wurden in die Stiftskirche St. Moritz gebracht und sind heute verschollen. Erhalten sind die in Öl

⁶⁸ LAVRIČ 2015 (Anm. 31), S. 11–96. Zur Abtsgalerie in St. Paul im Lavanttal siehe Karl GINHART, *Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes St. Paul im Lavanttal und seiner Filialkirchen*, Wien 1969 (Österreichische Kunsttopographie, 37), S. 320–322. Zu Abt Hieronymus Marchstaller siehe Friedrich LEITNER, *Abt Hieronymus Marchstaller, Schatzhaus Kärntens. 900 Jahre Benediktinerstift* (Hrsg. Johannes Grabmayer, Günther Hödl), Klagenfurt 1991, 1, S. 248–249, Kat. Nr. 13.12. Zu Lorenz Glaber siehe Richard MILESI, *Manierismus in Kärnten. Zur Kunst des späten 16. Jahrhunderts*, Klagenfurt 1973 (Buchreihe des Landesmuseums für Kärnten, 33), S. 62–64; Wilhelm DEUER, Glaber Jakob Lorenz, *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 55, München-Leipzig 2007, S. 502–503.

⁶⁹ Denis A. CHEVALLEY, *Der Dom zu Augsburg*, München 1995, S. 275–276; Nadine KISTLER-ENGELMANN, *Die Bischofsgalerie, Der Augsburger Dom. Sakrale Kunst von den Ottonen bis zur Gegenwart*, Berlin-München 2014, S. 154–157. Noch älter ist die heute stark fragmentierte Reihe ganzfiguriger sitzender Bischöfe im Franziskanerkloster in Krakau. Sie wurde in den dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts vom Krakauer Bischof Zbigniew Oleśnicki (1423–1455) in Auftrag gegeben und schmückte die Wände des Ost- und Südflügels des Franziskanerklosters. Siehe Krzysztof J. CZYŻEWSKI und Marek WALCZAK, *Picturing Continuity. The Beginnings of the Portrait Gallery of Cracow Bishops in the Cloisters of the Franciscan Friary in Cracow*, *Journal of Art Historiography*, 17, 2017, S. 3.

⁷⁰ Friedrich ZOEPFL, *Das Bistum Augsburg und seine Bischöfe im Reformationsjahrhundert*, München-Augsburg 1969, S. 469, Anm. 1.



13. Kroměříž (Kremsier),
Schloss, Porträts der
Olmützer Bischöfe

auf Leinwand gemalten Porträts der zweiten Serie. Sie bilden den Grundstock der bis heute fortgesetzten, 78 halbfigurige Bildnisse umfassenden Serie, die chronologisch in zwei beziehungsweise drei Reihen übereinander an der West- und Nordwand des Nordquerarms des Augsburger Doms angebracht ist (Abb. 12). Auf einer den Bildnissen vorangestellten Tafel befindet sich die Inschrift: *CATALOGVS EPISCOPORVM AVGVSTENSIVM VNACVM TOTO FRERE HOC TEMPLO CATHEDRALI ANNO CHRISTI SALVATORIS MDXCI RENOVATVS.*

Zur Ausstattung des Schlosses in Dillingen an der Donau, das seit dem 15. Jahrhundert als Residenz der Augsburger Bischöfe diente,⁷¹ gehörte ebenfalls eine Bischofsgalerie mit ehemals 68 Porträts, von denen 46 erhalten sind, die heute im Amtsgericht, im Stadt- und Hochstiftmuseum sowie im Rathaus der Stadt Dillingen ausgestellt sind.⁷² Möglich ist, dass der Seckauer Bischof Martin Brenner diese Porträts kannte, weil er von 1566 bis 1571 an der Jesuitenuniversität in Dillingen, die vom Augsburger Fürstbischof Kardinal Otto Truchseß von Waldburg (1543–1573) gegründet worden war, studiert hat. Gleich nach seiner Ankunft in Dillingen war Brenner vom Augsburger Fürstbischof gefirmt worden.⁷³

Unmittelbar mit der Seggauer Bischofsgalerie vergleichbar ist eine Serie von insgesamt 62 halbfigurigen Olmützer Bischöfen, die sich ursprünglich in der Olmützer Residenz befand und seit 1921 im erzbischöflichen Schloss in Kroměříž (Kremsier) ausgestellt ist (Abb. 13).⁷⁴ Die ersten 55 Porträts der Olmützer Bischöfe wurden Anfang der siebziger Jahre des 17. Jahrhunderts im Auftrag von Bischof Karl II. von Liechtenstein-Kastelkorn (1664–1695) vermutlich von Jan Černoč geschaffen und waren 1673 fertiggestellt. Diese Serie wurde im 18. Jahrhundert um sieben Bischöfe ergänzt.⁷⁵

⁷¹ Werner MEYER und Alfred SCHÄDLER, *Stadt Dillingen an der Donau*, München 1964 (Die Kunstdenkmäler von Schwaben, 6), S. 462.

⁷² CHEVALLEY 1995 (Anm. 69), S. 276; MEYER, SCHÄDLER 1964 (Anm. 71), S. 487–490, 556–557.

⁷³ SCHUSTER 1898 (Anm. 8), S. 21–37; AMON 1969 (Anm. 8), S. 258–259.

⁷⁴ Milan TOGNER, *Portraitensemble der Olmützer Bischöfe, Gemäldegalerie Kroměříž. Katalog der Gemäldesammlung des erzbischöflichen Schlosses in Kroměříž (Kremsier)* (Hrsg. Milan Togner), Kroměříž 1999, S. 449–480.

⁷⁵ TOGNER 1999 (Anm. 74), S. 449.

Die Porträtserien der Bischöfe in Augsburg, Dillingen, Kroměříž und anderen Städten be- weisen, dass der Typus der Bischofsgalerie in ganz Europa verbreitet war.⁷⁶ Ihre Entstehung kann letztlich auf gemalte oder skulptierte Papstbildnisse zurückgeführt werden.⁷⁷ So wie die Päpste, die sich in lückenloser Folge auf Petrus und somit auf Christus zurückführen, veranschaulichen die Bischöfe in den Bischofsgalerien ihre Verbundenheit mit ihren Vorgängern und den Aposteln.⁷⁸

In den Bildnisserien der Bischöfe offenbart sich das Bedürfnis nach Legitimierung ihres Am- tes und Repräsentation. Durch das einheitliche Format, den immer gleichen Bildausschnitt, die nur leicht variierenden Posen und die sehr ähnliche Ausstattung mit Pluviale, Mitra und Bischofs- stab wird die Zusammengehörigkeit und Einheit der in den Porträts dargestellten Bischöfe betont. Status und Prestige des Bischofsamtes und ihrer Vertreter werden hervorgehoben und somit ein Bewusstsein für die Würde und die Tradition des Bischofsamtes geschaffen.

Die für Porträtgalerien grundlegenden Konzepte von Tradition, Sukzession und Memoria gel- ten insbesondere auch für Galerien mit Bildnissen von Päpsten und Bischöfen.⁷⁹ Dementsprechend sollten die Bildnisse der Seckauer Bischöfe in Schloss Seggau wie auch die Gemälde in der Bischofs- kapelle in Stift Seckau an die Tradition des vom Salzburger Erzbischof Eberhard II. eingesetzten Bischofsamtes erinnern, die Abfolge der amtierenden Bischöfe dokumentieren und die Erinnerung an die verstorbenen Bischöfe von Seckau bewahren.

⁷⁶ CZYŻEWSKI, WALCZAK 2017 (Anm. 69), S. 11, nennen Bischofsgalerien in Augsburg, Merseburg, Gent, Freising, Wien, Neapel, Mantua, Antwerpen und Léon und weisen darauf hin, dass diese kaum erforscht sind.

⁷⁷ CHEVALLEY 1995 (Anm. 69), S. 276; CZYŻEWSKI, WALCZAK 2017 (Anm. 69), S. 1–2. Zu Papstserien siehe David Franz HOBELLEITNER, Papstreihen als visualisierte Vergangenheit, *Vergangenheit visualisieren. Geschichtskonzepte im Mittelalter und der Frühen Neuzeit/Visualizing the Past. Conceptions of History in the Medieval and Early Modern Periods* (Hrsg. Wolfgang Augustyn, Andrea Worm), Passau 2019 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, 46), im Druck. Zu Abtsgalerien siehe Wolfgang REINHARD, Ehrensaal der Geschichte? Die „Äbtgalerie“ im Kreuzgang von St. Peter und das Bild des Konvents von der eigenen Vergangenheit, *Das Vermächtnis der Abtei. 900 Jahre St. Peter auf dem Schwarzwald* (Hrsg. Hans-Otto Mühleisen), Karlsruhe 1993, S. 15–38.

⁷⁸ SCHUSTER 1898 (Anm. 8), S. 793.

⁷⁹ Truus VAN BUEREN, Otto Gerhard OEXLE, Die Darstellung der Sukzession. Über Sukzessionsbilder und ihren Kontext, *Care for the Here and the Hereafter. Memoria, Art and Ritual in the Middle Ages* (Hrsg. Truus van Bueren, Andrea van Leerdaam), Turnhout 2005, S. 55–77.

Contraphe der abgeleibten fürstlichen Bischöff zu Seccau

K portretni galeriji sekovskih škofov v gradu Seggau

Povzetek

Najimenoitnejši del gradu Seggau pri Lipnici, nekdanje rezidence sekovskih škofov, so štiri sobe (*Fürstenzimmer*) v drugem nadstropju. V oratorijski sobi (*Oratoriumszimmer*), ki neposredno sledi kapeli, in v sosednji sobi (*Thronzimmer*) je portretna galerija, v kateri je sedaj 58 dopasnih portretov sekovskih škofov. Pričujoči prispevek na podlagi analize inventarjev v graškem Škofijskem arhivu (Diözesanarchiv Graz-Seckau) osvetljuje historiat škofovske portretne galerije v gradu Seggau. Najstarejša omemba škofovskih portretov je v inventarju iz leta 1675, ko jih je bilo 34, leta 1679 pa je bilo navedenih 35 portretov. Vprašanja o utemeljitelju škofovske portretne galerije ni mogoče dokončno razrešiti. Kaspar Harb (1853) in Josef Wastler (1897) sta domnevala, da je portretno galerijo zasnoval Martin Brenner, vendar te domneve ni mogoče potrditi s pisnimi viri. Gabriele Wrolli (2011) je predpostavila, da je galerijo zasnoval 35. sekovski škof Janez IV. Mark grof Altringen (1633–1664), ki je bil prvi knezoškof in je imel pomembno vlogo pri prezidavah gradu Seggau. Mogoče je tudi, da je portretno galerijo zasnoval njegov naslednik Maksimilijan Gandolf baron Kuenburg (1665–1668), ki je bil pred tem lavantinski škof (1654–1664) in naročnik portretne galerije lavantinskih škofov.

Po podatkih v inventarju iz leta 1675 je bilo 34 portretov sekovskih škofov v veliki dvorani. V grajskem inventarju iz leta 1813 je zabeleženo, da je bilo 47 portretov sekovskih škofov v knezoškofijski portretni sobi. Nepojasnjeno ostaja, ali je bila ta soba identična z veliko dvorano in ali je bila v prvem ali drugem grajskem nadstropju. V 19. stoletju so bili trije oziroma štirje portreti nameščeni v biljardni sobi v drugem nadstropju, 44 pa jih je bilo v škofovi sobi ob kapeli v prvem nadstropju, torej pod sedanjo oratorijsko sobo. Do združitve in z njo povezane nove postavitve portretov v nekdanji biljardni oziroma sedanji prestolni sobi in v oratorijski sobi je prišlo med letoma 1835 in 1867, saj je v inventarju iz leta 1867 navedenih 51 škofovskih portretov na stenah sobe ob kapeli in biljardne sobe. Medtem ko so zaporedje in imena knežjih sob v drugem nadstropju gradu Seggau do konca 19. stoletja ostali nespremenjeni, so pozneje še enkrat spremenili razporeditev škofovskih portretov. Tudi po pregledu in analizi inventarjev gradu Seggau ni bilo mogoče dokončno odgovoriti na vprašanje, kdaj so škofovske portrete namestili v sedanji postavitvi v oratorijsko in sosednjo prestolno sobo.

Neposreden zgled za portretno galerijo sekovskih škofov v gradu Seggau so bili škofovski portreti v škofovski kapeli samostana Seckau. Škof Martin Brenner je to kapelo leta 1590 določil za grobnico sekovskih škofov in jo dal okrasiti s 34 dopasnimi portreti v tehniki freske. Brennerjevo zanimanje za sosledje sekovskih škofov je izraženo tudi v njegovem delu *Sacellum ecclesiae cathedralis Seccoviensis*, ki je izšlo leta 1603 v Gradcu. Kakor v napisih pod portreti v škofovski kapeli v Seckau je v njem objavil najpomembnejše podatke o svojih predhodnikih ter citate iz Svetega pisma in cerkvenih očetov. Čeprav ne moremo dokazati, da je škofovsko portretno galerijo v gradu Seggau zasnoval škof Martin Brenner (1585–1615), saj so bili portreti sekovskih škofov v pisnih virih prvič omenjeni šele leta 1675, je na zamisel o neprekinjeni vrsti sekovskih škofov odločilno vplivalo Brennerjevo prizadevanje za dokumentiranje svojih predhodnikov na škofovski katedri.

Na nastanek škofovskih portretnih galerij v samostanu Seckau in v gradu Seggau je morda vplivala serija portretov salzburških škofov in nadškofov, ki je bila do 1974/75 razstavljena v škofovski sobi salzburške rezidence. Ta portretna serija je bila verjetno zasnovana ob koncu 16. stoletja, pozneje pa so

jo postopoma dopolnjevali. Sorodna seggauski škofovski galeriji je serija portretov lavantinskih škofov v Nadškofijskem ordinariatu Maribor. Galerija, ki jo je zasnoval Maksimilijan Gandolf baron Kuenburg, dopolnjevali pa so jo njegovi nasledniki, sestoji iz 17 dopasnih dvojnih portretov, 16 dopasnih enojnih portretov in dokolenskega portreta salzburškega nadškofa Eberharda II., ki je ustanovil lavantinsko škofijo leta 1228, le deset let po ustanovitvi škofije Seckau.

Primer škofovske portretne galerije, ki je bila zasnovana že v drugi polovici 15. stoletja, je prva portretna serija augsburških škofov, ki ni ohranjena. Portreti na lesu so bili naslikani v letih 1487/88. Mogoče je tudi, da je Martin Brenner poznal serijo portretov augsburških škofov v gradu Dillingen ob Donavi, saj je v letih med 1566 in 1571 študiral na jezuitski univerzi v Dillingenu. Seggauska škofovska galerija je neposredno primerljiva s serijo 62 portretov olomouških škofov, ki je bila prvotno v rezidenci v Olomoucu, od leta 1921 pa je razstavljena v nadškofijskem dvorcu v Kroměřížu. Prvih 55 portretov olomouških škofov je bilo naslikanih na začetku sedemdesetih let 17. stoletja oziroma dokončanih do leta 1673. V 18. stoletju so serijo dopolnili s sedmimi portreti.

Portretne serije škofov v Seckau, Seggau, Augsburgu, Dillingenu, Kroměřížu in drugih mestih dokazujejo, da so bile škofovske portretne galerije razširjene po vsej Evropi. Portreti zrcalijo potrebo škofov po legitimiranju svojega položaja in reprezentaciji. Temeljni koncepti portretnih galerij, kot so tradicija, nasledstvo in memoria, še posebej veljajo tudi za portretne galerije papežev in škofov. V tem kontekstu so škofovski portreti v gradu Seggau in škofovski kapeli samostana Seckau spominjali na tradicijo škofovske katedre, ki jo je uvedel salzburški nadškof Eberhard II., dokumentirali so sosledje škofov in ohranjali spomin na pokojne sekovske škofove.

Franz Ignaz Count of Inzaghi, Ptuj Parish Archpriest and Dean, and the Veneration of St Victorinus, First Bishop of Poetovio Known by Name

Marjeta Ciglencečki

Franz Ignaz Count of Inzaghi (1691–1768), who was an archpriest and dean of St George's church in Ptuj from 1731 until his death, was a highly-educated clergyman and an astonishingly successful commissioner. With his own funds and the support of numerous donors, he renovated, extended and refurnished the church, the long and rich history of which he greatly admired, as testified to by the inscriptions in the church chronicle. The aim of this paper is to refresh our knowledge of Count Inzaghi's contribution to the appearance and furnishing of the church in the 18th century. My interest is also to renew our understanding of his efforts to venerate St Victorinus, the first bishop known by name in Late-Antique Poetovio, who most probably died a martyr at the beginning of November 303.

To become better acquainted with both St Victorinus and the archpriest Franz Ignaz Count of Inzaghi, we must first analyse the Late-Antique and Early-Medieval history of Christianity and St George's church in Ptuj, as it is known today, as our contemporary understanding differs from 18th century interpretations. The Inzaghi family is also described, and I shall attempt to trace one of the family member's—Franz Ignaz Count of Inzaghi's—interest in St Victorinus. The main aim of the paper somehow ties all these elements together, tracing the remnants of Count Inzaghi's glorification of St Victorinus in the furnishing of the church. It must be stressed that while all of the findings from my research remain for the moment hypothetical, I will attempt to provide fresh insight into this most interesting chapter in the history of St George's church in Ptuj.

Christianity in the Late-Antique Poetovio

Ptuj, in Roman times Poetovio, is a settlement located on the river Drava. Its geographical situation permits the relatively easy crossing of the river and has always been of extreme strategic importance, as control over the vast surrounding plain could be exercised from the hill on which the castle stands. The settlement has a long history;¹ archaeologists have indicated that its existence

¹ For the ancient history of the town, see Poetovio. Development and Topography, *The Autonomous Towns of Noricum and Pannonia* (eds. Marjeta Šašel Kos, Peter Scherrer), Ljubljana 2003 (Situla, 41), pp. 153–189, with bibliography.

began in the late Neolithic age. In 15 BC, most likely, the settlement and its surroundings, until then part of the Norican Kingdom, was incorporated into the Roman Empire, first as part of the Illyricum Province. After the great Pannonian rebellion in 6–9 AC, the region was reorganized as Pannonia, and in 103–107 divided into Pannonia Superior and Pannonia Inferior; Poetovio was part of Pannonia Superior. At the beginning of the 4th century, after Diocletian's reforms, Poetovio and its *ager* was incorporated into the province *Noricum Mediterraneum*. From the middle of the 6th century, as part of the agreement between the Emperor Justinian and the Lombards, Poetovio again was described as part of Pannonia.²

At first, the Roman settlement served a mostly military purpose, while at the beginning of the 2nd century the emperor Trajan intervened radically into its development, conferring upon it the status of a colony (*Colonia Ulpia Traiana Poetovio*). Poetovio soon became an important financial, commercial, cultural and administrative centre³ along the transit road connecting the Italic region with the Danube area. The settlement was situated on both sides of the river Drava, with trade traffic made possible by a bridge, entirely or at least partially made of stone.⁴ In the 4th century, decline of the settlement began and the area it covered shrank dramatically.

As far back as the 3rd century, Poetovio was a centre of early Christianity and the seat of a diocese. There are six sites within the boundaries of Roman Poetovio where artefacts pointing to early Christianity were found during archaeological excavations. On five of them, it is presumed that an early Christian church was situated in close vicinity to the finds. Two bronze candlesticks from the excavations, with inscriptions announcing the names of their donors and dated at the time of Constantine the Great, are regarded as hugely important; they were both excavated in 1858 on the eastern border of Poetovio (today Rogoznica) on the site of a late Roman graveyard, which we suppose was arranged around a church even though no architectural relics were actually found on the site.⁵ It is uncertain whether the remnants of the late Antique graves and imposing buildings with mosaics in Spodnja Hajdina and Zgornji Breg on the right riverbank prove early Christian worship in this area. Walter Schmid interpreted the findings in Spodnja Hajdina as an early Christian church.⁶ In 1928, a piece of an altar plaque (*prothesis*) was found in the park in front of the Dominican monastery;⁷ however, this could also be a secondary location. The remnants of walls, interpreted as a three-nave basilica with two apses, were discovered on the western plateau of Castle Hill in 1946–1947 and were

² Marjeta ŠAŠEL KOS, Romulovo poslanstvo pri Atilu (Ena zadnjih omemb Petovione v antični literaturi), *Zgodovinski časopis*, 48/3, 1994, p. 285. On present day Slovenia in Late Antiquity, see Rajko BRATOŽ, *Med Italijo in Ilirikom. Slovenski prostor in njegovo sosedstvo v pozni antiki*, Ljubljana 2014.

³ Božidar SLAPŠAK, Poetovio as a supra regional-center, *Ptuj v rimskem cesarstvu. Mitraizem in njegova doba* (eds. Mojca Vomer Gojkovič, Nataša Kolar), Ptuj 2001, pp. 11–19, believes that the status of the town was as a supra-regional centre. It was vital that in the era of Hadrian, Poetovio became the seat of the Illyric customs system (*publicum portorium Illyrici*), which was subordinated directly to the administration in Rome from the time of Commodus.

⁴ Franjo BAŠ, Historično-geografski razvoj Ptuja, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 28/2–3, 1933, pp. 87–92.

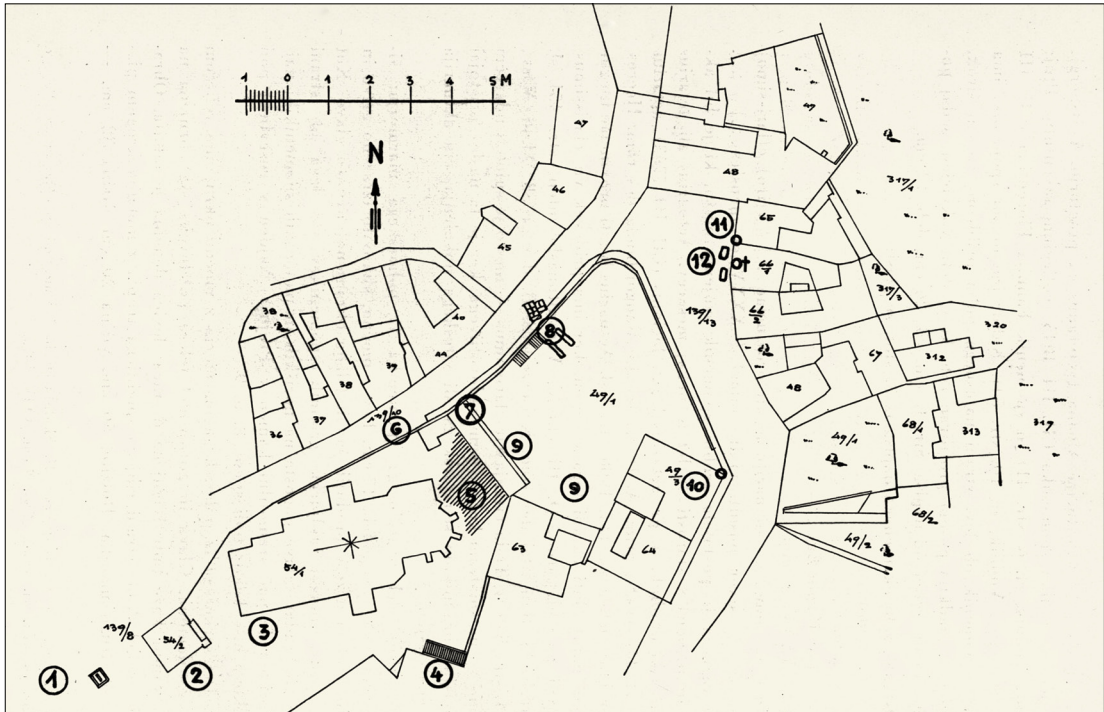
⁵ Both candlesticks are kept in the Kunsthistorisches Museum in Vienna (inv. nr. VI 727, VI 728).

⁶ Walter Schmid carried out excavations in Hajdina in 1919 and 1935. He interpreted one of the buildings as an Early Christian church, but this has not been widely accepted. See Walter SCHMID, Poetovio. Raziskovanja Muzejskega društva v Ptujju jeseni 1935, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 30/3, 1935, pp. 142–146; Iva MIKL CURK, Poetovio v pozni antiki, *Arheološki vestnik*, 29, 1978, p. 408, was much more careful in explaining the findings in Spodnja Hajdina. She pointed to the possibility that the object was built in post-antiquity.

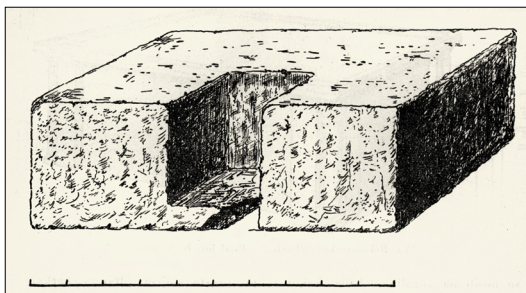
⁷ Balduin SARIA, Nova raziskovanja po stari Poetoviji, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 28/2–3, 1933, p. 122.

first dated to the end of the 4th century.⁸ However, there are doubts concerning the correct interpretation of the excavated walls, which constitute the rather small eastern section of the whole building.⁹ On the other hand, the fragments found on Panorama Hill can be interpreted with certainty as parts of a religious building.¹⁰ During excavations there in 1936, 1948 and in 1983, several items of interest were found: a column with a relief of a dove, pecking grapes, and several other parts of an altar enclosure, fragments of altar plaques, fragments of mosaics as well as several coins, all dated to the first half of the 5th century.¹¹ In the Historical Archive Ptuj (Zgodovinski arhiv Ptuj) a drawing presenting a fragment of a coffin with a skeleton completed by Viktor Skrabar in 1936 is preserved; the coffin was positioned somewhere in the vicinity of the church.¹² A fragment of a stone plaque¹³ with a Greek inscription, coincidentally found in 1952 on the eastern side of Panorama Hill, caused a flurry of excitement among experts. Rudolf Bratanič and Fran Alič both attempted to read the incomplete inscription, however resulting in different interpretations. While Bratanič dated it to the 4th century, they both felt that the plaque should be linked to a Christian martyr or a church dignitary – not excluding St Victorinus.¹⁴ Anton Sovre revised their reading and concluded the inscription was part of a gravestone dedicated to Eusebia.¹⁵ Later, Marjeta Šašel Kos stated that the plaque was perhaps

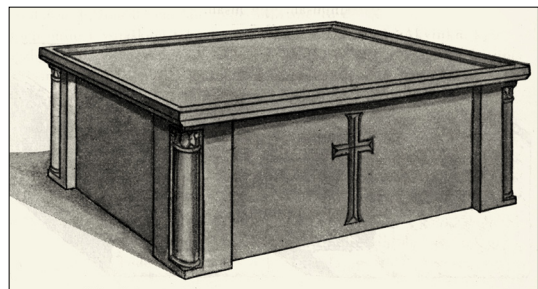
- ⁸ Josip KLEMENC, *Ptujski grad v kasni antiki*, Ljubljana 1950; Josip KLEMENC, Starokrščanska svetišča v Sloveniji, *Arheološki vestnik*, 17, 1967, p. 112. Not only the walls, but also fragments of the altar enclosure, an altar base, parts of two altar plaques, fragments of two columns, a damaged capital and fragments of mosaics and red plaster were found on the site. Of special interest is a gilded bronze pin (Regional museum Ptuj-Ormož, inv. nr. 330) decorated with a rosette, which in fact is a stylised cross. Some experts disagreed with Josip Klemenc's dating of the presumed basilica to the end of the 4th century. Jaroslav ŠAŠEL, K zgodovini Ptujskega gradu v arheoloških obdobjih in nekaj novih najdb na zahodnem vznožju, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 9/2, 1961, p. 125, believed that the church was built during the era of Constantin the Great. For a similar opinion, see Slavko CIGLENEČKI, *Höhenbefestigungen aus der Zeit vom 3. bis 6. Jh. im Ostalpenraum*, Ljubljana 1987, pp. 55, 136, 140, 169, 172. Iva MIKL CURK 1978 (n. 6), p. 408, dated the remnants of the church to the second half of the 5th century, after the invasion of the Huns in Poetovio in 452. Today, archaeologists claim that the area of contemporary Slovenia was not particularly important to Atila and his army; archaeological findings are rare, also in the Ptuj region. See Timotej KNIFIC, Hunski sledovi v Sloveniji?, *Ptujski arheološki zbornik ob 100-letnici muzeja in Muzejskega društva*, Ptuj 1993, pp. 521–542.
- ⁹ ŠAŠEL 1961 (n. 8), pp. 125–126; Slavko CIGLENEČKI, Arheološki sledovi zatona antične Petovione, *Ptujski arheološki zbornik* 1993 (n. 8), p. 506. Paola KOROŠEC, *Nekropola na ptujskem gradu*, Ptuj 1999, p. 81.
- ¹⁰ MIKL CURK 1978 (n. 6), p. 408. In the latest literature, only the findings from the top of Panorama hill as well as the findings from around the St George's church are thought to be reliable remnants of early Christian churches. See Iva MIKL CURK, Rimska svetišča na Slovenskem kot urbanistični fenomen, *Ptuj* 2001 (n. 3), p. 331; *The Autonomous Towns* 2003 (n. 1), p. 158.
- ¹¹ Walter SCHMID, Ptujске krščanske starosvetnosti, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 31/3–4, 1936, p. 110; Ivan TUŠEK, Ptuj, *Varstvo spomenikov*, 26, 1984, p. 246; Timotej KNIFIC, Arheologija o prvih stoletjih krščanstva na Slovenskem, *Pismo brez pisave. Arheologija o prvih stoletjih krščanstva na Slovenskem* (eds. Timotej Knific, Milan Sagadin), Ljubljana 1991, pp. 15–17. Jana HORVAT, Rimska provincialna arheologija v Sloveniji po letu 1965: poselitvena slika in drobna materialna kultura, *Arheološki vestnik*, 50, 1999, p. 251.
- ¹² Iva MIKL CURK, Nekaj drobcev o poznorimskem obdobju v naših krajih, *Zgodovinski časopis*, 51/4, 1997, p. 462.
- ¹³ The plaque is kept in the Regional Museum Ptuj-Ormož (inv. nr. 616).
- ¹⁴ Rudolf BRATANIČ, Nove najdbe iz Ptuja, *Arheološki vestnik*, 4/2, 1953, pp. 283–285.
- ¹⁵ Anton SOVRE, Pripombe k R. Brataniča Novim najdbam iz Ptuja, *Arheološki vestnik*, 6/1, 1955, pp. 28–31. Bratanič and Alič were unhappy with this view and presented their response in Rudolf BRATANIČ, K članku A. Sovreta »Pripombe k R. Brataniča novim najdbam iz Ptuja«, *Arheološki vestnik*, 7/1–2, 1956, pp. 137–140; Fran ALIČ, Še o ptujskem grškem napisu, *Arheološki vestnik*, 7/1–2, 1956, pp. 141–142. Bratanič and Alič invited other experts to continue the discussion. Jože CURK, Proštijška cerkev in minoritski samostan, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 12/1, 1976, p. 32, followed Bratanič and Alič, mentioning that the early Christian church on Panorama was perhaps devoted to St Victorinus and falsely dated Victorinus' death to the year 302.



1. Plan of the 1930s archaeological excavations on the present day Ptuj market place and its surroundings; published in *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 1936



2. Drawing of the presumed basis of an altar mensa with a niche for relics; presumably part of the early Christian basilica close to St George's church in Ptuj



3. Reconstruction of the altar, presumably part of the early Christian basilica in close vicinity of St George's church in Ptuj

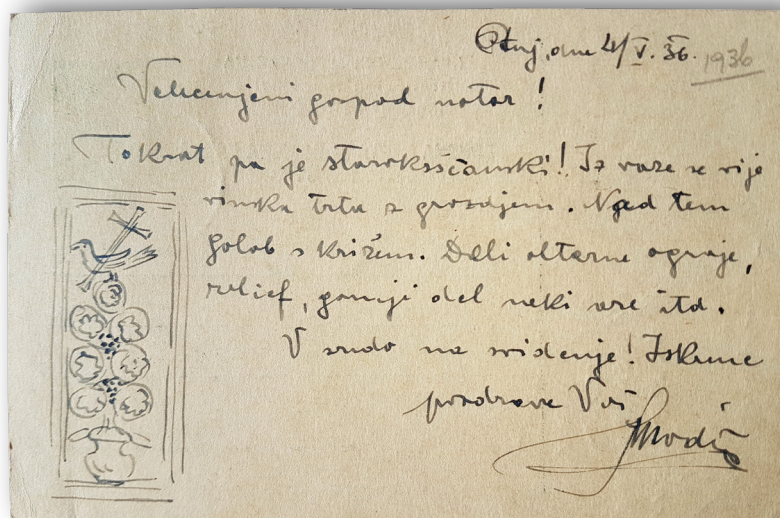
part of a sarcophagus; she recognized that most of the inscription was written in distiches and dated the plaque to the end of the 2nd or the 3rd century.¹⁶ The proposed connection with St Victorinus was rejected.

For the purposes of our research, the most interesting findings are those from the area of today's Ptuj marketplace, underneath St George's church, excavated in the 1930s (fig. 1).¹⁷ On the slope underneath the presbytery of the church, a huge block of stone (200 x 150 x 70 cm) with a

¹⁶ Marjeta ŠAŠEL KOS, Fragment einer widerspruechlich interpretierten griechischen Inschrift aus Poetovio, *Linguistica*, 20/2, 1980, pp. 11–20.

¹⁷ On the findings see SARIA 1933 (n. 7), p. 124; SCHIMD 1936 (n. 11), pp. 97–110.

4. Anton Smodič's postcard to Viktor Skrabar with a sketch of the column relief depicting a dove with a cross



hewed niche (50 x 60 cm) was found. Walter Schmid recognized it as the base of an altar *mensa* with a niche for relics, publishing a drawing of the excavated stone and even a reconstruction of the altar itself (figs. 2–3).¹⁸ The stone was heavy enough that archaeologists were able to confirm that it had been found on its original site.¹⁹ From the 4th century on, it was common to place relics of saints and martyrs under the *mensa*; the supposed altar from the early Christian church in Poetovio obviously was designed in such a manner, if we accept that the drawing was made from observation rather than imagination. Regrettably, the exact position of the stone was not documented.²⁰ Later, the stone base, which Schmid had thought was part of an early Christian altar, rarely appeared in the literature, and was largely disregarded in subsequent discussions.²¹ However, there were other findings, discovered in the 1930s in secondary positions and mostly built into mediaeval houses, which are presumed to be part of the same church. On the east side of the market place, along the present-day Miklošičeva street, a fragment of another altar *mensa* as well as a fragment of a balustrade (*cancellata*) with reliefs on both sides and fragments of four capitals were found in the ruins of a house demolished in 1936. A piece of an angular column was also built into its foundations. The front of this column, which functioned as a corner of the choir enclosure, is decorated with the relief of a dove carrying a cross, perching on a vine branch with a bunch of grapes (figs. 4–6). An image of a dove with a cross leaning over its body symbolizes Christ carrying the cross towards

¹⁸ SCHMID 1936 (n. 11), pp. 104–105.

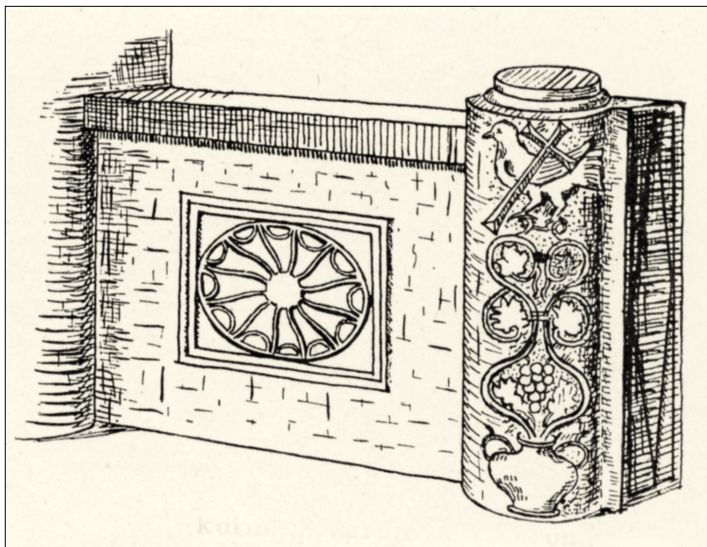
¹⁹ SCHMID 1936 (n. 11), pp. 103.

²⁰ For the description of the location, see SCHMID 1936 (n. 11), p. 103: “/.../ on the western slope underneath the provost church, where the first shop is now situated /.../”. In 2018 and 2019, the archaeological excavations took place on the site where the market place is to be renewed; no further evidence of the Christian church have been found as yet. See Skupina STIK, Arheološke raziskave ob prenovi mestne tržnice na Ptuj, <http://www.skupinastik.si/arheoloske-raziskave-ob-prenovi-mestne-trznice-na-ptuju/> (accessed: 2. 7. 2019); Skupina STIK, Novi odgovori iz zgodovine mesta, <http://www.skupinastik.si/arheoloske-raziskave-ob-prenovi-mestne-trznice-na-ptuju/> (accessed: 2. 7. 2019). I thank Andrej Magdič from the Institute for preserving the cultural heritage of the Republic of Slovenia and to Samo Hvalec from Skupina STIK for guiding me through the archaeological site and explaining the new findings.

²¹ KLEMENC 1967 (n. 8), p. 119; KNIFIC 1991 (n. 11), pp. 14–15. None of the mentioned authors have tried to interpret this in greater depth.



5. Fragment of an angular column found in 1936, presumably part of the early Christian basilica close to St George's church in Ptuj



6. Reconstruction of a choir enclosure with an angular column decorated with a relief presenting a dove with a cross, presumably part of the early Christian basilica close to St George's church in Ptuj

Golgotha; the example from Poetovio is cherished not only because of the high quality of the relief but also because of its iconographic meaning.²²

The findings convinced archaeologists that an early Christian church, a three-nave basilica, was situated on the slope underneath today's St George's church, first dated to the 5th and later to the 4th century. A graveyard stood in Antiquity along today's Prešernova street and on the area of today's Slovene square, once incorporating the famous Orpheus monument in front of the town tower, a huge stele from the 3rd century.²³ Archaeologists found traces of Roman graves around St George's as well as in its interior. For these reasons, the basilica was believed to have functioned as a cemetery church.²⁴ Art historians followed the archaeologists' lead, thereby defining St George's

²² In early Christianity, the image of a dove was interpreted variously. In connection with the *Canticle of Canticles*, Origenes understood it as a symbol of the Church; however, it was often interpreted as a symbol of Christ. Not before Councils in Nicaea (325) and in Constantinople (360), the dove became a symbol of the Holy Spirit as part of the Holy Trinity. See Joachim POESCHKE, *Taube*, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, 4, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1972, pp. 241–242. MIKL CURK 1997 (n. 12), p. 455, emphasises that the remnants of the altar enclosure were made of Pohorje marble, which means they were products of local workshops active in the late 4th or early 5th century. The column is preserved in the Regional Museum Ptuj-Ormož (inv. nr. RL 428). See Blagoj JEVREMOV, *Vodnik po lapidariju*, Ptuj 1988, p. 72.

²³ In the mid-1960s, the stele was dated to the time of Caesar Trajan. The Hungarian archaeologist Géza Alföldy interpreted the barely preserved epigraph as an inscription reminiscent of Marcus Valerius Verus, a *duumvir* and *decurion* in Poetovio at the beginning of the 2nd century. The newest research corrects the dating of the gravestone from the 2nd into the 3rd century. See Katarina ŠMID, *Orfejev spomenik na Ptuj*, Ljubljana 2019, p. 49.

