

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

ACTA HISTORIAE ARTIS
SLOVENICA

25|1·2020

LJUBLJANA 2020

Acta historiae artis Slovenica, 25/1, 2020

Znanstvena revija za umetnostno zgodovino / Scholarly Journal for Art History

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

Izdajatelj / Issued by

ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta /

ZRC SAZU, France Stele Institute of Art History

Založnik / Publisher

Založba ZRC

Glavna urednica / Editor-in-chief

Tina Košak

Uredniški odbor / Editorial board

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

Mednarodni svetovalni odbor / International advisory board

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

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

Lektoriranje / Language editing

Maria Bentz, Amy Anne Kennedy, Alenka Klemenc, Tjaša Plut, Blaž Resman

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.

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

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

Naklada / Print run: 400

VSEBINA CONTENTS

DISSERTATIONES

Tadeusz J. Żuchowski

Technische Probleme und Zufälle als Väter des Erfolgs. Die Fundierung und der Bau der Jesuitenkirche in Posen7

Tehnični problemi in naključja kot botri uspeha. Ustanovitev in gradnja jezuitske cerkve v Poznanju26

Ana Lavrič

Bratovščine v klariških samostanih na Kranjskem. Njihova umetnostna in duhovna dediščina27

Confraternities in the Convents of the Poor Clares in Carniola. Their Artistic and Spiritual Heritage61

Boris Golec

Najzgodnejše omembe umetnikov v slovenskem jeziku. Ljubljanska oklicna knjiga 1737–1759 kot vir za slovensko umetnostno zgodovino63

The Earliest References of Artists in the Slovenian Language. The Ljubljana Register of Banns 1737–1759 as a Source for Slovenian Art History79

Lilijana Žnidaršič Golec

Mnoge sledi bratovščine sv. Mihaela v Mengšu pri nastanku poslikav Franca Jelovška81

The Many Traces of the Confraternity of St Michael in Mengeš in the Commissions of Franc Jelovšek's Frescoes101

Tina Košak

Janez Ernest II. grof Herberstein in naročila opreme za župnijsko cerkev sv. Lenarta v Slovenskih goricah103

Johann Ernst II Count Herberstein and the Commissions for the Parish Church of St Leonard in Slovenske gorice123

Boštjan Roškar

Poslikave in pozlate Holzingerjevih oltarjev in prižnic125

Fassungen und Vergoldungen der Altäre und Kanzeln von Josef Holzinger147

Simona Kostanjšek Brglez <i>Kipar, pozlatar in restavrador Ivan Sojč – življenje in delo od začetka samostojnega delovanja</i>	149
<i>Sculptor, Gilder and Restorer Ivan Sojč. His Life and Work since the Start of his Independent Career</i>	179
Damjan Prelovšek <i>Plečnikova cerkev sv. Antona Padovanskega v Beogradu</i>	181
<i>The Church of St Athony of Padua in Belgrade by Jože Plečnik</i>	212
Katarina Mohar <i>Nacistično plenjenje umetnostne dediščine na Gorenjskem med drugo svetovno vojno in primer oltarjev iz cerkve sv. Lucije v Dražgošah</i>	213
<i>The Nazi Plunder of Artistic Heritage in Gorenjska during the Second World War and the Case of Altars from the Church of St Lucy in Dražgoše</i>	230
Marcela Rusinko <i>In the 'Public Interest'? Dispossessing Art Collections in Communist Czechoslovakia between 1948 and 1965</i>	233
<i>V »javnem interesu«? Razlastitve umetniških zbirk v komunistični Češkoslovaški med letoma 1948 in 1965</i>	251
Agnieszka Zabłocka-Kos <i>Bemerkungen zur Barockforschung im Kontext der Entwicklung der Kunstgeschichte im sozialistischen Polen</i>	253
<i>Opažanja o raziskavah baroka v kontekstu umetnostne zgodovine v socialistični Poljski</i>	271
APPARATUS	
Izvečki in ključne besede / Abstracts and keywords	275
Sodelavci / Contributors	283
Viri ilustracij / Photographic credits	285



DISSERTATIONES

Technische Probleme und Zufälle als Väter des Erfolgs

Die Fundierung und der Bau der Jesuitenkirche in Posen

Tadeusz J. Żuchowski

Thema meines Aufsatzes ist die Baugeschichte der ehemaligen Jesuitenkirche in Posen (Poznań), heute Stadtpfarrkirche des hl. Stanislaus (Abb. 1–2).¹ Das Bauwerk entstand in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und gehört der mittleren Phase der Bauaktivität der Jesuiten in der polnisch-litauischen Adelsrepublik (der sogenannten „Republik beider Nationen“) an. Die Arbeiten an der Kirche zogen sich über einen langen Zeitraum hin, bedingt durch Unterbrechungen, die sowohl durch den Wechsel der Bauleitung als auch durch baustatische Probleme, die es zu überwinden galt, verursacht worden waren. Trotzdem entstand ein Bauwerk, das – visuell gesehen – ein exzellentes Beispiel der einzigartigen, raffinierten sakralen Architektur des Hochbarock ist (Abb. 3). Meine These lautet: Die Posener Jesuitenkirche verdankt ihren visuellen theatralischen Effekt technischen Problemen.

Der vorliegende Text ist in vier Segmente unterteilt. Einleitend werden einige Grundinformationen über den Jesuitenorden und seine Bedeutung für die polnische Provinz sowie über das Posener Kollegium vorgestellt. Dann werden die wichtigsten Fakten zur Geschichte der Posener Jesuitenkirche zusammengetragen und die Hauptfragen kurz charakterisiert. Dies ermöglicht, die Forschungsproblematik zu präzisieren. Für die Darstellung der Geschichte sind die Ergebnisse einer Analyse des Kellergeschosses der Posener Kirche von großer Bedeutung, weil sie zusammen mit den überlieferten Schriftquellen ermöglichen die einzelnen Bauphasen zu erfassen. Am Ende soll versucht werden zu klären, welche Bedeutung die Überwindung der beim Bau entstandenen Einschränkungen und Komplikationen für das endgültige Ergebnis hatte.

Die Jesuiten, deren Regel 1540 von Papst Paul III. Farnese bestätigt wurde, wurden 1564 von dem Ermländer Bischof, Kardinal Stanislaus Hosius (poln. Hozjusz), nach Polen geholt. Sie waren ein moderner Kleriker-Orden, dessen Ziel die moderne Bildung sowohl der neuen kirchlichen als auch der weltlichen Eliten war. Innerhalb kurzer Zeit ließen sich die Jesuiten in mehreren polnischen und litauischen Städten nieder. Die dritte polnische Stadt, in der der Orden seinen Sitz einnahm, war Posen. Hier waren die Jesuiten ab 1571 ansässig und gründeten im darauffolgenden Jahr ein Kollegium.²

¹ Die erste Version dieses Aufsatzes wurde im Rahmen der Ringvorlesung „Kunst und Technik“ an der Technischen Universität zu Berlin am 22. November 2017 vorgetragen. Ich möchte mich an dieser Stelle bei Herrn Prof. Dr. Rafał Makala für die Einladung bedanken.

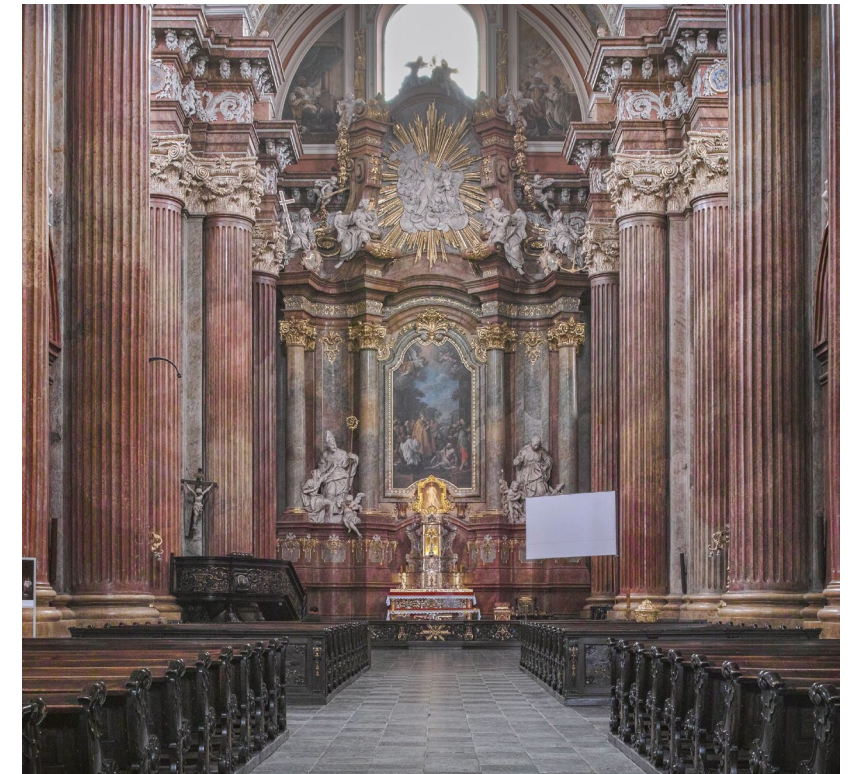
² Andrzej Paweł BIEŚ, *Periodyzacja obecności Towarzystwa Jezusowego na ziemiach polskich. Struktury organizacyjne oraz edukacyjno-oświatowe i pastoralne formy aktywności*, *Studia Paedagogica Ignatiana*, 17, 2017, S. 57–85; Andrzej KUSZTELSKI, *Pierwsze kolegium jezuickie w Poznaniu*, *Kronika Miasta Poznania*, 65/4, 1997, S. 228–255.



1. Posen, ehemalige Jesuitenkirche, Fassade, 1686–1689



2. Posen, ehemalige Jesuitenkirche, Chorschluss von Süden, 1701



3. Posen, das Innere der ehemaligen Jesuitenkirche, Richtung Süden

In den ersten zehn Jahren nach ihrer Niederlassung gehörten die Jesuiten in Polen und Litauen zur österreichischen Provinz; 1575 entstand eine selbständige polnische Provinz, die sowohl die Gebiete der sogenannten polnischen Krone (des Königreichs Polen) und des Großfürstentums Litauen als auch Siebenbürgen umfasste. Die polnisch-litauische Adelsrepublik nahm in der frühen Neuzeit große Gebiete Europas ein. Von polnischen Forschern wird die Jesuitenarchitektur als eine Synekdoche der polnischen Barockbaukunst angesehen,³ denn die ersten Jesuitenkirchen außerhalb Italiens wurden in Polen gebaut.