²⁴ SCHMID 1936 (n. 11), p. 107; KLEMENC 1967 (n. 8), p. 120. Even Balduin Saria, who was extremely critical towards Walter Schmid's stance, presumed that St George's church could have been built on the foundations of an early Christian cemetery basilica; see Balduin SARIA, *Pettau*, Pettau 1943, p. 23. Similar Marjan ZADNIKAR, *Romanska arhitektura na Slovenskem*, Ljubljana 1959, p. 107, accepted the possibility that in the middle of the 9th century, the Salzburg archbishop Liupram consecrated a church, which could have been built on the very site of the Antique basilica.

regularly in terms of late Antique tradition. Furthermore, Jože Curk drew attention to the city tower which stands in front of the western façade of St George's, where St John the Baptist's chapel once occupied the ground floor, documented for the first time in the 14th century. According to Curk, the chapel could be connected to the early Christian custom of building baptisteries in the close vicinity of church entrances.²⁵

Saint Victorinus

As many as four bishops who led the Early Christian community in Poetovio are known by name: Victorinus (died as a martyr most probably in 303),²⁶ Aprianus (documented as a member of the council in Serdica in 343),²⁷ Iulianus Valens (who was an adherent of Arianism)²⁸ and Marcus (who died before 381).²⁹ The most important of the four is undoubtedly St Victorinus, as he was the first bishop in Poetovio known by name. According to researchers, the Christians in Poetovio were most likely active throughout the entire 3rd century.³⁰

²⁵ Jože CURK, O srednjeveških zasnovah Ptuja in Maribora, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 11/2, 1975, p. 188; Jože CURK, Urbana podoba Ptuja v 14. stoletju, *Ptujsko mestno pravo v srednjeevropskem prostoru. Mestni statut 1376* (ed. Marija Hernja Masten), Ptuj 1996, p. 29. In 1990, archaeological excavations took place in the ground floor of the city tower as well as in the close vicinity. The long tradition of the site was traced, beginning in the prehistory, with a strong Roman stratum (remnants of a building with *hipocaustus*, numerous small items dating to the 2nd and 3rd century), some early mediaval graves dating up to the 11th century and a great number of small items dating up to the end of the 18th century. See Ivan TUŠEK, Ptuj – mestni stolp od prazgodovine do razvitega srednjega veka, *Ptujska župnijska cerkev sv. Jurija. Zbornik znanstvenega simpozija ob praznovanju 1150. obletnice posvetitve mestne cerkve in 850. obletnice »Konradove cerkve«* (ed. Slavko Krajnc), Ptuj 1998, pp. 38–76.

²⁶ Martine DULAËY, *Victorin de Poetovio. Premier exégète latin I*, Paris 1993, p. 12, is of the opinion that Victorinus passed away in 283/284. In the literature, the year 304 appears rather often as well; see, for instance Konrad HUBER, Aspekte der Apokalypse – Interpretation des Victorinus von Pettau am Beispiel des Christenvision in Offb 1, *Ancient Christian Interpretations of "Violent Texts" in The Apocalypse* (eds. Joseph Verheyden, Tobias Nicklas, Andreas Merkt), Göttingen 2011, p. 95.

²⁷ Rajko BRATOŽ, Poetovio (Ptuj) kot sedež škofije v antiki, *Ptujska župnijska cerkev* 1998 (n. 25), pp. 14–16.

²⁸ BRATOŽ 1998 (n. 27), pp. 18–27. Avguštin STEGENŠEK, Julian Valens, ptujski protiškof, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 10/1–2, 1913, pp. 1–7; Fran KOVAČIČ, Petovij in Celeja v starokrščanski dobi, *Buličev zbornik / Sretna Buliciana*, Zagreb-Split 1924, pp. 390–394. Stegenšek and Kovačič were convinced Julius Valens caused the invasion of the Goths into Poetovio and the destruction of the town in 380. Rudolf EGGER, Die Zerstörung Pettaus durch die Goten, *Römische Antike und frühes Christentum. Ausgewählte Schriften von Rudolf Egger*, I, Klagenfurt 1962, pp. 36–44, disagrees: Julius Valens as an adherent of Arianism could not have survived in Poetovio; he left the town by his own will prior to 378 and was not involved in the Goths' invasion. In Bratož's opinion, Julius Valens must have been expelled from Poetovio by the Christian community, as Arianism was already losing its grip at that time. When the council took place in Aquileia in 381, Julius Valens must have been in Milano, where Arianism still prevailed.

²⁹ BRATOŽ 1998 (n. 27), p. 25. Julius Valens took over the leadership of the Christian community after Marcus, who died before the council in Aquileia took place in 381.

³⁰ Rajko Bratož believes that the Christian community in Poetovio was formed in the period of Septimius Severus (193–211) or even earlier. See Rajko BRATOŽ, *Kršćanstvo v Ogleju in na vzhodnem vplivnem območju oglejske cerkve od začetkov do nastopa verske svobode*, Ljubljana 1986 (Acta ecclesiastica Sloveniae, 8), p. 330; Rajko BRATOŽ, Verske razmere v Petovionu v drugi polovici 3. stoletja v luči poročil škofa Viktorina, *Ptuj* 2001 (n. 3), pp. 317, 324. Iva Mikl Curk paid attention to archaeological evidence of Christianity in the 3rd century: in many graves from the 3rd century, which in fact complied with the custom of burning the corpse, a trail and a jug were added, both needed for the Eucharist. See Iva MIKL CURK, Petoviona v sožitju z bližnjimi in daljnimi kraji, *Ptujski arheološki zbornik* 1993 (n. 8), p. 212; MIKL CURK 1997 (n. 12), p. 464.

Our knowledge of Victorinus' biography is limited.³¹ St Jerome, who greatly respected him, provided some hints as how to reconstruct Victorinus' life in his *De viris illustribus* (392/392), describing him as a bishop in Poetovio and a martyr; for St Jerome Hilarius, Ambrosius and Victorinus should be respected as columns of the Church (*columnis Ecclesiae*). St Jerome's expression Victorinus noster³² is also interesting, although it does not tell us much about Victorinus' origins. The name Victorinus was relatively common in the then Pannonia Superior, and it could be that Victorinus was born in Poetovio. Some researchers presume that Victorinus was of eastern origin, which is also a possibility. Preserved inscriptions prove that many of the inhabitants of Poetovio were Greek speaking, and there is no doubt that Victorinus had received a Greek education, as the structure of his texts indicate.³³ His teachers were from the eastern part of the Empire. In his studies, Victorinus mostly followed the Early Christian philosopher Origenes (ca 185–ca 253) from Alexandria whose exegesis he tried to incorporate into the Latin culture and language. We can say that the reception of Origenes' theology in Western Europe began with Victorinus.³⁴

In general, the 3rd century is regarded as a period of crisis in the Roman Empire. Emperors alternated rapidly, numerous parts of the empire were devastated by military conflicts, while economic and demographic decline also occurred. However, the crises did not ravage the whole empire, and Poetovio remained a lively economic, cultural and spiritual centre,³⁵ although around the middle of the 3rd century, the settlement, which extended from present-day Spodnja Hajdina on the right bank of the river to beyond the Castle and Panorama hill on the left Drava bank, was affected by a tragedy. Iva Mikl Curk interpreted this event as an earthquake followed by floods, which caused the Drava to change direction, so important parts of the town (including part of the *forum* and military camp) were swept away. The town, however, was rebuilt soon after.³⁶ As Christianity was not yet an officially recognized religion in the 3rd century, no archaeological items of explicit Christian charac-

³¹ There is extensive literature on St Victorinus. The first who explicitly appreciated his comments of the Bible was St Jerome who copied his *In Apocalypsin*, altering some parts of the original in order to avoid Victorinus' millenarism, forbidden by the Council in Nicea. St Victorinus is inscribed into martyrologium, falsely titled as *Martyrologium Hieronymianum* (written as a compilation at the beginning of the 8th century). From the list of the literature from the end of the 20th century, the texts by Martine DULAËY are highly respected; see, among others, DULAËY 1993 (n. 26). In present-day Slovenia, Anton Martin Slomšek, Maribor bishop, was a pioneer in promoting St Victorinus in the 19th century; see Jožef MURŠEC, Sv. Viktorin, ptujski škof ino mučenik, *Drobtinice*, 3, 1848, pp. 6–12. Mihael Napotnik, one of Slomšek's successors, was one of the first in today's Slovenia to research Victorinus's life and oeuvre profoundly; see Mihael NAPOTNIK, *Sveti Viktorin, cerkveni pisatelj in mučenec*, Dunaj 1888. The treatises by Rajko Bratož and Miran Špelič are of great importance. For an exhaustive list of the sources and literature, see BRATOŽ 1986, n. 31, pp. 369–382. Among Bratož's recent texts, see BRATOŽ 2001 (n. 30), pp. 313–325; Rajko BRATOŽ, Dioklecijanovo preganjanje kristjanov v provincah srednjega Podonavja in zahodnega Balkana, *Mednarodni znanstveni simpozij ob 1700-letnici smrti sv. Viktorina Ptujškega. Zbornik razprav* (ed. Slavko Krajnc), Ptuj 2003, pp. 29–98; BRATOŽ 2014 (n. 2), pp. 241–251. See also: Miran ŠPELIČ, Nekaj potez teologije Viktorina Ptujškega, *Ptujska župnijska cerkev* 1998 (n. 25), pp. 31–37. Miran Špelič translated and commented Victorinus' *In Apocalypsin* and other preserved texts of the martyr; see VIKTORIN PTUJSKI, *Razlaga Razodetja – In Apocalypsin in drugi spisi* (translation, preface and notes by Miran Špelič), Celje 2003².

³² Maria VERONESE, L'influsso di Vittorino de Petovio sugli scrittori Aquilesiesi, *Mednarodni znanstveni simpozij* 2003 (n. 31), p. 194.

³³ BRATOŽ 2001 (n. 30), p. 317. On the Greek speaking inhabitants in Poetovio and in Pannonia in general, see also ŠAŠEL KOS 1980 (n. 16), pp. 16–17.

³⁴ VERONESE 2003 (n. 33), p. 193.

³⁵ BRATOŽ 2014 (n. 2), pp. 35–36.

³⁶ Iva MIKL CURK, Ptuj svetega Viktorina. Kako ga kaže urbanistično tkivo in tvorna kultura, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 48/3, 2000, pp. 1–8.

ter have been found from that period.³⁷ In 260 Emperor Galienus stopped persecuting Christians and permitted them to practise their rites; this tolerance lasted until Emperor Diocletian again began to persecute Christians in 303. In the second half of the 3rd century, Poetovio was an important centre of Mithraism, containing at least five Mithra shrines.³⁸ Jews constituted part of the population and various other religious cults were also practiced; however, in the 3rd century Poetovio became an important centre of Christianity. According to Rajko Bratož, the community was large and influential, composed of representatives of all social strata. As Victorinus' texts are challenging to read, we can assume that the Christians in Poetovio were well-educated.³⁹ While the spread of Christianity took place in a spirit of fruitful tolerance, Bratož found a hint of opposition towards Mithraism in Victorinus' texts, in which he rejected polytheism and idol worship.⁴⁰ As an adherent of Millenarism, Victorinus proclaimed the approaching end of the world, and as a vociferous opponent of the Roman Empire, he was ready to embrace this collapse, which would be followed by a millenium of Christ's rule.⁴¹ Miran Špelič interpreted Victorinus' appeal to unity in the Church as a sign of inner conflicts and perhaps even as an indication of heretical movements in the Poetovio Christian community in the late 3rd century. Victorinus' criticism of those believers who were insufficiently zealous was surely aimed at the Poetovio Christians.⁴²

Victorinus lived during the era of Emperor Diocletian and the first tetrarchy; of the four rulers, Galerius in particular, a leading personality in Illyricum, was known as a fanatic persecutor of the Christians up to 260. If Victorinus really did die as a martyr, he must have been killed at some point between spring 303 and spring 305, when the Diocletian persecution of Christians took place.⁴³ The year and the method of execution are not reported, but the date of his death is presumed to be 2nd November 303.⁴⁴ There are no reports of how and where he was buried; however, the town of Poetovio is a possible burial site. St Victorinus was the first who commented on the Bible in Latin; he was the pioneer of the new Latin Bible literature, which reached a peak with St Ambrosius and St Jerome. The

³⁷ Only Iva Mikl Curk presumed that certain graves from the 3rd century could be Christian (MIKL CURK 1993 (n. 30), p. 212).

³⁸ For basic information see Mojca VOMER GOJKOVIČ, *Petovionski mitreji*, *Ptuj* 2001 (n. 3), pp. 105–124.

³⁹ BRATOŽ 2014 (n. 2), pp. 244–245.

⁴⁰ The religious circumstances in Poetovio differed from the situation in other similar towns. Mithraism was exceptionally strong and able to compete with the official state religion. See BRATOŽ 2014 (n. 2), pp. 43–46, 52; BRATOŽ 2001 (n. 30), pp. 314–315.

⁴¹ BRATOŽ 2014 (n. 2), p. 36. On the nature of Victorinus' millenarism, see Miran ŠPELIČ, *Uvod*, in: *Viktorin Ptujski, Razlaga Razodetja – In Apocalypsin in drugi spisi*, Celje 2003², pp. 26–28.

⁴² ŠPELIČ 2003² (n. 41), p. 22–24; VIKTORIN PTUJSKI 2003² (n. 31), pp. 59, 61. On Victorinus' understanding of the Roman Empire and his comparison of the Empire with the Anti-Christ, see Giancarlo PANI, *Chiesa, impero romano, e Antichristo nel Commento all' Apocalipse de Vittorino Petovio*, *Mednarodni znanstveni simpozij* 2003 (n. 31), pp. 227–241.

⁴³ Rajko BRATOŽ, *Dioklecijanovo preganjanje kristjanov v provincah srednjega Podonavja in zahodnega Balkana*, *Mednarodni znanstveni simpozij* 2003 (n. 31), pp. 30–31.

⁴⁴ French researcher Martine Dulaey is of a different opinion. As Victorinus' texts are rather archaic, she presumed he lived earlier and had been martyred at the time of Valerianus (257–259). See *Victorin de Poetovio. Sur l'Apocalypse suivie du fragment chronologique et de la construction du monde* (ed. Martine Dulaey), Paris 1997, p. 15. Rajko Bratož resists such an interpretation and offers new arguments confirming November 303 to be the time of Victorinus' death. In late autumn 303, Diocletian, who stayed in Sirmium and the surroundings for some time, left for Rome, where his arrival was documented on 8 November 303. The road Diocletian was travelling towards Rome led through Poetovio, so it could be that Diocletian himself ordered Victorinus' execution. See BRATOŽ 2003 (n. 43), p. 82. 304 as the year of Victorinus' death appears very often in the literature.

allegorical technique of exegesis he employed was typical for his work. Victorinus commented on the first three Books of Moses, then the four Books of the prophets, the Song of Salomon, the Gospel of Matthew and the Apocalypse, which is his most known and appreciated text.⁴⁵ Further, he is the author of an interesting explanation as to how the world was created and the supposed author of a text entitled *Adversus omnes haereses*. Only the comments on the Apocalypse, *Tractatus de fabrica mundi* and some fragments have survived as copies, while all the other texts are known through St Jerome's comments and those of various other Late-Antique and Early-Medieval writers.⁴⁶ Towards the end of the 3rd century, Millenarism, which was relatively widespread in the 2nd century, had begun to die out; Victorinus was one of its last proponents. St Jerome, who copied Victorinus' texts, omitted the sections concerning Millenarism and edited the writing in order to improve the language and style. In the 6th century, studies connected with the movement were forbidden, so Victorinus' writings almost disappeared from libraries, except the comment on the Apocalypse in St Jerome's version. This text is still highly valued, with experts stressing Victorinus' understanding of the artistic structure of the Apocalypse.

At the end of the 16th century, Caesar (Cesare) Baronius, Italian ecclesiastic historian, whom Pope Clemens VIII elevated to cardinal and Vatican librarian in 1596, produced the 12 volume work *Annales ecclesiastici* (1588–1607) in which he falsely established that Victorinus lived in French Poitiers. He interpreted the diction *Victorinus Petabionensis* and *Victorinus Petavionensis* as *Victorinus Pictaviensis* – as meaning “from Poitiers”. The veneration of St Victorinus began there, with the acceptance of the St Victorinus' feast in the Poitiers diocese calendar. Jean de Launoy (1603–1678), a French historian who developed an extremely critical method of interpreting historical sources, corrected the mistake in 1653. He pointed out the many false assertions in Cesare Baronius' *Annales ecclesiastici*, including the information relating to St Victorinus and the site of his activities as a bishop.



7. Josef Reiterer: St Victorinus, in *Drobtinice journal*, 1848

⁴⁵ Until the 20th century, the commentary on Apocalypse was known only as St Jerome's version from 398. At the end of the 19th century, Johann Haussleiter found a manuscript from the 15th century in the Vatican Library with Victorinus' unedited text, which unfortunately was not copied in its entirety. In 1916 Haussleiter published the discovered manuscript in *VICTORINUS EPISCOPUS PETAVIONENSIS, Opera. Recensuit, commentario critico instruxit, prologomena et indeces adiecit J. Haussleiter, Vindobonae 1916 (Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, 94)*. See ŠPELIČ 2003² (n. 41), pp. 10–11.

⁴⁶ ŠPELIČ 2003² (n. 41), pp. 28–35.



8. St Victorinus altar, 1903, St George's church, Ptuj



9. Statue of St Victorinus on the St Victorinus altar

Launoy's study⁴⁷ on Victorinus' theological work, his activities as a bishop and his martyrdom is regarded as the beginning of systematic research into Victorinus' life and work.

In Poitiers, the veneration of St Victorinus rapidly intensified, while little is known about the worship of the martyr in the area of Poetovio after the error regarding the location of his activities was corrected. Count Inzaghi's unsuccessful attempt in 1768 to involve St Victorinus in the rituals of St George's church in Ptuj will be described in one of the next chapters. However, sometime after 1859, when Bishop Anton Martin Slomšek (1800–1862) moved the seat of the diocese from Sankt Andrä in Lavanttal to Maribor, lectures venerating St Victorinus began to be read on 3rd November. The feast was moved from the 2nd to the 3rd November, as on the 2nd November the feast of All Souls Day is celebrated. It seems that in Ptuj, the veneration of St Victorinus was not as enthusiastic as had been expected. Michael Napotnik (1850–1922), who was appointed a bishop of the diocese of Lavant in 1889 and who was a great devotee of St Victorinus, was disappointed at the lack of regard for the saint in Ptuj, accusing its inhabitants of not following the example of this revered Antiquity figure.⁴⁸ Since 1972, the feast of St Victorinus has been celebrated in all Slovene dioceses, although it is only obligatory in Maribor.

⁴⁷ Jean de LAUNOY, *De Victorino episcopo et martyre dissertatio*, Paris 1653. Launoy's study was reprinted in 1731 and this version (J. LAUNOII, *Constantiensis, Parisiensis theologi, socii Navaraci opera omnia ad selectum ordinem revocata*, Coloniae Allobrogorum 1731) is published in: NAPOTNIK 1888 (n. 31), pp. 112–123.

⁴⁸ NAPOTNIK 1888 (n. 31), p. 259.

There is no church consecrated to St Victorinus; however, there are some altars and pictures, as well as one bronze statue devoted to him.⁴⁹ Besides the graphics and illustrations published in reviews (fig. 7), depictions of St Victorinus are to be found in Maribor (in the cathedral and in St Aloysius church), in Ptuj (in and in front of St George's church, on the façade of the town hall, in the previous provost's house and in St Victorinus's Home), in Gorišnica near Ptuj (in St Margaret's church) and in Nova Cerkev near Celje (in St Leonard's church).⁵⁰ We should perhaps mention the St Victorinus altar in St George's church, which was consecrated by the bishop Anton Martin Slomšek in 1859 (figs. 8–9). The sculptures on the altar are of Baroque origin, while the retable was renovated in the neo-Gothic style in 1903 on the occasion of the 1600th anniversary of St Victorinus' death.⁵¹ In 2003, festivities commemorating the 1700th anniversary of Victorinus' martyrdom took place in Ptuj and a bronze statue presenting the saint in approximately half his natural height was erected on the south side of St George's church.⁵²

The continuity of Christianity in Poetovio after the fall of the Western Roman Empire

At the end of the 4th and in the first half of the 5th century, Poetovio was still a lively town; yet after the fall of the Western Roman Empire in 476, circumstances radically changed. Little is known about the political and social circumstances in the area from the end of the 6th until the middle of the 8th century, but it is supposed that the Avars controlled the region. Some researchers even doubt the existence of Poetovio as an urban settlement in the second half of the 5th and in the 6th century. Slavko Ciglenečki stresses that there is no archaeological evidence of any stable urban life in the area of the whole present-day Slovenia from the second half of the 5th century; archaeological findings from the period are rare, while the data on their provenance is also poor. According to Ciglenečki, Poetovio, situated beside the transit road towards Italy, was no longer secure, so the Roman inhabitants withdrew to high-altitude and better-protected sites and returned to Poetovio after the Slavic newcomers occupied the area and the situation settled.⁵³ Izidor Janžekovič, too, writes about the lack of archaeological findings which could prove the uninterrupted existence of the town. He maintains that there was a break in the development of Poetovio from Antiquity into the mediaeval era on the site of the

⁴⁹ Slavko KRAJNC, Življenje, čiščenje in upodobitve sv. Viktorina Ptujškega, *Mednarodni znanstveni simpozij 2003* (n. 31), pp. 166–172, gathered all known depictions of St Victorinus in Slovene Styria. It is worth mentioning the sculpture presenting St Victorinus in the pilgrimage church in Frauenberg near Leibnitz in Austrian Styria. The Baroque sculpture, made by Jakob Peyer between 1776 and 1781, is one of two wooden statues on the St Sebastian altar. No studies on how, why and when the sculpture was made (which most probably was renamed as St Victorinus in the 19th century) are available. See Gert CHRISTIAN, *Die Wallfahrtskirche Frauenberg bei Leibnitz*, Frauenberg 2005, p. 35. I am very grateful to Susanne König-Lein and Bernardette Mußbacher, who tried to find some more information on the statue, unfortunately unsuccessfully.

⁵⁰ Ana LAVRIČ, Slovenski »Panteon« v Slomškovich *Drobtinica*h in pri Novi Cerkvi, *Acta historiae artis Slovenica*, 19/1, 2014, pp. 93–122, systematically researched Anton Martin Slomšek's iconographic program concerning the saints originating from present day Slovenia.

⁵¹ KRAJNC 2003, (n. 49), p. 166.

⁵² Mario BERDIČ, Javna plastika Viktorja Gojkoviča, *Viktor Gojkovič. Kipar in restavrator* (ed. Aleš Gačnik), Ptuj 2005, p. 120. The author of the sculpture is Viktor Gojkovič; the sculptor was named after St Victorinus. His father, Janez Gojkovič, was engaged in the Regional Museum Ptuj as a restorer of archaeological findings and was a valued assistant on excavations.

⁵³ CIGLENEČKI 1993 (n. 9), p. 507, 513–514; Slavko CIGLENEČKI, Results and Problems in the Archaeology of the Late Antiquity in Slovenia, *Arheološki vestnik*, 50, 1999, p. 291.

Antique urban structures; he points out that the high-medieval stratum in the old town lay directly on the Antique layers. Furthermore, he also draws attention to the settlement of simple earth cabins in Štuki-Marof on the north-western border of present-day Ptuj, discovered in 2004–2006 and dated somewhere between the middle of the 7th and the end of the 8th century.⁵⁴

On the other hand, many researchers do not doubt the continuity of the town. Iva Mikl Curk was sure that the Roman inhabitants still living in Poetovio amalgamated with the Slavic newcomers without any interruption to the town's existence; she analysed material remnants from Late Antiquity and tentatively proposed a thesis that a certain continuity from Antiquity into the early Middle Ages can be established through the production of ceramics, metal objects and similar.⁵⁵ Jaroslav Šašel argued for the continuity of life in Poetovio based on archaeological findings and written sources. He also pointed out the need to be extremely careful in dating small archaeological findings. His preferred approach was toponimics, and he drew attention to several settlements from which the Slavic newcomers directly accepted their Antique names – Poetovio being one of them.⁵⁶ Marjeta Šašel Kos, too, maintains that in the 5th and the 6th century Poetovio was still alive; she is convinced that the town was still the administrative centre of the region, although somewhat diminished, as the settlement was periodically disturbed by barbarian invasions. Šašel Kos based this on thorough analysis of several Antique texts, considering also coinage circulation. She pointed to an anonymous writer from Ravenna, who mentioned the town *Petaviona* alongside other Pannonian towns in the 6th century.⁵⁷ The Byzantine historian Priscus described the mission to Atila's court led by comes Romulus in 449; the mission started in *Pataviona*, as he named the town in his report.⁵⁸ Like other experts, Marjeta Šašel Kos believes that the term *polis Norikón* (mentioned by Procopius of Caesarea in the middle of the 6th century) refers to the town of Poetovio.⁵⁹ Tina Milavec understands the status of Poetovio in the 6th and 7th centuries as a non-agrarian settlement, some kind of seed for the future medieval town.⁶⁰ This is similar to Miha Kosi's understanding of the continuity question. He does not insist that the early-medieval settlement endured on the exact location of the Antique town, but points to the possibility of the inhabitants changing it, moving Poetovio to a secure location between Castle Hill and the river Drava. In explaining the term *civitas*, as it appears in the 9th century documents,

⁵⁴ Izidor JANŽEKOVIČ, *Mnogo hrupa za mnogo* (3. del). Od antične Petovione do srednjeveškega Ptuja, *Zgodovinski časopis*, 72/1–2, 2018, p. 33.

⁵⁵ MIKL CURK 1978 (n. 6), p. 407; MIKL CURK 1997 (n. 12), pp. 445–482. See also Hartmut WOLFF, *Vermutungen zum Ende antiker Lebensformen im südöstlichen Alpenraum, Slovenija in sosednje dežele med antiko in karolinško dobo. Začetki slovenske etnogeneze* (ed. Rajko Bratož), Ljubljana 2000 (Situla, 39), p. 32–33; Wolff found Slavko Ciglenečki's theses too radical and in contradiction with the name of the settlement which survived into the medieval era.

⁵⁶ Jaroslav ŠAŠEL, *Opera Selecta*, Ljubljana 1992 (Situla, 30), pp. 761–764 (reprint after: *Veröffentlichungen der Kommission für Frühmittelalterforschung. 4: Die Völker an der mittleren und unteren Donau im fünften und sechsten Jahrhundert*, Wien 1980 (Denkschriften, 145).

⁵⁷ Anonymous from Ravenna most probably wrote his *cosmographia* (as he himself described the text) around 700 or slightly later; however, he based his knowledge mostly on the sources from the 6th century. See Hartmut WOLFF, *Die Frage der Besiedlung des heutigen Slowenien im Lichte des Anonymus von Ravenna*, *Slovenija* 2000 (n. 55), pp. 99–100.

⁵⁸ ŠAŠEL KOS 1994 (n. 2), pp. 287–289.

⁵⁹ ŠAŠEL KOS 1994 (n. 2), pp. 285, 294, rejects Slavko Ciglenečki's interpretation of *polis Noricón* as a group of high-altitude fortifications in the Kozjansko region. See CIGLENEČKI 1987 (n. 8), pp. 141–142, 173. Jaroslav Šašel interpreted the so called *polis Noricón* as Poetovio; he also mentioned Celeia as an option. See ŠAŠEL 1992 (n. 56), p. 758.

⁶⁰ Tina MILAVEC, A review of research into the Early Middle Ages in Slovenia, *Arheološki vestnik*, 60, 2009, p. 252.

Kosi pointed out that it is often linked to the seats of Late-Antique dioceses; the term can also mean that the early-medieval settlement was situated on the location of the previous Roman town – so urban life simply continued.⁶¹ The question of the continuity of the Roman bridge, as well as the presumed changes of the Drava stream, has not yet been fully resolved. It is probably more accurate to refer to the continuity of the site rather than the continuity of the bridge construction itself.⁶² The bridge obviously was in use without interruption, as is mentioned in the 9th and 10th century documents, and traffic and trade also continued without interruption in this period. It was only during the Hungarian invasions at the end of the 9th and in the first half of the 10th century that trade died away, but revived again in the 960s, when business expanded to include the Hungarians.⁶³

As regards the continuity of Christianity in Poetovio from Antiquity into the medieval period, experts are much more unified, arguing for obvious continuity. Rajko Bratož maintains that the continuity of Christianity in the region from Antiquity into the early Middle Ages is clear, although it is less obvious as regards the organisation of Christianity.⁶⁴ There is no mention of a diocese in Poetovio in written sources after 381;⁶⁵ however, archaeological findings as well as rare written sources have convinced researchers that to a certain extent organized Christianity survived in Poetovio also after the fall of the Western Roman Empire.⁶⁶ Bratož researched the phenomenon of the so-called *ecclesia in gentibus*, which means the Church was active outside state borders among pagan religious tribes. Analysing the protocols of synods in Rome in 680 and in Constantinople in 692, as well as some other documents, he ascertained that the Christian bishops existed in the Eastern Alpine area and North Mediterranean region and were able to function among the Slavs in a relatively organised manner, although their numbers diminished radically and their circumstances were relatively challenging.⁶⁷ Bratož was especially interested in the expression *sacerdotes qui sunt in barbaricis ecclesiis*, describing the clerics active in barbarian churches.⁶⁸ Bratož understood the synods as an expression of the extreme persistence of the Antique Christian structures, which were able to exist a whole century after the Roman civil authorities and army had already left the region.⁶⁹

⁶¹ Miha KOSI, Predurbane ali zgodnjesrednjeveške naselbine? Civitas Pettouia, Carnium/Creina in druga centralna naselja neagrarnega značaja v zgodnjem srednjem veku, *Zgodovinski časopis*, 59/3–4, 2005, pp. 275, 299; Miha KOSI, *Zgodnja zgodovina srednjeveških mest na Slovenskem*, Ljubljana 2009, p. 19.

⁶² Jože CURK, O nekaterih nerešenih problemih ptujske topografije, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 47/1–2, 1999, pp. 1–10; Andrej GASPARI, Raziskave rimskega mostu na Ptuj, *Ptuj* 2001 (n. 3), p. 56.

⁶³ KOSI 2005 (n. 61), pp. 280, 282, 284, 289, 324; KOSI 2009 (n. 61), pp. 127, 129.

⁶⁴ BRATOŽ 1998 (n. 27), p. 27. Bratož compares the situation in Poetovio with the circumstances in Emona and Celeia, where the bishops were documented in the 6th and 7th century.

⁶⁵ In general, the prevalent opinion is that the diocese in Poetovio collapsed before 579; this is based on the documents from the synod in Grado in 579, where no-one from Poetovio was present. Rajko BRATOŽ, *Ecclesia in gentibus. Vprašanje preživetja krščanstva iz antične dobe v času slovansko-avarske naselitve na prostoru med Jadrantom in Donavo, Grafenauerjev zbornik* (ed. Vinko Rajšp), Ljubljana 1996, pp. 220–221, does not agree with such an inference *ex silentio*. He based his contradictory statement on the analysis of the documents written by Pope Gregorius the Great in 599 and 600; he also paid attention to Paul the Deacon's report on the history of the Lombards from the end of the 8th century.

⁶⁶ BRATOŽ 1998 (n. 27), p. 27. Anton OŽINGER, Prafara sv. Jurija na Ptuj, mati župnij hčera, *Ptujska župnijska cerkev* 1998 (n. 25), p. 138. Ožinger argues for continuity based on the name of the town.

⁶⁷ BRATOŽ 1996 (n. 65), pp. 206, 208, 211–214, 216–219. Bratož altered the stereotype presenting the Slavs as devastators of antique civilisation; he found no support for this in the written sources. See also WOLFF 2000 (n. 55), pp. 30, 39.

⁶⁸ BRATOŽ 1996 (n. 65) p. 217.

⁶⁹ BRATOŽ 1996 (n. 65), p. 219; WOLFF 2000 (n. 55), pp. 30, 39.

The Church of St George in the Early Middle Ages

Towards the end of the 8th century, the Salzburg archdiocese began to revive Christianity in Carinthia and Pannonia; Ptuj was part of Pannonia, as it had been in Roman times.⁷⁰ In 803 and again in 811, the emperor Charlemagne confirmed the river Drava as the border between the patriarchate of Aquileia and the Salzburg archdiocese.⁷¹ After the fall of Kocel in 874, but before 890, the Salzburg archdiocese became the owner of the church in Ptuj, and was also granted a tithe, two thirds of the settlement with judicature, and the tolls and bridge over the river Drava. King Arnulf incorporated the third part of the settlement into the Salzburg archdiocese, which had been in the possession of a Carinthian who lost his property because of high treason. There were only two sites in the settlement excepted from this additional donation: a court in the upper eastern part of the town, where a new church was under construction (*in superioiri civitate in orientali parte civitas /.../ curtilem locum ubi nova ecclesia incepta est*) as well as the courts in the lower, western part of the settlement (*inferiori civitate in occidentali parte civitatis ipsius illa curtilla loca*). All these courts had been given to the Carinthian's wife because of her loyalty to the Franks.⁷² These rights are described in a document, the so-called Arnulfinum,⁷³ which is actually a falsification, written between 970 and 977, or at least before 982, but falsely signed by King Arnulf and falsely dated to the year 890. In the same document, we read that it was King Arnulf who incorporated the last, third part of the town into the Salzburg archdiocese, while all the other rights had already been donated by Arnulf's predecessors.⁷⁴ The exact description of the settlement, divided into three parts and including several courts, proves that in the 9th and 10th century Ptuj was an important settlement, with all the necessary features of an early urban structure.⁷⁵

⁷⁰ Franc KOS, *Gradivo za zgodovino Slovencev v srednjem veku. Druga knjiga (l. 801–1000)*, Ljubljana 1906, p. X.

⁷¹ KOS 1906 (n. 70), pp. 17–18, 36–37. On the whole process of defining the border between the Salzburg archdiocese and Aquileia patriarchate, see also Peter ŠTIH, Salzburg, Ptuj in nastanek štajersko-madžarske meje v današnji Sloveniji, *Zgodovinski časopis*, 50/4, 1996, p. 538.

⁷² KOS 1906 (n. 70), pp. 355, 377; KOSI 2005 (61), p. 298; KOSI 2009 (n. 61) p. 34.

⁷³ ŠTIH 1996 (n. 71), pp. 539–540, uses the expression *Pseudoarnulfinum* and presents various interpretations of the document as well as of Otto II's diploma from 977, which could also be a falsification. Peter Štih doubts that Ptuj was in the possession of the Salzburg archdiocese during the era of Carolingia. See also JANŽEKOVIČ 2018 (n. 54), pp. 38–39.

⁷⁴ Despite being recognized as a falsification, in a historical sense the document is reliable and most probably based on a document from 860, with which Ludwig the German granted several courts to the Salzburg archdiocese; however, Ptuj was not included here. Comparing Arnulfinum with Ludwig the Great's diploma, it is clear that the rights granted to the Salzburg archdiocese expanded greatly after 860. In 977 and in 982 Otto II, confirmed all the rights described in the Arnulfinum, as did Otto III in 984. So, Arnulfinum on one hand informs us about the relations between the Carolingians and the Salzburg archdiocese in the middle of the 9th century, while on the other hand it reflects the situation in the second half of the 10th century. The goal was to assure the property of the Salzburg archdiocese when the Hungarian threat diminished and the general political and economic situation stabilised. See KOS 1906 (n. 70), pp. XIX, 221–226, 366–369, 354–355, 375–378. For a detailed analysis of Arnulfinum, see KOS 1906 (n. 70), pp. 221–224; KOSI 2005 (n. 61), pp. 289–302; KOSI 2009 (n. 61), pp. 33–44. Arnulfinum is preserved in *Haus- Hof- und Staatsarchiv* in Vienna (AUR, 885 XI 20, Mattighoffen).

⁷⁵ KOSI 2009 (n. 61), pp. 130–131. Miha Kosi draws attention to the expression *curtilia loca*. In his opinion, the expression could mean the systematically planned parcelling out of the settlement's plot of ground.

Between 840 and 859, while Pribina was in power in Pannonia and Liupram was Archbishop of Salzburg, the so-called Pribina⁷⁶ church was built and consecrated in Ptuj.⁷⁷ It is presumed that Pribina's church was a predecessor of the later Dominican church on the western border of the town.⁷⁸ In 874, Theotmar (Dietmar I), at the time Archbishop of Salzburg, consecrated another church, a presumed predecessor of the present St George's parish church. In the document, the original of which has not been preserved,⁷⁹ the church was described as being built by Count Gozwin, Kocel's successor. Although the document explicitly mentions Gozwin as the figure behind its building, it was widely accepted that this no longer existing church was Kocel's.⁸⁰ Janez Höfler's

⁷⁶ Pribina (ca 800–861), a Slavic prince in Nitra, was expelled from Moravia with his son Kocel around 833; he fled to the Eastern Bavarian prefecture, where he was baptized. Around 840, King Ludwig the German granted him a vast feudal estate expanding west from the Balaton Lake, with Ptuj on its western border. Pribina ruled in Pannonia until his death and built several churches in the region. See KOS 1906 (n. 70), pp. XLI–XLII.

⁷⁷ KOS 1906 (n. 70), pp. XXVIII, 129.

⁷⁸ Pribina's church is supposed to have been situated on the western edge of the settlement within the complex of the so-called 'lower courts'. Later on this very site there was a court in the possession of the Lords of Ptuj; the last owner of the court was Mehtildis, a widow after the death of Frederic III, Lord of Ptuj. In 1230, she donated the court to the Dominican brothers in order to establish a monastery. So the Dominican monastic church is presumed to be a successor of Pribina's church. See Janez HÖFLER, *O prvih cerkvah in župnijah na Slovenskem. K razvoju cerkvene teritorialne organizacije slovenskih dežel v srednjem veku*, Ljubljana 2013, p. 86 (with a comprehensive bibliography). The newest archaeological research in the monastery (2011–2013) confirmed such an assumption: remnants of an older building were found in the walls of today's Dominican church as well as in its foundations. Regarding the reputed measures, the building could be dated to the Carolingian period. See Branko VNUK, *Srednjeveška arhitektura beraških redov na območju nekdanje vojvodine Štajerske*, Ljubljana 2018 (unpublished doctoral dissertation), p. 266. Ivan Stopar disagrees: he contends that Pribina's church was a predecessor of St George's church; see Ivan STOPAR, *Karolinška arhitektura na Slovenskem*, Ljubljana 1987, p. 27; Ivan STOPAR, *Arhitektura predromanike in romanike v Sloveniji*, Ljubljana 2017, pp. 30–31. The connoisseurs do not agree about where the first seat of the Ptuj parish was. Franc KOVAČIČ, *Zgodovina lavantinske škofije*, Maribor, 1928, p. 67, as well as for some time Janez HÖFLER, *Ob novih odkritjih srednjeveških fresk v mestni župnijski cerkvi sv. Jurija v Ptujju*, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 24/1, 1988, p. 32, situated it to St Oswald's church on the outskirts of the town on the basis of the visit by the Seckau bishop, Jacob Eberlein, in 1617, who described St Oswald's church as a former parochial church. The parish remained there until the 15th or even 16th century. Höfler pointed out the relics of the early-medieval graveyard around St Oswald's church, discovered by archaeological excavations in the 1960s. Later Höfler was much more cautious in regard to this question; see HÖFLER 2013 (n. 78), p. 87. Jože CURK 1975 (n. 25), pp. 187–189 and CURK 1976 (n. 15), p. 33, presumed that the first parish was by the predecessor of the later Dominical monastic church; according to Curk, the parish was removed from the predecessor of the later Dominical church to a predecessor of the later St George's church in the 10th or in the 11th century. Branko VNUK 2018 (n. 78), p. 266, thinks that the seat of the parish was the predecessor to the Dominican monastic church, destroyed by fire in the 12th century. KOSI 2005 (n. 61), pp. 320, 389, rejects the possibility that the parochial seat was outside the town. He is sure that the seat of the parish was beside St George's church at least from the time of Archbishop Conrad I, which means from the beginning of the 12th century, or even earlier.

⁷⁹ This lost document was titled *Annales s. Rudberti Salisburgensis*; it was a compilation of various documents written around 1180. The compilation was frequently referred to, so the data is included in a range of subsequent sources. See Franc KOS, *Gradivo za zgodovino Slovencev v srednjem veku. Prva knjiga (l. 501–800)*, Ljubljana 1902, p. LXVII; KOS 1906 (n. 70), pp. XXVIII, 174.