Anfangs übernahmen die Jesuiten einige bereits existierende Kirchen, um kurz darauf mit dem Bau eigener Gotteshäuser zu beginnen. Wichtig ist, dass ihre Architekten aus Rom bzw. aus Jesuitenkreisen stammten, was bedeutete, dass die Jesuitenkirchen in Polen Lösungen zeigten, die zu dieser Zeit nur in der Ewigen Stadt Verwendung fanden. Die genannte Architektur entwickelte sich in der Adelsrepublik in mehreren Phasen. Nach der ersten Periode (1580er bis 1620er Jahre) folgte eine Zeit lokaler Modifikationen römischer Muster.⁴ Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts herrschte eine rege Bautätigkeit; nach 1650 nahm dieser Elan ab und der Bau der Kirchen dauerte – mit wenigen Ausnahmen – deutlich länger als zuvor. Nach 1730 kam es zu einer erneuten Bauintensivierung, die bis zur Auflösung des Ordens im Jahre 1773 andauerte. Die Bauzeit der Posener Kirche fällt in die Zeit der Verlangsamung des Baugeschehens.⁵ Den meistverbreiteten Typ einer

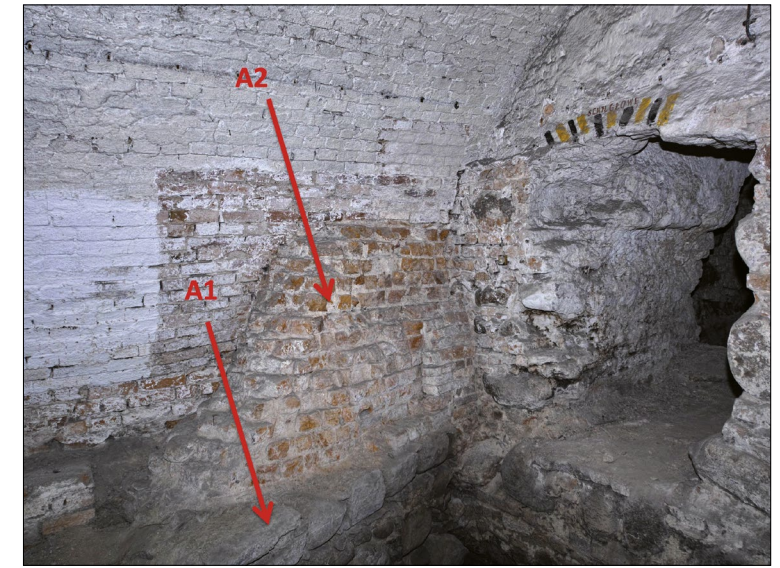
³ Andrzej BETLEJ, *Architecture of Jesuit Churches in the Former Polish-Lithuanian Commonwealth, 1764–1773*, *Journal of Jesuit Studies*, 5, 2018, S. 352.

⁴ Thomas DACOSTA KAUFMANN, *East and West. Jesuit Art and Artists in Central Europe, and Central European Art in the Americas, Jesuits. Cultures, Sciences, and the Arts, 1540–1773*, Toronto 2000, S. 274–304, bes. 281–287.

⁵ Jerzy PASZENDA, *Budowle jezuitkie w Polsce*, 1–4, Kraków 1999–2010; Andrzej BETLEJ, *Jesuits Architecture*



4. LiDAR-Aufnahme des Gebietes der Posener Altstadt mit dem Standort der Jesuitenkirche



5. Posen, ehemalige Jesuitenkirche, Keller unter dem südöstlichen Teil des Querhauses, Richtung Nordost (A1: Reste der alten Stadtmauer; A2: Ungenutzter Pfeiler)

jesuitischen Niederlassung bildeten Komplexe, in denen die Kollegien, Seminare und Kirchen monumentale Anlagen im Stadtbild schufen. Nicht selten erhielten die Jesuiten in den Städten auch Pfarrrechte, ähnlich wie zuvor die Dominikaner und Franziskaner. Dort betrieben die Jesuiten eine intensive Seelsorge und ihre Kirchen standen den Gläubigen offen. Berühmte polnische Prediger dieser Zeit stammten aus dem Jesuitenorden.

Die Struktur des Ordens war streng und stark zentralisiert. In jeder Provinz bedurften alle wichtigeren Schritte der Zustimmung der Generalbehörden in Rom. Die einzelnen Provinzen des Ordens wurden intensiv von aus Rom entsandten Ordensbrüdern visitiert. Obwohl kein allgemein verpflichtendes Muster einer Jesuitenkirche existierte, waren doch die verschiedenen Variationen des so genannten *Il Gesù*-Schemas weit verbreitet und sogar beliebt. Zwar gab es auch in den Reihen des Ordens gut ausgebildete Architekten, Baumeister, Maler usw., dennoch wurden die Ordensbauten von verschiedenen Meistern entworfen, auch solchen, die nicht zum Orden gehörten bzw. nicht dauerhaft mit ihm verbunden waren. Die an Ort und Stelle gefertigten Entwürfe wurden zur Annahme nach Rom gesandt, wo sie von hochqualifizierten Fachleuten begutachtet wurden. In seltenen Fällen kam es sogar dazu, dass eine Kommission aus Rom in eine Provinz reiste, um Probleme vor Ort zu klären. Glücklicherweise sind viele dieser begutachteten Entwürfe erhalten geblieben und befinden sich heute zum Teil in der Pariser Nationalbibliothek oder im römischen Jesuitenarchiv (Archivum Romanum Societatis Iesu, ARSI). Dies erleichtert es wesentlich, die Baugeschichte einzelner Kirchen und anderer Bauten der Jesuiten zu rekonstruieren, obwohl die Archivalien nicht immer Antwort auf alle Fragen geben.

Kehren wir nun zur Posener Kirche zurück. Aus der Analyse von Schriftquellen sowie der Bausubstanz im Kellergeschoss ergibt sich folgendes Bild der Baugeschichte.⁶ Die Posener Jesuiten

übernahmen zuerst eine kleine, zu Anfang des 16. Jahrhunderts errichtete Kirche, die dem heiligen Stanislaus gewidmet war. Dieser Bau lag im südlichen Stadtgebiet, direkt an der Stadtmauer. Östlich davon begannen die Jesuiten ein Kollegium zu bauen. Um ihr Grundstück zu vergrößern, sahen sich die Ordensbrüder gezwungen, sich über die Stadtgrenze hinweg auszudehnen. Der südöstliche Teil der Stadt wurde von einem kleinen Bach umflossen, der den Stadtgraben mit Wasser versorgte. Die Jesuiten verschoben die Stadtmauer und legten dabei einen neuen Wassergraben an. Der alte Graben wurde verschüttet und die mittelalterlichen Mauern, die im südöstlichen Teil des Jesuitengrundstücks lagen, abgebrochen. Diese Arbeiten wurden wahrscheinlich in den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts begonnen, weil die alte Stanislaus-Kirche noch zu Beginn des Jahrhunderts wesentlich ausgebaut und erweitert worden war, und dauerten bis zum 18. Jahrhundert an.

Der Verlauf des Flüsschens und der Stadtmauer lassen sich sehr präzise feststellen. Auf den alten Plänen von Posen ist der Bach gut sichtbar. Auch heutige LiDAR-Aufnahmen (Abb. 4) zeigen trotz der verstrichenen Zeit eine für ein Flussbett charakteristische Bodenabsenkung. Im Keller der Kirche entdeckte man vor über 50 Jahren Überreste der Stadtmauer (Abb. 5), die in der Mitte des 17. Jahrhunderts in den neuen Bau einbezogen wurden.

Der Grundstein der neuen Kirche wurde verschiedenen Quellen zufolge 1649 oder 1651 gelegt. Eine Bemerkung auf dem Entwurf der Posener Kirche, der im römischen Jesuitenarchiv aufbewahrt wird, lautet *Planta Templii Collegii Posnaniensis S. J. Cuius fundamenta sunt posita anno 1649*.⁷ Wahrscheinlicher ist jedoch das Jahr 1651, denn die Pläne der Kirche wurden erst 1648/1649 in Rom akzeptiert. Die Chronik des Kollegiums, die sich heute in Krakau befindet, gibt jedenfalls an, dass der Posener Bischof, Florian Czartoryski, am 11. Mai 1651 den Grundstein der Kirche gelegt habe.⁸

in Polish-Lithuanian Commonwealth in 1764–1772, *La arquitectura jesuítica. Actas del Simposio Internacional* (Hrsg. María Isabel Álvaro Zamora, Javier Ibáñez Fernández, Jesús Criado Mainar), Zaragoza 2012, S. 273–303; BETLEJ 2018 (Anm. 3), S. 352–384. Die beiden Aufsätze von Betlej handeln im Prinzip das gleiche Material.

⁶ Zur wichtigeren Literatur bezüglich der Kirche gehören: Eugeniusz LINETTE, *Jan Catenazzi. Architekt i jego dzieło w Wielkopolsce*, Warszawa-Poznań 1973, S. 39–48; Jerzy BARANOWSKI, *Bartłomiej Nataniel Wąsowski*.

Teoretyk i architekt XVII w., Wrocław 1975, S. 74–87; Adam MAŁKIEWICZ, *Udział Bartłomieja Nataniela Wąsowskiego w budowie kościoła kolegium jezuitów (obecnie farnego) w Poznaniu*, *Foliae Historiae Artium*, 26, 1990, S. 87–114. Małkiewicz führt die frühere Literatur zur Kirche an und bespricht diese kurz.

⁷ ARSI, Fondo Gesuitico, Collegia, 1541/1, fol. 46.

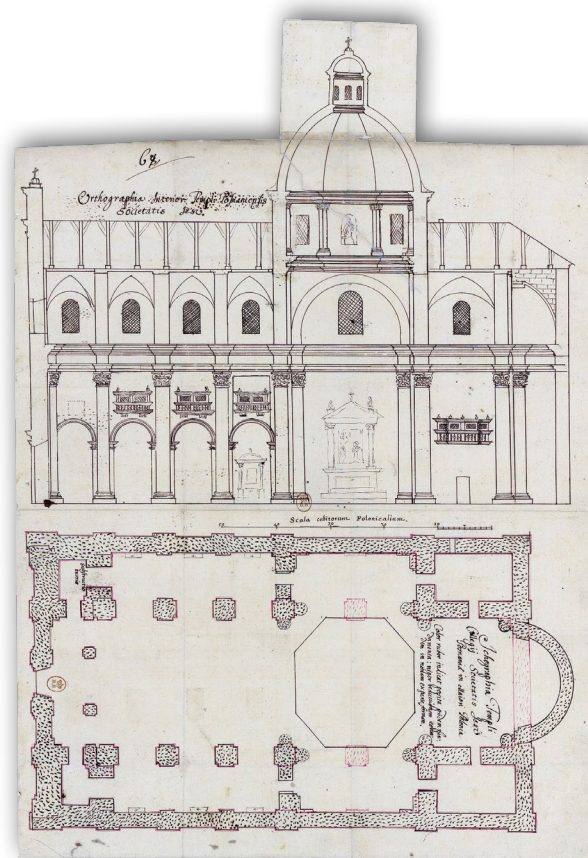
⁸ Biblioteka Jagiellońska, Krakau, Ms. 5198, *Annales Collegii Posnanensis Societatis Iesu*, 1, fol. 140v.

Tomasz Poncino, ein aus Gorizia stammender und seit Jahren in Polen ansässiger Baumeister, wurde mit dem Bau beauftragt.⁹ Poncino, damals in Dokumenten als Krakauer Baumeister bezeichnet, arbeitete unter anderem für den Erzbischof von Gnesen (Gniezno) und vielleicht auch für den Krakauer Bischof. Er führte ein großes Unternehmen und spekulierte besonders auf dem Immobilienmarkt.

Die Kirche wurde aufgrund von Platzmangel quer zur Stadtmauer, mit nach Süden ausgerichteten Chor, geplant. Poncino legte die Fundamente und begann mit der Errichtung der Außenwände und Pfeiler. In der Pariser Nationalbibliothek ist ein Blatt mit einem Querschnitt und zwei alternativen Plänen der Kirche erhalten (Abb. 6). Der erste, nur mit roter Tusche angedeutete Plan, den man in der Forschungsliteratur als „Plan Nummer 1“ bzw. als „roter Plan“ bezeichnet, wird von den Forschern mit dem von Poncino realisierten Entwurf identifiziert. Die Zeichnung lässt die Idee eines Rechteckgrundrisses im Verhältnis 1:2 erkennen. Es handelt sich um einen dreischiffigen Bau mit geradem Chorschluss. An der Kirche war eine Schaufassade mit Zwillingstürmen geplant. An ein schmaleres Eingangsjoch schlossen sich fünf gleichbreite Joche an. Der Rechteckchor ist im Verhältnis zu seiner Breite relativ kurz. In der Verlängerung der Seitenschiffe befinden sich an den Chorseiten zwei symmetrisch angelegte Räume.

Es ist zu vermuten, dass die Bodenstruktur vom Baumeister nicht ausreichend erforscht wurde und die eventuell dadurch auftretenden Komplikationen kaum Berücksichtigung fanden. Schon bald darauf – 1652 – kamen alarmierende Zeichen ans Licht: In der Ostwand tauchten Risse auf, die zeigten, dass die Stabilität der Fundamente unsicher war. Der Rektor des Kollegiums stoppte den Bau und berief eine Kommission ein, die an Ort und Stelle den Bauzustand und den Bedrohungsgrad bewerten sollte.

Die Kommission sondierte auch den Erdboden und prüfte das Wasserniveau, wie in dem in Rom aufbewahrten Gutachten vermerkt wurde. Sein Autor schrieb: *Ich habe in Anwesenheit des Provinzials, also des Paters Kacpar Družbicki, des Rektors und der Berater des Kollegiums ein Eisen von zwei Ellen*¹⁰



6. Bartłomiej Wąsowski (?): Entwurf für die neue Jesuitenkirche in Posen, um 1675, Bibliothèque nationale de France, Paris

Länge (ein solches, wie sie die Maurer zum Zerbröckeln der Mauern benutzten) vorne bei dem Fundament so tief versenkt, wie es möglich war, und im Grabungsbereich sprudelt das Wasser bis zu einer halben Elle hoch.¹¹

Die Jesuiten klagten Poncino vor dem Ratsgericht der Stadt Posen an, aber der Baumeister wies jegliche Schuld zurück. So wurde vom Gericht eine Kommission berufen, zu der unter anderem ein Posener Bürger, Wojciech Pokrowicz, und ein Mitglied der örtlichen Bauzunft, Jan Wesoły, gehörten. Im Juni 1653 wurde eine Inspektion durchgeführt, über die ein Protokoll berichtet: *Wenn man vom Fluss durch die Straße beim Kollegium in die Richtung der linken Ecke geht, sieht man am Fenster einen Riss, der bis zur anderen Seite durchgeht. Er ist drei Ellen lang. In diesem Riss sind einige Ziegel gebrochen. Außerdem verläuft am anderen Fenster vom Kollegium ein weiterer feiner Riss von zwei Ellen Länge. Außerdem am dritten Fenster, auch vom Kollegium, ein schmaler, zwei Ellen langer Riss, durch den man zur anderen Seite hindurchsehen kann. Nicht weit vom ersten Fenster, dicht am Boden, ein Riss eine Elle lang, der bis zur anderen Seite durchgeht. Bei diesem sei, wie Priester Kanski sagte, noch ein einige Ellen langer Riss gewesen, der aber jetzt nicht sichtbar sei, weil er verklebt wurde. Außerdem, nicht weit von diesem, ein weiterer, vom Boden selbst acht Ellen lang, der aber nicht zur anderen Seite durchgeht. Dann verläuft am ersten Fenster von Seiten des Kollegiums ein Riss, drei Ellen lang, dicht vom Boden bis zum Fenster. Er reicht bis zur anderen Seite und ist dort schmal und eine Elle lang. Dies ergab eine Untersuchung beider Schöffen bezüglich genannter Angelegenheit an Ort und Stelle.*¹²

Weil Poncino keine befriedigende Erklärung für die Ursache der entstandenen Risse geben wollte und keine Lösung des entstandenen Problems vorschlug, wurde er vom Rektor entlassen. Die Leitung des Baues übernahm der Ordensbruder Wojciech Przybyłkowicz, der in den Dokumenten als *prefectus fabricae* bezeichnet wird.

Wie die Baustelle nach der Entlassung von Poncino aussah, ist nicht klar (Abb. 7). Man vermutet, dass der neue Bauleiter dem vorhandenen Entwurf folgte. Die „Topographie“ der Änderungen zeigt, dass die Arbeiten im südlichen Teil (d. h. im Chor) anfangs für mehrere Jahre aufgegeben und die Grundmauern im nördlichen Bereich bis über das Bodenniveau hochgezogen wurden. Die Ausgrabungen im Keller weisen darauf hin, dass das ursprüngliche Fußbodenniveau ungefähr eine Elle tiefer geplant war, als es schließlich ausgeführt wurde. Wahrscheinlich verstärkte Przybyłkowicz die östliche Mauer beträchtlich und erhöhte die Freipfeiler im Inneren. Der südliche Teil des Bauwerkes wurde von ihm wahrscheinlich kaum angetastet.

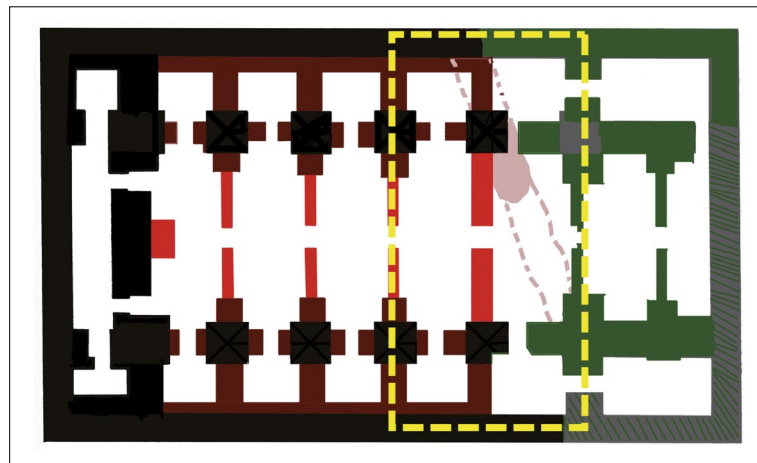
Nach dem vorzeitigen Tod des Bruders Przybyłkowicz im Jahre 1661 wurden die Bauarbeiten unterbrochen und im Wesentlichen erst nach 15 Jahren wieder aufgenommen. Im Mai 1675 wurde

¹¹ ARSI, Fondo Gesuitico, Collegia, 1541/1/47: *!...! ego in praesentia R[everen]di P[at]ris Provincialis Gasparis Družbicki, R[everen]di P[at]ris Rectoris et Consultorum Collegii, vectem ferreum longum ulnas duas (:qualibus murarii utuntur ad frangendes muros:) demissum in fundamenta Frontispitii, in profundavi arenae usquae ad alas, ex qua arena effusa ad dimidiam ulnam aqua scaturiebat !...!*

¹² Das Dokument ist während des Krieges aus dem Posener Staatsarchiv verschollen (Ehem. Signatur: Acta advocatalia 381, 10. 06. 1653, fol. 672). Hier zitiere ich das Protokoll nach MALINOWSKI 1938 (Anm. 9), S. 161: *Naprzód od rzeki ku rogu po lewy ręce idące z ulice od collegium u okna rysa na drugą stronę przepadła a długa na łokci trzy, w której to rysie cegiel kilka przelamanych, item przy drugim oknie także od collegium rysa drugą subtelną, a długa na dwa łokcie, item w trzecim oknie także tesz od collegium rysa długa na dwa łokcie asz na drugą stronę przejrzeć lecz subtelną. Znowu niedaleko pierwszego okna rysa przy samej ziemi długa na łokieć, która przeszła asz na drugą stronę, przy tychże opowiedział X. Kanski iusz jest druga na kilka łokci, której nie znać, bo zalepiona, item niedaleko tey rysy inna od samey ziemi długa na łokci osm, ale nie idzie na drugą stronę, potym w oknie pierwszym ku collegium od samey ziemi idzie rysa asz do okna długa na trzy łokcie, tasz rysa z drugi strony z kościoła przechodzi subtelną na łokieć dobry. Tasz visio duorum scabinorum ad supradictam instantiam actis praesentis est connotata.*

⁹ Kazimierz MALINOWSKI, Tomasz Poncino architekt XVII wieku, *Kronika Miasta Poznania*, 16/2, 1938, S. 143–173; Mariusz KARPOWICZ, *Tomasz Poncino (ok. 1590–1659) – architekt Pałacu Kieleckiego*, Kielce 2002. Die Monographie von Karpowicz basiert auf den bereits (vorwiegend von Malinowski) publizierten Quellen und bringt kaum neue Feststellungen. Der Autor schlägt viele unsichere Attributionen der Werke Poncinos vor.

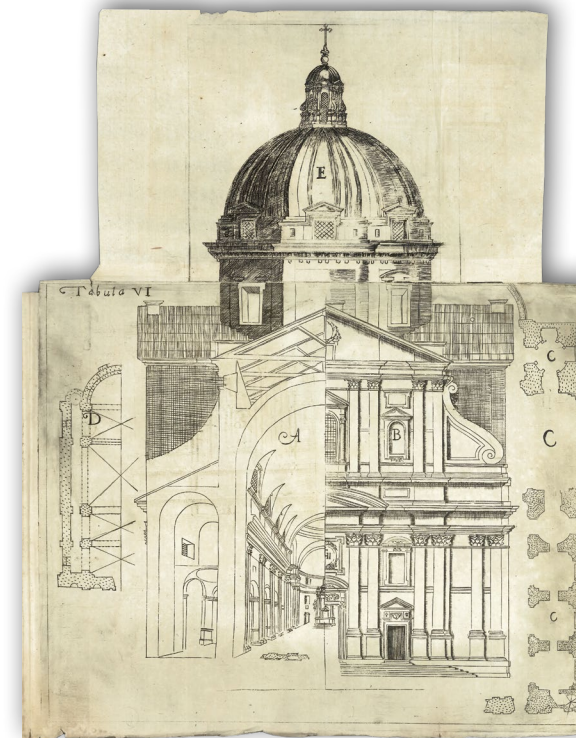
¹⁰ Eine Krakauer Elle entspricht 58,6 cm.