⁸⁰ Kocel (833–around 876), Pribina's son, inherited his father's estates and political power, although he was not particularly loyal to the Franks. He enthusiastically supported the activities of Cyril and Methodius; the latter established Slavic worship in the Pannonian church, which survived until 870s. The falsified Arnulfinum mentions a certain Carinthian who used to own one third of the Ptuj town; as he was convicted of high treason he lost his property, which first was imparted to his widow, loyal to the Franks but later given to the Salzburg diocese. Numerous researchers presume that this Carinthian was Kocel himself; Franc Kos was very cautious about such an identification, while some researchers are convinced that the Carinthian and Kocel are the same person. See KOS 1906 (n. 70), pp. XXVIII, XLIV; Peter ŠTIH, *Madžari in slovenska zgodovina v zadnji četrtini 9.*

interpretation is that Kocel began the construction of the church while Gozwin completed it, in the upper, eastern part of the town.⁸¹ Until recently, it was generally believed that in the 9th century there had been two churches in Ptuj, the first consecrated by Archbishop Liupram before 859 (the so-called Pribina church) and the second one consecrated by Theotmar in 874 (the so-called Kocel church). Following fresh historical research and new interpretations of the Arnulfinum, it appears that there was another, third church, in the upper part of the town, on which construction began during the reign of King Arnulf.⁸² Izidor Janžekovič interprets the expression in *superiori civitate in orientali parte civitas* as the site on the eastern plateau of the Castle Hill, where during excavations in 2015 some early medieval graves and remnants of a pre-Romanesque structure, possibly a church from the 10th or 11th century, were found.⁸³

At the end of the 9th century, the Hungarians invaded the town and devastated it. During the turbulence, the churches were most probably ruined or at least damaged; in 900, the Bavarian bishops complained in a letter, addressed to Pope John IX, that the Hungarians had burnt all of the churches in Pannonia. In the first half of the 10th century, the Hungarian invasions continued. In 955 or after, when Otto I the Great defeated the Hungarians at Lechfeld and Ptuj again was confirmed as a property of the Salzburg archdiocese, the town was rebuilt.⁸⁴ In the second half of the 10th century, the importance of Ptuj grew rapidly. The results of archaeological excavations indicate that the number of inhabitants rose sharply, while findings from the early-medieval graveyard on Castle Hill (especially costume jewellery) point to lively trade with eastern and western countries as well as the high-quality production of such items in Ptuj itself.⁸⁵

Our knowledge on the Ptuj churches in the 9th and the 10th century is based mostly on archival sources. It was only in 1972 that archaeological excavations took place in the interior of St George's.⁸⁶ Unfortunately, only a very limited area, divided into six narrow and separated ditches, could be researched, leaving definite conclusions difficult to draw. Several graves dating from the second half of the 4th century to the 17th century were found under the floor.⁸⁷ The most interesting of the architectural findings was a 1.16 m long wall, excavated 0.20 m under the floor on the site where

in v prvi polovici 10. stoletja, *Zgodovinski časopis*, 37/3, 1983, p. 194. JANŽEKOVIČ 2018 (n. 54), p. 39, identified Carinthian count Ruodpert, and not Kocel, in the document.

⁸¹ HÖFLER 2013 (n. 78), p. 86.

⁸² KOSI 2005 (n. 61), p. 298; KOSI 2009 (n. 61), p. 130; JANŽEKOVIČ 2018 (n. 54), p. 39.

⁸³ JANŽEKOVIČ 2018 (n. 54), p. 39.

⁸⁴ KOS 1906 (n. 70) pp. LI, 243–246. The newest research does not present the Hungarian invasions in Ptuj as radically destructive. Ptuj was vital to the logistics of the Hungarian campaigns towards Italy. It is supposed that in the period between 898 until 954, the Hungarians invaded Italy 15 or perhaps even 16 times; at least 26 (or perhaps even 28) times they crossed the area of present day Slovenia. Most probably, the Hungarian troops advancing from Pannonia towards Italy (and opposite) used the old Roman road connecting Aquileia and Savaria; the bridge over Drava in Ptuj was an important part of this road. See ŠTIH 1983 (n. 80), pp. 190–192; KOSI 2005 (n. 61), p. 301; JANŽEKOVIČ 2018 (n. 54), pp. 39–41.

⁸⁵ KOSI 2005 (n. 61), pp. 302, 311, 319–321.

⁸⁶ Marjana TOMANIČ-JEVREMOV, Rezultati arheoloških sondiranja v cerkvi sv. Jurija na Ptuj, *Ptujski zbornik*, 6/1, 1996, pp. 417–440; Marjana TOMANIČ-JEVREMOV, Arheološka sondiranja v cerkvi sv. Jurija na Ptuj, *Ptujska župnijska cerkev* 1998 (n. 25), pp. 68–83.

⁸⁷ There was only one grave from the second half of the 4th century found by excavation. It was situated under today's organ loft; obviously, the late-antique graveyard expanded on the area of the western part of today's church. A ceramic jug and try (a glass beaker, gilded fibula, a ring and a belt buckle were added to the corpse as well) prove that the deceased man was a Christian. See Blagoj JEVREMOV, Pozlačeni čebulasti fibuli iz Petovione, *Arheološki vestnik*, 41, 1990, pp. 389–401.

today the organ loft borders the central nave. The wall was composed of pieces of sandstone and marble, some of them obviously broken pieces of a Roman sarcophagus.⁸⁸ Researchers offered various interpretations of it. Jože Curk explained it as being part of the western church façade from the first half of the 12th century,⁸⁹ when Conrad I. was Archbishop of Salzburg and the rapid development of Ptuj and the surrounding region began. Ivan Stopar thought that the wall could have been part of the interior of the church from the 9th century and interpreted the ground plan of this 9th century church as a prolonged nave. Stopar was sure its western façade was the same as it is today and understood the wall as a barrier, separating the participants of religious ceremonies into two groups.⁹⁰ The excavations that took place in the interior of the church in 1972, as well as those from 1990 in the ground floor of the neighbouring city tower and around it, confirmed that in late Antiquity and the early Middle Ages, the immediate surroundings of St George's were used as a graveyard. In the second half of the 11th century (around 1070–1085), Ptuj inhabitants abandoned the graveyard on the western plateau of Castle Hill and moved it to St George's church.⁹¹

From the 12th century on, the history of the church is clearer, and the literature on it is extensive.⁹² Through the centuries, the church was extended and rebuilt numerous times. We can describe its exterior as typically medieval, with elegant buttresses supporting the walls of the presbytery, the so-called "long choir"; the Baroque chapels on the southern and northern side soften the longitudinal walls with rounded corners and wavy rooves. The interior is a treasury of artworks from previous centuries. The three aisles and presbytery give it a mostly Gothic flavour, while the furnishings originated from various periods.

The focus of our interest is the rebuilding and refurbishing of the church in the Baroque style, which began in the 17th century, although the majority of the Baroque furnishings were introduced in the 18th century thanks to Franz Ignaz Count of Inzaghi, who was a Ptuj parish priest and dean from 1731 until 1768, when he died.

⁸⁸ TOMANIČ-JEVREMOV 1996 (n. 86), pp. 426–427; TOMANIČ-JEVREMOV 1998 (n. 86), p. 70.

⁸⁹ Jože CURK, Oris gradbene zgodovine proštjske cerkve na Ptuj, *Ptujska župnijska cerkev* 1998 (n. 25), p. 181. Curk recognized the northern wall of the main nave (in the 12th century the church had only one nave) as having been built in the 11th century. Therefore, this wall is the oldest visible part of present day building. See also CURK 1976 (n. 15), p. 34.

⁹⁰ STOPAR 1987 (n. 78), p. 28; STOPAR 2017 (n. 78), p. 33. Ivan Stopar was not alone in presuming the continuity of the Carolingian and medieval buildings on the site. See also Emilijan CEVC, Nova umetnostnozgodovinska odkritja v Ptuj, *Zgodovinski časopis*, 6–7, 1952–1953 (=Kosov zbornik), p. 301; ZADNIKAR 1959 (n. 24), p. 107. Earlier writers held similar views; see Ferdinand RAISP, *Pettau, Steiermarks älteste Stadt und ihre Umgebung*, Graz 1858, p. 107. Raisp was of the opinion that Pribina began to build a church in 840, which was then consecrated in 846 by Archbishop Liupram; Raisp proclaimed this building to be a predecessor of St George's church. Raisp followed the inscription in the St George church chronicle (fol. 12).

⁹¹ The graves excavated on the western plateau of the Castle Hill in 1909 and 1946–1947 are dated up to the last third of the 11th century. Such a dating of the early medieval graveyard corresponds with the assumption that the building of the medieval castle on Castle Hill began towards the end of the 11th century. See Izidor JANŽEKOVIČ, Mnogo hrupa za nič (2. del). Staroslovansko svetišče ali srednjeveški stolp na ptujskem gradu, *Zgodovinski časopis*, 71/3–4, 2017, p. 325.

⁹² See especially ZADNIKAR 1959 (n. 24), pp. 107–112; Ivan KOMELJ, *Gotska arhitektura na Slovenskem*, Ljubljana 1973, pp. 147–149; CURK 1976 (n. 15), pp. 31–67; Jože CURK, *Mestna proštjska cerkev v Ptuj*, Ljubljana 1977; HÖFLER 1988 (n. 78), pp. 31–50; Samo ŠTEFANAC, Ptuj, mestna župnijska in proštjska cerkev sv. Jurija. Kor, *Gotika v Sloveniji* (ed. Janez Höfler), Ljubljana 1995, pp. 51–52; HÖFLER 2013 (n. 78), pp. 86–90.

The House of Inzaghi

In Slovene historiography, the Inzaghi family is mostly known in connection with the mercury mine in Idrija. Abundus Maria, who was the first of the family to appear in the archival sources,⁹³ was a supervisor of the mine during the reigns of Emperors Ferdinand III. and Leopold I. His task was to reorganize the production of the mercury and to accelerate the sale of the precious ore. The Deutz family in Amsterdam was his trading partner. However, as Abundus' profit exceeded that of the state, Emperor Leopold I. dismissed him.⁹⁴ Franz Joannes Nepomuk, Count of Inzaghi (1734–1818), who was Abundus' great-grandson, operated the mine from 1764 to 1791; the mineshaft, which he began to dig, is still named after him, while he also supported his famous relative Alessandro Volta in researching electricity. He incorporated Volta's inventions into the working processes in the Idrija mines in order to both improve security conditions and introduce new products. It was thanks to Franz Joannes Nepomuk that Volta's scientific achievements became part of the study of physics and chemistry in Ljubljana. Franz Joannes, Count of Inzaghi, married Maria Walpurga, born Countess of Dietrichstein, in 1773⁹⁵ and after her death (1794)⁹⁶ Rosalia Countess of Attems; one of Franz Joannes' and Maria Walpurga's numerous children was Karl Count of Inzaghi, later governor of the crown land Illirya, the successor of the Napoleon Illiryan provinces.⁹⁷ In his later years, while he was still in regular contact with Volta, Franz Joannes lived in Graz, which is also where he died.⁹⁸

The Inzaghi family, which died out in the middle of the 19th century,⁹⁹ originates from Lombardia. There were two family branches, one in Como and the other in Graz, although many members of the family enjoyed a close connection with Ptuj. Abundus Maria, who we have mentioned previously, was born in Como and left Italy as a young man. Most probably, he first stopped in Ptuj and found employment with the Italian trade family Caccia, who consolidated their economic position by selling woollen cloth. It seems Abundus was a skilled businessman, and after some time, branched out on his own as a merchant, also trading in woollen cloth; he also was documented as money-exchanger. Abundus moved to Graz no later than 1644, which is also when he married Maria Magdalena Morelli.¹⁰⁰ As well as creating a family and asserting himself as a successful merchant, with the trade in mercury and copper his most profitable business, he was also the head of the coinage office.¹⁰¹ He made great

⁹³ In fact, a certain Paulus Inzaghi is mentioned in connection with the year 1388; however, no more is known about him. See Josef Andreas JANISCH, *Topographisch-statistisches Lexikon von Steiermark mit historischen Notizen und Anmerkungen*, 2, Graz 1885, p. 131.

⁹⁴ Ferdo GESTRIN, Italijani v slovenskih deželah od 13. do 17. stoletja, *Zgodovinski časopis*, 35/3, 1981, p. 234; Stanislav JUŽNIČ, Idrijsko živo srebro za barometre in termometre. Ob 270-letnici Voltovega rojstva, *Vakuumist*, 34/3, 2014, pp. 10–11; Stanislav JUŽNIČ, Voltov sorodnik in njegov idrijski lekarnar (Ob 270-letnici Voltovega rojstva), *Acta Chimica Slovenica*, 61/3, 2014, pp. 108–109 (henceforth JUŽNIČ 2014a).

⁹⁵ Ludwig SCHIVIZ VON SCHIVIZHOFFEN, *Der Adel in den Matriken der Stadt Graz*, Graz 1909, p. 237.

⁹⁶ SCHIVIZ VON SCHIVIZHOFFEN 1909 (n. 95), p. 33.

⁹⁷ Ludwig SCHIVIZ VON SCHIVIZHOFFEN, *Der Adel in den Matriken des Herzogtums Krain*, Görz 1905, p. 308; SCHIVIZ VON SCHIVIZHOFFEN 1909 (n. 95), p. 247; JUŽNIČ 2014a (n. 94), p. 108.

⁹⁸ JUŽNIČ 2014a (n. 94), pp. 107–108.

⁹⁹ Helfried VALENTINITSCH, Italienische Kaufmannsfamilien in Ptuj im 16. und 17. Jahrhundert, *Ptujška župnijska cerkev* 1998 (n. 25), p. 107.

¹⁰⁰ SCHIVIZ VON SCHIVIZHOFFEN 1909 (n. 95), p. 204.

¹⁰¹ GESTRIN 1981 (n. 94), p. 234.

efforts to take over and revive the trade in cattle from Hungary to Italy, which had collapsed in 1641. The experiment was unsuccessful, so Abundus Maria reverted to woollen cloth for the army settled in Military Borderland. This was a prudent decision, as this is how he made his fortune, buying a property in Kroisbach¹⁰² in the surroundings of Graz. He was later promoted to the rank of baron, becoming a member of the Styria Estates in 1658. At some point before 1690, he built another castle, Oberkindberg, which was rebuilt by Martin Rottmayr in 1773–1774. Oberkindberg remained in the possession of the family until 1857, when the last male member of the family, Karl Count of Inzaghi, died.¹⁰³ Abundus Maria himself died in Graz on 3 November 1691, described in the registers as a count.¹⁰⁴ His eldest son Johann Philipp Baron (after 1686 Count) of Inzaghi¹⁰⁵ was a pillar of the Styrian branch of the family. In 1675, when he was already a court-chamber councillor, he married Anna Maria Katharina Baroness of Würzburg, going on to have many children. At the time of his death (1729), he was also registered as a count. Another member of the family, Franz Anton Count of Inzaghi, lived in Ptuj (or at least regularly visited) in the middle of the 18th century.¹⁰⁶ On 11 September 1751, he was appointed a president of the Administration of Military Invalids, which the Empress Maria Theresa established in 1750 in order to initiate progress in the town, hard-hit by fires, wars and plagues. New measures were implemented to enable the expansion of the settlement as well as to improve sanitary conditions.¹⁰⁷ As the chronicle of St George archparish testifies, in 1752, Franz Anton donated a painting for the altar of St Joannes Nepomuk in St George's church in Ptuj produced by the Graz painter Carl Laubmann (*ex munificentia H: Franz Antoni graffen von Inzaghi ersten Administrationis Presidenten in Canton Pettau*). The painting was a substitute for an old wooden statue, which was transferred to St Josef's church outside the town.¹⁰⁸ It is most probably Carolina Countess of Inzaghi¹⁰⁹ that we can link in this regard to Franz Anton; in 1754, she and her daughters Elisabetta

¹⁰² Domenico Rossi built the castle between 1650 and 1655 for the Abundio Baron of Inzaghi. At the end of the 17th century, the castle was already owned by the Galler family. See *Graz* (ed. Horst Schweigert), Graz 2013 (reprint) (Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs), p. 225.

¹⁰³ *Steiermark. Dehio-Handbuch* (eds. Kurt Woisetschläger, Peter Krenn), Horn-Wien 2006², p. 219.

¹⁰⁴ SCHIVIZ VON SCHIVIZHOFFEN 1909 (n. 95), pp. 71, 72, 204, 271, 277; VALENTINITSCH 1998 (n. 99), pp. 106–107; JUŽNIČ 2014a (n. 94), pp. 108–109. Abundus Maria was promoted to the rank of a count on 2 September 1686; see *Rare and valuable books comprising duplicates of the Imperial (National) Library Vienna, the library of the Counts Inzaghi and other purchases recently added to our stock*, Gilhofer & Ranschburg, Vienna I, Bognergasse 2 [around 1923], p. 167.

¹⁰⁵ SCHIVIZ VON SCHIVIZHOFFEN 1909 (n. 95), pp. 211, 286.

¹⁰⁶ He is most likely Franz Anton, who was baptized in the parish church in Graz on 2 May 1719; in the registers, his full name is inscribed as Franz Anton Joseph Disma Phillip Jakob. His parents were Franz Karl Count of Inzaghi, a court-chamber councillor in Inner Austria, and Anna Maria Countess of Inzaghi, born Gaisruck. See SCHIVIZ VON SCHIVIZHOFFEN 1909 (n. 95), p. 116. Matej SLEKOVEC, Škofija in nadduhovnja v Ptuj. *Zgodovinska črtica*, Maribor 1889, pp. 143–144, declared Franz Anton to be the brother of Franz Ignaz Count of Inzaghi, which was a mistake. On Franz Anton Count of Inzaghi, as the president of the Administration of Military Invalids, see also Ferdinand RAISP 1858 (n. 90), pp. 145–155.

¹⁰⁷ VALENTINITSCH 1998 (n. 99), p. 107.

¹⁰⁸ Historical Archives Ptuj (Zgodovinski arhiv Ptuj, henceforth: ZAP), SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George's archparish in Ptuj (*Collectanea de origine, progressu et actuali incremento Archiparochialis Ecclesiae, una cum suis sacellis gratiosis, et ecclesiis filialibus sibi imediate incorporatis pettovy sub decanali et archiparochiali praesidio illustrissimi reverendisimi domini domini francisci ignatii s. p. i. comitis ab inzaghi ordinata anno m. dcc. Xxxii*), 1732–1849, fol. 91–92. The digital scan of the chronicle is available at: <http://www.siranet.si/detail.aspx?ID=75955> (accessed: 26. 10. 2019). On the chronicle, see Marija HERNJA MASTEN, *Kronika mestne župnije Ptuj 1732, Ptujaska župnijska cerkev* 1998 (n. 25), pp. 113–137.

¹⁰⁹ Most probably, we can connect her name with an inscription in the register of the parish church in Graz, which

Tibinger and Maria Anna Gudin donated money for four reliquaries and four pyramids.¹¹⁰ In 1756 Ele(o)nora Countess of Inzaghi,¹¹¹ who achieved the honour of lady courtier (*fräuln Elenora gräffin von Inzaghy hoff Dame*) supported the purchase of a rich embroidered chasuble and of an antependium; the latter was made by the Ptuj painter Joseph Fellner.¹¹² Two years later, she donated another chasuble (*sind zwei schön Messgewändten eines von Eleonora gräff. v. Inzaghi, der anderen von Judith gräff. v. Brandies als geschenk hieher gegeben worden*).¹¹³ Another lady from the family is mentioned in the chronicle in 1761 (*nach Ablebens der alten gräffin v. Inzaghi, geborene v. Gaisruck*); after her death, her heirs donated two distinguished relics of Our Lady and her mother St Ann to St George's church (*zwei vornehmten Reliquien cum authent. nämlich ex indusio B. V. M. et ex ossibus S. Anna*). The inscription recognizes Anna Maria Countess of Inzaghi, born Gaisruck, and married to Franz Karl Hugo Count of Inzaghi. Franz Karl, who was a secret councillor and chamberlain, had already died in 1744. The couple lived in Graz and had numerous children.¹¹⁴

There were also some important clergymen in the family. Maria Anton Count of Inzaghi was a priest in the cathedral in Olomouc, while Franz Philipp Count of Inzaghi was an archpriest in Straßgang; his gravestone is still preserved in the outside wall of Maria Elend church in Straßgang in the XVIth district of Graz.¹¹⁵ The much younger Franz Philipp Count of Inzaghi (1731–1816) made a brilliant career. He was born to Franz Karl Count of Inzaghi and Anna Maria, born Countess of Gaisruck, so he was a nephew both of the later mentioned Eugen Count of Inzaghi as well as of Franz Ignaz, an archpriest and dean in Ptuj.¹¹⁶ He was a titular councillor in Salzburg and Seckau (1754–1775) and proclaimed himself an excellent preacher.¹¹⁷ Later he was promoted to the Bishop of Trieste (1775–1788); from 1788 until 1791 he served as a bishop in Gradisca and from 1791 until his death as a bishop in Gorizia and Gradisca.¹¹⁸ It was perhaps this Franz Phillip who with Franz Karl Inzaghi, as young priests, stopped off in Ptuj in 1759 while returning from Rome. They were carrying original relics with them (*wurden von Franz Philipp und Franz Karl Inzaghi zwei jungen*

reports on the death of *Karoline Gräfin v. Inzaghi, geb. Gräfin v. Thun* – she died on 19 May 1781. See SCHIVIZ VON SCHIVIZHOFFEN 1909 (n. 95), p. 301.

¹¹⁰ ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George's archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 95.

¹¹¹ The above mentioned Franz Karl Count of Inzaghi and Anna Maria, née Gaisruck, had a daughter Maria Anna Eleonora Josefa Seraphine, who was baptized in the parish church in Graz on 7 April 1727; so Eleonora could be Franz Anton's sister. See SCHIVIZ VON SCHIVIZHOFFEN 1909 (n. 95), p. 124.

¹¹² ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 99. The painter surely is Franz Joseph Fellner; in the chronicle, he is described as *der hiesige Mahler Herr Jos. Fellner*. Most of the 700 florins, which was the price for the chasuble, was paid by Josepha Countess of Attems, née Wurmbrandt.

¹¹³ ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George's archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 100.

¹¹⁴ ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George's archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 102. Maria Anna Countess of Inzaghi died on 2 March 1761 in Graz. See SCHIVIZ VON SCHIVIZHOFFEN 1909 (n. 95), p. 295.

¹¹⁵ He died in 1758 at the age of 77. See SCHIVIZ VON SCHIVIZHOFFEN 1909 (n. 95), p. 515.

¹¹⁶ He was baptized as Franz Philipp Dismas Seraphine Johann Nepomuk Nuzius on 15 May 1731 in St Leonhard's church in Graz. His godparents were Karl Ludwig Count of Dietrichstein and Charlotte Countess of Herberstein, née Countess of Dietrichstein. See SCHIVIZ VON SCHIVIZHOFFEN 1909 (n. 95), p. 418.

¹¹⁷ Franz REITINGER, *Die Metastasier. Geschmackseliten im 18. Jahrhundert*, Salzburg 2016, p. 241. I would like to thank Dr Polona Vidmar, who drew my attention to Reitinger's study and reviewed some of the chapters of this paper.

¹¹⁸ The Hierarchy of the Catholic Church. For current and historical information on its bishops and dioceses, <http://www.catholic-hierarchy.org/bishop/binza.html> (accessed: 1. 2. 2019).

prist. grafen nach ihres Rückreise von Rom die mitgebrachten authentischen Reliquien Sti. Clementis Fructuosi, Theophilo et Innocentio), for which new public presentation caskets were made.¹¹⁹ The wooden shrines, partly supplemented by beautifully decorated metal elements, are still preserved, with the relics visible through the glass panes.¹²⁰ An interesting portrait of Franz Philipp, painted by Gennaro Basile (1722–1782) around 1762, is part of a series in Hainfeld castle¹²¹ presenting Styrian noblemen. In 1762, Franz Philipp was travelling to Nicolsburg and made a stop in Hainfeld, at the time in the possession of Johann Wenzel Count Purgstall, who commissioned the series, which is an excellent narrative on Styrian noble life in the 18th century. Franz Karl Count of Inzaghi¹²² was Franz Philipps's younger brother. Franz Philipp was renowned as a devoted cleric, which obviously was not true of Franz Karl. A pastel portrait of him by Alexander von Schell is preserved.¹²³ Franz Karl is presented as trying to decide between two possibilities: the carefree pleasures of life (a bottle of wine and playing cards are on the table in front of him) or religious contemplation (a servant behind him is trying to offer him a rosary). The portrait was done in Ljubljana, where Franz Karl attained the honour of membership of the Cathedral chapter in St Nicholas' church. He died in 1796, at the age of 61, as a dean of Ljubljana cathedral.¹²⁴

The most important member of the family was the abbot in St Lambrecht, Eugen Count of Inzaghi (1689–1760),¹²⁵ who was the head of the monastery from 1737 until his death in 1760, a period in which the monastery flourished economically. The mines and ironworks they possessed peaked developmentally thanks to the abbot's remarkable economic talents. He was obviously in contact with his two year younger brother Franz Ignaz, the archpriest and dean in Ptuj, and in 1750, he donated a painting presenting the Last Supper for the sacristy of St George's church (*hat ihre hochwürdig der hoch und wohlgebohrne Gd: Eugenio ex Comitibus de Inzaghi Abt zu St. Lambrecht ds grosse bilt Coena Domini in Werth 50 Lb den d. Maller /.../ gemahlet alhero in die Sakristey*).¹²⁶ The writer of the church chronicle left space after the word Maller to inscribe the name of the painter (perhaps he wanted to do it in red); it was left blank, although the author of the painting was Ferdinand Scheidtnagel.¹²⁷

¹¹⁹ ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George's archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 101.

¹²⁰ Slavko KRAJNC, Relikvije in relikviariji v proštiji cerkvi na Ptuj, *Ptujska župnijska cerkev* 1998 (n. 25), pp. 227–228.

¹²¹ REITINGER 2016 (n. 117), p. 298.

¹²² He was born on 20 January 1735 as Franz Xaver Karl Dismas Seraphin Germanius to Franz Karl Count of Inzaghi, at the time a secret councillor, and Maria Anna, born Countess of Gaisruck. His godparents were Karl Count of Preiner and his wife Maria Josefa, born Countess of Stahremberg. SCHIVIZ VON SCHIVIZHOFEN 1909 (n. 95), p. 132.

¹²³ The portrait used to be part of an album in the possession of the Auersperg family in Trieste. See REITINGER 2016 (n. 117), p. 177.

¹²⁴ Frančišek POKORN, *Šematizem duhovnikov in duhovnij v ljubljanski nadškofiji l. 1788*, Ljubljana 1908, p. 6; REITINGER 2016 (n. 117), p. 179, n. 145.

¹²⁵ Eugen Count of Inzaghi was born in Graz as Franziskus Johannes. He was the son of Johann Philipp Count of Inzaghi and Anna Maria Katharina, born Baroness of Würzburg, so he was Franz Ignaz's older brother. See SCHIVIZ VON SCHIVIZHOFEN 1909 (n. 95), p. 89; Bernhard PETER, *Galerie. Photos schöner alter Wappen. St. Lambrecht*, <http://www.welt-der-wappen.de/Heraldik/aktuell/galerien3/galerie2179.htm> (accessed: 1. 2. 2019).

¹²⁶ ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George's archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 89.

¹²⁷ Marija MIRKOVIĆ, Ohranjene slike Ferdinanda Scheidtnagla na Ptuj, *Ptujska župnijska cerkev* 1998 (n. 25), pp. 216–225. Marija Mirković believes that it was the abbot from St Lambrecht who encouraged Ferdinand Scheidtnagl to move to Ptuj where his first task was the Last Supper painting.



10. Palais Inzaghi, Mehlplatz 1, Graz



11. Palais Inzaghi, Bischofsplatz 1, Graz



12. Johannes Piringer: Inzaghi coat of arms above the main portal of the Palais Inzaghi on Bischofsplatz Square



13. Palais Inzaghi, Bürgergasse 14, Graz

The family owned three houses in Graz, and the building on Mehlplatz in the old centre of the city is still named Palais Inzaghi (fig. 10). The ground plan is in the form of the letter L. The wing, which is turned towards neighbouring Prokopigasse, still exudes a Renaissance character. On the side facing the court, the façade features the date 1561, which is the year the palace was erected. The Inzaghi family were owners from 1666 until 1813. Immediately after Abundus Maria Baron of Inzaghi purchased the palace in 1666, he engaged Domenico Rossi to heighten the building by one floor. In 1728 Johann Georg Stengg added Baroque decorations in plaster and stucco on the main façade facing Mehlplatz; the main portal from the same period is enriched with volutes and stone vases. Later interventions did not change the outside appearance of the building significantly.¹²⁸ In 1785, Franz Anton Count of Inzaghi, who was a brother of Franz Philipp, the bishop in Trieste at the time,¹²⁹ bought a house in Bischofsplatz (fig. 11) built in the 16th century and renovated by Joseph Hueber in 1775–1777, which had once been in the possession of the Stubenberg family (from 1576). In 1798 Johann Nepomuk Count of Inzaghi purchased a smaller neighbouring house and joined the two properties. Above the main portal, a sandstone relief depicting the Inzaghi coat of arms is still preserved; the relief was made by Johannes Piringer between 1775 and 1780 (fig. 12).

¹²⁸ Fritz POPELKA, *Geschichte der Stadt Graz*, 1, Graz-Wien-Köln 1959, p. 567; *Graz* 2013 (n. 102), pp. 83–84; *Architekturführer Graz* (eds. Anselm Wagner, Sophie Walk), Berlin 2019, pp. 122–123.

¹²⁹ REITINGER 2016 (n. 117), p. 235.



14. Western façade of the theatre at Hofgasse 1, Graz, with the Inzaghi coat of arms (second from the right)

The Inzaghis lived in the palace until 1855, when it passed over to the Attems family. In 1792 Johann Nepomuk bought another house from the Stubenberg family at Bürgergasse 14 (fig. 13) and renovated it in the spirit of Joseph Hueber; the building remained in his possession until 1813.¹³⁰ The Counts' contribution to the town's development is vividly captured. Their coat of arms is preserved on the west façade of the theatre (Schauspillhaus) at Hofgasse 11 (fig. 14), and there are five coat of arms in total referencing supporters of its construction between 1774 and 1776, one of the donors being Franz Anton Count of Inzaghi.¹³¹ Another Inzaghi coat of arms is to be found in St Rupert's church in Straßgang in the XVIth Graz district, decorating the St Nothburg and St Isidorus side altar.¹³²

The Inzaghis created an admirable library in Graz, which was put on sale around 1923, with a catalogue published and offered to potential buyers.¹³³ The Vienna Gilhofer & Ranschburg Booksellers and Art-Dealers succeeded in purchasing "the famous old Inzaghi-library". In the catalogue, the books from the Inzaghi library are listed alongside other pieces purchased from other sources. The chronology and content of the books are partially referred to, making it impossible to measure the library's full extent. In the preface of the catalogue, the Inzaghi library is described as enormous, and while the books covered all subjects, geography, travel and history prevailed. They were bound in fine pigskin, some of them beautifully decorated, while many others featured engraved armorial bookplates on the covers. Hand-written notes appear in a selection of the books, and some of them were recognized as inscriptions by Johann Philip, Johann Anton and Franz Karl, Counts of Inzaghi. Some of these notes confirmed the ownership of the books¹³⁴ and the date of their acquisition, while the various notes in the margins also indicate that their readers had studied the books' contents

¹³⁰ POPELKA 1959 (n. 128), pp. 519–520, 523; *Graz* 2013 (n. 102), pp. 59, 63–64.

¹³¹ *Graz* 2013 (n. 102), p. 56. The architect of the theatre was Joseph Hueber. After the fire in 1823, the house was built anew by Peter Nobile.

¹³² *Graz* 2013 (n. 102), p. 260.

¹³³ *Rare and valuable* (n. 104); there is no year of publication to be found in the catalogue; however, the approximate dating suggests 1923.

¹³⁴ Of special interest is an inscription recognized as a text by Johann Phillip in the book describing the history of Milano (Bern. CORIO, *Milano, Vinetia, G. de Cavalli, 1565*): *12 anni in avanti cioè, l'an 1686. alli 2. Sette giorno nel quale Leopoldo Imperatore ricuperò da Turchi Buda, mio Padre Abondio d'Inzaghi acquistò dal medo. Augusto il diploma di Conte.* See *Rare and valuable* (n. 104), p. 167.

exhaustively.¹³⁵ 48 of the books listed in the catalogue contained bookplates or various inscriptions indicating that they belonged to the Inzaghi family. The structure of the catalogue, its title and the author's assertions of the collection's size and value in the preface provide compelling evidence that a much higher number of the Inzaghi books were actually offered for sale; the whole catalogue includes 1189 pieces. Many of the books were extremely valuable. The catalogue lists 33 incunabula, as well as many rare and precious books from the 16th, 17th and 18th centuries. The Inzaghis were interested in studying foreign countries (China, India, Africa, South America etc.) as presented by famous 17th century travellers,¹³⁶ while they also owned books with maps printed in the 16th and 17th century. The family were also interested in history, reflected in the numerous works on this topic, and the Inzaghis had acquired three books by Galeazzo Gualdo Priorato describing landmark historical events from the 17th century. The volumes presenting medical herbs in woodcuts are also extremely valuable. Athan Kirchner's *Mundus subterraneus* (Amsterdam 1678) proves the family links to the mercury mine in Idrija, while a book on magnetism (*Magnes sive de Arte Magnetica*, Romae 1654) is also worthy of mention.¹³⁷ There are two books in the catalogue that particularly attract our attention. Among the incunabulas, there is *Vita et Epistolae* by St Jerome, printed in Ferrara by Lorenzo di Rossi in 1497. Numerous wood-cuts have been added to the text. The sellers valued the "very fine and large copy" extremely highly; they expected 3.000 Swiss francs for it,¹³⁸ which is one of the highest prices in the whole catalogue. Another interesting title stands out under number 768 in the chapter comprising historical publications: *Martyrologium Romanum, cum notis Caes. Baronii; accedunt vetus Romanum Martyrologium et Adonis Viennensis, ex rec. Her. Rosweydi. Antverpiae, ex offic. Plantiniana. 1613*; in the book St Victorinus is falsely located to Poitiers. The sellers added a comment that the book was a rare and complete edition.¹³⁹ Unfortunately, there obviously was no Inzaghi (or any other owner's) booklet or any kind of evidence about the origin of either of the books, and we can only very tentatively presume that they belonged to the Inzaghi family. If this is the case, we can link them with Franz Ignaz Count of Inzaghi's efforts to ensure the worship of St Victorinus, the first known bishop in Poetovio.

Franz Ignaz Count of Inzaghi

Franz Ignaz Count of Inzaghi was born in Graz in 1691¹⁴⁰ and died in 1768 in Ptuj. In the registers of the parish church in Graz, he is inscribed with his full name: Franz Ignaz Innozenz Karl. He was baptized on 2 January 1691. His parents were Johann Philipp Baron of Inzaghi and Anna Maria Katharina, born Baroness of Würzburg. His godparents were Karl Weikhard Count of Preiner and

¹³⁵ *Rare and valuable* (n. 104), s. p.

¹³⁶ One such travel-books was Levinus Hulsius' *Wahrhaftige Relation der dreyen neuen vnerhörten seltzamen Schiffahrt /.../*, Nürnberg 1598. The owner from the Inzaghi family acquired the book by exchanging it for a rifle, (*V. H. Sigmund H. v. Stubenberg um eine Flinte*) as recorded in an inscription on the title page. See *Rare and valuable* (n. 104), p. 121.

¹³⁷ These are only some of the array of outstanding specimens. The description of the Inzaghi's library found in Stanislav Južnič's paper (JUŽNIČ 2014a (n. 94), p.109) is not exact; the author misunderstood that the entire Gilhofer & Ranschburg Bookseller catalogue presents only the books from the Inzaghi library.

¹³⁸ *Rare and valuable* (n. 104), p. 9.

¹³⁹ *Rare and valuable* (n. 104), p. 142.

¹⁴⁰ SCHIVIZ VON SCHIVIZHOFFEN 1909 (n. 95), p. 90.

his wife Maria Cäcilia, born Countess of Dietrichstein.¹⁴¹ He studied in Rome and Parma and was ordained on 11 March 1714 when he was 23 years old. For three years, he was engaged as a chaplain in Graz; he then served as a priest in Klöch. On 5 February 1731, he was appointed archpriest and dean of St George's church. Besides this, Franz Ignaz Count of Inzaghi was an honorary canon of the cathedral in Seckau and a consistorial adviser to the Salzburg archdiocese.¹⁴² His role in Ptuj religious life was hugely influential; he was constantly engaged in battles with both the Dominicans and the monastery of Friars Minor regarding tithe rights and other matters. It was a considerable loss for the town when in the mid-18th century the Dominicans stopped preaching in Slovene; the bishop in Seckau, Leopold Ernest Count of Firmian, ordered Franz Ignaz Count of Inzaghi to ensure there was at least a short speech in Slovene at the early services several times a year.¹⁴³ Franz Ignaz Count of Inzaghi died in Ptuj on 20 June 1768 and was buried in St George's church beside the door to the sacristy; his gravestone is still preserved.

Franz Ignaz Count of Inzaghi deserves enormous credit for the baroque renovation of the church. As the church chronicle testifies, Count Inzaghi financed some of the changes from his own pocket;¹⁴⁴ he was also very persuasive in his discussions with eventual donors. It was Franz Ignaz Count of Inzaghi who began the chronicle in 1732. The same handwriting is visible until 1752, and it is highly likely that it was the Count himself who wrote the first part of it. After 1752, another, as yet, unrecognized scribe began to report on important events. The handwriting in the text, which appeared from 1755 until 1838, was recognized as belonging to Simon Povoden (1753–1841), a renowned historian and a curator of Golob's benefice in Ptuj. The last inscription in the chronicle dates to 1849.¹⁴⁵ When Franz Ignaz Count of Inzaghi visited Ptuj, he declares in the preface to the chronicle that the situation is unsatisfactory, expressing his regret that so many documents had been lost, and only historical fragments could be described.¹⁴⁶

Franz Ignaz Count of Inzaghi's Portrait

There is a portrait of Franz Ignaz Count of Inzaghi (fig. 15) preserved in the rectory. In fact, the ten portraits of priests, deans and provosts of the parish church of St George form a series which begins with the portrait of Count of Inzaghi and ends with the image of the provost Jožef Fleck (1829–1915), who was a provost in St George's church from 1897 until his death. Franz Ignaz Count of Inzaghi, who obviously initiated the portrait series, is presented dressed in black, seated on an armchair, wearing a white wig. A heavy velvet curtain is hanging in the background, while a piece of mirror is also visible. The count has an impressive face with a huge eagle nose.¹⁴⁷ He is looking

¹⁴¹ SCHIVIZ VON SCHIVIZHOFFEN 1909 (n. 95), p. 90.

¹⁴² SLEKOVEC 1889 (n. 106), p. 139.

¹⁴³ Jože MLINARIČ, Jože CURK, *Dominkanski samostan na Ptujju*, Ptuj 2009, pp. 209–210.

¹⁴⁴ ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George's archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 102.

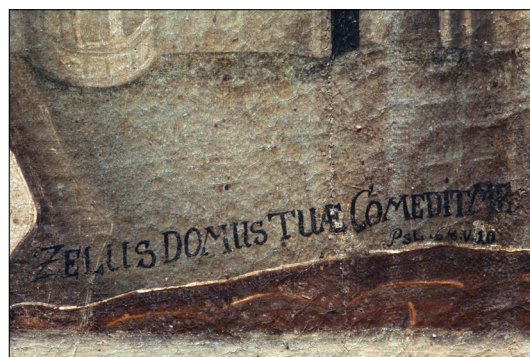
¹⁴⁵ HERNJA MASTEN 1998 (n. 108), pp. 113–114.