7. Posen, ehemalige Jesuitenkirche, Rekonstruktion des Kellergrundrisses nach 1700 (beige – alte Stadtmauer; schwarz – unter Poncino; grau – unter Poncino (hypothetisch); braun – Anbauten unter Wąsowski; rot – Gewölbe des Schiffes unter Wąsowski; grün – Anbauten unter Catenazzi (teilweise hypothetisch); das Rechteck mit der gestrichelten gelben Linie – Querhausgebiet)

Bartłomiej Nataniel Wąsowski, ein begabter Amateurarchitekt, zum Rektor des Posener Kollegiums berufen.¹³ Er hatte ganz Europa durchreist und war nicht nur mit der Kunst Roms und Italiens, sondern auch Frankreichs bekannt. Von seinen Reisen ist Tagebuch mit Skizzenzeichnungen erhalten. Wąsowski schrieb auch ein Buch über die Schönheit in der Architektur, das 1678 in Posen herausgegeben wurde (Abb. 8).¹⁴ In diesem Fall ist wichtig, dass Wąsowskis Wissen über die damalige europäische sakrale Architektur außergewöhnlich war. Besonders nah war er mit der Jesuitenarchitektur vertraut. Davon zeugen Kommentare in seinem „Reisetagebuch“ durch Europa aus den Jahren 1650–1656.¹⁵ Die Bemerkungen und Notizen, mit eigenhändigen Zeichnungen ergänzt, bestätigen, dass Wąsowski schon damals in der Architektur an Problemen der Raumorganisation, der Artikulation der Wände und an Konstruktionsfragen interessiert war.¹⁶ Die Forscher weisen auf sein besonderes Interesse an den Kirchen Il Gesù (auch chiesa dei Santi Ambrogio e Andrea genannt) in Genua und Gesù Nuovo (auch chiesa della Trinità Maggiore genannt) in Neapel hin.¹⁷

Nach Małkiewicz und Paszenda soll Wąsowski für den „Pariser Plan“ verantwortlich gewesen sein. Paszenda erkannte in den Beschriftungen sogar die Handschrift des Posener Jesuiten.¹⁸ Die



8. Römische Kirchen in: Bartłomiej Wąsowski, *Callitectonicorum seu de pulchro architecturae sacrae et civilis compendio collectorum*, Posnaniae 1678

Zeichnung, die man als „Plan Nummer 2“ oder als „schwarzen Plan“ bezeichnet, kündigte den Planwechsel im Bau der Kirche an (Abb. 6). Der Autor dieses Entwurfes schlug auf Grundlage des ersten Planes Änderungen im Südteil der Kirche vor. Die zwei letzten Joche sollten in ein überkuppeltes Querhaus umgestaltet werden und statt des gerade geschlossenen Chors schlug man eine Apsis vor. Um die Gefahr des Auftretens von Konstruktionsproblemen zu minimalisieren, plante man, die Querhausmauer besonders an den Ecken mit Säulen zu verstärken (Abb. 9–10). Die Eckpfeiler unter der Kuppel bedurften ebenfalls einer Verstärkung. Der Autor schlug den Anbau von je zwei massiven Säulen an jeden Pfeiler vor, was ermöglicht hätte, den Durchmesser der Kuppel zu verkleinern.

In der Forschung wird angenommen, dass Wąsowskis Plan zur Annahme nach Rom gesendet wurde, die Antwort jedoch unbekannt blieb. Angesichts einer Reise nach Rom, die Wąsowski im Herbst 1675

unternahm, vermuten andere Forscher, dass er damals seinen Entwurf persönlich vorlegte und eine Zustimmung bekam, in deren Folge die Bauarbeiten wieder aufgenommen wurden. Solcher Stand der Bauarbeiten wird durch einen Quelleneintrag aus dem Jahr 1678 bestätigt: *Die fabrica templi, die über viele Jahre nicht wirkte, ist wiederhergestellt; zuerst wurden die Fehler und Mängel in den Fundamenten korrigiert und in neue Ideen umgewandelt, was in Rom bei Unserem Vater Akzeptanz fand.*¹⁹

Als Wąsowski nach drei Jahren zum Provinzial gewählt wurde und sein Rektorenamt in Posen niederlegen musste, wurden die Arbeiten, wenn auch nicht sehr intensiv, unter dem neuen Rektor Jan Hostyński fortgesetzt. 1680 wurde im *Liber Resignationum* des Posener Kollegiums zum Bau der Kirche verzeichnet, dass dessen Kapellenmauern damals so weit hochgezogen worden seien wie die gleichzeitig gebauten Mauern des Querhauses. Auch wurde das Querhaus überdacht: *Die Wände der Kapellen wurden zu beiden Seiten über die primären Fenster mit ihren fertigen Bögen hochgezogen; ähnlich zog man die Wände des Querschiffes über die primären Fenster hoch; ebenso deckte man das Dach des Querschiffes mit Dachziegeln.*²⁰

¹³ BARANOWSKI 1975 (Anm. 6).

¹⁴ Bartholomaeus Nathanael WĄSOWSKI, *Callitectonicorum seu de pulchro architecturae sacrae et civilis. Compendio collectorum liber unicus. In gratiam & usum metheseos auditorum in Collegio Posnaniensi Societatis Jesu /.../*, Posnaniae 1678.

¹⁵ Muzeum Książąt Czartoryskich, Krakau, Biblioteka, sign. XVII w. 3031, Bartholomaeus Nathanael WĄSOWSKI, *Europaea Peregrinatio Quam Perillarum Ac M M D D Nicolai à Grudna Grudziński tunc Ustiensis, postea Golubiensis Gryboviensis et Guzoviensis Capitanei, et Sigismundi à Grudna Grudziński tunc Bolemoviensis Germanorum Fratrum Peregrinationis Comes /.../ Anno à Peregrino in terris Verbo Dei 1650 ad 1656*. Über das „Tagebuch“ schreiben Jerzy BARANOWSKI, „Rysunkowy“ diariusz podróży europejskiej Bartłomieja Nataniela Wąsowskiego, *Rocznik Historii Sztuki*, 6, 1966, S. 69–96; Adam MAŁKIEWICZ, Bartolomeo Nataniela Wąsowski e l'architettura italiana. Un viaggio italiano di Wąsowski nel 1655 e la sua attività come trattatista e architetto, *Viaggio in Italia e viaggio in Polonia* (Hrsg. Danuta Quirini Popławska), Kraków 1994, S. 129–143 (Universitatis Jagellonica Acta Scientiarum Litterarumque, 1127; Schedae Historicae, 110).

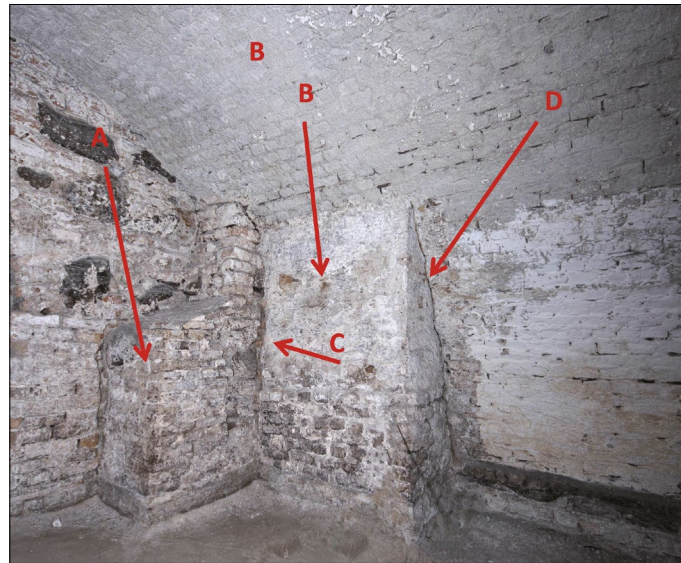
¹⁶ WĄSOWSKI (Anm. 15), S. 489–528

¹⁷ WĄSOWSKI (Anm. 15), S. 503 (Neapel), 507 (Genua); BARANOWSKI 1966 (Anm. 15), S. 72–74; MAŁKIEWICZ 1994 (Anm. 15), S. 137–138

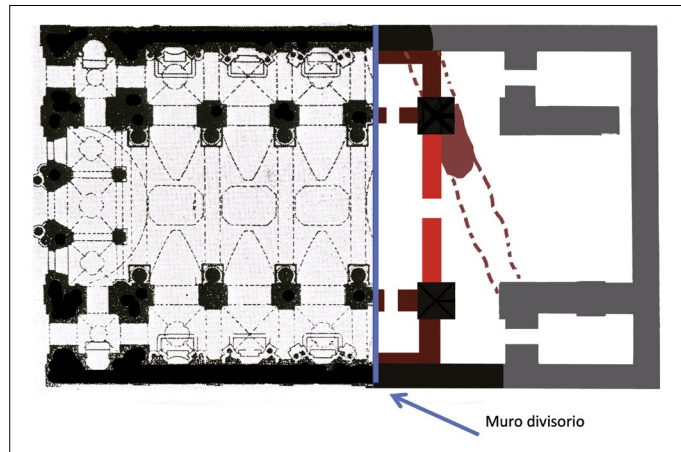
¹⁸ Jerzy PASZENDA, Bartłomieja Wąsowskiego własnoręczne projekty dla Poznania, Jarosławia i Lwowa, *Biuletyn Historii Sztuki*, 49, 1987, S. 251; MAŁKIEWICZ 1990 (Anm. 6), S. 89.

¹⁹ Biblioteka Jagiellońska, Krakau, Ms. 5196, *Liber resignationum Collegii Posnaniensis Societatis Iesu*, unter dem Jahr 1678, fol. 22: *Restituta est fabrica templi multis annis intermissa, correctis primo erroribus et defectibus fundamentorum prout corrigi poterant et in meliorem ideam transformata, quae idea Romae a P[ater]. Nostro approbata habetur.*

²⁰ Biblioteka Jagiellońska, Krakau, Ms. 5196, *Liber resignationum Collegii Posnaniensis Societatis Iesu*, unter dem Jahr 1680, fol. 38: *Parietes capellarum utriusque partis, ultra primas fenestras cum suis fornicibus educti, item parietes secundae navis ultra primas fenestras porrecti tectumque secundae navis impositum ex tegulis testaceis.*



9. Posen, ehemalige Jesuitenkirche, Keller in Richtung Südost (A – Pfeilerunterbau; B – Säulenunterbau; C – Baunaht zwischen Pfeiler- und Säulenunterbau; D – Baunaht zwischen Säulenunterbau und Gewölbe)



10. Grundriss der Posener Jesuitenkirche im Zustand nach Wąsowski's Tod (1687), mit dem Plan des damaligen Kirchenkellers zusammengestellt



11. Posen, ehemalige Jesuitenkirche, nordwestliche Ecke des Mittelschiffes

Die Erwähnung des Querhauses bezeugt eine Änderung in der Form der Kirche, die nur mit dem Pariser Plan verbunden werden kann (Abb. 6). Die unter Poncino entstandenen Mängel wurden jedoch trotz der nachfolgenden Bausicherungen nicht beseitigt. Ein riesiges Problem stellte die Breite des Mittelschiffes dar, das die Meister nicht zu wölben wagten. Ein Objekt der Sorge war auch der hohe Grundwasserspiegel. Wahrscheinlich entschied man sich zu der Zeit, das Bodenniveau im Keller um eine Elle zu erhöhen.