¹⁴⁶ The archives of the municipality and of St George's church were lost in two huge fires in Ptuj in 1684 and in 1705.

¹⁴⁷ Comparison of Franz Ignaz Count of Inzaghi's and Franz Philipp Count of Inzaghi's portraits yield a remarkable likeness; the similarly shaped noses confirm the relationship between the uncle and the nephew. See REITINGER 2016 (n. 117), p. 298.



15. Portrait of Franz Ignaz Count of Inzaghi



16. Portrait of Franz Ignaz Count of Inzaghi, detail with the psalm quotation

towards the observer, pointing to the drawing of the church with his right hand (fig. 16). It is a typical Baroque portrait of a nobleman aware of his social position and importance. The inscription on the lower edge of the painting, which was most definitely added later, reports on his functions and the years he spent on duty in Ptuj. The date of his death is recorded as well as his age at death.¹⁴⁸ His elegant finger points towards the northern chapel of St Francis Xaver, which was built between 1734 and 1735.¹⁴⁹ Comparing the drawing and the chapel, some visible differences are revealed. On the drawing, the ground plan for the chapel is circular, although in reality it is of square form with rounded corners. It is difficult to establish what caused these deviations. The chapel was built and furnished when Count of Inzaghi was an archpriest and dean, with funds donated by the *chorimagister* Martin Josef Kelz, while the mayor Franz Anton Peršon (Perschon) engaged the Graz painter Philipp Carl Laubmann (1703–1792) who made the altar painting presenting the dying St Franciscus. Philipp Carl Laubmann is also the author of the ceiling painting depicting the Salvation

¹⁴⁸ REVERENDISSIMUS, AC ILLUSTRISSIMS D: IGNATIUS S:R:I: COMES AB INZAGHI AD C:R: HANC / ARCHI PAROCHIAM, ET DECANATUM PROMOTUS 731. MORTUUS 20en juny 768 / AETATIS SUAE. 78.

¹⁴⁹ The architect of the chapel is unknown and the inscription in the church chronicle tells us little. See ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George's archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 15: /.../ die ganz neu aufgerichtete Kapell des heiligen Francisci Xavery /.../. We know more about the furnishing. Johann Georg Schnabel (1711–1788), who was confirmed as a citizen of Ptuj in 1743, paved the chapel in 1736. He was very active in St George's church. He paved not only St Francis' chapel but also the chapel of Our Lady of Sorrows in 1743, St Dismas' chapel (today the Chapel of the Holy Cross) in 1748 and finally all three naves in the church in 1752. The marble balustrades in all the mentioned chapels are his work as well. In 1736, he finished the balustrade in St Francis chapel, in 1748 in the chapel of Our Lady of Sorrows and around 1775 in the Chapel of the Holy Cross. See Jože CURK, Ptujski gradbeni mojstri med renesanso in historicizmom, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 30/2, 1994, p. 255; Marija HERNJA MASTEN, *Vpisna knjiga meščanov mesta Ptuja 1684–1917*, Ptuj 1995, p. 75.



17. Franz Josef Felner:
Ex voto, 1766

of St Francis.¹⁵⁰ The inscription in the lower margin of the drawing reads: ZELUS DOMUS TUAE COMEDITME (the zeal for your house consumes me). It is the 10th verse from the 68th (in fact 69th) psalm – and we can understand it as the count's motto.¹⁵¹ The author of the portrait is unknown,¹⁵² and his work is not that of a great master: the stiffness of the count's body is obvious, although the fingers are depicted in a very refined manner and the face shows some character. There were several painters who were engaged at the time with commissions for St George's, and attempting to determine the author through comparison of the paintings with religious content and portraits is

¹⁵⁰ Josef WASTLER, *Steirisches Künstler-Lexicon*, Graz 1883, pp. 84–85; Robert MEERAUS, Laubmann Philipp Carl, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zum Gegenwart* (ed. Hans Vollmer), 22, Leipzig 1928, p. 430. Wastler mentions the altar painting in St Francis chapel as the first of Laubmann's known paintings. Both Wastler and Meeraus mention two huge paintings depicting saints for Idrija (1742), which proves the contact between the members of the Inzaghi family. The author of the two angels standing at the sides of the altar is not recorded in archival sources. Sergej Vrišer thinks that the sculptor is from Graz. See Sergej VRIŠER, *Baročno kiparstvo v ptujski proštjski cerkvi, Ptujška župnijska cerkev* 1998 (n. 25), pp. 207–208.

¹⁵¹ The zeal towards religion was characteristic not only for Franz Ignaz Count of Inzaghi, but for his nephew Franz Philipp, the bishop of Triest, Gorizia and Gradisca, as well. Franz Reitinger used the word *zealot* to describe Franz Philipp and his duties in the Roman-Catholic Church. See REITINGER 2016 (n. 117), p. 89.

¹⁵² In the paper by Marjeta CIGLENEČKI, *Portreti nadžupnikov, dekanov in proštov v ptujski mestni župnijski cerkvi sv. Jurija, Ptujška župnijska cerkev* 1998 (n. 25), pp. 239–240, I falsely interpreted the inscription *P SL. 68. V. 10* under the quotation of the psalm as a date when the painting was finished (10. 5. 1768) and the initials of the painter (as: *pinxit SL*). In an attempt to identify the painter, I suggested Sebastian Lerchinger from Ptuj, about whom not much is known. According to WASTLER 1883 (n. 150), p. 88, Sebastian Lerchinger was born in Ptuj; however, the register of Ptuj citizens contains only one painter from the mentioned period – Johann Anton Felner. Johann Anton Fel(l)ner acquired citizen rights in 1713; he was the father of Franz Josef Fel(l)ner, also a painter. See HERNJA MASTEN 1995 (n. 149), p. 66.

extremely challenging. Perhaps the way in which the bright red velvet curtain is placed, glimmering behind the figure of the clergyman, can to some extent be compared with the fluttering red mantles of St George and St Florian on the upper part of the votive painting produced in 1766 by Franz Josef Fellner (1721–1770) (fig. 17).¹⁵³ His work presents a view of Ptuj in its lower section and depictions of St George, the medieval Pieta from Our Lady of Sorrows chapel and St Florian above. The citizens were grateful, as the ice blocks on the river Drava in the bitterly cold winter did not destroy the bridge.¹⁵⁴ The town council commissioned the painting and placed it in Our Lady of Sorrows' chapel. The votive painting and the Inzaghi portrait are radically different in character, rendering comparisons less than convincing; however, we can very cautiously presume that Count Inzaghi commissioned the portrait by Franz Josef Fellner.¹⁵⁵ The exact year of the portrait's completion is also unknown, but we can conclude that it was connected with the construction of the St Francis Xaver chapel, which was finished in 1735. If the portrait really was completed in the 1730s, Franz Josef Fellner was too young to be its author.

Furnishing the Church of St George in the 18th Century

The Baroque renovation of the interior of St George's began in the 17th century; however, it was Franz Ignaz Count of Inzaghi who radically renewed the building's interior. As we presume that Count Inzaghi himself wrote the first part of the chronicle or at least controlled the text,¹⁵⁶ reading the first part of *Collectanea*, the archparish chronicle, allows us to follow his work on the church. Later inscriptions, most of them attributed to Simon Povoden, supplemented the data from the first section of the chronicle, which is rich with information about new acquisitions and the donors. In our paper, we will only present the most significant data on Count Inzaghi's link to the church and its history as well as his efforts to render it both modern and magnificent.

Beside all of the novelties with which he was engaged, Count Inzaghi's attitude towards old pieces of art is also to be admired,¹⁵⁷ and in the chronicle, there is a chapter with a description of the gravestones preserved in the church.¹⁵⁸ In the preface to this chapter, Inzaghi expressed regret

¹⁵³ ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George's archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 99. In 1756 Franz Josef Fellner also made an antependium for St George's church.

¹⁵⁴ On the painting, see Jože CURK, Vedute štajerskih trgov in mest, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 5, 1969, p. 313; Marija MIRKOVIĆ, Neki novi podaci o ptujskim baroknim slikarima i o njihovom djelovanju u Hrvatskoj, *Ptujski zbornik*, 4, 1975, pp. 305–313; Marjeta CIGLENEČKI, *Ptuj na starih vedutah*, Ptuj 1989, pp. 11, 28, 44. The *Ex voto* painting is now held in the Regional Museum Ptuj-Ormož.

¹⁵⁵ Marija Mirković values Franz Josef Fellner as an extremely able painter. She paid special attention to the upper section of the mentioned votive painting with two saints and a depiction of the medieval statue. See MIRKOVIĆ 1975 (n. 154), p. 312.

¹⁵⁶ The first writer appears until page 93; he completes his record with the events in the year 1752. HERNJA MASTEN 1998, (n. 108), pp. 113–114.

¹⁵⁷ Matej Slekovec, who in 1889 wrote a history of St George's church, disagreed. He regretted that the renovations managed by Count Inzaghi were realized regardless of the old gothic style. Slekovec did not accuse the archpriest of an inappropriate approach but of poor taste at a time when a variegated style was appreciated; see SLEKOVEC 1889 (n. 106), p. 139. It is true that Count Inzaghi respected only the most significant elements of the medieval furnishing of the church; however, in Slekovec's opinion, the spirit of the late 19th century, inclined to the (neo-) gothic style and extremely opposed to the Baroque, can be seen.

¹⁵⁸ ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George's archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 24–32 (*EPITAPHIA und Grabmahlen*).

that numerous gravestones had been destroyed or repurposed, and that there had been no respect shown towards them. He was convinced that given the age of the church, many more relics should have been preserved.¹⁵⁹ In the chapter describing the interior,¹⁶⁰ a subchapter devoted to the old monuments is included (*Befindliche vralte denkmallen diser kürch*).¹⁶¹ The writer pointed out the pews from 1466 (fig. 18) in the presbytery (*kunstreich außgearbeite khorstuell oder Stalli Canonorum*), with Count Inzaghi overseeing their restoration. In 1748 Franz Wasser, a cabinet-maker and Ptuj citizen, and his mate Peter Märnzeller renovated the pews, replacing all of the damaged pieces with new ones made to resemble the old ones.¹⁶² Beside the main altar, there was a sanctuary cut in stone and decorated with statues and columns (*die bey dem hohen altar ad cornu evangely an den mauer auß stein mit statue und saulen angelegte Arca*).¹⁶³ The wing-altar made by Conrad Laib around 1460,¹⁶⁴ positioned in the baptistery, was at the time known as the St Mark altar (altar Sti Marci). It is given two mentions in the chronicle.¹⁶⁵ In the 18th century, the St George statue from around 1380,¹⁶⁶ most likely part of the main mediaeval altar originally, was situated on



18. Pews in the presbytery, 1466, restored in 1748 by Franz Wasser and Peter Märnzeller, detail

¹⁵⁹ ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George's archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 24.

¹⁶⁰ ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George's archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 11–23 (*Zu khürhliche vorstellung des völligen dermalligen begriff und Inhalt der haubt Pfarr kürhen an sich selbst sambt seinen Zugehör*).

¹⁶¹ ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George's archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 13.

¹⁶² ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George's archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 89: */.../ schon von vralten zeiten zu bey den Seithen des Sanctuary 1446 aufgerihte Khorstüell oder Stalli Canonici vmb erhaltung diser antiqütät auf ds neur nah selben alten form durh abgedahten Tischlermeister seine gesehlen Peter Märnzeller widerumb in denen zierärthen und andn abgang ergänzt und repariert worden.*

¹⁶³ The sanctuary has not been preserved.

¹⁶⁴ For the Conrad Laib altar, see Janez HÖFLER, *Krilni oltar z Marijino smrtjo na srednji sliki* (»Ptujski oltar«), *Gotika v Sloveniji. Nastajanje kulturnega prostora med Alpami, Panonijo in Jadranom. Akti mednarodnega simpozija, Ljubljana, Narodna galerija, 20.–22. 10. 1994* (ed. Janez Höfler), Ljubljana 1995, pp. 325–328; Gottfried BIEDERMANN, *Conrad Laib und der Pettauer Altar*, *Gotika* 1995 (n. 164), pp. 279–285; Janez HÖFLER, *Zum Pettauer Altar Conrad Laibs und dessen ikonographischen Bezügen*, *Conrad Laib. 211. Wechelausstellung der Österreichischen Galerie Belvedere* (ed. Arthur Saliger), Wien 1997, pp. 72–91. For recent findings on the commissioner of the altar and its original position in the south nave of the church, see Polona VIDMAR, *Der Altar des Pettauer Bürgers Nikolaus Greul, Auftraggeber als Träger der Landesidentität. Kunst in Steiermark vom Mittelalter bis 1918* (eds. David Franz Hobelleitner, Edgar Lein), Graz 2016, pp. 59–84.

¹⁶⁵ ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George's archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 102, 13, 16.

¹⁶⁶ On the statue, see Emilijan CEVC, *Srednjeveška plastika na Slovenskem. Od začetkov do zadnje četrtnine 15. stoletja*,

a console on the south wall of the presbytery. During the St George festivities in April, the statue was placed in the middle of the presbytery and later carried around in processions to be venerated by believers.¹⁶⁷ In 1755, a Mrs. Brunader made a donation for the statue to be regilded and for the purchase of a new transportable table for the processions.¹⁶⁸ Inzaghi also admired an old monstrance (*von der Monstranzen pro venerabili, welche wegen ihres alten form abermahle ds alterthumb der kirchen /.../ an der monstranzen stehet die jahrzahl 1618.*)¹⁶⁹ There was an even older chalice with a coat of arms and an inscription with the year 1489 preserved in the church at the time, which had been donated by a chamberlain of the Hungarian king Matthias (*ein vhr alter Källich mit wappen und folgende inscription zu finden: Arma Petri Buthau Kamerarii Mathia Regis Ungaria 1489.*)¹⁷⁰ The tower beside the church was in the possession of the town, although the bells belonged to the church itself. Inzaghi recorded the tower as a valuable monument (*der turm ein altes werth und ein werth hinterlassenes denkezeichen der statt alterthum*) and described the five bells, made between 1706 and 1711, in great detail.¹⁷¹

Inzaghi also oversaw the restoration and renovation of the altars from the 17th century. In 1732 the millers' guild made a donation for the renovation of the Holy Trinity altar, made in 1686 (*Auf Anno 1732 von gedachter Müllner Zunft deto herlicher Renouiert wurde.*)¹⁷² In the same year, the St Sebastian altar was also renovated (*Anno 1732 durch Beytrag etwelcher guetsteter renouirt*),¹⁷³ while thanks to Andrea Toll, a member of the city council, the St Andrew altar was renewed in 1732.¹⁷⁴ The altar of the Three Magi was even older – the date 1515 can be seen on the lower part of the wooden relief, and in 1733, it was renovated and consecrated anew (*der heiligen 3könig altar bey welchem man findet der Jahr Zahl 1515 von wem selber erbauet ist vnbehandt /.../ und Anno 1733 widerum Renouiert worden.*)¹⁷⁵

Ljubljana 1963, pp. 122–123; Robert WLATTNIG, Sv. Jurij, *Gotika* 1995 (n. 92), p. 156 (with bibliography). In 1931, the statue was moved to the Ptuj museum as France Stele, the then conservator, found the conditions in the church inappropriate. In 1989, the statue was brought back to the church and is now displayed in a glass case under the organ loft.

¹⁶⁷ ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George's archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 22: *es befindet sich in der Kührhen die statua Sti Georgy aufgestöhlet an einem postament an der mauer der Sanctuary ex parte Evangely, ist ein vraltes wert und würdt in ipso Festo in mitten des Sanctuary zur Verehrung dem Volk ausgesetzt, und selbigen Tag bey dem Vmbgangeder procession zu Ehre des heiligen mit herum getragen.*

¹⁶⁸ ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St Georges archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 96.

¹⁶⁹ ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George's archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 22; Marjetica SIMONITI, Zlatarstvo in pasarstvo v Ptuj, *Ptujski zbornik*, 4, 1975, pp. 320–321. The monstrance is still preserved; however, in 1859 and 1898 it was supplemented with figures of St George, St Peter, St Paul and angels.

¹⁷⁰ ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George's archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 98; SIMONITI 1975 (n. 169), p. 325; the chalice is not preserved.

¹⁷¹ ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George's archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 19.

¹⁷² ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George's archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 14.

¹⁷³ ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George's archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 14.

¹⁷⁴ ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George's archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 14–15.

¹⁷⁵ ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George's archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 15–16. On the altar, see Emilijan CEVC, *Poznogotska plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1970, pp. 69–72; Emilijan CEVC, *Gotska plastika na Slovenskem*, Narodna galerija, Ljubljana 1973, p. 140; Marjeta CIGLENEČKI, Likovna umetnost na Ptuj, v prvi polovici 16. stoletja, *Statut mesta Ptuj iz leta 1513. Ptujsko mestno pravo v srednjeevropskem prostoru*, Ptuj 2003, p. 84.

The St Cross altar was installed anew under the organ loft in 1734 and consecrated in 1735 by the Bishop of Seckau, Jacob Ernst Count of Liechtenstein. The altar painting, depicting a crucifixion (fig. 19),¹⁷⁶ was donated by Josef Selenick (Zelenik), a member of the city council. The painting had previously been in his own house; it was thought to possess a supernatural strength to awaken deep devotion, and worshippers reveled in visiting and venerating it (*die bildnus oder krucifix hat der H. Joseph Selenikh Bürger und Raths verwendet /: zu dem er, als es noh in seine behausung war, eine besondere andaht getragene ./ anhero in die Kkirchen geschenkt, und würdt nunmehr von dem solllh absonderlich besucht und verehret*).¹⁷⁷ In the same year, 1735, an anonymous benefactor donated the relics of St Cross and a thorn from Jesus' crown, which was not authenticated (*hat ein gewisser guettthäter ein particul von heil. Kreuz cum authentica sambt einem dorn Ex Spinea Corona von welches lezter zwar keine authentica inne hat, anhero in einem silbernen gefäß zu dem heil. Kreuz ...*).¹⁷⁸ The miraculous painting/crucifix in St Cross altar was very

much beloved, and in 1755 was decorated with a baldachin and silver. In 1752 a Way of the Cross with 14 stations was installed beside the St Cross altar; the painter was Ferdinand Scheidtnagel from Ptuj, while the Franciscan brothers from Ormož took care of the payment.¹⁷⁹

Count Inzaghi built the new St Francis Xaver chapel (*die ganz neu aufgerrihte Kapell des heiligen Francisci Xavery*),¹⁸⁰ described above, while St Dismas' chapel was built in 1720 and consecrated again in 1735 by the Bishop of Seckau Jacob Ernst Count of Liechtenstein. The count was especially careful regarding the site (*von der Kapellen wierdt ebenfahls besonders an seine north gehandelt warden*) – the chapel had previously been consecrated to St Catherine, which is why the old painting was placed above the altar.¹⁸¹



19. Altar in St Cross chapel with a Crucifix, presumably originating from the St Cross altar, St George's church, Ptuj

¹⁷⁶ It is not clear whether the inscription refers to a crucifix or a painting presenting a crucifixion. It is hard to believe that towards the end of the 18th century this very crucifix was transferred into the chapel in the south nave. In 1777, the patronage of Dismas chapel in the south nave changed – the chapel renamed St Cross' chapel and Sergej VRIŠER 1998 (n. 150), p. 207, states that the crucifix from the abandoned chapel under the organ loft was transferred here in the south nave. The crucifix in today's St Cross' chapel is huge, and as such, hardly suitable for private possession in a citizen's house.

¹⁷⁷ ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George's archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 17.

¹⁷⁸ ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George's archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 86.

¹⁷⁹ ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George's archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 91.

¹⁸⁰ ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George's archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 15.

¹⁸¹ ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George's archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 16.



20. Franz Wasser and Peter Märnzeller: pulpit, 1763, St George's church, Ptuj

Most important of all the chapels Count Inzaghi built or arranged anew was the Our Lady of Sorrows' chapel in the east of the north nave. In the church chronicle, a whole chapter is dedicated to the chapel and its description. There had previously been an altar there consecrated to St Ruprecht, but in the chronicle we read that it was completely destroyed by age (*auf alters selber ganz zusammen gangen*),¹⁸² and the chapel was built anew (*die unser lieben frauen kapellen ganz neu erbauet*).¹⁸³ An old stone Pieta from the beginning of the 15th century and situated in the St Rupert altar was highly venerated and thought to work wonders, with numerous adherents ensuring the successful progress of the building work.¹⁸⁴ In 1739 construction, led by Andreas Tirnperger (also Dirnberger) (*von den Bürgelichen Baumeister Andreas Tirnperger und dessen Pallier Anno 1739 völlig ausgebaut und verfertigt worden*), was completed.¹⁸⁵ In 1741, the sepulchre in the chapel was built and the vault painted by Franz Anton Pachmayer and his assistant Anton Lerchinger.¹⁸⁶ The Ptuj painter Joseph Rädlmayr produced two oil paintings in

1745, one depicting St Nothburg and the other St Vendelin. It was also in this year that the altar was finished, thanks to Franz Teiber, a town scribe, who donated the money. The retable was marbled by Joseph Haas. The author of the four excellent angel statues and of the statue of God the Father is not mentioned in the chronicle; Sergej Vrišer attributed them to Phillip Jakob Straub, a sculptor from Graz.¹⁸⁷ In 1752, Karl Mader made an iron fence to enclose the chapel from the west side.¹⁸⁸ Although Franz Ignaz Count of Inzaghi's portrait presents him as the founder of St Francis Xaver chapel, the chapel of Our Lady of Sorrows was of much greater importance for the church.

¹⁸² ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George's archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 15.

¹⁸³ ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George's archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 15.

¹⁸⁴ ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George's archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 146.

¹⁸⁵ ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George's archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 147; CURK 1994 (n. 149), p. 242; Metoda KEMPERL, *Korpus poznobaročne sakralne arhitekture na slovenskem Štajerskem*, Ljubljana 2007, p. 113. Andreas Dirnberger (1703–1757), mentioned also as Tirnberger, was a respected mansion master, who worked with the architect Josef Hoffer from Maribor in renewing the provision-house in Ptuj. When he was busy with commissions, he engaged up to 20 mates. He got his master's rights on 14 February 1727, while he was accepted as a citizen on 14 October of the same year. HERNJA MASTEN 1995 (n. 149), p. 71.

¹⁸⁶ ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George's archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 147; Anica CEVC, *Anton Jožef Lerhinger*, Narodna galerija, Ljubljana 2007, pp. 60–61, 74.

¹⁸⁷ Sergej VRIŠER, *Baročno kiparstvo na slovenskem Štajerskem*, Ljubljana 1992, pp. 114–115, 116, 118, 236; VRIŠER 1998 (n. 150), p. 208.

¹⁸⁸ ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George's archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 149.



20. Franz Wasser and Peter Märnzeller: sacristy furniture, 1747, St George's church, Ptuj

In addition, the sacristy, which was previously small and uncomfortable, was built anew and furnished in an appropriate manner in 1747. The Ptuj cabinetmaker Franz Wasser and his mate Peter Märnzeller, who restored the presbytery pews in 1748 and made confessionals (1746) and a pulpit (1763), demonstrated their skill in the designing of distinguished decorated pieces of furniture arranged in an ensemble of chests, cupboards, seats and panelling (figs. 20–21) (*Kästen von hartem holz und eingelegten villen stükhen von den burgerl. Tischlermäister Franz Wasser durch seinen damahls gehabt kunstlihen gesehlen Peter Märnzeller die Sacristey kunstreich verfertiget hat*).¹⁸⁹ The sacristy was also furnished with paintings. In 1750 Eugen Count of Inzaghi, the influential abbot from St Lambrecht, donated a painting depicting The Last Supper (*Caena Domini in werth 50 fl*).¹⁹⁰ The author was Ferdinand Scheidtnagel, who in 1751 finished another three paintings depicting the Nativity, Circumcision and Epiphany. Joseph Count of Attems, Jacob Lord Moscon and Joseph and Caetan Counts of Sauer donated money for the work, so their coat of arms were added to the lower borders of the paintings.¹⁹¹ The fifth and last painting in the series was made in 1756 by the same painter, this time presenting the Purification. It was a gift from Leopold Count of Leslie and his coat of arms was added onto the lower border as well.¹⁹²

The changes to the church and the many other deeds reported in various sources present Franz Ignaz Count of Inzaghi as a man of great merit, but perhaps the most outstanding of all his activities was the one he commenced shortly before his death. Franz Ignaz Count of Inzaghi addressed a request to Pope Clemens XIII, which was supported by many Ptuj dignitaries, among them the

¹⁸⁹ ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George's archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 88. About the workshop Wasser-Märnzeller, see Boštjan ROŠKAR, Mizarska delavnica Wasser-Märnzeller, *Zbornik Pokrajinskega muzeja Ptuj-Ormož*, 4, 2015, pp. 219–239.

¹⁹⁰ ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George's archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. p. 89.

¹⁹¹ ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George's archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 91. On the paintings and the artist, see MIRKOVIĆ 1998 (n. 127), pp. 216–225.

¹⁹² ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George's archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 98. The painting is lost.

mayor, Franz Wasser. This request, supplemented by several enclosures, was a wish to venerate St Victorinus, the first bishop of the Christian community in Poetovio known by name. The petitioners based their plea on the importance of St Victorinus, while also stressing the long tradition of his veneration in Ptuj. They requested that worship be expanded with the Pope's permission and proposed that prayers with readings of the second and third grade from the breviary be permitted for all the clergymen in Ptuj. The Seckau bishop, Joseph Philip Count of Spaur, enclosed his own recommendation¹⁹³ as well as a study by Achile Rushie¹⁹⁴ confirming that Victorinus was a bishop in Ptuj and not in Poitiers. Count Inzaghi died before the negative response, dated 17th August 1768 and signed by the Sacred Congregation of Rites, reached the town.

This very special wish of Count Inzaghi's remained unrealized until the middle of the 19th century, when Martin Anton Slomšek, a bishop of the diocese of Lavant and a great admirer of St Victorinus, achieved permission for the worship of the martyr and the first known bishop in Poetovio. In 1859 Anton Martin Slomšek consecrated the first Victorinus altar in St George's church in Ptuj.

Franz Ignaz Count of Inzaghi and his links to St Victorinus

Count Inzaghi was highly-educated and had numerous opportunities to study Victorinus' life and oeuvre. In the 17th and in the 18th century, interest in the beginnings of Christianity grew dramatically in Europe and Count Inzaghi undoubtedly followed this trend. As a theologian, he was surely acquainted with St Jerome's texts. Victorinus' comment on the Apocalypse in St Jerome's version was printed for the first time in 1542 in Paris and subsequently reprinted several times, also in the 18th century.¹⁹⁵ We should remember the sale of the Inzaghi library, which took place in 1923 in Vienna; one of the books on sale was *Martyrologium Romanum* with Cesare Baronius' comments, which erroneously placed St Victorinus in Poitiers.¹⁹⁶

The St George's church chronicle, which Count Inzaghi began to write in 1732, persuades us of his historical knowledge, but it seems that the Count was also acquainted with contemporary research.¹⁹⁷ In the first pages of the chronicle, we read that the early Christian diocese in Poetovio was

¹⁹³ The Count of Spaur recommendation is dated 25 March 1768. The request, some enclosures and the answer are published in: NAPOTNIK 1888 (n. 31), pp. 256–157; SLEKOVEC 1889 (n. 106), pp. 150–151. See also KRAJNC 2003 (n. 49), pp. 163–164. Krajnc states that after receiving the negative answer from Vatican, the venerating St Victorinus in Ptuj continued; unfortunately, he, too, does not argue the statement.

¹⁹⁴ Achille Rushie was an abbot in Porto in Italy and appreciated as highly educated, who obviously was an expert on early Christianity and the martyrs. He wrote a study about Hypolit of Rome, an antipope and a martyr, who died in 235. The study was published in 1771, after Rushie's death, and was titled *Constantini Ruggieri De Portogensi S. Hippolyti, Episcopi et Martiris, sede, Dissertatio postuma, ab Achille Ruschio Portuensis Diocesis absoluta et annotationibus aucta*, Roma 1771, Praesidium facultate. See Dennis TAYLOR, *The Abby-meditation Tradition. Wordworth's Sources in the 18th century, Sacred Text – Sacred Space* (eds. Joseph Sterret, Peter Thomas), Leiden 2011, p. 8. Achile Rushie's study on St Victorinus was important, as it confirmed Ptuj was the site of St Victorinus' activities; it also stated that in the 18th century, the memory of St Victorinus was still alive; however, no cult had been practising. See NAPOTNIK 1888 (n. 31), p. 258.

¹⁹⁵ ŠPELIČ 2003² (n. 42), p. 10.

¹⁹⁶ See the above chapter about the Inzaghi family. The mentioned book only presumably belonged to the Inzaghi family library.

¹⁹⁷ NAPOTNIK 1888 (n. 31), pp. 71–139, very precisely reports about the old sources and literature concerning St Victorinus. Napotnik quoted long parts of important texts and published Jean de Launoy's study from 1653 in its entirety. In 1768, a highly esteemed history of Styria was published in Graz: Aquilin Julius CAESAR, *Annales*

established in the 1st century on the very site of St George's church (*ein Bistumb aldort errichtet worden, deßsen Cathedral Kürch ungezweyffelt die auf heute stehende Kürch St Georgy*).¹⁹⁸ Further, the author drew attention to St Victorinus, who was a bishop during the era of Diocletian and who died as a martyr (*der heilige Victorinus Bischof zu Pettau zur Zeit Keyzers Diocletiani aldort die Marter Kron erhalten*).¹⁹⁹ Over the ensuing pages, the first centuries of Christianity in Ptuj are described slightly differently. According to the author, at the time of Constantine the Great, one of the Hercules shrines in Poetovio had been converted into a Catholic church consecrated to St George (*der damaliger Bischof /:dessen Nahmen alters wegen nicht mehr bekannt:/ in Pettau den ersten dernembsten Templ in der Stadt Hercules /.../ im eine katolische Kürch verwandelt und glaublich den heiligen Georgio ...*).²⁰⁰ As regards the early medieval building, he wrote that Archbishop Liupram renovated and enlarged the ruined church in 840 and consecrated it in 846 (*den Liupramo Erzbischof umb dß Jahr 840 würrklich vergrößert, noch herlicher in gebau fortgesetzt und letztlich von ihre selbst 846 geweiht wurde*).²⁰¹

In his request addressed to the pope in 1768, Franz Ignaz Count of Inzaghi mentioned the long tradition of venerating St Victorinus in Ptuj. The answer from the Vatican was not an outright rejection of the wish to worship him in St George's church, as this document is generally interpreted; rather, the responsible ecclesiastical dignitaries demanded a more detailed presentation of the existing worship. Indeed, the request to the pope was relatively imprecise in describing the tradition of venerating St Victorinus. There are some other sources, however, which can help us in the reconstruction of how the memory of St Victorinus was maintained. Rajko Bratož is one of the researchers who has addressed this question. He tried to find at least some traces of Victorinus' theology in the Christian church in the post-Antique period in the previous Pannonia region, with an excellent paper by Ivan Grafenauer²⁰² providing the foundation for his thesis. Grafenauer researched several versions of an "age-old"²⁰³ Easter folk song, which was written for the first time in the 16th century. In his painstaking analysis of the text, Ivan Grafenauer concluded that the song originates from the 8th century, when the Irish missionaries began to spread Christianity in the area. He was sure the litanies were at least partially prayed in native languages at the time.²⁰⁴ The most interesting part of the song is a scene in which Christ, after dying on the cross, descends into the underworld in order to save the righteous from hell. The scene is typical of Victorinus' comment on the Apocalypse, known in the locations where Irish monks were missionaries in the Early Middle Ages, one of them being in the Salzburg archdiocese property. No traces of the motif are known in the area under the control of the Aquileia patriarchate. The British church was influenced by Victorinus' brand of

Ducatus Styriae, Graecii 1768. The author respectfully described St Victorinus as a bishop in Poetovio and as a martyr, who died, according to Caesar, on 4 November 304. Caesar mentioned the Cesare Baronius false interpretation as well as Victorinus' millenarism. See CAESAR 1768 (n. 197), p. 68. Most probably, Count Inzaghi did not read Caesar's text, as he died in 1768.

¹⁹⁸ ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 1–2.

¹⁹⁹ ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 2.

²⁰⁰ ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 11.

²⁰¹ ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 12.

²⁰² Ivan GRAFENAUER, »Ta stara velikanočna pejsen« in še kaj, in: Ivan Grafenauer, *Literarno-zgodovinski spisi*, Ljubljana 1980, pp. 235–314. The paper was first published in: *Čas*, 36/6–10, 1942, pp. 89–138.

²⁰³ GRAFENAUER 1980 (n. 202), p. 251.

²⁰⁴ GRAFENAUER 1980 (n. 202), p. 274.

theology and St Patrick, who in the 5th century was a bishop in Ireland, ensured that Victorinus' doctrine was accepted in Ireland as well. Irish missionaries spread it all over the Salzburg archdiocese.²⁰⁵ Bratož concludes his study by stating that an idea from the early Christian period, typical for the then patriarchate in Aquileia, accepted by Victorinus and in use all over the Pannonian region, came back to what was previously Pannonia through a long chain of mediators during the second Christianisation.²⁰⁶

There is no data on where Victorinus was buried. Poetovio is the most likely site, but this has not been definitively proven. There is a record from the 15th century that the relics of both Victorinus and St Florian from Lauriacum had been brought to the St Florian monastery near today's Enns.²⁰⁷ Rajko Bratož attempted to explain this unusual transfer, maintaining that it may have taken place in the second half of the 5th century because of St Severinus, who defended and even spread Christianity in Noricum in the turbulent period when the Roman Empire radically declined. Severinus enthusiastically collected various relics for the churches there.²⁰⁸ Based on data reported by Eugipius, St Severinus' biographer, Bratož concluded that Severinus was most probably in friendly contact with the family of the last Roman Emperor, Romulus Augustus, whose mother was supposed to be of Poetovio origin. This connection could be the reason for the move of St Victorinus' relics to St Florian.²⁰⁹ The notion that Romulus Augustus' mother was of Poetovio origin was later rejected,²¹⁰ although, this is still under discussion by historians. Some of them have even proposed that Victorinus could have been martyred and murdered in Lauriacum alongside St Florian; Bratož, however, decisively rejected this.²¹¹ Martine Delaunay's view is more interesting: she proposed that Victorinus died in the Valerianus period (257–259), suggesting 2nd November might have been the day Victorinus' relics were transferred to St Florian. St Victorinus' feast, according to her, is not the day that commemorates his death but instead marks the transfer of his relics.²¹² If St Victorinus was venerated with St Florian in Lauriacum, and this was seen as accurate in the Middle Ages, then it would be reasonable to expect that the close connection between Ptuj and St Florian would have resulted in pilgrimages, although, unfortunately, there are no such events recorded. We should mention that Janez Höfler found similarities when comparing the wall paintings in the west chapel (today's organ loft) and in the arch of the arcade in the north aisle of St George's church in Ptuj, dating approximately to the end of the 13th / beginning of the 14th century, and the paintings

²⁰⁵ BRATOŽ 1986 (n. 30), pp. 333–335.

²⁰⁶ BRATOŽ 1986 (n. 30), p. 335.

²⁰⁷ The statement that St Victorinus' corpse was transported to Lauriacum (Lorch in today Oberösterreich) is found in the first printed version of *Martyrologium Usuardi* (1475), which was written around 860 by Usuardus (a monk from St-Germain-des-Prés near Paris) and later widely copied. Most of the writers repeated the data, including NAPOTNIK 1888 (n. 31), pp. 260–263. Napotnik believed that St Victorinus' bones are now in Rome. He was sure that the relics of both martyrs should not be separated; as St Florian's bones were transferred to Rome, Napotnik was convinced the same happened to St Victorinus' relics.

²⁰⁸ More precisely about St Severinus: Rajko BRATOŽ, *Severinus von Noricum und seine Zeit*, Wien 1983.

²⁰⁹ BRATOŽ 1986 (n. 30), pp. 283–284.

²¹⁰ ŠAŠEL KOS 1994 (n. 2), pp. 292–294, thoroughly analysed the report of the Byzantine historian Priscus about the mission to Atila's court in 449, led by *comes Romul*, and proposed a new and more exact reading of some parts of the text. In her opinion, the report does not assert that the mother of the last Western Roman emperor was from Poetovio, as the older editions of the text presume.

²¹¹ BRATOŽ 1986 (n. 30), p. 283.

²¹² *Victorin* 1997 (n. 44), p. 16.

from the so-called “St Florian monastery painting school”. At first, he simply stated that these similarities exist,²¹³ while later he commented that these similarities seemed to have no adequate historical explanation, as he could not prove any kind of connection between Ptuj and St Florian and neglected all further research in this direction.²¹⁴ Perhaps the connections existed and were based on the veneration of St Victorinus in the Middle Ages.

The question of implementing Victorinus’ theology into the Baroque furnishing of the church is similarly complicated. It seems the only preserved element that could perhaps also be connected to Victorinus is the ceiling painting in the chapel of Our Lady of Sorrows. In the church chronicle we read that the ceiling was painted by Franz Anton Pachmayr and his assistant Anton Lerchinger (*wurde das gebölb von des Mahler Franz Antoni Pachmayr seinen gesöhlen Anton Lerhinger all in Fresco gemahlen hat gekostet /.../ 150 fl*).²¹⁵ It is a pity that we cannot describe the ceiling painting in the chapel in detail. The painting has suffered extensive damage and the composition is formless and largely unrecognisable. It was restored in the 1980s, but we must allow for the fact that the reconstruction of some details may have deviated from the original.

The painting is, however, deserving of attention.²¹⁶ While it has appeared several times in art historical literature, none of the researchers who have addressed the work have tried to explain its content. Anica Cevc is an exception to this; she recognized the figures of Adam and Eve but falsely interpreted the angels on the southern section of the painting as giants.²¹⁷ The prevailing opinion is that the painting is of low quality, while Cevc also described the illusionistic concept as weak.²¹⁸ We beg to differ, as there are some illusionistic elements which persuade us of the painter’s ability. The diagonal positioning of the cross, a dominant element in the eastern section of the ceiling, creates the feeling that it is firmly supporting the whole composition. There are some figures leaning against the painted cornice of the main area of the painting, connecting the scenes on the ceiling



22. Altar in Our Lady of Sorrows chapel, St George's church, Ptuj

²¹³ Janez HÖFLER, *Freske v cerkvi sv. Jurija v Ptuj, Varstvo spomenikov*, 30, 1988, pp. 69–70.

²¹⁴ HÖFLER 1988 (n. 78), p. 39.

²¹⁵ ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, *Chronicle of St George archparish in Ptuj, 1732–1849*, fol. 147.

²¹⁶ Very little can be seen if we look at the ceiling painting from the position of an ordinary spectator. I have to express my deepest gratitude to Andrej Furlan from the France Stele Institute of Art History ZRC SAZU for his excellent photos which enabled the identification of details.

²¹⁷ CEVC 2007 (n. 186), p. 74.

²¹⁸ CEVC 2007 (n. 186), p. 74.



23. Philipp Jakob Straub: angel on the northern side of the altar, Our Lady of Sorrows chapel, St George's church, Ptuj



24. Philipp Jakob Straub: angel on the southern side of the altar, Our Lady of Sorrows chapel, St George's church, Ptuj

with spectators in the chapel. And in spite of the extensive damage, there are several details which speak of the painter's skill in anatomy and of his unique style. The expressive character of the faces of some of the figures is admirable. Art historians have expressed doubt as to the authorship of the painting, despite the exact inscription in the church chronicle. The inscription is part of the document written by Simon Povoden at some point between the late 18th century and 1838,²¹⁹ when some documents were still in existence; none of them have however survived until the present-day. The oeuvre of the painter Franz Anton Pachmayr has not yet been systematically researched. His name appears in the literature mostly in connection with his assistant Anton Josef Lerchinger, who is generally considered to have surpassed his teacher. Further research will most probably challenge this assessment of Pachmayr's oeuvre.