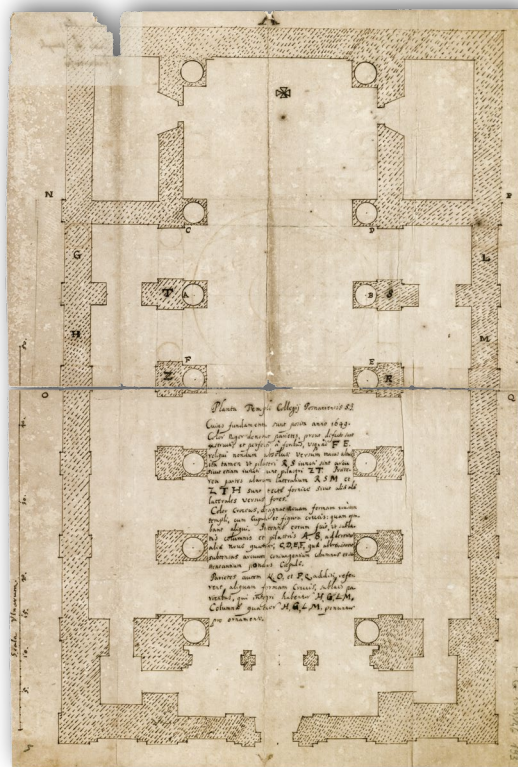
1681 ging Wąsowski für drei Jahre nach Bromberg (Bydgoszcz), um die dortige Kirche wieder aufzubauen. Glücklicherweise kehrte er jedoch 1683 nach Posen zurück und verbrachte hier die letzten Jahre seines Lebens als Rektor des Kollegiums. Während dieser Zeit wurden die Änderungen eingeführt, die den endgültigen Charakter der Architektur der Kirche bestimmen.

In dieser Bauphase wurden vor allem Arbeiten im Bereich der ersten vier Joche durchgeführt (Abb. 10), also dort, wo der Boden verhältnismäßig fest war, was die Gefahr tektonischer Überraschungen minimalisierte. Wąsowski versuchte zuerst, die Breite des Mittelschiffes zu reduzieren, um die Spannung der Gewölbe zu mindern. Vielleicht von der römischen Kirche Santa Maria degli Angeli (aus dem Tepidarium der ehemaligen Diokletiansthermen von Michelangelo in eine Kirche umgestaltet) inspiriert, fügte er an die ersten vier Pfeilerpaare schiffseitig riesige Säulen an. Auf diese Weise gelang es, das knapp 16 Meter breite Mittelschiff um drei Meter zu verjüngen. Um die Säulen

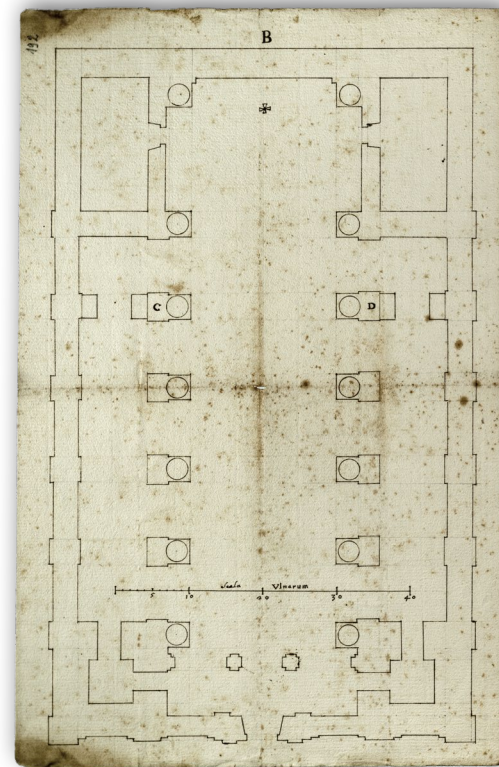
aufzustellen, legte man an den bereits existierenden Pfeilern zusätzliche Fundamente (Abb. 9, 10). Die imposanten Säulen sollten zwei Aufgaben erfüllen: Erstens sollten sie die allzu schwachen Wände unterstützen, zweitens plante man, auf den Säulenköpfen die Gurte eines breiten Tonnengewölbes mit Lünetten aufzusetzen. Anfangs dachte man kaum an den ästhetischen Aspekt dieser Änderungen. Man erkannte jedoch bald, dass diese Lösung die Raumwirkung ungünstig beeinflussen und vor allem eine optische Verengung des Mittelschiffes verursachen würde. Höchstwahrscheinlich war Wąsowski nicht imstande, die breiten Gurte aufzusetzen. Dennoch ließ man die mächtigen Säulen stehen und anstelle des riskanten massiven Gewölbes entschied man sich für eine hölzerne Imitation eines Tonnengewölbes mit Lünetten, die direkt auf den Wänden ruhte.

Zur gleichen Zeit wurde die Kirchenfassade vollendet (Abb. 1). Die Idee einer Turmfassade wurde zugunsten einer neuen Lösung aufgegeben, die höchstwahrscheinlich das Schema von Il Gesù nachahmte. Spuren des ursprünglichen Konzepts einer Turmfassade sind dennoch im Grundriss der Kirche gut lesbar (Abb. 6, 10).

Wąsowski war sich bewusst, dass er nicht imstande war, die tektonischen Probleme des südlichen Teils der Kirche zu lösen. Er entschied sich dafür, das Bauwerk von Süden provisorisch mit einer flachen Bretterwand abzuschließen und den so entstandenen Kirchenraum mit einer Innenausstattung zu versehen (Abb. 11). Auch die Keller wurden gewölbt. Eine Analyse der Baunaht zwischen dem Unterbau der Säulen und dem Gewölbe des Kellers im Mittelschiff beweist eindeutig, dass das Gewölbe nachträglich eingeführt wurde (Abb. 9).



12. Der sogenannte Plan A der Posener Jesuitenkirche, 1691, Archivum Romanum Societatis Iesu, Rom



13. Der sogenannte Plan B der Posener Jesuitenkirche, 1691, Archivum Romanum Societatis Iesu, Rom

In diesem Zustand wurde die Kirche feierlich geweiht (Abb. 11). Der anonyme Autor der Posener Jesuitenchronik widmete ihr unter dem Jahr 1687 einen längeren Eintrag: *Der vordere Teil der Kirche, also das Hauptschiff, dessen Prospectus im vorigen Jahr am Ende mit Brettern geschlossen wurde, wurde am Feiertag des heiligen Stanislaus eröffnet. In diesem Jahr bekam die Kirche ihren gewünschten Dekor besonders in den Nebenkappen, aber auch den Chor schmückte man mit einem Bild. Das Gewölbe dieses Schiffes ist kein ganz fester Bau, denn die Balken, die ins Gewölbe eingefügt wurden, sind aus Holz, also aus einem Material, das eigentlich zur Konstruktion genutzt wurde. Aber sowohl die darüber und darunter gefertigten Stuckelemente als auch die Malereien an der Wand sind so befestigt, dass sie es verdecken. Keine Reste des Holzes sind zu finden.*

Und wie es wahrlich am Anfang war, als wegen grober Fehler Risse in den unteren Fundamenten entstanden waren und wieder und wieder verbessert wurden, kam damals wegen der außerordentlichen Breite der Kirche Angst auf, dass die so weit gespannten Wände solch eine Gewölbebelastung nicht tragen könnten.

Die zylindrischen, kannelierten Säulen bilden Wandvorlagen. Sie berühren die Wände und sind ein wenig darin eingelassen und sie sind nicht allein für den Schmuck der Kirche, sondern eher zur Verstärkung der Wände und zur Unterstützung wichtig, weil die massiven Querwände in den Kapellen nicht unterstützend wirken, wie es sein sollte, sondern nur die einzelnen Außenwände der Kapellen belastet werden können. Dagegen schaffen die Säulen in der Kirche eine starke Verbindung.²¹

²¹ Biblioteka Jagiellońska, Krakau, Ms. 5198 II, Historiarum Collegii Posnanensis Societatis Iesu, fol. 43, unter dem



14. Posen, ehemalige Jesuitenkirche, Keller unter dem vierten Joch des Mittelschiffes in Richtung Osten (A – Pfeilerunterbau; B – Säulenunterbau; C – Steinschichten)

Der südliche Teil blieb, obwohl begonnen, ein schwieriges Problem (Abb. 10). Zum Zeitpunkt des Todes von Wąsowski waren die hochgezogenen Mauern der Stirnwände des Querhauses, die genau an der Stelle des ursprünglichen Wassergrabens standen, wahrscheinlich weiterhin instabil, obwohl der Autor der Chronik unter dem Jahr 1687 notierte: *Den 4. [Oktober] starb Pater Bartholomaeus Wąsowski /.../ zweimaliger Kollegiumsrektor, der sich im Bau der Kirche, der vor vielen Jahren begonnen worden ist, verdient gemacht hat und die schlecht gefertigten Fundamente ausbesserte.²²*

Der Südteil war von dem bereits als Kirche genutzten Nordteil durch die erwähnte *muro divisorio* getrennt. Im östlichen Querhausarm, dessen Bau aufgegeben wurde, ragten die Mauern bis zur oberen Fensterhöhe empor und auch die Pfeiler waren teilweise bereits ausgeführt. Im Chor existierten immerhin die Fundamente, die noch unter Poncino gelegt worden waren.

1691 sandten die Posener Jesuiten zwei Entwürfe und damit zwei Varianten für den Weiterbau der Kirche nach Rom, um Hilfe zu bekommen (Abb. 12–13). Man vermutete, dass die Zeichnung und die dazugehörige Erklärung von dem Jesuitenbaumeister Piotr Abramowicz erstellt wurde, der den Bau der Kirche Ende der siebziger Jahre des 17. Jahrhunderts leitete. Der erste Entwurf, den man als „Plan A“ bezeichnet (Abb. 12), zeigt einen mit schwarzen Konturen gezogenen Grundriss; das Innere der Mauer – ausgenommen der Säulen – ist zusätzlich schraffiert. In der Höhe des letzten Joches, in Verlängerung der Seitenschiffe, waren zu beiden Seiten kleine, auf quadratischem Grundriss

Jahr 1687: *Templi pars prior seu navis maior, quae anno praeterito, remoto quod clauderat prospectum tabulato, ad diem festum D. Stanislai aperta est, quod adhuc ad ornamenta sua desideravit, praesertim in minoribus choris ac maiore etiam pictura ornatis hoc anno accepit. Fornix huius navis non est muro constans sed materiato opere prius constructus et frequentibus tigillis contextus est, deinde calce gypso immista, desuper et de infra, sicut tectoria in muro dari solet, contextus, Nullo ligni vestigio relicto. / Ita vero ita fieri debuit, tu ob defectus crassiores in primis fundamentis commisos, ut debuerint iterum et iterum corroborari; tum quod extraordinaria templi latitudo periculum aliquod affere posset, testudinem et gravem et parietes divaricantem non ferendo. / Columnae teretes striatae appositae sunt pilis parietum, qu[i]s contingunt nonnihil illis immissae, non ad ornatum tantum templi sed magis ad solidanos parietes et fulciendos, nam in sacellis non fulciatis solido muro transverso, de more, sed solis externis sacellorum parietibus; contra quam fieri sola ed in templis solide compactis.*