The concept of the chapel as a whole was planned carefully. If we stand on the west side or in the middle of the chapel and face the east, two angels stand out on both sides of the altar (fig. 22). It seems they are guarding the medieval Pietà²²⁰ in the altar niche. The medieval stone statue was very much venerated in the 18th century, as stated in the chronicle: *Disses Bildnus sambt Christo den Herrn und dem ganzen Siz in einem Stukh von Stein ausgehauen hat ds alterthumb selbst in ihren Ursprung dan schon von vnerdenkhlichen Zeiten her war difses anmuhetige Frauen Bilt außgesetzter bey dem vorhin*

²¹⁹ HERNJA MASTEN 1998 (n. 108), p. 114.

²²⁰ More about Pietà: Emilijan CEVC, *Srednjeveška plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1963, pp. 178–179.



25. Philipp Jakob Straub: angel on the southern side of the altar, detail, Our Lady of Sorrows chapel, St George's church, Ptuj

gewesten St Ruperti altar von dem Volkh besonders verehret und zu dato noh unablässlich ehrerbietig besucht.²²¹ However, both angels, attributed to Philipp Jakob Straub, surpass the medieval Pietà in their visual appearance; they are not only larger but their figures—with gilded drapery and wings—are much more artistically expressive.²²² The one on the north is spreading his arms,²²³ while his head leans toward his left shoulder (fig. 23). His eyes are cast down, not towards the medieval sculpture, as we would expect, but towards the spectators. The angel on the south holds a stick with a sponge (figs. 24–25). His body is twisted backwards and he is looking straight up to the eastern section of the ceiling painting, where a huge cross is depicted. In the attic, two smaller angels flank God the Father with extended arms; all three are wrapped in gilded drapery, their bodies twisting dramatically. In this way, the spectator is invited to pay special attention to the ceiling painting rather than the 15th century Pietà, which was the object of special veneration and the main reason behind the building of the new chapel devoted to Our Lady of Sorrows.

There are two motifs in the main area of the painting on the vault (fig. 26). In the centre there is the Holy Trinity, while on the eastern side the scene with the huge cross could be interpreted as *Arma Christi*. The cross, placed in a dramatic diagonal position, dominates here; it is supported by an angel with wide-spread wings, while the three smaller angels beside him are occupied with a chest or a similarly-shaped object. As the chest is painted dark grey, it is most likely made of stone or even iron.

²²¹ ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 145.

²²² We should not forget that in the 18th century, the figure of the Holy Mother was dressed in a blue velum and wore a silver belt around her waist while both Mary and Christ were crowned with gilded silver crowns decorated with precious stones. See ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 148, 158. The statue is presented on the *Ex voto* painting by Franz Josef Fellner in 1766 in such clothing. The citizens, concerned about the bridge over Drava, which was exposed to huge ice blocks in the extremely cold winter, sought help from this very stone statue, which was granted, so they commissioned a thanksgiving painting and hung it in the chapel of Our Lady of Sorrows. See also n. 154 in this paper.

²²³ He most likely once held a lance in his hands, which exists no more.



Franz Anton Pachmayer and Anton Lerchinger: ceiling painting in Our Lady of Sorrows chapel, 1741, St George's church, Ptuj

The first angel is supporting the chest from the bottom, the second one is holding the side of it, while the third is lifting its semi-circular cover. The fourth angel nearby has pincers in his left hand; we could reasonably expect other tools of suffering such as nails, hammers, leader etc., somewhere in the composition; however, (today) these details are missing. Christ is sitting on a cloud, supported by an angel, while two small angel heads with wings can be seen behind him. Two other small angels are supporting the globe beside God the Father. Christ is leaning towards him, while God is stretching his sceptre downwards; he is drawing our attention to the half-open shrine in the scene with *Arma Christi*. Between Christ and God, the Holy Ghost is floating surrounded by golden rays, while above the Holy Ghost there is a small angel. There are also several figures at the edges of the main area of the painting. Just under the cross on the south side of the ceiling, an angel with white wings and a suit of armour with a helmet and a shield is staring downwards towards the spectators. He is holding a sword in his right hand, but an angel beside him is trying to suppress his threatening gesture by grasping his hand and pointing with his right forefinger to the cross. Two other angels are depicted on the west side of the ceiling; they are also looking downwards with their left hands raised. One of them is holding an object which looks like flames on the end of a long stick. On the west side there is another angel in a suit of armour, while a wing can be seen behind the shield in his left hand. A helmet is covering his head, but his face has been extensively damaged. His right hand is raised. Drapery is fluttering around his body, while on his right side there is an unusual object: a long stick topped with some kind of wisp. Compositionally, the angel is connected with the scene in the neighbouring western section.

The main area of the painting is surrounded by three smaller areas on the northern, southern and western sides of the ceiling. In the northern section (fig. 27) there are seven angels, two of them in the foreground. The one on the left is dressed in red drapery; his wings are wide-spread, while he is leaning on the stick in his left hand. Perhaps we could interpret the angel's pose as playing a string instrument, of which only the neck is visible. We are looking at the angel's back, but he is turning his head, so his face can only be seen in profile. The other one is wrapped in a blue mantle and is bending towards the spectators (fig. 28). His right arm is stretched downwards, while the left one is raised, seemingly supporting the edge of the main painting area. The angel in the blue mantle is the only figure in the whole composition sitting on the illusionistic cornice, with his legs hanging downwards. He is one of the best preserved figures. His long legs and arms are typical, his forehead is wide and high, his nose is wide as well, while his eyebrows are strongly outlined and his eyes are rather large. The lower part of his face is narrow, with fine lips and a round, small chin. Locks of hair are falling onto his shoulder. Another two angels in white drapery are sitting on the cloud behind. One of them is reading a book, laid out on his left hand; with his raised right hand, he is holding a small stick – most probably a stylus. The fifth angel, also in white, is behind the angel in blue; he, too, is holding a thin stick in his right hand, perhaps a whistle, and is looking downwards. In the upper part of this area, two angel heads with wings are depicted.

In the western section of the painting, just above the entrance into the chapel, there are two figures: they are fallen angels (fig. 29). The one in the foreground is depicted full figure, from the back; his black wings are bat-like – he is Satan. He is nude with dynamically stretched legs and arms. From the sides of his bald head, small curls of hair flutter and it seems he has pointed ears. Another figure without wings is falling in a similar pose on the left side. It is possible to find traces of Daniel's prophecy (Daniel, 9:20–27) in the western part of the ceiling, where an angel in military equipment is causing the fall of Satan. Daniel predicted that enormous devastation would bring the end of all sins and only then would eternal justice prevail. The ceiling painting can be interpreted by following the motives from the eastern to the western side: Christ, who suffered on the cross, conquered Satan and saved the human race.



27. Northern section of the ceiling painting; *Our Lady of Sorrows chapel, St George's church, Ptuj*



28. Northern section of the ceiling painting, angel in blue mantle,
Our Lady of Sorrows chapel, St George's church, Ptuj



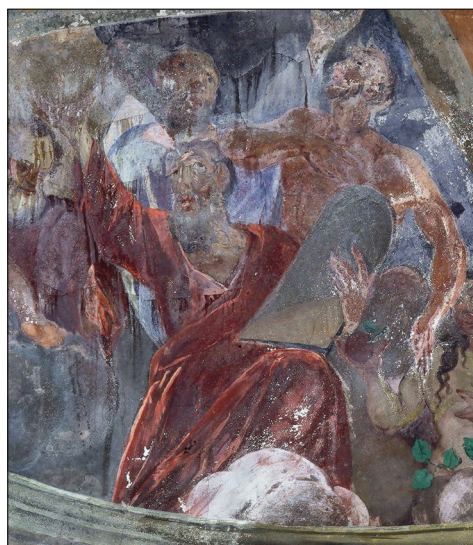
29. Western painting section with fallen angels,
Our Lady of Sorrows chapel, St George's church, Ptuj



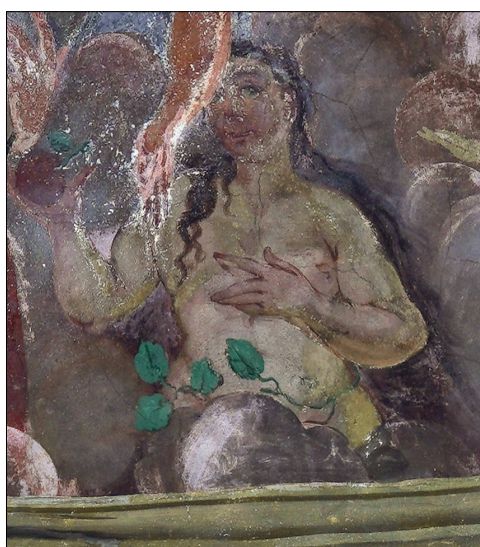
30. Southern section of the ceiling painting, Our Lady of Sorrows chapel, St George's church, Ptuj



31.



32.



33.

31. Southern section of the ceiling painting; putto with a club

32. Southern section of the ceiling painting; Moses, Aaron (?) and Adam

33. Southern section of the ceiling painting with depiction of Eve



34. Southern section of the ceiling painting depicting a skeleton

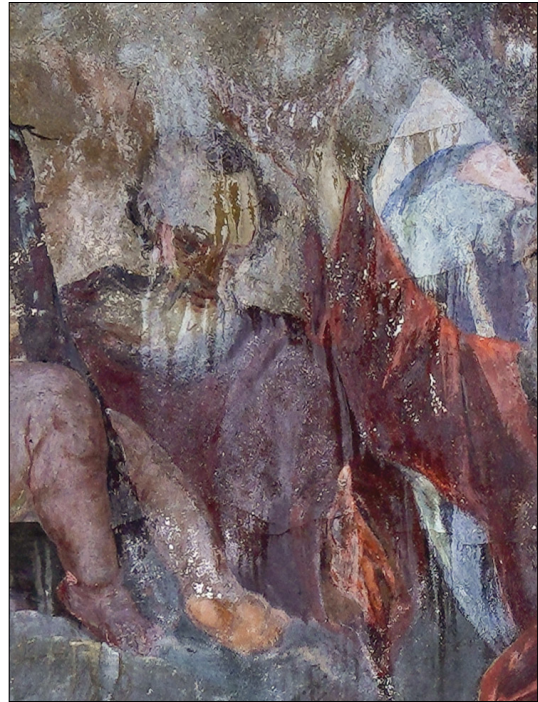
However, the section of the painting on the southern side of the ceiling is perhaps the most interesting (fig. 30). While it is hard to recognize all the figures, on the left, a plump putto sits on a cloud, holding a club in his right hand (fig. 31). The putto is well-preserved; the character on his face – with large eyes and curly hair – is still discernible. The club is most likely an attribute of Moses, who is depicted beside him. Moses, with his white hair and beard, huge eyes and full lips, is dressed in a red mantle (fig. 32). With his left hand, he is supporting a stone plaque, while his right arm is raised. There is something in his right hand, which is hard to recognise, but of obviously round form. The figure behind Moses is also old and similar in appearance. He is dressed in a blue mantle and is raising both arms. He could be Moses again, this time in a scene from the battle with the Amalekites, where he assured the victory of the Israelites by raising his hands holding a stick (Exodus, 17:8–16). However, the figure could also depict Moses' elder brother Aaron in a prayer pose. Very close to Moses, a nude man is turned towards the left. We see only the upper part of his muscular body, while his face—with a short beard—is in profile. Under him, there is a nude woman with an apple in her raised right hand, while her left hand is laid on her breasts; it is the pose of *Venus pudica* (fig. 33). Long dark curls are falling onto her shoulders. The lower part of her body is covered by a cloud and a tiny branch with leaves is winding around her waist. These figures undoubtedly depict Adam and Eve. The left half of the painting is filled with people, while on the right there is only a skeleton, lying on the clouds with blue drapery behind him (fig. 34). His legs and arms are raised dynamically; in the left hand, he is holding a small round object, perhaps an apple.

There is one more figure, placed between the putto and Moses, who deserves special attention (fig. 35). He is slightly smaller than the other figures and somehow does not fit into the Old Testament group. His figure is not particularly well-preserved, yet we see a mature man, dressed in a dark red-brown mantle. He has short dark curly hair, while it seems his short beard is grey. His face is of the same type as the face of the angel on the opposite side of the ceiling. The man is looking downward. His outstretched left hand is of particular interest; the fingers are pointing dynamically towards the spectator. Is he trying to tell us something important? There are no obvious signs as to his identity. If we compare it to the portrait of Franz Ignaz Count of Inzaghi, we immediately see clear differences – it is certainly not the archpriest, who, most probably, was the author of the iconographic program for the ceiling painting. The face of the depicted figure is of the type the painter obviously practised in general. There is no reliable proof at our disposal, but we can presume the figure

presents St Victorinus urging believers to remember his merits as an Early Christian writer. If we were able to accurately identify the round object in Moses' raised hand on Victorinus' left, it might be that Moses is just about to lay a garland of martyrdom on his head—garlands are mentioned several times in Victorinus' comment on the Apocalypse—the Holy Ghost promised that announcers would be presented with them.²²⁴ In fact, the scene is a word-for-word depiction of the sentence in the St George's church chronicle describing the history of Christianity in Poetovio: *!...! der heilige Victorinus Bischof zu Pettau zur Zeit Keysers Diocletiani aldort die Marter Kron erhalten !...!*²²⁵ In the middle of the 18th century, St Victorinus could not be officially venerated, so the position of this (presumable) portrait of him in a side area of the painting is understandable.

There are also four medallions painted in monochrome in red-brown in the corners of the ceiling with difficult-to-interpret motifs. Only two of the scenes on the west side are visible enough to recognize the three figures in each of them. In the first medallion there is someone standing in the centre (most probably Christ), while the other two are kneeling in front of him and praying. In the second, there are three figures walking to the right; the middle one is most probably Christ, while the other two are carrying some kind of burden on their back (fig. 36). The altar retable does not allow a clear view of the medallions on the eastern side. It is only in the medallion on the south side that a shovel can be seen clearly, but the man holding it and the surrounding landscape are no longer recognizable. We presume that the scenes in the medallions depict Christ after his death. On the east side the scene with Christ laid in the tomb is not surprising; unfortunately, the composition is extensively damaged. The shovel in the next medallion could be part of the motif with Mary Magdalene, to whom Christ appeared in the garden (John 20:11–18). On the western side of the ceiling, Christ on the road to Emmaus meeting two of his disciples (Luke 24:13–20) is apparent in one of the medallions, while the composition on the other one presents Christ adored by two people in prayer.²²⁶

The ceiling painting in the Our Lady of Sorrows chapel can be, if we exclude the northern and southern field, explained in terms of iconography typical for the 18th century. However, it is worth at least trying to interpret some motifs from other perspectives. The huge cross in the main ceiling



35. St Victorinus (?) in the southern section of the ceiling painting

²²⁴ VIKTORIN PTUJSKI 2003² (n. 31), p. 179.

²²⁵ ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 2.

²²⁶ I would like to express my gratitude to Dr Ana Lavrič who was willing to examine my iconographic interpretation of the ceiling painting in the Our Lady of Sorrows chapel and kindly suggested some further explanations.



36. Cartouche in the south-western corner of the ceiling painting, Our Lady of Sorrows chapel, St George's church, Ptuj

area corresponds with several other features of the church furnishings. Obviously, the Holy Cross played a special role in the ceremonial life of St George's church. In 1734, a new St Cross altar was installed under the organ loft and furnished with a painting (or perhaps a statue) presenting the Crucifixion, which it was believed possessed miracle strength. In 1735, an anonymous benefactor donated relics of the Holy Cross (which were declared authentic) with a thorn from Christ's crown (which was declared inauthentic). Beside the Cross altar, a Way of the Cross with 14 stations was installed in 1752.²²⁷ In terms of content, the motif of the cross on the ceiling painting in the Our Lady of Sorrows chapel is closely connected to the venerated medieval Pieta in the central altar niche as well. However, it is also possible to establish some links to Victorinus' comments on the Apocalypse. Victorinus understood Christ as the central personality in the Bible, a key for

understanding the Holy Book.²²⁸ He was interested in both his divine and human nature; Christ suffered in his human image and with his own blood he liberated us from sin.²²⁹

Victorinus constantly compared the Old and the New Testament and believed that both Books are a unique unit.²³⁰ As a great admirer of the prophet Isaiah he not only commented on his book (the text is lost), but quoted him relatively often in *In Apocalypsin* as well. In the sixth chapter of his book, Isaiah describes the seraphs, God on the throne and the pincers (Isaiah, 6: 1–7). Victorinus interpreted the two seraphs and throne as an image of the Holy Trinity and the pincers as an illustration of both the Testaments because of their doubled form.²³¹ In the Book of Isaiah a seraph used pincers to grab a piece of red-hot charcoal from an altar. This is not the case in the scene in

²²⁷ ZAP, SI_ZAP/0070_00033, Manuscript collection, Chronicle of St George archparish in Ptuj, 1732–1849, fol. 17, 86, 91.

²²⁸ ŠPELIČ 2003² (n. 42), pp. 11, 13, 21. Miran Špelič based his comments mostly on the study of Martine Dulaey in: *Victorin* 1997 (n. 44).

²²⁹ VIKTORIN PTUJSKI 2003² (n. 32), p. 41; HUBER 2011 (n. 26), pp. 101, 103, 105.

²³⁰ Such a belief has its roots in early Christian theology from the Alexandrian school, so this is some of the evidence that St Victorinus visited at least one of the rich libraries in the eastern part of the Empire, perhaps even in Alexandria. BRATOŽ 1986 (n. 30), p. 280. VERONESE 2003 (n. 32), pp. 193–210, holds that Victorinus' writings had an enormous influence on the writers in/from Aquileia from the beginning of the 4th until the beginning of the 5th century. She makes a special point about Rufinus, who moved from Aquileia to Alexandria to study under Didymus the Blind and who translated many of Origenes' texts into Latin; she is convinced Rufinus was inspired not only by Jerome but also by Victorinus. On Victorinus' understanding of both Testaments as a unit and on comparing Victorinus with other early Christian theologians, see also Joseph FISCHER, Die Einheit der beiden Testamente bei Laktanz, Viktorin von Pettau und deren Quellen, *Münchener Theologische Zeitschrift*, 1/3, 1950, pp. 96–101.

²³¹ ŠPELIČ 2003² (n. 42), pp. 18, 20, 47; VIKTORIN PTUJSKI 2003² (n. 32), p. 45; HUBER 2011 (n. 26), p. 108. Victorinus interpreted several objects in pairs as a symbol of the unit of both the Testaments.



37. Angel with pincers in the central section of the ceiling painting, *Our Lady of Sorrows chapel, St George's church, Ptuj*



38. Central scene of the ceiling painting, detail with *Ark of Covenant or bronze altar, Our Lady of Sorrows chapel, St George's church, Ptuj*

Our Lady of Sorrows chapel, as the angel simply raises the pincers high above his head (fig. 37). We can interpret them both as a tool of Christ's torment as well as a symbol of the unity of both Testaments. In Victorinus' comment on the Apocalypse a sword with two blades is also presented as an image of unity of both testaments, as well as symbolizing Christ judging the human race.²³² On the chapel ceiling, a sword is depicted in the hand of an angel in the southern section of the main area of the painting; however, the scene with the two angels in which one of them is trying to prevent the threatening gesture of the other, is hard to explain. We should not exclude the possibility that the scene presents Archangel Michael in the battle for Moses' soul; the motif is described in *Hortus deliciarum*, a medieval manuscript from the second half of the 12th century and a beloved source for artists in the following centuries.²³³ Indeed, the Archangel Michael (?) is turned downwards to both the spectator and the figure of Moses. There are numerous angels depicted in the ceiling painting; there are seven all together in the northern section as well as the seven figures presented in the southern section. The number seven, which appears often in the Apocalypse, was especially important to Victorinus.²³⁴ Of course, the number of above mentioned angels and figures from the Old Testament could also be coincidental.

²³² VIKTORIN PTUJSKI 2003² (n. 32), pp. 45, 47; HUBER 2011 (n. 26), p. 108.

²³³ Hannelore SACHS, Ernst BADSTÜBNER, Helga NEUMAN, *Wörterbuch der christlichen Ikonographie*, Regensburg 2004, p. 271.

²³⁴ ŠPELIČ 2003² (n. 42), pp. 14–15; VIKTORIN PTUJSKI 2003² (n. 32), pp. 49, 51, 75, 93, 113, 123; HUBER 2011 (n. 26), p. 110. Victorinus paid special attention also to numbers 4 and 6. He understood the number 7 as a divine number, 4 as a number of this world and 6 as the number of a human being.

The Old Testament predicts its New counterpart, and in this regard, Victorinus drew parallels between Christ and Adam.²³⁵ In the southern section of the ceiling painting, the figures of Adam and Eve are situated unusually, i.e. not as a couple. Adam is rising up behind Moses and above Eve, while his left hand very lightly touches Eve's right shoulder. Eve is looking forward, while Adam is turned away from her, focusing his gaze towards the Cross in the eastern section of the main area. The unusual position of the couple from the Old Testament can perhaps also be interpreted in connection with Christ descending into the underworld; Adam and Eve were among the souls Christ was to save.

Victorinus' comments on the three books of Moses are lost, so only fragments of their content are known from secondary sources. The Ark of the Covenant is one of the most interesting sections in the Second Book of Moses (Exodus, 25: 10–22). The chest in the main area of the painting (fig. 38) can be interpreted as the Ark of the Covenant, which is usually interpreted as a symbol of the Old Testament, while the Cross symbolises the New Testament.²³⁶ The Ark can also be understood as an incarnation of Christ; Victorinus stressed its role in announcing the Gospel.²³⁷ Another possible explanation for the chest is that it presents an altar. Following Victorinus' comment on the Apocalypse, the golden altar symbolizes the sky, while prayers ascend towards it. In contrast, the bronze altar presents the earth, under which lies the underworld, a landscape far removed from punishment and fire – a rest place for holy men.²³⁸

Moses is obviously the most dominant personality in the whole composition. Victorinus compared Moses with Christ. In his comment on the Apocalypse, he stressed that Christ granted all the goods of the gospels to the entire world as well as the Law of Moses.²³⁹ Moses, with arms outstretched from the scene depicting the battle with the Amalekites, is a preimage of the crucified Christ. As already mentioned, the figure with arms raised high could also depict Aaron, although St Victorinus was not particularly interested in him and he does not appear in Victorinus' preserved texts. However, the Hebrew name Aaron means "supporting the martyrs"; as the figure is supporting the frame of the main painting field, his gesture could be interpreted in a symbolic sense. The round object in Moses' right hand, depicted with the Tablets of Law, looks like a garland, which Moses is about to lay on Victorinus' (?) head, as explained above. If our interpretation is correct, the scene corresponds to Victorinus' comment about tearing the seals in the Apocalypse, saying that the Holy Ghost promised that a garland would be put on the heads of all the announcers.²⁴⁰ This explanation of the promised kingdom in the approaching millennium, when all the believers who suffered because of their faith in God would receive consolation, means they will be crowned with heavenly garlands.²⁴¹

A skeleton occupies half of the southern section of the painting. Perhaps the motif is linked to Victorinus' statement that the dead will be judged twice and that the believers who persist in their

²³⁵ ŠPELIČ 2003² (n. 42), p. 15, 20.

²³⁶ SACHS, BADSTÜBNER, NEUMAN 2004 (n. 233), p. 29.

²³⁷ VIKTORIN PTUJSKI 2003² (n. 32), p. 105.

²³⁸ VIKTORIN PTUJSKI 2003² (n. 32), p. 83.

²³⁹ VIKTORIN PTUJSKI 2003² (n. 32), p. 45.

²⁴⁰ VIKTORIN PTUJSKI 2003² (n. 32), p. 79. This sentence corresponds with the Paul's second Epistle to Timothy (2 Tim 4: 8).

²⁴¹ VIKTORIN PTUJSKI 2003² (n. 32), p. 133; about the meaning of the garlands, see also Gertrud SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst. 2: Die Passion Jesu Christi*, Gütersloh 1968, p. 17.

faith will be resurrected first, while all the others will be judged and punished in the underworld.²⁴² Following the composition of the whole ceiling, it is possible to link the presumable Ark of Covenant/the bronze altar with two figures: God the Father, who is pointing to the object with his sceptre, and the skeleton, who with his raised left arm is also turned towards the ark/altar. If the object presents a bronze altar, we can associate it with Victorinus' understanding of the time after death, when all those who must stay in the underworld will be clearly defined as righteous or a sinner. After seven thousand years, all the dead recorded in the book of life will be revived and reign for the following thousand years with Christ. This will be the first resurrection. The second death will not affect those in the first resurrection.²⁴³ The second death is to come after another thousand years, bringing punishment to the underworld.²⁴⁴ A small round object in the skeleton's left hand is of particular interest. It looks exactly like the apple in Eve's right hand and can possibly be interpreted as the apple offered to Eve by Satan (or the fallen angel) in the motif of the Original Sin.²⁴⁵

Franz Ignaz Count of Inzaghi was most likely the author of the iconographic program for the ceiling painting in Our Lady of Sorrows chapel in St George's church in Ptuj. In some ways, the composition does not reflect the general concepts of 18th century painting. Hopefully, however, the attempt to relate the program to St Victorinus' commentary on the Apocalypse will lead to further research and provide clearer answers regarding the veneration of St Victorinus in previous centuries. As a theologian and bishop, St Victorinus was and still is one of the most respected inhabitants of Poetovio/Ptuj; it would be highly unusual had there been no veneration of him as a saint and martyr until the middle of the 19th century.²⁴⁶

²⁴² VIKTORIN PTUJSKI 2003² (n. 32), pp. 55, 59, 125.

²⁴³ VIKTORIN PTUJSKI 2003² (n. 32), pp. 125, 127.

²⁴⁴ VIKTORIN PTUJSKI 2003² (n. 32), pp. 127.

²⁴⁵ The Original Sin from the Old Testament has been presented several times in tandem with Archangel Gabriel offering a lily to Mary in the scene of Annunciation from the New Testament. See Friedrich OHLY, Probleme der mittelalterlichen Bedeutungsforschung und das Taubenbild des Hugo de Folieto, *Frühmittelalterliche Studien. Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster*, 2, 1968, p. 169. Ana Lavrič drew attention to the iconographically similar altar painting in the Salvator Mundi chapel in the St Nicholas cathedral in Ljubljana; the painting was created by Giulio Quaglio around 1721–1723. In the upper part of the painting, there is Christ after Resurrection, while under him there is an angel with a cross leaning over the globe. On the bottom, there is a skeleton and also a snake who both are releasing a young man, Adam, from their embrace. Christ is interpreted as a 'new Adam' conquering death (a skeleton) and Satan (a snake) and freeing the human race (the 'old Adam') of Original Sin, depicted in the form of smoke, coming out of Adam's mouth. See Barbara MUROVEC, Quaglieve oltarne slike v ljubljanski stolni cerkvi, *Umetnostna kronika*, 7, 2005, pp. 2–5; Ana LAVRIČ, *Ljubljanska stolnica. Umetnostni vodnik*, Ljubljana 2007, pp. 136–139.

²⁴⁶ Research for this article was conducted at the France Stele Institute of Art History ZRC SAZU within the core funding programme *Slovenian Artistis Identity in European Context* (P6-0061 B), and at the University of Maribor within the research project *Visual Representations of the Nobility: Early Modern Art Patronage in the Styria Province* (nr. J6-7410), both funded by the Slovenian Research Agency.

Franc Ignac grof Inzaghi, ptujski nadžupnik in dekan ter češčenje sv. Viktorina, prvega po imenu znanega petovionskega škofa

Povzetek

Franc Ignac grof Inzaghi (1691–1768) je bil nadžupnik in dekan ptujske župnijske cerkve sv. Jurija od leta 1731 do svoje smrti. Bil je odlično izobražen in široko razgledan duhovnik ter neverjetno uspešen naročnik umetnin. Z lastnim denarjem in s podporo številnih donatorjev je obnovil, razširil in na novo opremil cerkev, katere dolgo in bogato zgodovino je nadvse občudoval; tako nas prepričuje besedilo cerkvene kronike, ki jo je pričel pisati leta 1732, kmalu po nastopu ptujske službe. Namen pričujočega članka je osvežiti naše védenje o prispevku grofa Inzaghija k videzu in opremljenosti cerkve v 18. stoletju. Avtorica se je osredotočila na Inzaghijevo prizadevanje, da bi pridobil papežev dovoljenje za češčenje sv. Viktorina, prvega po imenu znanega škofa v poznoantični Petovioni, ki je po vsej verjetnosti umrl mučeniške smrti na začetku novembra leta 303.

Da bi se lažje soočili z zastavljenimi vprašanji, je avtorica v prvem poglavju povzela stanje raziskav o poznoantični Petovioni in zgodnjem krščanstvu v tem mestu. Posebej so jo zanimali arheološki dokazi o zgodnjekrščanskih cerkvah. Arheologi niso našli arhitekturnih ostalin, ki bi neposredno pričale o krščanski cerkveni arhitekturi v Petovioni, na več mestih zgoščeni grobovi z izkazano krščansko versko pripadnostjo pokojnih pa dajejo slutiti, da je bilo v Petovioni več takšnih stavb; za zanesljivo dokazani veljata cerkev na vrhu Panorame in predhodnica sedanje cerkve sv. Jurija, ki je verjetno stala v njeni neposredni bližini. Interpretacije petovionskih arheoloških ostalin zgodnjekrščanskega značaja so precej raznolike, prav tako si poznavalci niso edini, ko gre za vprašanje kontinuitete pozne antike v zgodnji srednji vek. Tudi o zgodnesrednjeveških ptujskih cerkvah ni enotnih stališč; raziskovalci se lahko opirajo na skope arhivske vire, medtem ko cerkev sv. Jurija arheološko ni bila raziskana z izjemo nekaj sondaž v letu 1972. Sodobno znanje se seveda razlikuje od interpretacij, ki so bile v veljavi v 18. stoletju.

V ločenem poglavju je predstavljen sv. Viktorin, prvi latinski ekseget, kot prvi po imenu znani petovionski škof (petovionska škofija je po vsej verjetnosti delovala že od začetka 3., morda celo že od konca 2. stoletja) pa je vodil, kot sklepajo poznavalci, precej številno in tudi intelektualno močno krščansko skupnost. Viktorin je komentiral prve tri Mojzesove knjige, štiri knjige prerokov, Salomonovo pesem, Matejev evangelij in Apokalipso; edino komentar k Apokalipsi se je ohranil, o drugih spisih pa strokovnjaki sklepajo iz posrednih virov. Je tudi avtor besedila o nastanku sveta (*Tractatus de fabrica mundi*) in protiherezjske razprave (*Adversus omnes haereses*). Umrl je mučeniške smrti za časa Dioklecijanovih preganjanj kristjanov, po vsej verjetnosti 2. novembra leta 303. O njem je na voljo veliko literature. Prve zapise o njegovem življenju je prispeval sv. Hieronim, ki je Viktorina zelo cenil. Prepisal je njegov komentar Apokalipse in ga nekoliko korigiral. Izboljšal je Viktorinovo latinščino in opustil preveč milenaristične dele besedila; milenarizem je bil takrat že prepovedan in v 6. stoletju so milenaristični spisi iz knjižnic postopoma izginili z izjemo Viktorinovega komentarja k Apokalipsi v Hieronimovi različici. Viktorinovo življenje so raziskovali tudi v 16. in 17. stoletju. Cesare Baronius je leta 1596 zmotno interpretiral Hieronimove zapise, češ da je bil Viktorin škof v Poitiersu, ne v Petovioni. Nekaj desetletij so tako Viktorina častili v Poitiersu, leta 1653 pa je Jean de Launoy napako popravil. Prizadevanje grofa Inzaghija, da bi Viktorina s papeževim dovoljenjem častili v ptujski cerkvi sv. Jurija, ni uspelo, zato pa je lavantinski škof Anton Martin Slomšek dosegel, da se je že takoj po preselitvi sedeža škofije v Maribor (1859) pričelo njegovo češčenje. Po več štajerskih cerkvah, tudi na Ptuj, je najti oltarje in upodobitve

prvega znanega petovionskega škofa in mučenca, 3. november pa je razglašen za njegov praznik; obhajajo ga po vsej Sloveniji, obvezno pa le v mejah mariborske nadškofije.

Rodbina Inzaghi izvira iz italijanskega Coma, Maria Abundio (†1691) pa se je iz Coma preselil najprej na Ptuj in nato v Gradec, kjer je obogatel s trgovanjem s suknom in živim srebrom iz idrijskega rudnika, ki ga je upravljal več let. V Gradcu so Inzaghiji posedovali tri palače, ustvarili pa so si tudi izjemno knjižnico, ki je bila okrog leta 1923 na prodaj. Med Inzaghiji je bilo več klerikov, ki so naredili zanimivo kariero. Najpomembnejši med njimi je bil Evgen grof Inzaghi (1689–1760), starejši brat ptujskega nadžupnika Franca Ignaca, ki je bil od leta 1737 pa do smrti opat v samostanu Sankt Lambrecht. V kroniki ptujske župnijske cerkve sv. Jurija so številni člani rodbine Inzaghi zabeleženi kot donatorji, ki so podprli barokizacijo cerkvene opreme.

V času, ko je Jurijevo cerkev vodil grof Franc Ignac Inzaghi, je bila cerkvi na severni strani prizidana kapela Frančiška Asiškega. Portret nadžupnika Inzaghija, kronološko prvi v ohranjeni galeriji s portreti ptujskih nadžupnikov in proštov, ga predstavlja v značilni baročni kompoziciji, kako s kazalcem desnice kaže na risbo nove kapele. Inzaghi je visoko cenil najimennitnejše umetnine starejšega datuma, ki jih je našel v cerkvi; v cerkveni kroniki jim je namenil posebno poglavje in poskrbel za njihovo obnovo. Znamenite korne klopi v prezbitoriju (1466) sta leta 1748 obnovila Franc Wasser in Peter Märnzeller, omenja pa se tudi Laibov oltar (takrat imenovan Markov). Inzaghi je s pomočjo darov poskrbel tudi za obnovo pozlate na skulpturi sv. Jurija iz okrog 1380 in za vzdrževanje oltarjev iz 17. stoletja. Pod kor so namestili nov oltar sv. Križa (1734/1735), Wasser in Märnzeller pa sta z omarami, klopmi in stenskimi oblogami leta 1747 mojstrsko opremila zakristijo in leta 1763 izdelala še prižnico.

Od vseh Inzaghijevih podvigov v cerkvi sv. Jurija je nedvomno najodličnejši ureditev kapele Žalostne Matere božje v vzhodnem zaključku severne stranske ladje. Na tem mestu je bil prvotno oltar sv. Ruperta s kamnitim kipom Sočutne z začetka 15. stoletja, ki so mu pripisovali čudežno moč. Prostor je do leta 1739 uredil gradbeni mojster Andrej Dirnberger (tudi Tirnperger), vanj pa so namestili veliko oltarno kuliso in v osrednjo nišo postavili kamnito Sočutno, ki je bila v 18. stoletju predmet predanega češčenja. Kronika ne omenja avtorja dveh velikih lesenih angelov ob straneh ter še dveh v atiki, kjer je osrednja figura Bog Oče; Sergej Vrišer je vse lesene plastike, ki jih odlikuje baročna slikovitost, pripisal Filipu Jakobu Straubu. Na stenah sta sliki sv. Notburge in sv. Vendelina, delo Jožefa Rädlmayra. Osrednji predmet češčenja in tudi vzrok za korenite posege v oblikovanje prostora je bila kamnita Sočutna. V 18. stoletju je bila Marijina figura odeta v moder velum in prepasana s srebrnim pasom, oba s Kristusom pa sta imela na glavah pozlačene srebrne krone z dragimi kamni. Danes je skulptura brez dodanega okrasja in je videti nekam pusta v sosedstvu baročno razgibanih angelov s pozlačenimi krili in razvihrano draperijo. Vendar likovni koncept oltarja obiskovalca kapele ni usmerjal k stari skulpturi. Angel na severni strani, ki mu v rokah manjka sulica, ima glavo izrazito nagnjeno na levo ramo, pogled pa upira v obiskovalca. Angel na južni strani drži v rokah palico z gobo, njegova glava pa je vržena nazaj; pogled upira v križ, naslikan na vzhodnem delu stropa. Obiskovalce kapele je oltarna plastika nagovarjala k ogledu poslikave na stropu.

Cerkvena kronika stropno poslikavo navaja kot delo ptujskega slikarja Franca Antona Pachmayerja in njegovega pomočnika Antona Lerchingerja, datira pa jo v leto 1741. Žal je slabo ohranjena, posamezni deli so povsem uničeni in barve so potemnele. V osemdesetih letih 20. stoletja je bila restavrirana in deloma retuširana, vendar je možno, da so bili določeni segmenti zaradi slabe prepoznavnosti ob rekonstrukciji tudi spremenjeni. Kompozicijo sestavljajo osrednje polje, ki zavzema skoraj celoten obok, na severni, južni in zahodni strani so nekolika manjša stranska polja, v vogalih pa še manjši medaljoni z monokromno poslikavo v rdečerjavih tonih. Avtorji besedil o cerkvi sv. Jurija so se zaradi slabe ohranjenosti izogibali opisu poslikave. Anica Cevc, ki je edina doslej prepoznala figuri Adama in Eve, jo je ocenila kot slabo, tudi v kompozicijskem smislu. Takšnemu mnenju ne kaže pritrditi. Diagonalna postavitev velikega križa, ki obvladuje celoto, dokazuje slikarjev smisel za prostorski iluzionizem in enako velja za več figur, ki jih je umestil ob naslikan venčni zidec osrednjega slikovnega polja in jih z gestami

in pogledi povezal z obiskovalci kapele. Dobre fotografije omogočajo prepoznavanje več figur in detajlov, ki nas prepričajo, da je bil na delu slikar znatnih zmožnosti. Figure so upodobljene anatomsko večše in z izrazito karakternimi potezami obrazov. Celotna kompozicija se ne sklada povsem s principi stropnega slikarstva v 18. stoletju. Avtorica pričujočega prispevka je poslikavo po vsebini poskušala primerjati z Viktorinovim komentarjem Apokalipse.

Osrednje polje obvladujeta velik križ v vzhodnem zaključku in skupina sv. Trojice v sredini. Oba motiva obdajajo angeli, med prepoznavnimi predmeti pa izstopa nekakšna skrinja, proti kateri je Bog Oče uprl žezlo. Interpretirati jo je mogoče kot skrinjo zaveze ali kot bronasti oltar, ki v Viktorinovi razlagi predstavlja zemljo in podzemlje, pokrajino daleč stran od kaznovanja in ognja, prostor za svete može, ki čakajo na vstajenje. Opazne so še klešče v rokah angelca; v njih je mogoče videti enega od orodij Kristusovega mučenja, lahko pa tudi simbol povezovanja Stare in Nove zaveze v celoto, kar je vneto zagovarjal sv. Viktorin, ki je v vseh predmetih z dvojnostjo v obliki (klešče, dvorezni meč ipd.) prepoznaval tovrstno simboliko. Upodobitve v vogalnih medaljonih so komaj razločljive, morda pa predstavljajo prizore s Kristusom po njegovi smrti.

V severnem stranskem polju je naslikanih sedem angelov, na zahodnem pa dve figuri, od katerih je ena Satan v padajoči pozi s perutmi netopirja. Najzanimivejše je južno stransko polje, v katerem je prav tako sedem figur. V levi polovici se jih gnete šest. Debelušen puto v rokah verjetno drži palico (Mojzesov atribut), ob njem pa Mojzes z levico pridržuje table postave in v dvignjeni desnici (lovorjev?) venec. Za njim je še ena skoraj identična figura z rokama, dvignjenima v molilni pozi – še enkrat bi lahko bil upodobljen Mojzes, tokrat v prizoru bitke med Izraelci in Amalečani, verjetneje pa gre za Mojzesovega starejšega brata Arona. Viktorin se je za Mojzesa zelo zanimal in ga primerjal s Kristusom, ki ga je štel za osrednjo biblijsko osebnost, Aronovega imena pa ne najdemo v njegovih ohranjenih spisih. Vendar Aronovo hebrejsko ime pomeni »ki podpira mučence«, kar osmisli njegovo podobo v kontekstu celote, saj Aron (?) z dvignjenima rokama podpira osrednje slikovno polje. Desno od Mojzesa in Arona (?) sta Adam in Eva. Eva z jabolkom je upodobljena kot *Venus pudica*, z Adamom, ki se dviga nadnje in zre proti velikemu križu v osrednjem polju, pa ne tvorita običajnega para. Tudi Adama je mogoče razumeti v smislu soodvisnosti Stare in Nove zaveze; Kristusa pogosto označujemo kot novega Adama, ki je človeštvo odrešil s trpljenjem na križu. Najzanimivejša je figura med putom in Mojzesom. Možakar zrelih let s kratko kodrasto pričesko se obrača proti obiskovalcu kapele in ga s kretljivo levico posebej nagovarja. Njegov obraz ne izkazuje portretnih potez, sorodnejši je splošnemu obraznemu tipu, ki ga je slikar nadel angelom. Morda smemo v možakarju prepoznati sv. Viktorina, ki mu bo Mojzes vsak hip na glavo položil venec. Viktorin v komentarju k Apokalipsi piše o sv. Duhu, ki je obljubil, da bodo z venci okronani vsi oznanjevalci. Desno polovico slikovnega polja zavzema ležeči okostnjak z jabolkom v roki. Interpretirati ga je mogoče na različne načine, med drugim kot opomin na kazen za Izvirni greh ali tudi v širšem razumevanju Kristusove žrtve, s katero je odrešil človeštvo.

Osrednji namen prispevka je osvetliti osebnost Franca Ignaca grofa Inzaghija in njegova prizadevanja, da bi v ptujski cerkvi sv. Jurija smeli uvesti obredje v čast sv. Viktorina. V vlogi, ki jo je naslovil na takratnega papeža Klemna XIII., je grof Inzaghi med drugim navedel, da na Ptuj velja dolga tradicija češčenja sv. Viktorina. Že Rajko Bratož, ki je poglobljeno raziskoval Viktorinovo življenje in teološko delo, je o tej tradiciji skušal dognati kaj oprijemljivega. Oprl se je na raziskavo Ivana Grafenauerja o stari velikonočni pesmi, katere nastanek je Grafenauer povezal z delovanjem irskih misijonarjev v času drugega pokristjanjevanja, kakor je v zgodnjem srednjem veku potekalo v mejah salzburške nadškofije. Omenjena pesem vsebuje tudi prizor s Kristusom, ki se je po smrti na križu spustil v pekel z namenom, da osvobodi pravičnike; prizor je mogoče neposredno povezati z Viktorinovim komentarjem Apokalipse in irskimi misijonarji, ki so bili bolj kot drugi kleriki njihovega časa oprti na Viktorinove nauke. Bratož je svojo razpravo iz leta 1986 zaključil z ugotovitvijo, da se je sled Viktorinove misli na območju nekdanje salzburške nadškofije preko misijonarske dejavnosti v zgodnjem srednjem veku ohranila v ljudskem izročilu, ki je bilo živo še v 19. stoletju. Ne kaže prezreti še enega podatka, ki je bil zabeležen v 15. stoletju

(a je po svojem izvoru starejši) in je ostal nepojasnen: neznano kdaj naj bi relikvije sv. Florijana in sv. Viktorina skupaj prenesli v samostan sv. Florijana v bližini Ennsa. Bratož je podatek skušal razložiti z dejavnostjo sv. Severina (ok. 410–482) in domneval, da je bil Severin v znanstvu z materjo zadnjega zahodnorimskega cesarja Romula Augustula, ki naj bi bila po rodu s Ptuja. Severin, za katerega je znano, da je vneto zbiral relikvije in jih poklanjal novoustanovljenim cerkvam v Podonavju, naj bi prav na osnovi omenjenega znanstva pridobil tudi Viktorinove zemeljske ostanke. Bratoževo pojasnilo ostaja na ravni domneve, a če so Viktorinove relikvije kdaj bile pri sv. Florijanu, so morda tja romali tudi Ptujčani.

Inzaghijeva trditev o tradiciji češčenja sv. Viktorina na Ptuju ostaja nepojasnjena. Bralcem pa ponujamo v presojo in nadaljnje raziskovanje hipotezo, da je na stropu kapele Žalostne Matere božje v ptujski župnijski cerkvi sv. Jurija upodobljen sv. Viktorin skupaj z osebami iz Stare zaveze, ki jih je sam visoko cenil in o njih razpravjal v svojih le deloma ohranjenih komentarjih.

Grofje Brandis – umetnostni naročniki na Štajerskem

Franci Lazarini

Grofje Brandis sodijo med plemiške rodbine, ki so bile v dosedanjih raziskavah plemstva in njegovega umetnostnega naročništva na Slovenskem skoraj popolnoma spregledane, pa čeprav gre za rodbino, ki je v 18., pa tudi še v 19. stoletju, torej celo v času, ko je moč plemstva začela upadati, vplivala na podobo marsikaterega pomembnega umetnostnega spomenika na Štajerskem. Sama zgodovina rodbine Brandis je sicer dobro raziskana in je bila že konec 19. stoletja objavljena v obsežni monografiji Ferdinanda grofa Brandisa (1847–1917);¹ slednja temelji zlasti na gradivu iz njihovega zasebnega rodbinskega arhiva.² Prav tako je rodbina obravnavana v večini relevantnih leksikalnih del,³ drugače pa je s študijami njihovega umetnostnega naročništva, saj to ni raziskano niti za preostale habsburške dežele, v katerih so delovali, v prvi vrsti za njihovo domovino Tirolsko, kar nedvomno otežuje raziskovanje umetnostnega delovanja grofov Brandis v naših krajih. V nekaterih starejših obravnavah z rodbino Brandis povezanih umetnostnih spomenikov na Štajerskem so bili posamezni predstavniki rodbine sicer omenjeni, vendar je pri tem pogosto prihajalo do genealoških napak in nedoslednosti. Stanje se je nekoliko spremenilo v zadnjih letih, ko so izšli trije prispevki, ki so se prvič dotaknili njihove naročniške vloge na Štajerskem. Tako je avtor tega prispevka z vidika umetnostnega naročništva predstavil Klemena grofa Brandisa, enega najvidnejših družinskih članov v predmarčni dobi, pri čemer so bila predstavljena tako njegova naročila v slovenskem prostoru kot tudi na Tirolskem in Češkem,⁴ Tina Košak je analizirala Brandisovo zbirko slik, ki je bila nekoč v

¹ Ferdinand Graf von BRANDIS, *Das Familienbuch der Grafen von Brandis*, Baden bei Wien 1889. Delo obravnava družinsko zgodovino od srednjega veka do šestdesetih let 19. stoletja. Genealoški podatki iz navedenega dela so dopolnjeni po: Steiermärkisches Landesarchiv Graz (StLA), Lazarini, Familie, K. 7, H. 162, Brandis, rodovnik rodbine Brandis; Zgodovinski arhiv Ljubljana (ZAL), SI ZAL LJU/0340, Zbirka plemiških genealogij Ludvika Lazarinija, šk. 5, Brandis; Johann Baptist WITTING, *J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch. IV/7: Steiermärkischer Adel*, Nürnberg 1919–1921, stp. 282–291.

² Arhiv rodbine Brandis je v njihovi zasebni lasti na gradu Leonburg.

³ Npr. Constantin von WURZBACH, Brandis, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, 2, Wien 1857 (reprint: Bad Fellnbach 2001), str. 114; Brandis, Grafen, *Neues allgemeines Deutsches Adels-Lexicon* (ur. Ernst Heinrich Kneschke), 2, Leipzig 1860, str. 17–18; Brandis (Tirol), *Adelslexikon* (ur. Walter v. Hueck), 2, Limburg an der Lahn 1974 (Genealogisches Handbuch des Adels, 58), str. 62. O pomenu in zaslugah rodbine Brandis, zlasti za Tirolsko, gl. Josef HIRN, *Die Entwicklung der Landeshauptmannswürde in Tirol und die Familie Brandis*, Innsbruck 1892. V zadnjem času je grofe Brandis kot lastnike mariborskega mestnega gradu na kratko obravnaval tudi Sašo Radovanovič (Sašo RADOVANOVIČ, Zakupniki in lastniki mariborskega mestnega gradu od leta 1483 do 2006, *Podravina*, 6/11, 2007, str. 162), a ima besedilo, zlasti kar se začetkov Brandisov na Štajerskem tiče, nekaj napak.

⁴ Franci LAZARINI, Klemen grof Brandis – politik in umetnostni naročnik, *Acta historiae artis Slovenica*, 21/1, 2016, str. 75–91.

dvorcu Betnava,⁵ Simona Kostanjšek Brglez je v sklopu obravnave ponovno odkritih slik Leopolda Kupelwieserja (1796–1862) iz profanirane kapele dvorca Slivnica izpostavila povezavo med grofi Brandis in slikarjem.⁶ Pričujoči prispevek pa predstavlja prvi (in brez dvoma nepopolni) pregled umetnostnega naročništva rodbine Brandis na Štajerskem, s posebnim poudarkom na naročniško najbolj aktivnih rodbinskih članih.



Prvi arhivski zapis, ki se nesporno nanaša na pripadnike rodbine Brandis, izvira iz leta 1172, ko sta v neki listini samostana Schäftlarn na Bavarskem kot priči omenjena brata Henrik in Hillebrandt, lastnika utrdbe nad Lano v dolini Adiže na južnem Tirolskem, leta 1190 pa se kot priča v neki drugi listini iz istega samostana poleg njiju omenja tudi njun oče Brandhoch, stavec iz Lane (*senex Brandhoch de Loeinan*).⁷ Utrdba v Lani je 1236 prvič označena kot *castrum de Brandicio* in od tedaj je vsakokratni lastnik uporabljal priimek *de Brandicio*.⁸ Že v srednjem veku se omenjajo tri linije (praveje), katerih sorodstvena povezava ni povsem razjasnjena; tirolska z matičnim gradom Brandis nad Lano (sl. 1),⁹ švicarska z gradom Brandis v Burgdorfu v dolini Emme (Emmental), ki je izumrla leta 1512,¹⁰ in saška, katere grad je bil v Grimmi blizu Leipziga.¹¹ Tirolski liniji je 31. marca 1606 nadvojvoda Maksimiljan III. podelil baronski naslov, leta 1641 pa je cesar Ferdinand III. na zboru deželnih stanov (Reichstag) v Regensburgu Andreja Viljema in Vida Bena barona Brandis povzdignil v grofa (grofovsko diplomo so pridobili šele 16. februarja 1654).¹² Predstavniki tirolske linije so se poleg uspešnega gospodarjenja odlikovali zlasti kot nosilci različnih visokih upravnih in političnih funkcij, iz rodbine Brandis je namreč izviral kar sedem tirolskih deželnih glavarjev (več kot iz katere koli druge tirolske rodbine), dva tirolska guvernerja,¹³ Klemen grof Brandis je bil vrhovni dvorni mojster (Obersthofmeister) cesarja Ferdinanda I., imeli so častni naslov vrhovnega dednega sreberničnika na Tirolskem (Oberste Erbland Silberkämmerer in Tyrol).¹⁴ Grofje Brandis so še danes znani po svoji pobožnosti in pripadnosti Katoliški cerkvi, saj v vsej rodbini ni bilo nobenega odpada v protestantizem, skozi stoletja so dali nekaj cerkvenih dostojanstvenikov, več

⁵ Tina KOŠAK, Slikarska zbirka v dvorcu Betnava, *Dvorec Betnava* (ur. Franci Lazarini, Miha Preinfalk), Ljubljana 2018 (Castellologica Slovenica, 1), str. 289–321.

⁶ Simona KOSTANJŠEK BRGLEZ, Slike Leopolda Kupelwieserja v Slivnici pri Mariboru, *Umetnostna kronika*, 55, 2017, str. 3–12.

⁷ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 1, 3, 22.

⁸ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 23. O tem, da se priimek *de Brandicio* ne nanaša na posest, temveč gre za rodbinsko ime, gl. BRANDIS 1889 (op. 1), str. 5–7.

⁹ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 3. Grad Brandis nad Lano je od leta 1807 opuščen, njegove ruševine pa so še danes v lasti rodbine. Za osnovne zgodovinske podatke o gradu gl. Josef WEINGARTEN, *Die Kunstdenkmäler Südtirols*, 2, Innsbruck-Wien-München-Bozen 1973, str. 247–248.

¹⁰ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 3, 7–8. Brandis 1860 (op. 3), str. 17, navaja letnico 1509.

¹¹ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 3, 8–9.

¹² BRANDIS 1889 (op. 1), str. 18–19, 117 (z napačno navedbo letnice 1642), 126; Karl Friedrich von FRANK, *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*, 1, Schloss Senftenegg 1967, str. 120.

¹³ HIRN 1892 (op. 3), str. 6.

¹⁴ HIRN 1892 (op. 3), str. 8.



1. Grad Brandis, Lana, zunanjščina

duhovnikov in redovnic in na najrazličnejše načine, tudi finančno, podpirali delovanje Cerkve.¹⁵ Nekateri predstavniki rodbine pa so imeli tudi omembe vredno vojaško kariero.¹⁶

V sedemnajstem stoletju se je s prvima grofoma Brandis, polbratoma Andrejem Viljemom (1592–1642; sin Jakoba Andreja barona Brandis in Sibile Barbare baronice Hendl pl. Goldrain) in Vidom Benom (1606–1662; sin Jakoba Andreja in Marije Izabele baronice Lamberg) tirolska linija razdelila na dve veji. Andrej Viljem se je namreč 20. junija 1618 poročil Marijo Magdaleno baronico Khünburg (Kienburg) in se preselil v Spodnjo Avstrijo,¹⁷ kjer je 14. marca 1623 pridobil deželanstvo.¹⁸ Po Khünburgih je leta 1637 dobil v last dvorec Kottlingbrunn v bližini Badna,¹⁹ preko druge žene, Eve Marije baronice Urschenbeckh, pa je postal tudi lastnik gospostva Rodaun z inkorporiranim posestvom Siebenhierten (oboje je danes del Dunaja).²⁰ Obe poroki in pridobitev omenjenih posestev predstavljajo začetek starejše ali avstrijske veje rodbine Brandis, medtem ko je Vid Beno začetnik mlajše ali tirolske veje, ki je imela glavna posestva v dolini Adiže.²¹ Obe veji sta ključno zaznamovali tudi umetnostno podobo Štajerske.

¹⁵ Prim. HIRN 1892 (op. 3), str. 11–12. Med redovnicami osrednje mesto zavzema Marija Jožefa Brandis (1815–1900), ki je kot s. Leopoldina vstopila v red usmiljenk in je zaslužna za njihov prihod iz Francije v Avstrijsko cesarstvo, ustanovila pa je tudi nekatere druge redovne skupnosti, npr. Marijine sestre Čudodelne svetinje. Za temeljno delo o njej gl. [Maria KORREN], *Leben und Wirken der ehrwürdigen Mutter Maria Josefa Leopoldine Brandis Gründerin und erste Visitorin der Barmherzigen Schwester*, 1–2, Graz 1915. Prim. Božidara GOLIČNIK, *Mati Leopoldina Brandis. Duhovna podoba*, Dobrova pri Ljubljani 1981.

¹⁶ Za najpomembnejše nosilce vojaških funkcij gl. HIRN 1892 (op. 3), str. 10.

¹⁷ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 123. Za točen datum poroke gl. StLA, Lazarini, Familie, K. 7, H. 162, Brandis, rodovnik rodbine Brandis.

¹⁸ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 124.

¹⁹ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 124. Prim. *Niederösterreich südlich der Donau*, 1 (ur. Peter Aichinger-Rosenberger idr.), Wien 2003 (Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs), str. 1102.

²⁰ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 124. Siebenhirten je bil z gospostvom Rodaun združen od leta 1559. Več o obeh posestvih in dvorcu Rodaun: *Wien. X. bis XIX. und XXI. bis XXIII. Bezirk*, Wien 1996 (Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs), str. 684–685, 702–705.

²¹ Prim. BRANDIS 1889 (op. 1), str. 114.

Prihod grofov Brandis na Štajersko

Po Andreju Viljemu je gospostvi Rodaun in Siebenhierten podedoval njegov sin iz drugega zakona Adam Viljem (1636–1699).²² Slednji se je leta 1670 (poročno pismo je datirano 10. aprila) poročil z Ano Marijo grofico Khisl (1643–1703), s čimer so se Brandisi sorodstveno povezali s to pomembno kranjsko in štajersko plemiško rodbino.²³ Ko je umrl brat Ane Marije, zadnji grof Zwickl-Khisl, Janez Jakob (1645–1689), je več štajerskih gospostev obsegajočo Khislovo posest podedovala njegova hči Marija Eleonora, poročena grofica Orsini-Rosenberg (1676–1725). Ker s soprogom Leopoldom Jožefom (1670–1737) nista imela otrok, slednji ni bil upravičen do dediščine rodbine Khisl, zato sta po Mariji Eleonori posest dedovala njena nečaka, otroka Adama Viljema grofa Brandis, Franc Jakob (1677–1746) in Katarina, poročena grofica Drašković (u. 1751). Med novima lastnikoma je kmalu prišlo do različnih pogledov na gospodarjenje s precej zadolženo posestjo, saj se je Katarina zavzemala za prodajo gospostva Maribor, osrednjega dela dediščine, medtem ko je Franc Jakob temu nasprotoval. Zato je Franc Jakob leta 1733 prodal vso svojo spodnjeavstrijsko posest Filipu vitezu Rödersthal in njegovi soprogi Eleonori in s tem pridobil sredstva za izplačilo sestre, kar mu je uspelo 1737. S tem je postal lastnik gospostev Maribor, Gornji Maribor, Betnava z inkorporiranim Gromperkom ter Miklavž na Dravskem polju.²⁴

Franc Jakob, ki je 10. januarja 1738 postal deželan Štajerske,²⁵ je opravljal različne funkcije na Dunaju (mdr. komornik (Kammerherr) nadvojvode Karla (1699), kasneje v službi pri cesarju Leopoldu I., 1704 pravi spodnjeavstrijski vladni svetnik, od 1716 višji komisar pri spodnjeavstrijskih deželnih stanovih, 1722 svetnik, 1727 odbornik),²⁶ zato se na Štajerskem kot umetnostni naročnik, vsaj kolikor je znano, ni udeleževal. Razpetost med Spodnjo Avstrijo in Štajersko pa se kaže tudi v določilu njegove oporoke, v katerem je kot mesto svojega poslednjega počitka pragmatično določil bodisi nekdanjo Khislovo grobnico v kapucinski cerkvi v Mariboru bodisi Brandisovo grobnico v kapucinski cerkvi v spodnjeavstrijskem Mödlingu, odvisno od kraja smrti. Na koncu so ga pokopali v slednji.²⁷

²² BRANDIS 1889 (op. 1), str. 139. Gospostvo Kottlingbrunn je dedoval Janez Jakob (1620–1658), sin Andreja Viljema iz prvega zakona. Ta stranska veja je z Janezom Jakobom tudi izumrla, saj je njegov sin Janez Ernest umrl pred njim; prim. BRANDIS 1889 (op. 1), str. 139. Posestvo je Marija Suzana, hči Janeza Jakoba, leta 1661 prodala Francu baronu Lambergu. Gl. Joachim KÜNZEL, *Kottlingbrunn. Von Einst ins Jetzt*, Kottlingbrunn 2010, str. 17.

²³ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 140. WITTING 1919–1921 (op. 1), stp. 285, kot datum poroke navaja 29. 4. 1670. O rodbini Khisl gl. Barbara ŽABOTA, Rodbina Khisl. Novoveška zgodba o uspehu, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 51/1, 2003, str. 1–26; Matjaž GRAHORNIK, Betnava v obdobju od začetka 17. do konca prve četrtine 18. stoletja, *Dvorec Betnava* 2018 (op. 5), str. 118–143, 146 (rodovnik).

²⁴ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 13, 163–165. Prim. GRAHORNIK 2018 (op. 23), str. 143. BRANDIS 1889 (op. 1), str. 163, napačno navaja, da so Brandisi po Khislih podedovali tudi gospostvo Hainfeld z inkorporiranim posestvom Fahrngraben v bližini Feldbacha, kar pa ne drži, saj sta ti vzhodnoštajerski posesti zakonca Orsini-Rosenberg že leta 1719 prodala Karlu grofu Purgstallu; prim. Franz PICHLER, *Die Urbare, urbarialen Aufzeichnungen und Grundbücher der Steiermark*, 1, Graz 1967, str. 496. Franc Jakob je bil po Mariji Eleonori grofici Orsini-Rosenberg tudi dedič posestev Črnci in Eibisfeld (Eybesfeld) blizu Lipnice, ki jih je ta podedovala po Mariji Elizabeti grofici Trauttmansdorff, roj. grofici Khisl (ok. 1640–1694), a ju je kmalu prepustil vdovcu Marije Eleonore, Leopoldu Jožefu grofu Orsini-Rosenbergu; gl. BRANDIS 1889 (op. 1), str. 163–164.

²⁵ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 20.

²⁶ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 160–161.

²⁷ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 166. Grobnice ni več, saj je bila kapucinska cerkev v Mödlingu podrtja po razpustitvi samostana v času cesarja Jožefa II. (prim. *Niederösterreich südlich der Donau*, 2, Wien 2003 (Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs), str. 1467), medtem ko nekdanja Khislova grobnica, v kateri so pokopani tudi

Henrik Adam grof Brandis – eden vodilnih baročnih naročnikov na Štajerskem

Kot umetnostni naročnik je bil precej bolj dejaven Henrik Adam (1715–1790), edini sin Franca Jakoba in Marije Ane grofice Starhemberg, ki je preživel očeta.²⁸ Sprva je bil v vojaški službi, 1734 kot zastavnik v pehotnem regimentu Maksa grofa Starhemberga, 1738 je v Regensburgu prevzel stotnijo svojega pri Cornei padlega brata Jakoba Andreja. Leta 1739 je na očetovo željo izstopil iz vojske, naslednjega leta je kot del cesarskega odposlanstva potoval v Carigrad, 1742 pa je postal član štajerskih deželnih stanov.²⁹ Dve leti kasneje (poročno pismo nosi datum 4. oktober 1744) se je poročil z Marijo Ano grofico Trauttmansdorff (1712–1786), potomko stare štajerske plemiške rodbine.³⁰ Po očetovi smrti (1746) je podedoval posest avstrijske veje Brandisov in kmalu za tem prodal posestvo Miklavž na Dravskem polju, na katerem sta s soprogo prva leta po poroki živela, ter kupil hišo v Gradcu na današnji Burggasse 4, kjer je v zimskem času z družino tudi prebival, medtem ko je v poletnih mesecih za svoje bivališče izbral reprezentančni mariborski mestni grad (sl. 2, 3).³¹

Nedvomno je dejstvo, da je Henrik Adam za razliko od očeta večino časa bival na Štajerskem in ne na Dunaju, vplivalo tudi na njegovo večjo naročniško vnemo. Največ pozornosti je vsekakor namenil »glavnemu sedežu« avstrijske veje Brandisov, mariborskemu mestnemu gradu, ki ga je temeljito preuredil.³² Tako je med letoma 1747 in 1749 na dvorišču gradu, na mestu starejše vežne stavbe s stopnišnim stolpom, dal postaviti sedanjí poznobaročni stopniščni rizalit z monumentalnim, bogato okrašenim stopniščem, ki je pripisan mariborskemu stavbnemu mojstru Jožefu Hoferju (ok. 1696–1762), oblikovne značilnosti pa kažejo na morebitno sodelovanje graškega arhitekta Jožefa Hueberja (1715–1787) (sl. 4).³³ Po mnenju Jožeta Curka je sočasno z gradnjo novega stopnišča dvoriščni portal

nekateri Brandisi, še obstaja in je pod prezbitarijem mariborske frančiškanske cerkve, ki je bila konec 19. stoletja zgrajena na mestu nekdanje kapucinske cerkve (prim. Franci LAZARINI, *Frančiškanska cerkev v Mariboru*, Ljubljana 2013 (Umetnine v žepu, 7), str. 47–48).

²⁸ StLA, Lazarini, Familie, K. 7, H. 162, Brandis, rodovnik rodbine Brandis; BRANDIS 1889 (op. 1), str. 166. Francu Jakobu in Mariji Ani se je sicer rodilo 10 otrok (6 sinov, 4 hčere), od katerih pa sta samo dve hčeri in Henrik Adam preživeli očeta. Večina otrok je umrla v otroštvu, Karel in Jakob Andrej pa sta padla v vojaških spopadih.

²⁹ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 171. O odposlanstvu v Carigrad prim. HIRN 1892 (op. 3), str. 10.

³⁰ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 171–172; WITTING 1919–1921 (op. 1), stp. 286.

³¹ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 172. Hišo na Burggasse 4, ki je bila pred Brandisi v lasti grofov Herberstein in grofov Attems, je leta 1804 Janez Krstnik grof Brandis prodal Trauttmansdorffom, po katerih se palača še danes imenuje. O Brandisovi graški hiši gl. *Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz. Die Profanbauten des I. Bezirkes Altstadt* (ur. Wiltraud Resch), Wien 1997 (Österreichische Kunsttopographie, 53), str. 46.

³² Prim. BRANDIS 1889 (op. 1), str. 173.

³³ Jože CURK, Mariborski mestni grad (Stavbno-zgodovinska skica), *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 7/1, 1959, str. 34; Sergej VRIŠER, *Mariborski grad*, Ljubljana 1969 (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, 17), str. 8; Jože CURK, Oris 12 najpomembnejših gradbenih objektov v Mariboru I, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 59 (n. v. 24)/1, 1988, str. 124; Ivan STOPAR, *Grajske stavbe v vzhodni Sloveniji. 1: Območje Maribora in Ptuj*, Ljubljana 1990 (Grajske stavbe, 1), str. 80; Nace ŠUMI, Asja KREČIČ, Maribor, mestni grad, *Arhitektura 18. stoletja na Slovenskem. Obdobje zrelega baroka*, Arhitekturni muzej Ljubljana, Ljubljana 2007, str. 183–184; Jože CURK, *Mariborski grad*, Maribor 2007 (Osvetljena dediščina, 3), str. 61, 69–71. Jože Curk v navedenih prispevkih domneva, da je stara vežna stavba s stopnišnim stolpom (datirana po 1640) vključena v sedanjí stopniščni rizalit. O Jožefu Hoferju gl. Jože CURK, Nekdanji jezuitski kolegij v Mariboru in njegov gradbeni mojster Janez Fuchs, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 54 (n. v. 19)/1–2, 1983, str. 120–122; Damjan PRELOVŠEK, Hofer Jožef, *Enciklopedija Slovenije*, 4, Ljubljana 1990, str. 38; Igor SAPAČ, Baročni arhitekti na Slovenskem, *Arhitektura* 2007 (op. 33), str. 242–243; Metoda KEMPERL, *Korpus poznobaročne sakralne arhitekture na slovenskem Štajerskem*, Ljubljana 2007 (Historia Artis), str. 50–52. Možnost Hoferjevega sodelovanja z Jožefom Hueberjem omenja Igor SAPAČ, *Arhitekturnozgodovinski oris dvorca Betnava, Dvorec Betnava* 2018 (op. 5), str. 253. Osnovna literatura o Jožefu Hueberju: Walter KOSCHATZKY, *Leben, Werk und Stil des Barockbaumeisters Josef Hueber*, Graz 1951



2. Ferdinand Rainer: Mestni grad Maribor, zunanjščina pred prezidavo 1871



3. Mestni grad Maribor, zunanjščina leta 2017



4. Jožef Hofer: Mestni grad Maribor, Stopnišni ryzalit, 1747–1749

ob loretski kapeli dobil razgiban poznobaročni zaključek.³⁴ V petdesetih letih je sledila prezidava osrednjega dela dvorca. Leta 1751 je Henrik Adam dal nadzidati od mesta kupljeno bastijo na severovzhodnem vogalu gradu in v nadzidanem nadstropju urediti svoje stanovanje, medtem ko je osrednji del gradu od tedaj imel le še reprezentančno funkcijo.³⁵ V istem času je prišlo tudi do manjšega gradbenega posega pri loretski kapeli, ki so jo v letih 1655–1661 dali postaviti Khisli, in sicer so na zunanjščini predelali čelo, sami kapeli pa so dozidali oratorij in ga povezali z arkadnim hodnikom v nadstropju gradu.³⁶ Prav tako sta bila v petdesetih letih porušena severovzhodni in jugovzhodni stolp.³⁷

Po dokončanju gradbenih del se je Henrik Adam posvetil likovni opreми osrednje dvorane. Stranska polja bogato štukiranega stropa, pripisanega štukaterju Alessandru Sereniju in njegovim pomočnikom,³⁸ je okrog leta 1680 s prizori štirih letnih časov, Jupitra, Marsa, Sacco di Roma (?) in bitke pri Monoštru ter prizori iz Odiseje poslikal Lorenzo Lauriga, medtem ko je osrednje polje ostalo prazno.³⁹ Leta 1763 ga je Henrik Adam dal poslikati s prizorom bitke s Turki (sl. 5). Medtem ko avtorstvo poslikave ni sporno, saj gre za signirano in datirano delo graškega slikarja Josepha Michaela Geblerja,⁴⁰ pa dolgo ni bilo zadovoljivo rešeno vprašanje, katera bitka je upodobljena. Erwin Fabrici jo je interpretiral kot turško obleganje Dunaja leta 1683,⁴¹ medtem ko sta Bogo Teply in Ivan Meznarič, izhajajoč iz ustne tradicije, da je upodobljena bitka povezana z družinsko zgodovino Brandisov, domnevala, da gre za bitko pri Parmi (1734), v kateri je padel naročnikov brat Karel (1710–1734).⁴² Šele Polona Vidmar je poudarila, da je bitka pri Parmi potekala med habsburškimi na eni in francoskimi ter sardinskimi četami na drugi strani in da v njej ni bilo Turkov. Na podlagi tega je prizor smiselno opredelila kot bitko pri Cornei (1738), v kateri je prav tako padel eden od

(tipkopis doktorske disertacije); Günther PRISCHNIG, *Joseph Hueber. Spätbarocker Hofbaumeister in Graz*, Graz 1994 (tipkopis doktorske disertacije); Ana LAVRIČ, Načrt graškega arhitekta Josepha Hueberja za škofovsko cerkev v Gornjem Gradu, *Acta historiae artis Slovenica*, 5, 2000, str. 151–166; Igor WEIGL, Dvorec Dornava in druge arhitekture Jožefa Hueberja na slovenskem Štajerskem, *Dvorec Dornava. Vrišerjev zbornik* (ur. Marjeta Ciglencečki), Ljubljana 2003, str. 15–62; SAPAČ 2007 (op. 33), str. 245–246; KEMPERL 2007 (op. 33), str. 63.

³⁴ CURK 1959 (op. 33), str. 34; VRIŠER 1969 (op. 33), str. 8; CURK 1988 (op. 33), str. 124; STOPAR 1990 (op. 33), str. 80. V obeh slednjih besedilih je navedeno, da je bil portal v celoti na novo zgrajen.

³⁵ CURK 1959 (op. 33), str. 34; CURK 1988 (op. 33), str. 124; STOPAR 1990 (op. 33), str. 80. Bastija je bila zgrajena med letoma 1556 in 1562 v sklopu utrjevanja mesta (prim. CURK 1959 (op. 33), str. 32).

³⁶ Prim. CURK 1988 (op. 33), str. 124. CURK 1959 (op. 33), str. 34, sicer domneva, da je ohranjeno fasadno čelo še prvotno, a se v kasnejših besedilih tej tezi odreče.

³⁷ CURK 1988 (op. 33), str. 124; CURK 2007 (op. 33), str. 61–62.

³⁸ Barbara JAKI MOZETIČ, *Vtis obilja. Štukatura 17. stoletja v Sloveniji*, Ljubljana 1995, str. 68–69.

³⁹ O poslikavi gl. Barbara MUROVEC, Stropna dekoracija v dvorani mariborskega gradu. Štirje letni časi Gérarda de Laïressa, Susanne Marije von Sandrart in Lorenza Laurige, *Acta historiae artis Slovenica*, 2, 1997, str. 53–66.

⁴⁰ MUROVEC 1997 (op. 39), str. 53.

⁴¹ Erwin FABRICI, *Die Burgen der Stadt Marburg a. D. mit besonderer Berücksichtigung des Treppenrisalites an der jetzigen Burg*, München 1935, str. 9.

⁴² Bogo TEPLY, Ivan MEZNARIČ, Odprava hišne gobe ter obnova viteške dvorane v mariborskem gradu, *Varstvo spomenikov*, 3, 1950, str. 141–142. Kot (domnevno) bitka pri Parmi je opredeljen tudi v: CURK 1959 (op. 33), str. 34 (z napačno letnico bitke, 1743); CURK 1988 (op. 33), str. 124 (ista napaka); STOPAR 1990 (op. 33), str. 80. VRIŠER 1969 (op. 33), str. 13–14, je fresko opredelil kot »prizor konjeniškega spopada med vojskama oklepnikov in Turkov« in dodal, da je »bržkone zasnovan po fantaziji«. Temu mnenju se pridružuje tudi CURK 2007 (op. 33), str. 61, 67, ki sicer kot povod za poslikavo navaja obletnico bitke pri Parmi.



5. Joseph Michael Gebler: Bitka pri Cornei, poslikava v osrednji dvorani, Mestni grad Maribor, 1763

naročnikovih bratov,⁴³ vendar pa ne gre za Gvidobalda Jožefa, saj je ta umrl kot otrok, temveč za Jakoba Andreja (1707–1738).⁴⁴

S Henrikom Adamom je mariborski mestni grad dobil baročni videz in hkrati tudi svoj največji obseg.⁴⁵ V tem reprezentančnem sedežu avstrijske veje Brandisov je Henrik Adam gostil mnogo eminentnih gostov, med katerimi brez dvoma zaseda osrednje mesto papež Pij VI., ki se je 18. marca 1782 na svoji poti na Dunaj, kjer se je pri cesarju Jožefu II. neuspešno zavzemal za omilitev njegovih cerkvenih reform, ustavil tudi v Mariboru in prenočil pri grofu Brandisu.⁴⁶

⁴³ Polona VIDMAR, De virtute heroica. Ceiling Paintings with Ottoman Struggles in Slovenia, *Annales. Series historia et sociologia*, 25/4, 2015, str. 806–807.

⁴⁴ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 166, 171. WITTING 1919–1921 (op. 1), stp. 286, napačno navaja, da je pri Cornei padel Gvidobald Jožef, Jakob Andrej pa umrl kot otrok. Dokumenti iz Brandisovega rodbinskega arhiva potrjujejo navedbe v *Familienbuch*. Gl. Archiv Brandis, Fach 141, Hautb: Abrechnung Herrn Hautbtmann Jacob Grafen von Brandis.

⁴⁵ CURK 1959 (op. 33), str. 33, v čas grofov Brandis postavlja tudi obnovo in prezidavo štirih vogalnih stolpov, ki jo datira z letnico 1717. Datacijo kasneje spremeni v 1727 (CURK 2007 (op. 33), str. 61) oziroma navaja le, da je bil poseg izveden v času Brandisov (CURK 1988 (op. 33), str. 124). Po Curku ta pripis prevzemata VRIŠER 1969 (op. 33), str. 8, in STOPAR 1990 (op. 33), str. 80. Vendar pa za prezidavo bržkone niso zaslužni Brandisi, saj 1717 grad še ni bil v njihovi lasti, 1727 pa je bila usoda precej zadolžene posesti zaradi različnih stališč solastnikov Franca Jakoba in Katarine nejasna, zato se ne zdi verjetno, da bi se v takšni situaciji lotili tako obsežnega posega. Poleg tega je 1727 Franc Jakob postal odbornik (*Verordneter*) spodnjeavstrijskih deželnih stanov in je večino časa prebival na Dunaju (prim. BRANDIS 1889 (op. 1), str. 161). CURK 1988 (op. 33), str. 124, v čas Brandisov postavlja tudi povezavo osrednje dvorane in vhodne lože z arkadnim mostovžem ter nekaj drugih gradbenih posegov (prim. CURK 2007 (op. 33), str. 61), vendar je tudi tu vprašljivo, če ni do prezidav prišlo že v času prejšnjih lastnikov.

⁴⁶ O papeževem obisku gl. BRANDIS 1889 (op. 1), str. 174–175.



6. Jožef Hofer, Janez Nepomuk Fuchs: dvorec Betnava, prezidava ok. 1756–1781, zunanjščina



7. Dvorec Betnava, kapela sv. Križa, ok. 1772–1781, notranjščina

Drugačno usodo pa je doživel grad Gornji Maribor, ki je nekdanj stal na griču nad mestom.⁴⁷ Od leta 1727 je bil opuščjen in je propadal, v njem je menda bival le še pastir.⁴⁸ Henrik Adam je sklenil grad, ki so ga postopoma podirali skozi več desetletij, leta 1784 dokončno odstraniti, na njegovo mesto pa postaviti klasicistično piramido, po kateri se grič še danes imenuje.⁴⁹ Piramida je predstavljala pomembno mestno dominantno, nenazadnje zaradi svoje višine, ki je bila enaka višini zvonika cerkve sv. Barbare na Kalvariji.⁵⁰ Napis na piramidi, ki ga je v svoji rodbinski zgodovini objavil Ferdinand grof Brandis, nam sporoča, da so kamenje porušenega gradu uporabili pri gradnji

⁴⁷ O gradu Gornji Maribor gl. Jože CURK, Grad Gornji Maribor, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 58 (n. v. 23)/2, 1987, str. 241–251; Jože CURK, Grad Gornji Maribor in njegovo kulturnozgodovinsko sporočilo, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 60 (n. v. 25)/1, 1989, str. 99–108; STOPAR 1990 (op. 33), str. 75–76; Jože CURK, Grad Gornji Maribor in njegovo gradbenozgodovinsko sporočilo, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 63 (n. v. 28)/1, 1992, str. 182–187; Mira STRMČNIK GULIČ, Gornji Maribor v luči arheoloških raziskovanj, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 63 (n. v. 28)/1, 1992, str. 200–231; Mateja RAVNIK, *Korenine mesta Maribor. Nova dognanja na Piramidi*, Maribor 2012; Tone RAVNIKAR, Grad Gornji Maribor v srednjem veku. Odnos med plemstvom in mestom na območju Maribora, *Piramida. Grič, na katerem se je začela pisati zgodovina Maribora* (ur. Primož Premzl), Maribor 2014, str. 9–17; Mateja RAVNIK, Marchburch – Grad Gornji Maribor. Pregled arheoloških raziskav, *Piramida* 2014 (op. 47), str. 41–57.

⁴⁸ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 173; Primož PREMZL, Piramida – Grajski grič na vedutah, *Piramida* 2014 (op. 47), str. 28.

⁴⁹ CURK 1987 (op. 47), str. 246; CURK 1992 (op. 47), str. 184. V obeh besedilih je napačna domneva, da je bil grad v celoti odstranjen 1784. Za novejša dognanja o postopnem podiranju gl. SAPAČ 2018 (op. 33), str. 236.