²² Biblioteka Jagiellońska, Krakau, Ms. 5198 II, Historiarum Collegii Posnanensis Societatis Iesu, fol. 40, unter dem Jahr 1687: *Ad 4tam Mensis [Oct.] vixit /.../ P. Bartholomaeus Wasowski /.../ De Collegio hoc, duplici rectoratu optime meritis ac potissimum in Templi fabrica, quam ante annos plures inchoatam, et correxit in fundamentis male hor[?]rentem /.../.*

angelegte, abgesonderte Kapellen vorgesehen. Auf diesem Blatt wurde auch eine alternative Lösung vorgeschlagen. Sie ist mit gelber Tinte gezeichnet und die entsprechende Erklärung lautet: *Die gelbe Farbe bezeichnet die neue Gestalt dieser Kirche mit einer Kuppel und auf kreuzförmigem Grundriss, was einige bevorzugen.*²³

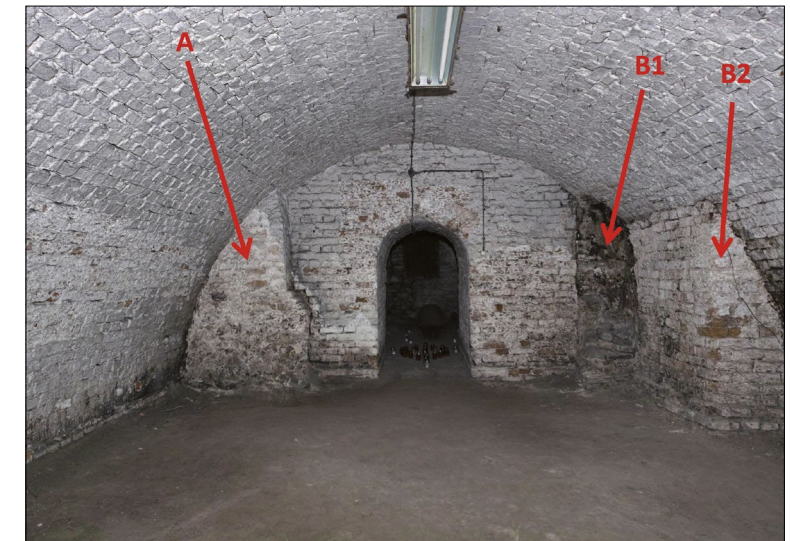
Gemäß dem Plan schlägt der unbekannte Autor vor, die Kirche über einem kreuzförmigen Grundriss weiterzubauen und die Vierung mit einer ellipsenförmigen Kuppel zu decken. Die Stirnwände des Querhauses ragen nur geringfügig, lediglich um eine Mauerstärke, über die Mauerflucht des Langhauses hervor. In beiden Varianten sind die Querschnitte der mächtigen, auf quadratischen Postamenten ruhenden Säulen, die den ganzen Kirchenraum stark prägen, besonders auffallend. Dies ist die Weiterentwicklung der Idee, die zum ersten Mal im „schwarzen Pariser Plan“ (Abb. 6) aufgetaucht war und unter Wąsowski im Mittelschiff realisiert wurde.

Es ist nicht klar, ob das aus dem Baukörper der Kirche herausragende überkuppelte Querhaus ein neues Konzept von Wąsowski oder von seinem Nachfolger war. Jedenfalls rieten die römischen Gutachter von solch einer Lösung ab. Filippo Bonanni und Ferdinando Maldonato, die die Vorschläge begutachteten, schrieben 1691: *Nach genauer Untersuchung des Plans der Kirche für das Posener Collegium und Erwägung aller Dinge beurteilen wir: Die Kuppel kann und darf aus verschiedenen Gründen nicht auf solchen Fundamenten und mehr noch auf Arkaden über Ziegelsäulen ruhen. Es sollte jedoch ein Gewölbe gebaut und auf den Pfeilern aufgestellt werden. Die Gründe wurden sowohl auf dem Blatt mit Bemerkungen notiert als auch von Experten geäußert. Von dem Annehmen des Plan B rät man sehr ab, weil die Proportionen wegen der Länge des Mittelschiffes unrichtig sind, was verursacht, dass es zu lang und zu eng wird und sich auf drei Quadrate ausdehnt. Außerdem sind die Säulen, die nur zur Aufstellung von Statuen dienen könnten, überflüssig. Besonders bedeutend und wichtig wäre es, die Statuen sehr hoch auf diesen Säulen wie auf einem Postament aufzustellen, wie es Euer gnädiger Rektor in Italien gesehen hatte. Das jedoch überlasse ich Eurem Urteil.*²⁴

Aus dem Kommentar geht hervor, dass die Probleme mit der Stabilität der Wände weiterhin nicht beseitigt werden konnten. Deswegen rieten die Experten von allen Vorschlägen des „gelben Plans“ ab:



15. Posen, ehemalige Jesuitenkirche, Eichenpfähle aus dem vierten Joch des Mittelschiffes



16. Posen, ehemalige Jesuitenkirche, Keller unter dem nordwestlichen Teil des Querhauses (A – ungenutzter Pfeilerunterbau; B1 – Pfeiler; B2 – Säulenunterbau der Kreuzungsecke)

*Darum empfehlen wir auf den Plan der Kirche in formam crucis, wie es in gelber Farbe angewiesen ist, zu verzichten.*²⁵ Es bestand also die Gefahr, dass die Kuppel zu schwer werden würde und somit die Bögen ein solches Gewicht nicht tragen könnten.

Trotz mehrerer Vorwürfe zogen die Gutachter den Plan B vor (Abb. 13), was ein Kommentar auf der Rückseite des Grundrisses bestätigt.²⁶ Die Zeichnung B ist eigentlich eine reine Nachzeichnung der schwarzen Variante des ersten Blattes.

Die an Konditionen geknüpfte Annahme des Plans in Rom war ein vorbereitender Schritt zur endgültigen Fertigstellung des Kirchenbaus. Die Posener Jesuiten suchten nach einem Baumeister, der imstande wäre, die technischen Probleme zu überwinden. Ihre Wahl fiel auf den Architekten Giovanni Catenazzi aus Lissa (Leszno), der aus einer Baumeister- und Stuckateurfamilie aus dem Ticino-Gebiet stammte und seit Jahren in Großpolen ansässig war.²⁷ Er bekam den Auftrag 1696, doch über etwaige Baufortschritte in den ersten zwei Jahren schweigen die Chroniken. Die Anstellung eines Baumeisters aus Lissa durch den Orden wurde 1698 von der Posener Bauzunft angefochten. Ihrer Meinung nach hatte Catenazzi, der zur Lissaer Bauzunft gehörte und ein Lissaer Bürger war, kein Recht, ohne Erlaubnis der Posener Zunft in Posen zu arbeiten. Diese Argumentation der Posener Bauzunft hatte keine rechtliche Grundlage, da die Ordensaufträge in Polen nicht der Jurisdiktion der Zünfte unterstanden. Die Anklage wurde vom Posener Ratsgericht untersucht, das 1700 entschied, dass der Orden das Recht hatte, Catenazzi anzuwerben, weil es in der Posener Innung keinen Fachmann gab, der imstande gewesen wäre, den Bau korrekt umzusetzen.

Die Tätigkeit Catenazzis an der Jesuitenkirche lässt sich in zwei Bauphasen unterteilen. In der ersten Phase, bis 1698, wurde der Baugrund vorbereitet. Erst in der zweiten Phase wurde mit dem eigentlichen Bau begonnen. Der Baumeister beseitigte beziehungsweise festigte vor allem die fraglichen Fundamente im morastigen Grabengebiet, das direkt an der existierenden Kirche lag (Abb. 7). Dies betraf vor allem die östlichen und westlichen Fundamente und die Stirnmauer des Querhauses sowie

²³ ARSI, Fondo Gesuitico, Collegia, 1541/1/46: *Color Croceus designat novam formam eiusdem templi, cum Cupula et figura crucis: quam optabant aliqui.*

²⁴ ARSI, Fondo Gesuitico, Collegia, 1541/1/48: *Attente examinavit Plantam Templi Collegii Posnaniensis, et omnibus consideratis iudico, nec posse nec debere erigi supra fundamenta iam posita Cupulam, et multo minus imponi arcus supra columnas lateritas, sed fabricandum esse fornecem, illumque imponendum Pilastris, idque ob. multifices rationes partim indicatos in folio Annotationum, partim addendes facile a Peritis, si eorum examini Idea supradicta proponantur. Approbationem planta B dissuadet improportio maxima, quae apparet in nimia longitudine Navis mediae, quae nimium longa et angusta existeret; tria enim quadrata excederet, et inusibiter occupatur columnis ad solas statuas substentandas erectis. Spectabiliter redderentur et latior, si columnas illis sublatis erigerentur supra earum bases stylobates eiusque statuae imponderentur, ut in celeberrimo Vobis rectoris templo hic in Italia visuntur, quod tamen relinquatur arbitrio.*

²⁵ ARSI, Fondo Gesuitico, Collegia, 1541/1/48: *Quapropter iudico redigendum esse Templum in formam crucis /.../ qui indicatur in planta A croceo colore.*

²⁶ ARSI, Fondo Gesuitico, Collegia, 1541/1/45v: *Aprobata 12 Maij.*

²⁷ LINETTE 1973 (Anm. 6).



17. Posen, ehemalige Jesuitenkirche, Gewölbe und Decke

vielleicht auch die südöstliche Gebäudeecke. Dann wurde der Unterbau für die neuen Fundamente vorbereitet. Catenazzi schlug in den weichen sumpfigen Untergrund Eichenpfähle ein, die den Boden erfolgreich stabilisierten. Es ist nicht ausgeschlossen, dass ähnliche Pfähle schon vorher von Poncino eingeschlagen worden waren, doch selbst wenn es sie gegeben hätte, war das System instabil und wurde nun von Catenazzi verdichtet. Am Ende des 20. Jahrhunderts fanden Restauratoren bei Sicherungsarbeiten im Querhausbereich einige dieser Pfähle (Abb. 14–15), deren Holz nach dreihundert Jahren teilweise schon mineralisiert war. Die Pfähle sind anderthalb Meter lang und haben einen quadratischen Querschnitt, was vermuten lässt, dass sie zwischen ältere, größere Pfähle eingeschlagen wurden.

Auf dem in dieser Weise stabilisierten Untergrund verlegte man die ersten Steinschichten und endlich das eigentliche Fundament. Wie aus den Ausgrabungen zu erkennen ist, macht die gesamte Höhe der Steinschichten und des Fundaments bis zum Kellerniveau mehr als drei Ellen, also beinahe zwei Meter, aus.