⁵⁰ Izgled piramide je viden na dveh vedutah Maribora s konca 18. stoletja, Ludwiga Ig. v. Tiefentala (1795) in Friedricha Ferdinanda Runka (ok. 1798). Gl. PREMZL 2014 (op. 48), str. 30.

nekaterih stavb, tako »hiše Božje« (žal ne navaja, katere), kakor tudi dvorca Betnava.⁵¹

Prav poznobaročna predelava dvorca Betnava pa je drugi pomemben spomenik, za katerega je zaslužen Henrik Adam (sl. 6). Tako je po letu 1756 dvorec izgubil svoj utrdbeni videz in dobil v precejšnji meri še danes vidno poznobaročno podobo, in to skoraj brez rušenja starejših zidanih delov, temveč le s smiselnim dopolnjevanjem obstoječe celote.⁵² V sklopu barokizacije so na zahodni strani severozahodnega stolpa, na mestu zasutega obrambnega jarka, dozidali še novo grajsko kapelo Svete Križa, katere gradnjo lahko vsaj približno umestimo v obdobje 1772–1781 (sl. 7). Kapelo je do konca druge svetovne vojne kronal strešni stolpič,⁵³ s čimer je severni trakt dvorca, ki so ga prav tako nadzidali, dobil pomemben arhitekturni poudarek. V sklopu obsežne baročne prezidave je dvorec dobil tudi osrednjo, iluzionistično poslikano dvorano ter reprezentančno stopnišče (dokončano do 1766), poudariti pa je treba, da ambiciozni baročni gradbeni poseg nikoli ni bil izveden do konca.⁵⁴

Medtem ko lahko datacijo baročne predelave vsaj približno opredelimo na podlagi (delno) ohranjenih letnic 1756, 1766, 1772 in 1781, pa ostaja odprto vprašanje arhitekta prenove. Igor Sapač je na podlagi slogovne analize prišel do zaključka, da sta barokizacijo načrtovala in vodila že omenjeni Jožef Hofer in njegov naslednik Janez Nepomuk Fuchs (1727–1804), vodilna mariborska stavbna mojstra poznega baroka, pri čemer je Hofer pri pripravi koncepta baročne prezidave podobno kot pri stopniščnem rizalitu mariborskega mestnega gradu morda sodeloval z Jožefom Hueberjem.⁵⁵

Henrik Adam ni dolgo užival v prenovljenih, reprezentančnih baročnih dvorcih, saj ga je marca 1787, na obisku pri sestri Juditi na Dunaju, zadela kap, zaradi katere je ostal priklenjen na posteljo, izgubil pa je tudi dar govora.⁵⁶ Tri leta kasneje je v Gradcu umrl, pokopan pa je v tamkajšnji cerkvi sv. Andreja (do jožefinskih reform dominikanska cerkev).⁵⁷

Od njegovih devetih otrok jih je kar osem umrlo v otroštvu, med njimi oba sinova Janez Nepomuk (1749–1759) in Alojz Adam (roj. 1755, umrl kmalu po rojstvu). Preživela je edino hči Antonija Marija (1752–1810), ki pa je bila duševno prizadeta, zato je bila v oskrbi v samostanu Säben blizu Klausna na južnem Tirolskem.⁵⁸ Tako je s Henrikom Adamom izumrla starejša ali avstrijska veja grofov Brandis. Zavedajoč se tega dejstva, je Henrik Adam, še preden je zbolel, posinovil svo-

⁵¹ Za prepis napisa gl. BRANDIS 1889 (op. 1), str. 173–174; PREMZL 2014 (op. 48), str. 29. CURK 1987 (op. 47), str. 250, trdi, da so poleg dvorca Betnava iz materiala porušenega gradu zgradili tudi tri viničarije in škarpe pri bližnjih vinogradih, a ne navaja vira za svoje trditve. Večina drugih avtorjev (npr. STOPAR 1990 (op. 33), str. 75) pavšalno navaja zgolj, da so iz kamnja zgradili dvorec Betnava, le SAPAČ 2018 (op. 33), str. 236–237, meni, da so material poleg Betnave uporabljali tudi za druge stavbe. Kot so pokazale sondažne preiskave, je dvorec Betnava pretežno zgrajen iz nove opeke, zato Sapač domneva, da so gradbeni material iz Gornjega Maribora uporabili le za temelje in morda za prekrivanje strehe.

⁵² SAPAČ 2018 (op. 33), str. 239.

⁵³ O kapeli gl. SAPAČ 2018 (op. 33), str. 239–241.

⁵⁴ Natančneje o barokizaciji Betnave: SAPAČ 2018 (op. 33), str. 239–252. Prim. Nace ŠUMI, Asja KREČIČ, Betnava pri Mariboru, dvorec, *Arhitektura* 2007 (op. 33), str. 193–194.

⁵⁵ O dataciji in avtorstvu barokizacije gl. SAPAČ 2018 (op. 33), str. 236, 252–254. O Janezu Nepomuku Fuchsu gl. CURK 1983 (op. 33), str. 115–119; Jože CURK, Fuchs Johann Nepomuk, *Enciklopedija Slovenije*, 3, Ljubljana 1989, str. 159–160; SAPAČ 2007 (op. 33), str. 237–238; KEMPERL 2007 (op. 33), str. 52–56.

⁵⁶ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 175.

⁵⁷ O zadnjih letih Henrika Adama gl. BRANDIS 1889 (op. 1), str. 175–177.

⁵⁸ ZAL, SI ZAL LJU/0340, Zbirka plemiških genealogij Ludvika Lazarinija, šk. 5, Brandis, 61; BRANDIS 1889 (op. 1), str. 172.

jega sorodnika iz mlajše ali tirolske veje, Janeza Krstnika, prapravnika začetnika veje Vida Bena.⁵⁹ Tirolska veja je pridobila štajerska posestva v času, ki je bil za ambicioznejša arhitekturna in umetniška naročila manj ugoden, a je kljub temu v štajerski umetnostni dediščini 19. stoletja pustila pomemben pečat.

Umetnostno naročništvo tirolske veje na Štajerskem

Janez Krstnik grof Brandis (1751–1812) je bil gojenec dunajskega Terezijanuma, počitnice pa je običajno preživel pri »stricu« v Mariboru.⁶⁰ Ker je Henrik Adam določil v oporoki, da mora njegov dedič živeti na Štajerskem,⁶¹ se je pred »stričevo« smrtjo preselil v Gradec,⁶² prav tako pa se je na njegovo željo 17. aprila 1786 poročil z Marijo Jožefo groficom Trauttmansdorff (1760–1826), nečakinjo soproge Henrika Adama, Marije Ane.⁶³ Po smrti Henrika Adama leta 1790 je podedoval posest avstrijske veje Brandisov, medtem ko sta si lastništvo posestev na Tirolskem delila s starejšim bratom Jožefom (1741–1814).⁶⁴ Štajerska posest se je kmalu nekoliko zmanjšala, saj je Janez Krstnik 1804 prodal družinsko hišo v Gradcu,⁶⁵ si je pa okoli 1810 prizadeval za nakup gospostva Frajštajn (Spodnja Polskava), a je finančni patent iz leta 1811 zmanjšal vrednost denarja, zaradi česar do nakupa ni prišlo.⁶⁶ Janez Krstnik, ki je bil nosilec različnih političnih in upravnih funkcij (mdr. 1776–1781 pravi vladni in komorni svetnik pri spodnjeavstrijski vladi v Freiburgu, 1782–1787 vrhovni dvorni mojster princese Kunigunde Saške, od 1783 cesarsko-kraljevi tajni svetnik, 1801 nadomeščal deželnega glavarja Kranjske in Koroške, 1802–1805 guverner Tirolske),⁶⁷ je živel v ekonomsko in politično zelo nestabilnih časih vojn z Napoleonom,⁶⁸ ki niso bili ugodni za umetnostna naročila. Edini znani gradbeni poseg je odstranitev severozahodnega stolpa in čela južne fasade mariborskega mestnega gradu, do česar je prišlo pred letom 1795.⁶⁹ Za razliko od prednikov Janez Krstnik tudi ni zapustil oporoke, tako da se je po njegovi smrti, 1. maja 1812,⁷⁰ lastnina razdelila med tri njegove preživele otroke (od sedmih),

⁵⁹ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 175.

⁶⁰ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 175, 198.

⁶¹ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 204.

⁶² BRANDIS 1889 (op. 1), str. 200–201. Tirolski veji so deželanstvo na Štajerskem podelili 13. julija 1790 (BRANDIS 1889 (op. 1), str. 20, 218).

⁶³ ZAL, SI ZAL LJU/0340, Zbirka plemiških genealogij Ludvika Lazarinija, šk. 5, Brandis, 75; šk. 8, Trauttmansdorff, 64; BRANDIS 1889 (op. 1), str. 175, 200, 230.

⁶⁴ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 204. Leta 1814 sta Jožefova vdova Franciška in hčerka Marija Ana njegovo polovico za 15.400 goldinarjev prodali sinu Janeza Krstnika, Henriku Adamu. Polovico kupljenih posesti je Henrik Adam 1821 prodal svojemu mlajšemu bratu Klemenu, drugo (tj. svojo) polovico pa v petdesetih letih 19. stoletja svojemu nečaku Antonu Adrijanu; prim. BRANDIS 1889 (op. 1), str. 221, 228, 229, 235.

⁶⁵ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 210.

⁶⁶ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 218. Frajštajn je želel nameniti mlajšemu sinu Klemenu, medtem ko bi starejši Henrik Adam podedoval obstoječo Brandisovo posest.

⁶⁷ Funkcije našteje v: BRANDIS 1889 (op. 1), str. 198–199, 205–206; HIRN 1892 (op. 3), str. 8.

⁶⁸ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 214–215. Med drugim je 1805 kot tirolski guverner moral Tirolsko predati Napoleonovi zaveznici Bavarski; prim. HIRN 1892 (op. 3), str. 8.

⁶⁹ CURK 1988 (op. 33), str. 124; CURK 2007 (op. 33), str. 62.

⁷⁰ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 218. Pokopan je na pokopališču St. Marx na Dunaju.

sinova Henrika Adama in Klemena ter hčerko Kunigundo. Štajerska posestva sta si med seboj razdelila oba brata, in sicer tako, da je starejši Henrik Adam dobil gospostvi Maribor in Gornji Maribor, mlajši Klemen pa Betnavo z Gromperkom, medtem ko sta tirolska posestva vse do Klemenove smrti upravljala skupaj.⁷¹ Oba brata sta izjemno pomembna tudi z vidika umetnostnega naročništva.

Henrik Adam (1787–1869), ime je dobil po svojem uglednem botru, je mladost preživel v Gradcu, Celovcu, Innsbrucku in Mariboru, šolal se je v Gradcu in po končanem študiju stopil v uradniško službo. Sprva je bil avskultant (sodniški pripravnik) pri Štajerski deželni pravdi (Landrecht) v Gradcu, nato je delal pri Spodnjeavstrijski deželni pravdi na Dunaju in od 1812 zopet pri deželni pravdi v Gradcu.⁷² Istega leta je po očetu podedoval gospostvi Maribor in Gornji Maribor, hkrati je do polnoletnosti prevzel skrbništvo za mladoletna brata Klemena in sestro Kunigundo.⁷³ Dne 19. septembra 1814 se je v Gradcu poročil z Marijo Jožefo grofico Welsersheimb (1791–1869), s katero sta imela šest otrok (sl. 8).⁷⁴ Istega leta je postal tajnik Štajerske deželne pravde (überzähleriger Landrechts-Sekretär), 1822 pa ga je cesar Franc I. imenoval za spodnjeavstrijskega deželnega svetnika, zaradi česar se je z družino preselil na Dunaj.⁷⁵ Bivanje na Dunaju je bilo med drugim pomembno tudi za Henrikovo (in Klemenovo) umetnostno naročništvo, saj se je tam razen z različnimi cerkvenimi dostojanstveniki (predvsem iz vrst redemptoristov, npr. generalnim vikarjem redemptoristov v Avstrijskem cesarstvu, p. Jožefom Amandom Passeratom) precej družil s slikarjem Leopoldom Kupelwieserjem, s katerim so Brandisi v kasnejših desetletjih veliko sodelovali.⁷⁶ V cesarski prestolnici je družina ostala do 1831, ko so se, predvsem na soproginino željo, vrnili v Maribor, pri čemer je Henrik Adam obdržal naziv spodnjeavstrijskega deželnega svetnika.⁷⁷ Od



8. Henrik Adam grof Brandis (1787–1869) s soprogo Marijo Jožefo, grofico Welsersheimb

⁷¹ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 219, 227. Kunigunda grofica Brandis (1804–1843) je bila poročena s Ferdinandom grofom Orsini-Rosenbergom, živila pa je v Celovcu. Prim. ZAL, SI ZAL LJU/0340, Zbirka plemiških genealogij Ludvika Lazarinija, šk. 5, Brandis, 99, 116.

⁷² BRANDIS 1889 (op. 1), str. 227.

⁷³ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 227.

⁷⁴ ZAL, SI ZAL LJU/0340, Zbirka plemiških genealogij Ludvika Lazarinija, šk. 5, Brandis, 99; BRANDIS 1889 (op. 1), str. 228.

⁷⁵ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 230.

⁷⁶ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 230.

⁷⁷ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 230–231.



9. Kapela Brezmadežne na Piramidi, Maribor, 1821, predelana 1909, zunanjščina

vrnitve z Dunaja je vse do smrti pretežno živel v Mariboru in se politično ni udeleževal, je pa v mariborskem mestnem gradu gostil različne prominentne goste, med katerimi zaseda osrednje mesto ruski car Aleksander I., ki je v gradu bival med potjo na ljubljanski kongres Svete alianse leta 1821. Slednji je v gradu celo praznoval pravoslavni božič, za ta namen so v eni izmed sob začasno uredili pravoslavno kapelo.⁷⁸ V času Henrika Adama se je posest Brandisov znova nekoliko povečala. Tako je že kmalu po prevzemu dediščine kupil hišo na Herrengasse v Gradcu, nasproti mestne župnijske cerkve,⁷⁹ okoli 1820 pa je od matere dobil tudi posestvo Murstätten blizu Lebringa, ki ga je ta dobila 1813 v dar od Jožefe in Frančiške grofic Herberstein.⁸⁰ Oboje je prodal pred selitvijo na Dunaj leta 1822.⁸¹

Tudi Henrik Adam je tako kot njegov »baročni« soimenjak posegel v podobo mariborskega mestnega gradu, vendar pa v njegovem primeru prenove niso botrovale želje po večji reprezentativnosti, temveč so jo sprožile urbanistične zahteve naraščajočega Maribora. Ko so bila leta 1827 v sklopu odstranjevanja mestnega obzidja porušena Ulrikova (Graška) mestna vrata,

je bila južna fasada gradu podaljšana za dve osi in obdana s paličastim zidcem, 1843 pa je dal Henrik Adam za potrebe kameralne okrajne uprave nadzidati upravno poslopje.⁸²

Ko je leta 1821 udar strele popolnoma razdejal zgoraj obravnavano piramido na vrhu istoimenskega hriba, je dal Henrik Adam v duhu značilne pobožnosti rodbine Brandis na njeno mesto postaviti klasicistično kapelo Brezmadežne. Slednja je bila 1909 nekoliko predelana, spremenjena je bila oblika strehe, trikotni zatrep na fasadi je bil zamenjan s segmentnim, s čimer je kapela do neke mere izgubila svoj klasicistični značaj (sl. 9).⁸³

⁷⁸ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 228–229.

⁷⁹ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 228. Brandisova hiša na Herrengasse je bila porušena ob širitvi ulice v osemdesetih letih 19. stoletja.

⁸⁰ Josef Andreas JANISCH, *Topographisch-statistisches Lexikon von Steiermark mit historischen Notizen und Anmerkungen*, 2, Graz 1885, str. 334; BRANDIS 1889 (op. 1), str. 229.

⁸¹ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 230. JANISCH 1885 (op. 80), str. 334, navaja, da je leta 1821 dvorec kupil F. Knieberger. V petdesetih letih 19. stoletja je Henrik Adam ponovno kupil Murstätten, a ga je kmalu zopet prodal. Gl. BRANDIS 1889 (op. 1), str. 235; prim. JANISCH 1885 (op. 80), str. 334.

⁸² CURK 1959 (op. 33), str. 34; CURK 1988 (op. 33), str. 124; CURK 2007 (op. 33), str. 62; prim. VRIŠER 1969 (op. 33), str. 9; STOPAR 1990 (op. 33), str. 80. Upravno poslopje mariborskega mestnega gradu je bilo leta 1929 temeljito prezidano v Kavarno Astoria.

⁸³ Igor SAPAČ, Katalog pomembnejših klasicističnih, bidermajerskih in historističnih arhitekturnih stvaritev na

Kapelo na Piramidi, ki še danes predstavlja pomembno mestno dominantno, je posvetil Karel grof Welsersheimb (1798–1880), redemptorist in kasnejši stolni župnik v Olomucu, sicer pa svak Henrika Adama.⁸⁴ Prav rodbina Welsersheimb je bila tesno povezana z redemptoristi in tudi Henrik Adam je imel v času bivanja na Dunaju pogoste stike z vodilnimi predstavniki tega reda. Ko so 1831 v Avstrijsko cesarstvo prišle tudi redemptoristke, sta v njihov red vstopili tašča Henrika Adama, Marija Antonija grofica Welsersheimb (1772–1841), roj. grofica Suardi, in njena najmlajša hči Marija Ana (1805–1877), sam pa je kot deželni svetnik pomagal vzpostaviti prvo naselbino redemptoristk na Dunaju.⁸⁵ Prav tako sta skupaj s sekovskim škofom Romanom Zängerlejem pripeljala redemptoriste tudi v Maribor, v katerem vse od odhoda minoritov leta 1818 ni bilo nobenega samostana. V pismu, napisanem na Dunaju, 23. januarja 1829, je Brandis škofu Zängerleju predlagal naselitev redemptoristov



10. Klemen grof Brandis (1798–1863)

v Mariboru, istega leta so redovniki zaprosili za prevzem tamkajšnje predmestne župnije, cesar Franc I. pa je njihovo naselitev odobril 1832. Na začetku naslednjega leta so redovniki prišli v Maribor in se naselili v stavbi nekdanjega kapucinskega samostana, ki ga je v letih 1613–1620 na zunanji strani Graških mestnih vrat dal postaviti Janez Jakob grof Khisl.⁸⁶ Ob naselitvi so se pojavile težave s kresijo, ki jih je Henrik Adam pomagal rešiti.⁸⁷ Ker je bila stara kapucinska cerkev Marije Materne usmiljenja premajhna za naraščajoče mestno prebivalstvo, obisk cerkve pa se je povečal tudi zaradi Marijine milostne podobe, ki so jo v cerkev leta 1787 prinesli minoriti in je tam ostala tudi po njihovem odhodu iz Maribora, so 1839 redemptoristi dali izdelati načrte za novo cerkev. Gradbeno dovoljenje so pridobili šele 4. decembra 1847, vendar do gradnje, ki naj bi se pričela 1851, ni prišlo, čemur so verjetno botrovali različni razlogi, nenazadnje tudi dejstvo, da se redemptoristom v Mariboru ni uspelo uveljaviti in so že 1849, po vsega šestnajstih letih, zapustili Maribor.⁸⁸ Njihov

območju Republike Slovenije, v: Igor Sapač, Franci Lazarini, *Arhitektura 19. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 2015, str. 521.

⁸⁴ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 229. Za podatke o Karlu grofu Welsersheimbu gl. ZAL, SI ZAL LJU/0340, Zbirka plemiških genealogij Ludvika Lazarinija, šk. 20, Welsersheimb, 40.

⁸⁵ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 230. Genealoški podatki povzeti po: ZAL, SI ZAL LJU/0340, Zbirka plemiških genealogij Ludvika Lazarinija, šk. 20, Welsersheimb, 40.

⁸⁶ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 231–232. O redemptoristih v Mariboru gl. Michael NAPOTNIK, *Die Basilika zur Heiligen Maria, Mutter der Barmherzigkeit, in der Grazervorstadt zu Marburg*, Marburg 1909, str. 11–22; prim. LAZARINI 2013 (op. 27), str. 9.

⁸⁷ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 231.

⁸⁸ Otmar VOSTNER, *Ob stoletnici frančiškanov v Mariboru. 1864–1964*, Maribor 1964, str. 17; LAZARINI 2013 (op. 27), str. 9.

samostan s cerkvijo so 1864 prevzeli frančiškani in na njunem mestu v letih 1893–1900 zgradili neoromansko baziliko in samostan. Edino, kar je ostalo od stare cerkve, je kriptna s Khislovo grobnico, v kateri sta poslednje počivališče našla tudi Henrik Adam in Marija Jožefa, o čemer priča njun nagrobnik, sekundarno vzdan v steno hodnika okrog prezbiterija frančiškanske cerkve.⁸⁹

Precej bolj razgibana od življenja Henrika Adama je bila življenjska pot njegovega mlajšega brata Klemena (1798–1863) (sl. 10), vidnega avstrijskega politika predmarčne dobe. Slednji je po končanem študiju na dunajskem Terezijanumu (1821) opravljal različne uradniške službe. Sprva je bil konceptni praktikant v različnih krajih Tirolske in Predarlške (Schwaz, Rovereto, Bregenz in Bozen/Bolzano), 1825 je postal gubernialni tajnik v Benetkah, leto kasneje pa v Ljubljani, od 1829 je bil gubernialni svetnik. V letih 1831–1835 je bil okrožni glavar v Postojni, 1835–1838 pa je opravljal isto funkcijo v Bolzanu.⁹⁰ Njegov strm vzpon se je začel ob dednem poklonu tirolskih deželnih stanov cesarju Ferdinandu I. v Innsbrucku, 12. avgusta 1838. Tedaj ga je cesar, ki je bil Klemenu kot že njegov oče Franc I. zelo naklonjen, imenoval za pravega tajnega dvornega svetnika, čemur je sledila Klemenova selitev na Dunaj, 1841 pa ga je imenoval za tirolskega guvernerja in deželnega glavarja.⁹¹ Na tem položaju je zelo uspešno deloval do revolucionarnega leta 1848, ko je moral oditi zaradi spletk na dvoru, ki se je z Dunaja začasno umaknil v Innsbruck.⁹² Po nekaj mesecih umika iz javnega življenja se je že konec leta vrnil »v velikem slogu«, saj ga je cesar Ferdinand I., ki je 2. decembra 1848 odstopil v korist svojega nečaka Franca Jožefa I., le šest dni po abdikaciji imenoval za svojega vrhovnega dvornega mojstra. Na tej funkciji je vodil selitev nekdanjega cesarja v Prago ter prenovo njegovih letnih rezidenc Zákupy (Reichstadt) in Ploskovic (Ploschkowitz) na Češkem.⁹³ Zaradi intrige na dvoru je leta 1851 moral zapustiti tudi ta položaj in se od tedaj, razen funkcije člana gosposke zbornice državnega zbora, ki jo je opravljal od 1861 dalje,⁹⁴ ni več politično udeleževal, še vedno pa je ostal vidna oseba v javnem življenju.

Klemen grof Brandis je bil izjemno aktiven tudi kot naročnik. Medtem ko je na Tirolskem in Češkem naročal predvsem v funkciji guvernerja oziroma vrhovnega dvornega mojstra, pa so bila njegova štajerska naročila izključno zasebne narave.⁹⁵ Klemenu je namreč v času, ko je opravljal različne javne funkcije, uspelo tudi precej razširiti svojo posest. Tako je leta 1828 od Štajerskega verskega fonda kupil gospostvo Frajštajn, za nakup katerega se je neuspešno zavzemal že njegov oče,⁹⁶

⁸⁹ LAZARINI 2013 (op. 27), str. 48.

⁹⁰ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 238–239; Andreas M. KRAMP, *Clemens Graf Brandis (1798–1863). Eine Biographie*, Innsbruck 2000 (tipkopis doktorske disertacije), str. 21–51; LAZARINI 2016 (op. 4), str. 75–77. O Klemenu grofu Brandisu prim. HIRN 1892 (op. 3), str. 9; Brandis Clemens Franz Graf, *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950* (ur. Leo Santifaller), 1, Graz-Köln 1957, str. 107.

⁹¹ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 239–241; KRAMP 2000 (op. 90), str. 77–110; LAZARINI 2016 (op. 4), str. 77–78; prim. HIRN 1892 (op. 3), str. 9.

⁹² O Brandisu kot deželnem glavarju in guvernerju gl. BRANDIS 1889 (op. 1), str. 240–242; KRAMP 2000 (op. 90), str. 110–286. O dogodkih v revolucionarnem letu 1848 gl. BRANDIS 1889 (op. 1), str. 242–244; KRAMP 2000 (op. 90), str. 354–358.

⁹³ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 244–245; KRAMP 2000 (op. 90), str. 370–386, 427–431; LAZARINI 2016 (op. 4), str. 79, 83. Prim. Martin HALATA, *Dvorní mistři císaře Ferdinanda I./V., Ferdinand V. Dobrotivý a umění jeho doby* (ur. Jaroslav Sojka), Praha 2012, str. 260 (z napačno navedbo, da je Klemen funkcijo vrhovnega dvornega mojstra opravljal do svoje smrti).

⁹⁴ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 246; HIRN 1892 (op. 3), str. 9.

⁹⁵ Za Klemena grofa Brandisa kot umetnostnega naročnika gl. LAZARINI 2016 (op. 4), str. 80–89.

⁹⁶ Josef Andreas JANISCH, *Topographisch-statistisches Lexikon von Steiermark mit historischen Notizen und Anmerkungen*, 1, Graz 1878, str. 231; Ivan STOPAR, *Grajske stavbe v vzhodni Sloveniji. 2: Med Prekmurjem in*

še pomembnejši pa je bil nakup gospostev Slivnica ter Ravno polje z inkorporiranim posestvom Šentjanž na Dravskem polju (danes Starše), do katerega je prišlo 1847. Prav nakup Slivnice je imel za Klemena velik pomen, saj si je za bivališče izbral prav ta dvorec in ne Betnave. Slednjo je proti koncu življenja sklenil celo prepustiti lavantinski škofiji.⁹⁷ Na Štajerskem je Klemen zaslužen za dve pomembnejši umetnostni naročili. Tako je leta 1834, ob nenadni smrti svoje soproge Adrienne Des Enffans d'Avernas (1810–1834, poročila sta se 17. maja 1831) dal na magdalenskem pokopališču v Mariboru postaviti grobno kapelo, v kateri je bil kasneje tudi sam pokopan. Ob opustitvi magdalenskega pokopališča je bila 1891 kapela porušena, iz njenih kamnov pa je Klemenov sin Anton Adrijan dal postaviti novo grobno kapelo na pobreškem pokopališču (sl. 11). Ker nam izgled stare kapele ni poznan, ne moremo vedeti, v kolikšni meri se nova kapela zgleduje po njej, poudariti pa je treba, da je bila vanjo prenesena Kupelwieserjeva slika, o kateri bomo še spregovorili.⁹⁸



11. Grobna kapela Brandisov na pobreškem pokopališču, Maribor, 1891, zunanjščina

Osrednja vloga dvorca Slivnica, ki ga je Klemen leta 1847 kupil od Karla in Jožefa knezov Poniatovski, je že bila izpostavljena, prezidava dvorca med letoma 1859 in 1863 pa je brez dvoma Klemenovo najpomembnejše naročilo na Štajerskem. Pri obsežni prezidavi, ki jo je vodil mariborski stavbni mojster Ferdinand Brodback, avtor načrtov pa ni znan, so ohranili pettraktno tlorisno zasnovo dvorca, s porušitvijo enega od stolpov, nadzidavo drugega in dozidavo monumentalne grajske kapele pa je stavbna gmota postala precej bolj razgibana. Na zunanjščini so bili dodani najrazličnejši neogotski in v manjši meri neoromanski stavbni členi, s čimer je dvorec dobil »romantični«*»* videz (sl. 12). V notranjščini je pomembna zlasti rebrasto obokana vhodna veža z najstarejšimi primeri tudorskega loka pri nas, pri ograji monumentalnega stopnišča pa prvič na Slovenskem srečamo prefabricirane betonske elemente (sl. 13).⁹⁹ Sočasno z gradbenimi posegi je bil na novo

porečjem Dravinje, Ljubljana 1991 (Grajske stavbe, 2), str. 23. Posestvo Frajštajn je bilo do cerkvenih reform cesarja Jožefa II. v lasti samostana dominikank v Studenicah, po njegovem razpustu 1782 pa je posestvo prevzel Štajerski verski fond.

⁹⁷ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 244; KRAMP 2000 (op. 90), str. 370–386; LAZARINI 2016 (op. 4), str. 85–86. Na izgled dvorcev Ravno polje in Šentjanž Brandisi niso vplivali. Za temeljni prispevek o dvorcu Ravno polje gl. Igor SAPAČ, In memoriam dvorec Ravno polje, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 38, 2002, str. 200–226.

⁹⁸ Za kratek opis kapele na magdalenskem pokopališču gl. JANISCH 1885 (op. 80), str. 188. O sedanji kapeli gl. Vladimir TRAVNER, Pokopališča v Mariboru, *Kronika slovenskih mest*, 3/3, 1936, str. 215–217; SAPAČ 2015 (op. 83), str. 526; LAZARINI 2016 (op. 4), str. 84.

⁹⁹ O prezidavi gl. Igor SAPAČ, Gradovi in dvorci, v: Sapač, Lazarini 2015 (op. 83), str. 123; SAPAČ 2015 (op. 83), str. 608; LAZARINI 2016 (op. 4), str. 86–88.

12. Dvorec Slivnica,
prezidava 1859–1863,
zunanjščina



13. Dvorec Slivnica,
prezidava 1859–1863,
notranjščina



zasajen grajski park, v dvorec pa so prenesli tudi del slikarske zbirke iz dvorca Betnava.¹⁰⁰ Zaradi velikopotezne Klemenove prezidave sodi dvorec Slivnica, skupaj z dvorcema Viltuš in Jelše (Jelšingrad), med najpomembnejše historistične dvorce na Slovenskem.¹⁰¹

Na tem mestu moramo posebej izpostaviti povezavo med rodbino Brandis ter slikarjem Leopoldom Kupelwieserjem (1796–1862), profesorjem na dunajski Akademiji upodablajočih umetnosti in osrednjim predstavnikom nazarencv v Avstrijskem cesarstvu.¹⁰² Na podlagi družinske zgodovine

¹⁰⁰ O historiati betnavske slikarske zbirke gl. KOŠAK 2018 (op. 5), str. 289–321.

¹⁰¹ Prim. SAPAČ 2015 (op. 99), str. 123–127.

¹⁰² Temeljna literatura o Leopoldu Kupelwieserju: Eberhard HEMPEL, Kupelwieser, Leopold, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 22, Leipzig 1928, str. 121–123; Rupert FEUCHTMÜLLER, *Leopold Kupelwieser und die Kunst der österreichischen Spätromantik*, Wien 1970.



14. Leopold Kupelwieser: *Brezmadežna*, iz kapele dvorca Slivnica, 1862



15. Leopold Kupelwieser: *Sv. Anton Padovanski in sv. Erik*, iz kapele dvorca Slivnica, 1862

Brandisov vemo, da je bil Henrik Adam v času svojega bivanja na Dunaju v stikih z umetnikom,¹⁰³ po vsej verjetnosti preko brata pa je ob gradnji grobne kapele na magdalenskem pokopališču z umetnikom v stik stopil tudi Klemen. Tako je slikar za Brandisovo grobno kapelo na magdalenskem pokopališču naslikal oltarno sliko Marije z Detetom in sv. Klemenom ter sv. Hadrijanom (1835), zavetnikoma Klemena in njegove prezgodaj umrle soproge Adrienne.¹⁰⁴ Skoraj tri desetletja kasneje je Klemen pri Kupelwieserju naročil tudi oltarni triptih za tedaj zgrajeno kapelo dvorca Slivnica, z upodobitvijo Brezmadežne na osrednji sliki ter zavetnikov Klemenovih sinov, sv. Antona Padovanskega in sv. Erika na stranskih (1862).¹⁰⁵ Po drugi svetovni vojni izginule slike so bile leta 2010 najdene v zvoniku in za oltarjem župnijske cerkve Marijinega rojstva v Slivnici, sedaj pa so v tamkajšnjem župnišču (sl. 14–15).¹⁰⁶ S Kupelwieserjem je bila povezana tudi hči Henrika Adama, Ana Marija (1818–1888), poročena baronica Lazarini, ki je slikarja spoznala v času očetovega službovanja na Dunaju, z njim pa je obdržala stike tudi po poroki in selitvi v двореc Smlednik na Kranjsko.¹⁰⁷ Tako je Ana Marija za veliki oltar

¹⁰³ BRANDIS 1889 (op. 1), str. 230.

¹⁰⁴ O sliki gl. TRAVNER 1936 (op. 98), str. 215, 217; FEUCHTMÜLLER 1970 (op. 102), str. 44, 222, 258; KOSTANJŠEK BRGLEZ 2017 (op. 6), str. 11–12.

¹⁰⁵ Gl. KOSTANJŠEK BRGLEZ 2017 (op. 6), str. 8–12.

¹⁰⁶ Gl. KOSTANJŠEK BRGLEZ 2017 (op. 6), str. 3.

¹⁰⁷ Prim. Franc LAZARINI, *Zgodovina rodbine Lazarini. Kronika, dokumenti, genealogija, komentarji, zgodbe*, Radovljica 2013, str. 296. Po ustnem izročilu, ohranjenem pri rodbini Lazarini, je Kupelwieser v Smlednik celo



16. Leopold Kupelwieser: Čudež sv. Urha, ž. c. sv. Urha, Smlednik, 1847

novozgrajene župnijske cerkve sv. Urha v Smledniku podarila Kupelwieserjevo sliko Čudež sv. Urha (1847) (sl. 16), pri čemer je treba poudariti, da je tudi sam oltar zasnoval Kupelwieser.¹⁰⁸ Prav tako je Ana Marija za oltar v grobni kapeli Lazarinijev na smledniškem pokopališču (1861–1862) pri slikarjevem učencu Leopoldu Mayerju naročila sliko *Snemanje s križa* (1862).¹⁰⁹ Odprto pa ostaja vprašanje slik sv. Viktorina Ptujskega in sv. Maksimiljana Celjskega (obe 1861) na stranskih oltarjih nekdanje bogoslovne cerkve sv. Alojzija v Mariboru, ki ju je Kupelwieser naslikal skupaj s sodelavcem Josefom Kesslerjem. Njun naročnik je bil kanonik Marko Glazer, vendar pa tudi v tem primeru ne gre izključiti posredovanja katerega od Brandisov.¹¹⁰

Po vsej verjetnosti so preko Leopolda Kupelwieserja grofje Brandis prišli v stik še z enim pomembnim umetnikom sredine 19. stoletja, Karlom Rösnerjem (1804–1869), enim od osrednjih dunajskih arhitektov romantičnega historizma in Kupelwieserjevim profesorskim kolegom na akademiji, ki je zaslužen za vsaj dve arhitekturni naročili rodbine Brandis.¹¹¹

Tako je Rösner po posredovanju že omenjene

hčerke Henrika Adama Ane Marije in njenega soproga Franca Ksaverja Feliksa barona Lazarinija (1802–1860) izdelal načrte za župnijsko cerkev sv. Urha v Smledniku (1847–1849, posvečena 1851) prve historistične cerkve na Kranjskem in enega redkih primerov romantičnega historizma na Slovenskem (sl. 17).¹¹² Karl Rösner pa je prav tako avtor načrtov za kapelo Brezmadežnega spočetja v Pinkafeldu na Gradiščanskem (1854–1855), ki je del tamkajšnjega samostana usmiljenk (sl. 18); slednjega je ustanovila s. Leopoldina (krstno ime Marija Jožefa) Brandis (1815–1900), prav tako hčerka Henrika Adama, sicer pa ustanoviteljica in prva vizitatorka usmiljenih sester v Avstrijskem cesarstvu.¹¹³ Precej verjetna pa se zdi tudi domneva, da je Rösner ali kdo iz njegovega kroga avtor

poslal nekega svojega učenca, da je učil Anine otroke risanja.

¹⁰⁸ Franci LAZARINI, Oprema in poslikava župnijske cerkve sv. Urha v Smledniku, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 58/2, 2010, str. 420–421. Veliki oltar je po Kupelwieserjevi zasnovi izdelal podobar Matija Tomc.

¹⁰⁹ LAZARINI 2013 (op. 107), str. 300.

¹¹⁰ O slikah gl. Ana LAVRIČ, Mariborski sv. Alojzij Josefa Tunnerja kot zavetnik znanosti in študirajoče mladine, *Umetnostna kronika*, 42, 2014, str. 7–8.

¹¹¹ Za temeljno študijo o Karlu Rösnerju gl. Dagmar REDL, Karl Rösner. Ein Wiener Architekt von europäischem Format, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 52, 1998, str. 550–574.

¹¹² Franci LAZARINI, Župnijska cerkev v Smledniku in njen arhitekt Karl Rösner, *Acta historiae artis Slovenica*, 13, 2008, str. 109–117.

¹¹³ O samostanu v Pinkafeldu gl. *Burgenland* (ur. Adelheid Schmeller-Kitt), Wien 1976 (Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs), str. 235.



17. Karl Rösner: ž. c. sv. Urha, Smlednik, 1847–1849, zunanjščina



18. Karl Rösner: kapela Brezmadežnega spočetja, samostan usmiljenk v Pinkafeldu, 1854–1855, zunanjščina

ambicioznega načrta za prezidavo dvorca Slivnica, saj že sama kakovost in naprednost arhitekturnih form kažeta na sposobnega arhitekta nadregionalnega formata.¹¹⁴



Z generacijo, ki je sledila naročniško izjemno dejavnima bratoma Henriku Adamu in Klemenu, se končata delovanje in bivanje rodbine Brandis na Štajerskem. Klemenov sin Anton Adrijan (1832–1907) (sl. 19),¹¹⁵ ki je podedoval celotno posestvo, saj je mlajši brat Erik (1834–1921) vstopil v jezuitski

¹¹⁴ SAPAČ 2015 (op. 83), str. 608; LAZARINI 2016 (op. 4), str. 87.

¹¹⁵ ZAL, SI ZAL LJU/0340, Zbirka plemiških genealogij Ludvika Lazarinija, šk. 5, Brandis, 102.

red,¹¹⁶ je že v letu očetove smrti dokončal dogovore z lavantinsko škofijo in ji za potrebe letne rezidence prepustil dvorec Betnava. Precej kompleksne dogovore je z lavantinskim knezoškofom Antonom Martinom Slomškom začel že Klemen. Ker njegov mlajši sin Erik zaradi redovniškega stanu ni smel dedovati posesti, je oče v oporoki jezuitom namenil 100.000 goldinarjev za nakup redovne hiše (po možnosti na Tirolskem). Po prenosu sedeža lavantinske škofije v Maribor leta 1859 so jezuiti kupili nekdanja škofijska poslopja v Šent Andražu v Labotski dolini ter posesti na Koroškem, ki jih škofija po prenosu sedeža ni več potrebovala. Ker je škofija kupnino nameravala porabiti za nakup posesti v okolici Maribora, dolg jezuitov do nje pa je po plačanem prvem obroku prav tako znašal 100.000 goldinarjev, je Anton Adrijan 1863 sklenil dogovor s Slomškovi naslednikom Jakobom Maksimiljanom Stepišnikom, na podlagi katerega je Brandis namesto volila jezuitom prepustil lavantinski škofiji dvorec Betnava.¹¹⁷ Posestvo Gromperk z ruševinami istoimenskega gradu, ki je bilo prej inkorporirano Betnavi, pa je Anton obdržal in ga upravljal s Slivnice.¹¹⁸

Podobno kot oče je bil tudi Anton Adrijan aktiven v politiki, med drugim je bil v letih 1889–1904 tirolski deželni glavar.¹¹⁹ Verjetno mu zaradi oddaljenosti ni bilo v interesu imeti posestev na Štajerskem, zato je leta 1880 prodal Slivnico in ostala štajerska posestva.¹²⁰ Ker s soprogo Terezijo Sofijo, roj. baronico Gudenus (1836–1919), nista imela otrok, je ta stranska veja Brandisov z njegovo smrtjo 14. maja 1907 izumrla.¹²¹



19. Anton Adrijan grof Brandis (1832–1907) s soprogo Terezijo Sofijo, baronico Gudenus

¹¹⁶ P. Erik Brandis, DJ, je bil kar 37 let profesor naravoslovja na jezuitski gimnaziji v Travniku v Bosni in Hercegovini, izjemnega pomena pa so njegove raziskave na področju botanike. Gl. Hilda RITER, Prenos »Brandisovog herbara« iz Travnika u Sarajevo (Prinova botaničke zbirke Biološkog instituta), *Godišnjak Biološkog instituta u Sarajevu*, 4/1, 1951, str. 115–119; Čedomil ŠILIĆ, *Erik (Erich) Brandis (1834.–1921.)*. *Kao prosvetitelj, pedagog, znanstvenik-prirodoslovec i muzealac*, Travnik-Sarajevo 2007.

¹¹⁷ Natančneje o prodaji: Lilijana URLEP, Betnava pod lavantinsko škofijo, *Dvorec Betnava* 2018 (op. 5), str. 168–170.

¹¹⁸ JANISCH 1878 (op. 96), str. 496.

¹¹⁹ O Antonu Adrijanu kot deželnem glavarju gl. KRAMP 2002 (op. 90), str. 524–527. Prim. HIRN 1892 (op. 3), str. 12.

¹²⁰ O prodaji Slivnice gl. Josef Andreas JANISCH, *Topographisch-statistisches Lexikon von Steiermark mit historischen Notizen und Anmerkungen*, 3, Graz 1885, str. 831 (z napačno navedbo prodajalčevega osebnega imena: Ferdinand, pravilno Anton Adrijan).

¹²¹ StLA, Lazarini, Familie, K. 7, H. 162, Brandis, rodovnik rodbine Brandis; ZAL, SI ZAL LJU/0340, Zbirka plemiških genealogij Ludvika Lazarinija, šk. 5, Brandis, 102. Posest Antona Adrijana je dedoval Karel grof Brandis (1856–1925), sin Antonovega bratranca Ferdinanda. Prim. ZAL, SI ZAL LJU/0340, Zbirka plemiških genealogij Ludvika Lazarinija, šk. 5, Brandis, 102.



20. Družinska fotografija Brandisov (s Ferdinandom grofom Brandisom skrajno desno), ok. 1860

Posest Henrika Adama je podedoval njegov najstarejši sin Ferdinand (1819–1904) (sl. 20), ki se je 22. septembra 1846 poročil s Sofijo, roj. grofico Fünfkirchen (1829–1904), s katero je imel sedem otrok.¹²² V Ferdinandovem času je prišlo do enega najbolj daljnosežnih posegov v stavbno tkivo mariborskega mestnega gradu, ki je imel podobno kot nekatere prezidave v času njegovega očeta vzrok v naraščajočem mestu. Ob gradnji stavbe Višje realke (danes Prva gimnazija Maribor, Wilhelm Bücher, 1871–1873) so mestne oblasti izrazile željo po ulici, ki bi preko dvorišča mestnega gradu povežala staro mestno jedro s trgom, ki se je formiral severno od gradu, pred stavbo Višje realke. Ferdinand je na to pristal in tako je bila leta 1871 na območju dotedanjega dvorišča vzpostavljena sedanja Grajska ulica. Ob tej priliki je dal Ferdinand ob novonastali ulici kot zaključek severnega trakta gradu postaviti triosen podaljšek severnega trakta ter nov trinadstropni stolp.¹²³ V tistih časih nedvomno dobrodošel urbanistični poseg pa z vidika stavbne substance mariborskega mestnega gradu brez dvoma predstavlja slabo rešitev. Ne le, da se je obseg gradu zaradi nove ulice zmanjšal na velikost srednjeveškega gradu (tj. na velikost pred barokizacijo), saj je bilo upravno poslopje ločeno od same stavbe gradu (in kasneje temeljito prezidano, s čimer je izgubilo prvotno podobo), odstranjen je bil tudi zgoraj omenjeni poznobaročni dvoriščni portal, predvsem pa sta se loretska kapela in poznobaročni stopniščni trakt, ki sta bila prej na dvorišču, znašla na sami ulici, kjer učinkujeta nenavadno in sta v zadnjih letih tudi pričli različnim vandalizmom.¹²⁴

¹²² StLA, Lazarini, Familie, K. 7, H. 162, Brandis, rodovnik rodbine Brandis; ZAL, SI ZAL LJU/0340, Zbirka plemiških genealogij Ludvika Lazarinija, šk. 5, Brandis, 104, 124. Po Sofiji grofici Brandis se je do konca prve svetovne vojne imenoval trg, ki se je po podrtju mestnega obzidja in opustitvi grajskega vrta, slednjega je grofica 1863 prodala mestni občini, formiral vzhodno od mestnega gradu (Sophienplatz; današnji Trg svobode). Prim. JANISCH 1885 (op. 80), str. 167; CURK 2007 (op. 33), str. 62.

¹²³ CURK 1959 (op. 33), str. 34; CURK 1988 (op. 33), str. 124; CURK 2007 (op. 33), str. 62. Prim. VRIŠER 1969 (op. 33), str. 9–10; STOPAR 1990 (op. 33), str. 80. V stolpu je danes uprava Pokrajinskega muzeja Maribor.

¹²⁴ O urbanističnih posledicah vzpostavitve Grajske ulice gl. Marjeta CIGLENEČKI, Urbanistična podoba Maribora v 19. in 20. stoletju, *Studia Historica Slovenica*, 6/2–3, 2006, str. 536.

Vzrok, da je Ferdinand pristal na takšno rešitev, tiči nemara v dejstvu, da se je podobno kot bratranec Anton Adrijan tudi sam odločil prodati svoje štajerski posesti in se preseliti na Tirolsko. Do prodaje nekdanjih gospoств Maribor in Gornji Maribor je tako prišlo komaj nekaj let za usodnim urbanistično-arhitekturnim posegom, leta 1876.¹²⁵ Z omenjenimi prodajami se je končalo skoraj sto štirideset let trajajoče delovanje grofov Brandis na Štajerskem, ki je za seboj pustilo tudi mnoge materialne priče. S prodajo štajerskih posestev so se aktivnosti rodbine osredotočile na Južno Tirolsko, kjer Ferdinandovi neposredni potomci uspešno delujejo še danes.

Tirolski grofje Brandis, ki so v 18. in večjem delu 19. stoletja imeli v lasti tudi več štajerskih posestev, brez dvoma sodijo med najpomembnejše plemiške umetnostne naročnike pri nas. Ne le, da so zaslužni za nekatere ključne baročne spomenike, na primer barokizacijo mariborskega mestnega gradu in dvorca Betnava. Tudi v 19. stoletju, ko plemstvo ni več sodilo med vodilne umetnostne naročnike, so ohranili svojo naročniško vnemo, kar se med drugim kaže pri dvorcu Slivnica, enem najpomembnejših historističnih dvorcev na Slovenskem, ali pa pri markantni kapeli na mariborski Piramidi, ki predstavlja eno ključnih mestnih dominant. S pričujočim preglednim prispevkom je bilo postavljeno ogrodje za nadaljnje raziskave, ki bi se morale osredotočiti zlasti na naročniško najbolj dejavne predstavnike rodbine Brandis, s čimer bi brez dvoma prišli še do marsikaterega novega spoznanja o plemiškem naročništvu v baroku in 19. stoletju na Štajerskem, pa tudi v Habsburški monarhiji.¹²⁶

¹²⁵ CURK 1988 (op. 33), str. 121.

¹²⁶ Raziskave za pričujoči prispevek so potekale na Umetnostnozgodovinskem inštitutu Franceta Steleta ZRC SAZU v okviru raziskovalnega programa *Slovenska umetnostna identiteta v evropskem okviru* (P6-0061) in na Filozofski fakulteti Univerze v Mariboru v okviru raziskovalnega projekta *Umetnostna reprezentacija plemstva: naročništvo na Štajerskem v zgodnjem novem veku* (J6-7410); oba sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna. Za dostop do Brandisovega rodbinskega arhiva in posredovanje arhivskih virov se najlepše zahvaljujem Jakobu grofu Brandisu, za gostoljubje Ferdinandu grofu Brandisu, za koristne nasvete in pomoč pri pripravi članka pa dr. Tini Košak, dr. Mihi Preinfalku, dr. Poloni Vidmar in dr. Barbari Žabota.

The Counts of Brandis – Art Patrons in Styria

Summary

The Counts of Brandis, who were first mentioned as early as the 12th century, were one of the most prominent Tyrolean noble families. Seven Tyrolean provincial governors (more than from any other family from Tyrol) and two Tyrolean governors came from the family that was elevated to the rank of Counts in 1641, while several of their representatives had important functions at the imperial court and others had remarkable military careers. The Counts of Brandis were also known for their piety. Numerous members of the family were priests, monks and nuns, and they frequently offered financial aid to the Catholic Church. The history and genealogy of the Brandis family is well researched, however, their art patronage in Tyrol and in other Austrian provinces where they lived and worked, has not yet been studied. Thus, the present paper is the first attempt at presenting the art patronage of the Counts of Brandis in Styria, where they owned properties in the 18th and a large part of the 19th century.

At the beginning of the 17th century, the Brandis family split into two lines; the older or the Austrian line, whose estates were in Lower Austria (Rodaun, Siebenhierten, for some time Kottlingbrunn as well), and the younger or Tyrolean line, which owned lands in the “Brandis homeland”, in the Adige valley in southern Tyrol. In 1725, Franz Jakob Count of Brandis (1677–1746), from the Austrian line, and his sister Katharina, married Countess of Drašković (died in 1751), inherited several estates from the Counts of Khisl in Styria from Maria Eleonora Countess of Orsini-Rosenberg, née Countess of Khisl. Owing to the fact that the two new owners soon had different views on how to manage the hugely indebted inheritance, Franz Jakob sold both his estates in Lower Austria and in 1737 paid off his sister, with whom he became the owner of the estates Maribor (Marburg a. d. Drau), Gornji Maribor (Obermarburg), Betnava (Windenu) with the incorporated Gromperk (Grienberg), and Miklavž na Dravskem polju (St Nikolai). This was the beginning of the 140 year-long stay of this important family in Styria, of which numerous material witnesses remind us.

Franz Jakob held several important functions in Vienna, which is why he was not active as an art patron in Styria. His son Heinrich Adam (1715–1790) was far more engaged. Soon after receiving his inheritance, he sold the Miklavž estate and bought a house on Burggasse in Graz and, more importantly, he began a thorough reconstruction of the Maribor Town Castle, which was the main residence of the family in Styria. In this way, the castle obtained a representative Baroque staircase (by Josef Hofer, perhaps in collaboration with Joseph Hueber, 1747–1749) in place of an old annexed building with a stair-turret, and, simultaneously, the courtyard portal received a late-Baroque gable. In 1751, Heinrich Adam commissioned the construction of an additional floor above the bastion, which he bought from the town and in which he had arranged his own apartment. At the same time, an oratory was added to the Loreto chapel and the north- and south-eastern castle towers were demolished. This was followed by the decoration of the interior, particularly the painting of the central field on the ceiling of the central hall (Joseph Michael Gebler, 1763). Thus, with Heinrich Adam’s constructional changes, the complex of Maribor Town Castle was extended and obtained a Baroque appearance.

The abandoned Gornji Maribor castle suffered a different fate; it was demolished in 1784 by Heinrich Adam. In its place, a Classicist pyramid was built, an important dominant of the town, after which the hill is still named. The third large commission was the baroque renovation of the Betnava Manor, which was carried out somewhere between 1756 and 1781 after the plans by Maribor architects Josef Hofer and Johann Nepomuk Fuchs. It is possible that architect Joseph Hueber from Graz participated as well. Owing

to his ventures as a patron, Heinrich Adam had a much more important role that had been ascribed to him in older literature, as it is precisely because of the baroque renovation of the Maribor Town Castle and the Betnava Manor that he is one of the most notable aristocratic patrons in Styria.

Heinrich Adam died without having any male heirs, with which the Austrian line of the Brandis family died out. For this reason, before passing away, he adopted his relative from the Tyrolean line, Johann Baptist (1751–1812), who moved to Styria at the request of his „uncle“. During his time, the property was somewhat reduced in size, since he had sold the house in Graz. He tried to buy the Frajštajn (Freistein) seignery but was unsuccessful. The time of Johann Baptist, marked with the Napoleonic wars, was not optimal for constructional and art ventures, the only known construction alterations were the removal of the north-western tower and the pediment of the southern façade of the Maribor Town Castle (before 1795).

In contrast to his ancestors, Johann Baptist did not leave a will, thus, after his death his sons Heinrich Adam and Clemens divided his properties in Styria, while they administered the properties in Tyrol together. Heinrich Adam (1787–1869) inherited the Maribor and Gornji Maribor seigneries, and he soon expanded his property by buying the house on Herrengasse in Graz and by inheriting the Murstätten estate. However, he sold both in 1822. Similar to his „Baroque“ namesake, he also made alterations to the appearance of the Maribor Castle, however, they were connected particularly to the urban needs of the growing Maribor. For this reason, in 1827, when the Graz (Ulrich's) town door was demolished, the southern façade of the castle was elongated, and in 1843, an additional floor was built on top of the administrative building for the needs of estate administration. In 1821, when lightning completely destroyed the pyramid on the pyramid hill above the town, Heinrich Adam commissioned the construction of a Classicist chapel of the Immaculate in its place.

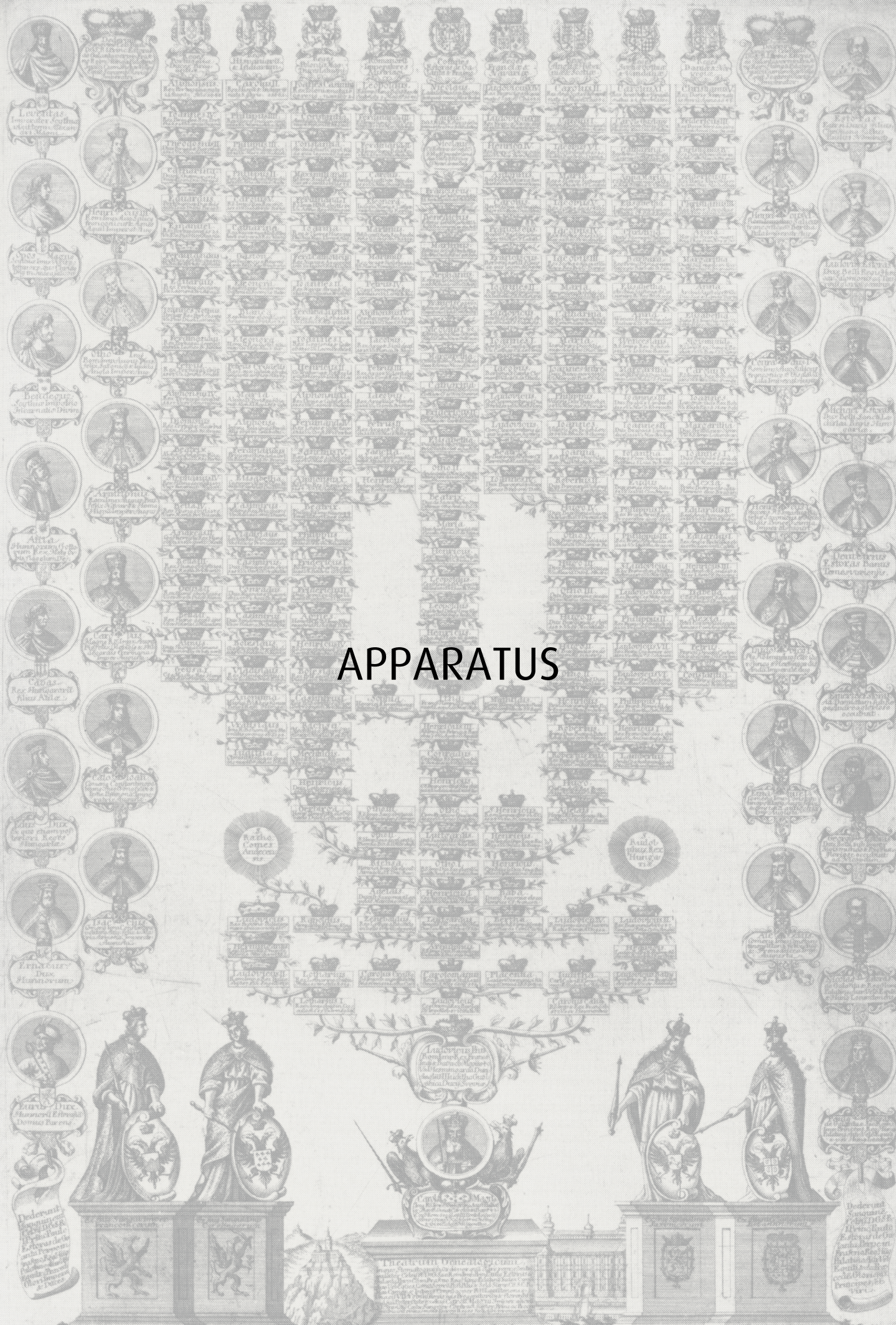
Heinrich Adam's younger brother, Clemens (1798–1863), inherited Betnava and Gromperk from his father. In 1828, he expanded the property by buying Frajštajn (Freistein), and in 1847, Slivnica (Schleinitz), Ravno polje (Ebensfeld) and Šentjanž na Dravskem polju (St. Johann am Draufelde). He was the holder of several political functions (governor and provincial governor of Tyrol, *Obersthofmeister* of Emperor Ferdinand I), while he was also important as an art patron. In Tyrol and Bohemia, his commissions originated primarily from carrying out his functions, while in Styria, they were exclusively of a private nature. In 1834, when his wife Adrienne, née Countess Des Enffans d'Avernas, suddenly passed away, he commissioned the erection of a burial chapel at the Magdalene cemetery in Maribor. In 1891, when the cemetery was abandoned, the chapel was demolished. His son Anton Adrian commissioned the erection of a new chapel made of the stones of the first one in the Pobrežje cemetery.

The reconstruction of the Slivnica Manor, which Clemens chose as his residence after he retired from politics, is undoubtedly his most important commission in Styria. Thus, between 1859 and 1863, Maribor building master Ferdinand Brodback thoroughly redesigned the mansion in Neo-Gothic style after the plans by an unknown architect (likely from Vienna). Owing to this exhaustive architectural alteration, alongside the Viltuš (Wildhaus) and Jelše (Erlachstein) Manors, the Slivnica Manor is one of the most important Historicist manors in Slovenia.

Heinrich Adam and Clemens were in contact with the leading Nazarene painter in Vienna, Leopold Kupelwieser, who contributed paintings for the burial chapel at the Magdalene cemetery (1835) and the chapel of the Slivnica Manor (1862), as well as for the parish church in Smlednik (Flödnig) in Carniola (1847), which was commissioned by Heinrich Adam's daughter Anna Maria, married Baroness Lazarini (1818–1888). Through Kupelwieser, the Brandis family came into contact with the leading Viennese architect Karl Rösner, the author of the parish church in Smlednik (1847–1849, consecrated in 1851) and the chapel of the Sisters of Mercy in Pinkafeld in Burgenland (1854–1855), for which Leopoldine Brandis, a member of the order of the Daughters of Christian Love (christened name Maria Josepha, 1815–1900), also the daughter of Heinrich Adam, is responsible.

After the death of Heinrich Adam, his estate was inherited by his son Ferdinand (1819–1904), in the time of whom one of the most extensive alterations to the Maribor Town Castle was carried out: the

construction of the street across the castle courtyard (1871). Consequently, the width of the building was reduced to the size of a medieval castle, the late-Baroque courtyard portal was demolished, while the Loreto chapel and the staircase were now facing the street. Only a few years later, in 1876, Ferdinand sold all his properties in Styria and returned to Tyrol. In 1880, Clemens' son and heir Anton Adrian (1832–1907), who was the Tyrolean provincial governor like his father and who was not interested in having properties in Styria, likely owing to its remoteness from other family estates, did something similar. With this ended the almost century and a half long period of the Brandis family in Styria, which was extremely important from perspective of art patronage.



APPARATUS

Adrianus
Imperator Romanorum
et Imperator
Grecorum

Leopoldus
Imperator Romanorum
et Imperator
Grecorum

Henricus
Imperator Romanorum
et Imperator
Grecorum

Carolus
Imperator Romanorum
et Imperator
Grecorum

Philippus
Imperator Romanorum
et Imperator
Grecorum

Fredericus
Imperator Romanorum
et Imperator
Grecorum

THEODORUS DOMEICUS
Imperator Romanorum
et Imperator
Grecorum

IZVLEČKI IN KLJUČNE BESEDE

ABSTRACTS AND KEYWORDS

Marjeta Ciglencečki

Franc Ignac grof Inzaghi, ptujski nadžupnik in dekan ter češčenje sv. Viktorina, prvega po imenu znanega petovionskega škofa

1.01 Izvirni znanstveni članek

Franc Ignac grof Inzaghi (1691–1768) je bil nadžupnik in dekan ptujske župnijske cerkve sv. Jurija od leta 1731 do smrti. Članek želi osvežiti védenje o grofovem prispevku k videzu in opremljenosti cerkve, opozarja pa tudi na Inzaghijevo prizadevanje, da bi pridobil papeževo dovoljenje za češčenje sv. Viktorina, prvega latinskega eksegeta in prvega po imenu znanega škofa v Petovionu, ki je umrl mučeniške smrti leta 303. Prispevek podaja stanje raziskav o zgodnjem krščanstvu v Petovionu, predstavlja sv. Viktorina in rodbino Inzaghi, osredotoča pa se na ureditev kapele Žalostne Matere božje in stropno poslikavo v kapeli, delo ptujskega slikarja Franca Antona Pachmayerja in njegovega pomočnika Antona Lerchingerja (1741). Avtorica je skušala prepoznati ikonografski program poslikave, ki jo je primerjala z Viktorinovim komentarjem Apokalipse. Podala je hipotezo, da so v južnem stranskem polju upodobljeni sv. Viktorin in več oseb iz Stare zaveze, o katerih je razpravljala sv. Viktorin.

Ključne besede: poznoantična Petoviona, Ptuj, sv. Viktorin, češčenje svetnikov, *In Apocalypsin*, Franc Ignac grof Inzaghi (1691–1768), župnijska cerkev sv. Jurija, kapela Žalostne Matere božje, Franc Anton Pachmayer, Anton Jožef Lerchinger

Marjeta Ciglencečki

Franz Ignaz Count of Inzaghi, Ptuj Parish Archpriest and Dean, and the Veneration of St Victorinus, First Bishop of Poetovio Known by Name

1.01 Original scientific article

From 1731 until his death, Franz Ignaz Count of Inzaghi (1691–1768) was the archpriest and dean of the parish church of St George in Ptuj. The paper aims to refresh our knowledge of the Counts' contribution to the appearance and furnishings of the church, while it also points out Inzaghi's efforts to obtain the Pope's permission for the veneration of St Victorinus, the first Latin exegete and the first bishop in Poetovio known by name, who died as a martyr in 303 AD. The contribution presents the current state of research on Early Christianity in Poetovio, St Victorinus and the Inzaghi family, while it focuses on the arrangement of the chapel of Our Lady of Sorrows and the ceiling painting in the chapel, the work of Ptuj painter Franz Anton Pachmayer and his assistant Anton Lerchinger (1741). The author attempted to recognize the iconographic program of the painting, which she compared to St Victorinus' comment of the Apocalypse. She set a hypothesis that St Victorinus and several people from the Old Testament, whom he discussed, are depicted in the southern side field.

Keywords: late antique Poetovio, Ptuj, St Victorinus, veneration of saints, *In Apocalypsin*, Franz Ignaz Count of Inzaghi (1691–1768), parish church of St George, chapel of Our Lady of Sorrows, Franz Anton Pachmayer, Anton Josef Lerchinger

Renata Komić Marn

Portreti Eleonore Marije Rozalije kneginje Eggenberg, rojene princese Liechtenstein

1.01 Izvirni znanstveni članek

Narodna galerija v Ljubljani hrani portret plemkinje, ki je nekdaj veljala za Turjačanko, iz druge polovice 17. stoletja. Na podlagi primerjalne analize je bilo mogoče v dami na sliki prepoznati Eleonoro Marijo Rozalijo kneginjo Eggenberg (1647–1703). V prispevku so predstavljeni rezultati zadnjih raziskav o provenienci, času nastanka in avtorstvu kneginjinih že znanih portretov in še enega novo identificiranega. Posebna pozornost je namenjena javnemu delovanju portretiranke in njemu vplivu na umetnostna naročila v dvorcu Eggenberg pri Gradcu.

Ključne besede: portreti, slikarstvo, oblačilna moda, umetnostno naročništvo, Eleonora Marija Rozalija Eggenberg (1647–1703), Almanach, Herman Verelst (1640/41–1702), Johann Ulrich Mayr (1629–1704)

Susanne König-Lein

Portretni galeriji v graškem dvoru in dvorcu Karlau v 17. in 18. stoletju

1.01 Izvirni znanstveni članek

V prispevku sta na podlagi sočasnih pisnih virov raziskani portretni zbirki, ki sta jih okrog leta 1600 zasnovala nadvojvoda Karel II. in nadvojvodinja Marija in sta bili do 18. stoletja v graškem dvoru in dvorcu Karlau pri Gradcu. Predstavljeni so serije portretov, umetniki in dela, ki so ohranjena v Umetnostnozgodovinskem muzeju na Dunaju. Obravnavani so vzroki za naročilo izjemno številnih otroških portretov. Poleg tega je analizirana vloga portretnih serij rimskih cesarjev in kostumskih slik.

Ključne besede: slikarska galerija, renesančni portreti, Gradec, nadvojvoda Karel II. (1540–1590), nadvojvodinja Marija Bavarska (1551–1608), Habsburžani, Cornelis Vermeyen, Jakob de Monte, Giovanni Pietro de Pomis (ok. 1565–1633)

Renata Komić Marn

Portraits of Eleonora Maria Rosalia Princess of Eggenberg, née Liechtenstein

1.01 Original scientific article

The National Gallery in Ljubljana keeps a portrait of a noblewoman from the second half of the 17th century, once known as a noblewoman from the House of Auerberg. Based on a comparative analysis, we can identify the sitter as Eleonora Maria Rosalia Princess of Eggenberg (1647–1703). In the paper, the results of the latest research on provenance, the time of origin and the authorship of the already known portraits of the princess are presented, as well as the authorship of a newly identified portrait. Special attention is placed on the public workings of the portrayed and her influence on art commissions at the Eggenberg Manor near Graz.

Keywords: portraiture, painting, history of costume, art patronage, Eleonora Maria Rosalia Eggenberg (1647–1703), Almanach, Herman Verelst (1640/41–1702), Johann Ulrich Mayr (1629–1704)

Susanne König-Lein

The Habsburg Portrait Galleries in Graz Castle and Karlau Manor in the 17th and 18th Centuries

1.01 Original scientific article

The article discusses portrait galleries established by Archduke Charles II and Archduchess Maria around 1600 and stored in Graz Castle and Karlau Castle near Graz until the 18th century. The collections are analysed based on published archival sources. Several unique portrait series are presented, as well as the artists and the works of art, which are now kept in the Kunsthistorisches Museum in Vienna. The commissioners' practices and collecting endeavours associated with the accumulation of family portraits are explained. In addition, the article discusses the role of the portrait series of Roman emperors and a series of costume paintings, which were also included in the collection.

Keywords: portrait gallery, Renaissance portraiture, Graz, Archduke Charles II of Inner Austria (1540–1590), Archduchess Maria of Inner Austria (1551–1608), House of Habsburg, Cornelis Vermeyen, Jakob de Monte, Giovanni Pietro de Pomis (c. 1565–1633)

Franci Lazarini*Groffe Brandis – umetnostni naročniki na Štajerskem*

1.02 Pregledni znanstveni članek

Prispevek govori o umetnostnem naročništvu grofov Brandis, tirolske plemiške rodbine, ki je v 18. in prvih treh četrtinah 19. stoletja imela v lasti več posestev na Štajerskem. Avtor analizira pomen članov naročniško precej aktivne rodbine, ki je med drugim zaslužna za barokizacijo mariborskega mestnega gradu in dvorca Betnave, porušitev gradu Gornji Maribor in postavitev klasicistične piramide ter kasneje kapele Brezmadežne na njegovem mestu, temeljito prezidavo dvorca Slivnica in izgradnjo grobne kapele na pobreškem pokopališču.

Ključne besede: plemstvo, umetnostno naročništvo, groffe Brandis, Štajerska, barok, klasicizem, historizem, 18. stoletje, 19. stoletje

Edgar Lein*Contraphe der abgelebten fürstlichen Bischöff zu Seccau. K portretni galeriji sekovskih škofov v gradu Seggau*

1.01 Izvirni znanstveni članek

V škofovski galeriji v reprezentančnih prostorih gradu Seggau je razstavljenih 58 dopasnih portretov sekovskih škofov. Portretna galerija je bila prvič omenjena v inventarju, ki je bil spisan leta 1675, v času škofa Venclja Viljema Hofkirchna (1670–1679). Portreti so bili prvotno nameščeni v prostoru, imenovanem velika dvorana (großer Saal) ali škofova soba (Bischofszimmer). Okrog leta 1830 je mogoče škofovo sobo locirati v prvo grajsko nadstropje. Med letoma 1835 in 1867 so portrete prenesli v dve sobi v drugem nadstropju, kjer so še sedaj. Vzor za škofovsko portretno galerijo so bile freske v škofovski kapeli samostana Seckau, ki jo je zasnoval škof Martin Brenner. Galerija je primerljiva z drugimi škofovskimi portretnimi galerijami v Salzburgu, Augsburgu, Dillingenu, Kroměřížu in Šentandražu (danes v Mariboru). Paradigmatični za portretno galerije so trije temeljni koncepti: tradicija, nasledstvo in memoria.

Ključne besede: portret, škofovska portretna galerija, sekovski škofje, grad Seggau, augsburški škofje, salzburški nadškofje, olomouški škofje, lavantinski škofje, reprezentančni prostori, škof Martin Brenner (1548–1616)

Franci Lazarini*The Counts of Brandis – Art Patrons in Styria*

1.02 Review article

The paper deals with the art patronage of the Counts of Brandis, a noble family from Tyrol that owned numerous estates in Styria in the 18th and the first three quarters of the 19th century. The author analyses the importance of the members of this family that was very active in the field of art patronage; among other things, it was responsible for the Baroque renovation of the Maribor (Marburg a. d. Drau) Castle and the Betnava (Windenu) Manor, the demolition of the Gornji Maribor (Obermarburg) castle, the erection of the Classicist pyramid and the subsequent chapel of the Immaculate, which was later erected in its place, a thorough reconstruction of the Slivnica (Schleinitz) Manor, and the construction of the burial chapel at the Pobrežje cemetery.

Keywords: nobility, art patronage, Counts of Brandis, Styria, Baroque, Classicism, Historicism, 18th century, 19th century

Edgar Lein*Contraphe der abgelebten fürstlichen Bischöff zu Seccau. On the Portrait Gallery of Seckau Bishops in Seggau Castle*

1.01 Original scientific article

Nowadays, 58 half-length portraits of the bishops of Seckau are included in an episcopal gallery in the representation rooms of Seggau Castle. The portrait gallery was first mentioned in an inventory, written in 1675 under the reign of bishop Wenzel Wilhelm von Hofkirchen (1670–1679). At the beginning, these portraits were presented in a room called the great hall (großer Saal) or the bishop's room (Bischofszimmer). Around 1830 the bishop's room was located on the first floor of the castle. Between 1835 and 1867 the portraits were moved into the two rooms on the second floor where they are today. The model for this type of gallery can be found in the bishop's chapel (Bischofskapelle) in Seckau Abbey, founded by Bishop Martin Brenner. The gallery is similar to other portrait galleries of bishops in Salzburg, Lavant, Augsburg, Dillingen, Kroměříž, St Andrä (now in Maribor). It is a paradigm for the three fundamental concepts of portrait galleries: tradition, legacy and memoria.

Keywords: portrait, bishops' portrait gallery, Bishops of Seckau, Seggau Castle, Bishops of Augsburg, Archbishops of Salzburg, Bishops of Olomouc, Bishops of Lavant, representational rooms, bishop Martin Brenner (1548–1616)

Polona Vidmar

Theatrum genealogicum. Rodovniki grofov Herberstein in Dietrichstein kot sredstvo plemiške reprezentacije

1.01 Izvirni znanstveni članek

V prispevku so obravnavane slike in grafike rodovnikov rodbin Herberstein in Dietrichstein, ki so nastale v 17. in 19. stoletju. Vizualizacije genealogij so postavljene v kontekst sočasnih zgodovinskih del, ki so bila publicirana po naročilu obravnavanih plemiških rodbin, pri čemer je poudarjena njihova reprezentativna vloga. Analizirane so upodobitve grbov, portretov, simboličnih figur in predmetov, vedut in historičnih prizorov, ki dopolnjujejo rodovna debla, veliko pozornosti je posvečene tudi napisom na slikah in grafikah. Prispevek prinaša nove ugotovitve o historiografih, ki so po naročilu plemstva publicirali genealoška dela in snovali likovne upodobitve genealoškega vedenja, zlasti o cesarskem historiografu Dominiku Frančišku Kalinu. V prispevku sta prvič objavljeni Kalinovi genealogiji velikega formata, ki ju je v letih 1672 in 1675 naslikal po naročilu uspešnega dvorjana Gundakarja grofa Dietrichsteina.

Ključne besede: genealogija, rodovnik, plemiška reprezentacija, grofje Herberstein, grofje in knezi Dietrichstein, Dominik Frančišek Kalin von Marienberg (1624–1683), Jacob Bruynel

Polona Vidmar

Theatrum genealogicum. Family Trees of Counts of Herberstein and Dietrichstein as a Means of Aristocratic Representation

1.01 Original scientific article

The paper discusses the paintings and graphic prints of the genealogies of the Herberstein and Dietrichstein families that were made in the 17th and 19th centuries. The visualizations of the genealogies are put into the context of concurrent historical works that were published under commission from the discussed noble families, where their representative role was put in the forefront. The depictions of coats-of-arms, portraits, symbolic figures and objects, vedute and historical scenes, which complete the family trees, are analysed, with a great deal of attention placed on the inscriptions on paintings and graphics. The paper offers new findings on historiographers who published genealogical works on the commissions of the nobility and designed visual depictions of the genealogical knowledge, especially about the imperial historiographer Dominicus Franciscus Calin. Moreover, the paper introduces hitherto unpublished Calin's large format genealogies, which he painted in 1672 and 1675 under commission of successful courtier Gundakar Count Dietrichstein.

Keywords: genealogy, genealogical tree, aristocratic representation, House of Herberstein, House of Dietrichstein, Dominicus Franciscus Calin von Marienberg (1624–1683), Jacob Bruynel

SODELAVCI

CONTRIBUTORS

Izr. prof. dr. Marjeta Ciglenečki

Krempljeva 9
SI-2250 Ptuj
marjeta.ciglenečki@gmail.com

Dr. Renata Komić Marn

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

Dr. Susanne König-Lein

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

Doc. dr. Franci Lazarini

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

Prof. dr. Edgar Lein

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

Izr. prof. dr. Polona Vidmar

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

VIRI ILUSTRACIJ

PHOTOGRAPHIC CREDITS

Marjeta Ciglenečki

- 1–3, 5, 6: W. Schmid, Ptujске krščanske starosvetnosti, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 31/3-4, 1936, str. 99, 103, 104, sl. 16.
 4: © Zgodovinski arhiv Ptuj (foto: Marjeta Ciglenečki).
 7: *Drobtinice*, 3, 1848.
 10–14: Foto: Marjeta Ciglenečki.
 8, 9, 15, 16, 18, 19, 22–38: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana (foto: Andrej Furlan).
 17, 20, 21: © Pokrajinski muzej Ptuj Ormož, Ptuj (foto: Boris Farič).

Renata Komić Marn

- 1, 6: © Narodna galerija, Ljubljana (foto: Bojan Salaj).
 2: © Narodna galerija, Ljubljana, fototeka.
 3–4, 7–8, 13–15: © Grad in dvorec Český Krumlov, Český Krumlov.
 5: © Ministrstvo RS za kulturo, Informacijsko-dokumentacijski center (foto: France Stele).
 9–10: *Vnderschildliche geistliche vnd weltliche, weibliche, vnd mannliche Contrafait / ... /* Ljubljana-Zagreb 2008 (Iconotheca Valvasoriana, 12).
 11–12: © Schloss Eggenberg, Universalmuseum Joanneum, Gradec.
 16: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana (foto: Andrej Furlan).
 17: Freywillig-auffgesprungener Granat-Apfel, <http://diglib.hab.de/drucke/7-8f-726/start.htm?image=00005>.

Franci Lazarini

- 1, 18: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana (foto: Franci Lazarini).
 2, 8, 10, 19–20: Arhiv rodbine Lazarini.
 3–5, 7, 9, 11, 16–17: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana (foto: Andrej Furlan).
 6, 12–13: Igor Sapač.
 14–15: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana (foto: Simona Kostanjšek Brglez).

Susanne König-Lein

- 1–22: © Kunsthistorisches Museum, Wien.

Edgar Lein

- 1–2, 4–5: Wolfgang Wrolli.
 6: *Schloß Seggau*, Graz 1997, str. 75.
 7, 12: Wikimedia Commons.
 8: Google Books.
 10, 11: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana (foto: Andrej Furlan).
 9, 13: Friedrich Polleroß.

Polona Vidmar

- 1, 3–4, 6–8, 12: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana
(foto: Andrej Furlan).
2, 16: Moravský zemský archiv v Brně (foto: Polona Vidmar).
5: *Der Heilige Leopold. Landesfürst und Staatssymbol*, Klosterneuburg 1985.
9: E. I. Naso, *Monimentum Historico-Panegyricum*, Wratislaviae 1680.
10–11: Polona Vidmar.
13: G. G. Priorato, *Historia di Leopoldo Cesare*, 3, Vienna 1674.
14, 17–21: Arhiv lastnika.
15: D. F. Calin, *Elogia illustrium heroum*, Viennæ 1675.
22: *Die Fürsten Esterházy. Magnaten, Diplomaten & Mäzene*, Eisenstadt 1995.
23: *Adel im Wandel. Politik, Kultur, Konfession 1500–1700*, Wien 1990.

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

7.074:929.7(436.4+497.4-18)

STRATEGIJE umetnostne reprezentacije štajerskega plemstva v zgodnjem novem veku = Visual representation strategies of the Styrian nobility in early modern times / [urednici Polona Vidmar, Tina Košak ; prevodi Nika Vaupotič, Polona Vidmar]. - Ljubljana : ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta = ZRC SAZU, France Stele Institute of Art History, 2019. - (Acta historiae artis Slovenica, ISSN 1408-0419 ; 24/2, 2019)

ISBN 978-961-05-0245-6

I. Vzp. stv. nasl. 2. Vidmar, Polona, 1971-

COBISS.SI-ID 303171328

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

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

Za avtorske pravice reprodukcij odgovarjajo avtorji objavljenih prispevkov.

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

Vsebina • Contents

- Polona Vidmar, Strategije umetnostne reprezentacije štajerskega plemstva v zgodnjem novem veku. Predgovor • Visual Representation Strategies of the Styrian Nobility in Early Modern Times. Preface
- Susanne König-Lein, Die Porträtsammlungen in der Grazer Burg und im Schloss Karlau im 17. und 18. Jahrhundert • Portretni zbirki v graškem dvoru in dvorcu Karlau v 17. in 18. stoletju
- Polona Vidmar, *Theatrum genealogicum*. Die Stammbäume der Grafen Herberstein und Dietrichstein als Mittel adeliger Repräsentation • *Theatrum genealogicum*. Rodovniki grofov Herberstein in Dietrichstein kot sredstvo plemiške reprezentacije
- Renata Komić Marn, Portreti Eleonore Marije Rozalije kneginje Eggenberg, rojene princeze Liechtenstein • Portraits of Eleonora Maria Rosalia Princess of Eggenberg, née Liechtenstein
- Edgar Lein, *Contraphe der abgelebten fürstlichen Bischöf zu Seccau*. Zur Porträtgalerie der Seckauer Bischöfe in Schloss Seggau • *Contraphe der abgelebten fürstlichen Bischöf zu Seccau*. K portretni galeriji sekovskih škofov v gradu Seggau
- Marjeta Ciglencečki, Franz Ignaz Count of Inzaghi, Ptuj Parish Archpriest and Dean, and the Veneration of St Victorinus, First Bishop of Poetovio Known by Name • Franc Ignac grof Inzaghi, ptujski nadžupnik in dekan ter češčenje sv. Viktorina, prvega po imenu znanega petovionskega škofa
- Franci Lazarini, Grofje Brandis – umetnostni naročniki na Štajerskem • The Counts of Brandis – Art Patrons in Styria

ISBN 978-961-05-0245-6



25 €

9 789610 502456 >