Im Querhausbereich befinden sich im Keller die zwei Jochmodule (Abb. 5, 7, 16), die das zuvor eingeführte Schema wiederholen und ein Relikt des ersten Entwurfs (Abb. 6) sind. Das im Südteil, also unter dem Querhaus und dem Chor, entstandene Gewölbe ist wie aus einem Guss, was seine Festigkeit wesentlich verstärkt. Obwohl das Kellergewölbe in der Mitte des Querhauses nur den Kirchenfußboden trägt und die ganze Last auf die Rahmenmauern abgeleitet wird, ist die Konstruktion sehr stabil aufgebaut. Eine wichtige Rolle spielen hier die mächtigen Säulen. Catenazzi führte Wąsowski's Idee weiter – nicht nur um die optische Einheit der Kirche beizubehalten, sondern vielmehr um die Wände zu festigen. Die gemauerten Säulen, die in der Vierung mit den Eckpfeilern verbunden sind beziehungsweise in die Wand zwischen den beiden letzten Chorjochen eingelassen wurden, fungieren eigentlich wie Strebpfeiler, die die Spannungen und den Druck an diesen neuralgischen Knotenpunkten der Konstruktion übernehmen (Abb. 17).



18. Posen, ehemalige Jesuitenkirche, Keller unter dem ersten Joch des Chores in Richtung Nordost (D – gebundene Eckpfeiler und Säulenunterbau)

Im Endeffekt sollten die Mauern des Querhauses trotz der Abmagerung der Fundamente nicht nur das eigentliche, gemauerte Tonnengewölbe mit Lünetten stützen, sondern auch die Kuppel tragen, die man in der Vierung über den Eckpfeilern zu bauen vorhatte, obwohl die römischen Experten davon abgeraten hatten. Aufgrund von Zeit- und Geldmangel vollendete man diese zwar nicht, doch blieb unter dem Dach ihr Tambour erhalten. Ohne Zweifel war Catenazzi ein Gewölbespezialist (Abb. 18). Die von ihm gebauten Kirchen zeigen eindeutig, dass er problemlos auch größere Spannweiten (im Fall von Gewölben) beziehungsweise größere Kuppeldurchmesser bedecken konnte.

Auf ähnliche Weise wie das Querhaus baute man die Chorpartie mit den angrenzenden Zwillingkapellen. Der Chor wurde mit einem massiven Tonnengewölbe gedeckt. Dieser Teil der Kirche lag schon abseits des instabilen Baugrundes, was dem Baumeister weniger Probleme bereitete.

Kommen wir nun zur vierten Frage – dem abschließenden Effekt.²⁸ Catenazzi und die Werkstätten der Dekorateure, die am fertigen Bau arbeiteten, übernahmen das von Wąsowski geschaffene Raum- und Ausstattungskonzept (Abb. 11, 18–19). Die Farbgebung und die Bearbeitung der Säulenschäfte, die Gestaltung ihrer Kapitelle, das Gebälk, das Gewölbesystem und die Stuckarbeiten folgen dem früheren Stil. Die Nachahmung bedeutet dabei jedoch keineswegs eine exakte Wiederholung. Die Kapitelle von Wąsowski sind keine richtigen Stuckwerke, sondern wie Kacheln aus gebranntem Ton serienmäßig gefertigt und anschließend weißgekalkt und vergoldet. Die Unterschiede zwischen den beiden Phasen sind im Charakter der Ornamentik am Gebälkfries, in der detaillierten Bearbeitung der Kapitelle und vor allem in der Plastizität der Decken sichtbar (Abb. 20–21). Gemeinsam ist ihnen vor allem die angenommene Farbgebung. Außerdem stellten die Stuckateure der Catenazzi-Periode im ganzen Kirchenraum über den Säulen, auf dem kantig-wuchtigen Gebälk, Figuren auf, was den Eindruck einer Einheit des Innenraums noch verstärkt.

Im Vergleich zu den szenografisch arrangierten Innenwänden (Abb. 3, 11, 19) wirken die Außenfassaden der Kirche schlicht, ja sogar sparsam (Abb. 1–2). Auch die stadtseitige Fassade war ursprünglich schematisch und flach bearbeitet. Der expressive Mittelteil, der heute zu sehen ist, entstand erst über zwanzig Jahre nach Fertigstellung der Kirche durch Catenazzi.

Der theatralisch wirkende Innenraum der Posener Jesuitenkirche entstand infolge mehrerer Versuche, die technischen Fehler zu überwinden, die in der ersten Bauphase gemacht worden waren. Im Endeffekt scheint die Kirche ein homogenes Bauwerk im Geist des römischen Barocks zu sein. Nur eine genauere Betrachtung lässt die Differenzen und Inkonsequenzen zwischen den einzelnen Bauphasen erkennen. Für das endgültige Erscheinungsbild des Innenraumes sind zwei Phasen von großer Bedeutung: Die Bauphase unter Wąsowski und diejenige unter Catenazzi. Der wichtigste

²⁸ BETLEJ 2012 (Anm. 5), S. 294, 297; BETLEJ 2018 (Anm. 3), S. 371–372.



19. Posen, ehemalige Jesuitenkirche,
Ostwand des Querhauses und
nordöstliche Kreuzungsecke



20. Posen, ehemalige Jesuitenkirche,
Säulen- und Pilasterkapitell (vor 1687)
und die Volute eines Kapitells aus der Zeit
Catenazzis



21. Posen, ehemalige Jesuitenkirche,
Säulenkapitelle aus der nordöstlichen
Kreuzungsecke mit der Grenze zwischen
den Bauphasen unter Wąsowski und
Catenazzi

Unterschied zwischen ihnen liegt darin, dass Wąsowski die Kirche als einen ästhetischen Raum betrachtete, in dem sich ein Gottesdienst nach römischem Muster wie in einem Theater abspielen könnte. Dies klingt in seinen Äußerungen in dem von ihm veröffentlichten Buch über Architektur nach, das als ein Handbuch für die Studenten der Jesuiten-Kollegien gedacht war. Die Posener Kirche könne diesem Buch nach als ein Beispiel, ein Exemplum seiner Theorie dienen. Für Wąsowski war der visuelle Effekt wichtiger als die Baustruktur. Als ihm klar wurde, dass er wegen Kompetenzmangels nicht in der Lage sein würde, das Gewölbe auf die Säulen zu setzen, was er aus der italienischen Architektur kannte, beließ Wąsowski die Säulen ohne architektonische Funktion. Genauer gesagt: Wąsowski wusste nicht, wie die Lasten, die die Gurte des Tonnengewölbes weitgehend übernahmen, auf die vorderen Stützen, also auf die Pfeiler bzw. Halbsäulen, übertragen werden konnten. Da das Gewölbe und auch die Gurte auf die Wand herabfließen, wird der Ansatz des falschen Gewölbes unsichtbar, was einen frappierenden Effekt der Aufhängung der Decke verursacht.

Die römischen Experten suggerierten unverbindlich, dass es sinnvoll wäre, diese verwaisten Stützen als eigene Postamente für Statuen zu nutzen, was in der Ausstattungsphase tatsächlich umgesetzt wurde.

Catenazzi schätzte die vorhandenen Bedingungen richtig ein und nutzte das Potential des Konzepts von Wąsowski. Er baute die imposanten Säulen im Querhaus und auch im Chor, die diejenigen aus Wąsowskis Teil nachahmen. Weil die Säulen entgegen der Regeln der damaligen Baukunst unbelastet gelassen und das gesamte Gewicht der Gewölbe auf die Mauern übertragen wurde, entwickelte er damit die Grundidee weiter und verstärkte sie visuell. Seine Entscheidungen basierten auf einer korrekten Einschätzung der technischen Situation und konnten dank seiner professionellen Gewandtheit realisiert werden.

Aus der dargestellten Geschichte und Analyse der Posener Jesuitenkirche geht hervor, dass sowohl die riskante Wahl des Baugrundstücks für die Kirche als auch die inkompetente und misslungene Fundamentlegung zu einer Kette von Komplikationen führte. Jeder Versuch, die entstandene Situation auszubessern, bedeutete eine Abkehr vom bisherigen Realisationsentwurf; jede Änderung verwandelte den Bau mehr in ein Experimentierobjekt. Die Baumeister versuchten sich an verschiedenen Lösungen und der Bau ging entweder voran (dem ersten Entwurf entsprechend) oder man folgte neuen Konzepten bzw. trat einige Schritte zurück und riss Teile der bestehenden Mauern wieder ab, obwohl man lange Zeit versucht war, alles bereits Gebaute zu erhalten. Die richtigen Lösungen für die Probleme fanden die Baumeister eher zufällig und außerhalb der damaligen Baupraxis. Wäre das Gelände südlich der Stadtmauer trocken und stabil gewesen oder wären die Fundamente richtig verlegt worden, wäre sicherlich ein schlichter, schematischer Bau entstanden. Glücklicherweise war dies nicht der Fall und die Posener Jesuitenkirche überrascht heute ihre Besucher.

Nachwort

In der 1960er Jahren verlegte man das Flussbett des Wartha-Flusses. Dabei sank der Grundwasserpegel im Südteil der Altstadt um beinahe drei Ellen. Das bedeutete u. a. einen Luftzugang zu den bisher durch das Wasser konservierten Holzpfählen, die anschließend zu faulen begannen. Nach zwanzig Jahren des Verwitterungsprozesses bemerkte man einen Riss unter dem Dach, genau zwischen den Gebäudeteilen von Wąsowski und Catenazzi, der sich mit jedem Jahr wesentlich vergrößerte. Die Rettungsarbeiten dauerten beinahe zehn Jahre, und danach ließ man im Keller Grabungsarbeiten durchführen, die ein genaueres Studium der Baugeschichte ermöglichten.

Tehnični problemi in naključja kot botri uspeha Ustanovitev in gradnja jezuitske cerkve v Poznanju

Povzetek

Članek obravnava tehnične probleme, ki so se pojavljali skozi petdesetletno gradnjo (1651–1701) jezuitske cerkve v Poznanju. Avtor meni, da so bili prav ti glavni razlog za končno podobo notranjščine, ki se odlikuje po svoji izvirni teatralni ureditvi.

Od prihoda na Poljsko leta 1564 so jezuiti pridobivali na pomembnosti in urejali svoje postojanke po glavnih mestih dežele. V Poznanju so se naselili leta 1571, vendar niso zgradili nove cerkve, temveč uporabili že obstoječo in jo postopoma povečali. Leta 1651 pa je bil položen temeljni kamen za novo svetišče. Prostor, ki so ga jezuiti imeli na voljo, se je raztezal na obeh straneh mestnega obzidja, zemljišče zunaj obzidja pa je bilo močvirnato. Kljub težavnemu terenu so se odločili za gradnjo in kot stavbenika zaposlili T. Poncina iz Gorice. Arhitekt je naredil napako pri polaganju temeljev in stene so začele pokati; po sporu, ki je prišel pred mestno sodišče, so jezuiti Poncina odpustili. Po njegovem odhodu se je gradnja nadaljevala počasi; situacija se je spremenila šele, ko je leta 1675 prišel v Poznanj jezuit B. N. Wąsowski.

Domneva se, da je ljubiteljski arhitekt Wąsowski avtor risbe (zdaj hranjene v Bibliotheque nationale v Parizu) z dvema verzijama načrta poznanjske cerkve. Ena od njiju predstavlja tloris prvotno načrtovane cerkve, druga pa predlagano novo verzijo. Zamisel Wąsowskega je izhajala iz zasnove cerkve Il Gesù v Rimu. Dela, ki jih je vodil v Poznanju, so se osredotočila na ladjo in kapele ob njej. Novost pa bi moral biti obok na prečnih lokih, ki naj bi stali na močnih stebrih. Temelji ladje so bili prilagojeni za tako rešitev, vendar Wąsowskemu ni uspelo postaviti prečnih lokov nad tako široko ladjo; ladja je bila zato pokrita z lesenim stropom, ki posnema banjasti obok. Ker del stavbe ob prezbitერიju ni bil izveden, so cerkev tu zaprli s provizorično steno. Stebri, postavljeni za nerealizirani obok, so ostali in dali notranjščini edinstven karakter. V jezuitskem arhivu v Rimu je ohranjen dokument z načrti, ki pričajo, da so v času po smrti Wąsowskega spet razmišljali o nadaljnjih delih. Končno je leta 1691 gradnjo prevzel G. Catenazzi iz Ticina. Dokončal je cerkvene zidove ter prekril prezbitერიj in kraka transepta z banjastim obokom. Zamisel Wąsowskega o stebrih je bila očitno zelo privlačna, saj so jo ponovili tudi v tem delu, kar je dalo notranjščini nenavaden scenski učinek. Lahko rečemo, da cerkev v Poznanju, če ne bi bilo prvotnih problemov in napak ter zamisli diletantskega stavbenika, ki se je oddaljila od uveljavljene arhitekturne prakse, ne bi predstavljala nič posebnega. Tako pa je nastala izvirna notranjščina, ki jo lahko – vsaj v majhni meri – primerjamo z nekaterimi stavbami v Rimu, na primer cerkvijo Santa Maria degli Angeli.

Bratovščine v klariških samostanih na Kranjskem

Njihova umetnostna in duhovna dediščina

Ana Lavrič

Prispevek se osredotoča na novoveške bratovščine, ki so delovale pri samostanih klaris na Kranjskem do njihove ukinitve pod Jožefom II.¹ Večinoma so zaživele v prvih dveh desetletjih 18. stoletja po zaslugi prizadevnih in gorečih opatinj, ki so se izkazale tudi pri prenovi redovnih cerkva in opreme, si izmenjavale idejne zamisli in občasno tudi umetnike. Z bratovščinama v Ljubljani in Mekinjah so klarise na Kranjskem spodbudile češčenje Jezusovega in Marijinega srca,² škofjeloške bratovščine pa so pospeševale v deželi že ukoreninjene pobožnosti do Marijinega brezmadežnega spočetja, sv. Jožefa (sv. Družine) in Imena Jezusovega. Pobožnosti so privabljale številne vernike, zato so njihove cerkve kmalu postale tudi priljubljeni romarski cilji. Medtem ko sta se ljubljanska in mekinjska redovna skupnost zadovoljili z eno samo bratovščino, je škofjeloška ustanovila kar tri. V primerjavi s frančiškani, ki so v okviru province sv. Križa v svojih postojankah na Slovenskem ustanavljali bratovščine, posvečene istim zavetnikom,³ so bile klarise pri uvajanju omenjenih združb inovativnejše in manj vezane na skupne vzorce. Komparacija z drugima dvema ženskima samostanoma na Kranjskem pa pokaže, da so bile tudi dominikanke in uršulinke ob redovni tradiciji odprte za nove pobude.⁴ Umetnostna dediščina klariških bratovščin je razmeroma skromna,

¹ O obstoju srednjeveških bratovščin v mekinjskem in škofjeloškem samostanu, ki sta bila srednjeveškega izvora, ni podatkov.

² Pobožnost do presvetega Srca Jezusovega, ki je dobila izraz tudi v pesmi »Jezus, bodi češčenu Srce tvoje presvetu«, je bila sicer med Slovenci navzoča že v sedemdesetih letih 17. stoletja, bratovščina pa jo je še posebej spodbudila in razširila. Sredi 18. stoletja je bila pobožnost že udomačena, kot kaže tudi Redeskinijeva pesem »Od Srca Jezusovega«, gl. Marijan SMOLIK, *Odmev verskih resnic in kontroverz v slovenski cerkveni pesmi od začetkov do konca 18. stoletja* (ur. Matija Ogrin), 2011, odst. 1381, 1496–1497 (2. elektronska izdaja, eZMono, <http://ezb.ijs.si/fedora/get/ezmono:ovr/VIEW/>; 3. 6. 2020); gl. tudi Matija OGRIN, *Slovensko slovstveno izročilo. Drobci slovenskega slovstva, izročeni v rokopisih*, Celje-Ljubljana 2019, str. 114–116, 242–243.

³ V njihovih samostanih so bile običajne bratovščine pasu sv. Frančiška Asiškega, Karmelske Matere Božje (škapulirska) in sv. Antona Padovanskega, gl. Ana LAVRIČ, *Zgodovinska in umetnostna dediščina frančiškanskih bratovščin*, *Acta historiae artis Slovenica*, 19/2, 2014, str. 95–122.

⁴ Dominikanke v Velesovem so poleg njim lastne bratovščine sv. rožnega venca imele tudi bratovščine Device Marije, rešiteljice jetnikov, škapulirsko in krščanskega nauka, uršulinke v Ljubljani pa poleg bratovščine sv. Uršule še bratovščino Kraljice miru, katere nastanek je spodbudilo češčenje istoimenske milostne podobe v njihovi cerkvi; gl. Ana LAVRIČ, *Ljubljanske baročne bratovščine in njihovo umetnostno naročništvo. Bratovščine pri redovnih cerkvah*, *Arhivi. Glasilo Arhivskega društva in arhivov Slovenije*, 34/1, 2011, str. 55–60; Ana LAVRIČ, *Bratovščine na Kranjskem leta 1773*, *Arhivi. Glasilo Arhivskega društva in arhivov Slovenije*, 37/1, 2014, str. 116, 117; Jure VOLČJAK, *Pregled predjožefinskih bratovščin na ozemlju goriške nadškofije na Kranjskem*, *Acta historiae artis Slovenica*, 21/2, 2016, str. 19, 21, 23, 33; Jure VOLČJAK, *Cerkve goriške nadškofije na Kranjskem v času nadškofa Karla Mihaela Attemsa*, *Acta historiae artis Slovenica*, 24/1, 2019, str. 176.

povezana z usodo posameznih samostanov po njihovi ukinitvi leta 1782, in tudi po kakovosti posebej ne izstopa. Ker arhivsko in spomeniško gradivo posameznih bratovščin ni ohranjeno v enaki meri in dopušča le parcialne vpoglede, ima tudi sledeča predstavitev različne vsebinske poudarke in težišča, kljub temu pa poskuša, tudi s komplementarnostjo, podati pregledno celoto. Klariške bratovščine na Kranjskem je doslej obravnavala predvsem zgodovinska literatura. Zgodovino mekinjske je že leta 1898 objavil Franc Rihar,⁵ leta 1936 pa sta jo predstavila tudi Anton Bukovič v širšem kontekstu češčenja Marijinega srca na Slovenskem⁶ in Josip Lavtižar v okviru božjepotnih cerkva.⁷ Ljubljansko bratovščino in začetke pobožnosti Srca Jezusovega na Slovenskem je leta 1942 na kratko obdelal Viktor Kragl.⁸ Bratovščinam v vseh treh samostanih je v monografiji o klarisah na Kranjskem leta 2005 namenil posebno pozornost zgodovinar Damjan Hančič,⁹ njihove umetnostne relikte pa je leta 2019 v obravnavo klariške umetnostne dediščine vključila avtorica tega prispevka.¹⁰

Bratovščina Srca Jezusovega v Ljubljani

Klariška cerkev sv. Mihaela oziroma sv. Klare v Ljubljani je pritegnila vernike z vpeljavo nove, z bratovščino povezane pobožnosti k Srcu Jezusovemu, ki se je začela širiti po Jezusovih prikazovanjih redovnici sv. Marjeti Mariji Alacoque (v letih 1673–1675) v samostanu sester Marijinega obiskovanja (vizitatink) v Paray-le-Monialu. Že pred njo si je za češčenje vneto prizadeval sv. Janez Eudes, ki je dosegel, da so smeje leta 1672 nekatere francoske škofije prvič obhajati praznik Srca Jezusovega.¹¹ Tudi bratovščine Srca Jezusovega so se najprej pojavile na Francoskem in se do konca 17. stoletja že precej razširile.¹² V Avstriji oziroma na območju Srednje in Vzhodne Evrope je bila prva bratovščina ustanovljena leta 1699 pri uršulinkah na Dunaju,¹³ po njenem zgledu pa so kmalu nastale nove in



1. Franz Ambros (?) Dietell: Portret opatinje Marije Angelike Neuriser, 1710, Narodni muzej Slovenije, Ljubljana

se razrasle po vsej monarhiji. Dunajskim uršulinkam so najprej, že leta 1702, sledile klarise v Ljubljani in Olomucu, leta 1704 kapucinske tretjerednice v Bregenzu, leta 1705 uršulinke v Celovcu in Innsbrucku.¹⁴ Ljubljanska bratovščina je bila ustanovljena med prvimi v Srednji Evropi, kar ji daje poseben pomen.¹⁵

Za češčenje Srca Jezusovega in ustanovitev istoimenske bratovščine pri ljubljanskih klarisah se je navdušeno zavzela Marija Angelika Neuriser (1644–1714), ki je v ljubljanski samostan vstopila med prvimi kandidatkami in ga pozneje vrsto let vodila kot opatinja (1694–1697, 1700–1714). Leta 1710, ob petdesetletnici redovnega življenja, jo je prizadevni genealog slavnih kranjskih rodbin Janez Gothard Lukančič počastil s portretom, ki ga je na Dunaju vrezala delavnica Dietell, domnevno Franz Ambros (signiran: *Dietell Sculp: Vien.*).¹⁶ Z napisom na grafiki je ovekovečil njene kreposti, izpostavil pa prav njeno gorečo ljubezen do nebeškega ženina in vneto češčenje presvetega Srca, katerega bratovščino je vpeljala v Ljubljano.¹⁷ Slednje je na portretu tudi simbolično

predstavljeno: opatinja drži v roki svoje srce, ki se z ognjenim žarom dviga k plamenečemu, s trnjem obdanemu in s križem kronanemu Jezusovemu srcu (sl. 1).

Načrte je opatinji pomagala uresničiti ljubljanska družina Mugerle pl. Edelhaimb. Kot dobrotnik reda in nastajajoče bratovščine se je izkazal Janez Jožef Mugerle, slavni notar in solicitor ograjnega sodišča, ljubitelj glasbe in slikarstva, ki je v klariški cerkvi ustanovil beneficij z obveznostjo treh tedenskih maš, aprila 1702 pa so ga položili k večnemu počitku v tamkajšnji kapeli.¹⁸

⁵ Frančišek RIHAR, *Bratovščina Marijinega prečistega Srca v Mekinjah pri Kamniku*, Celovec 1898, Maribor 1904², Kamnik 1913³. Predstavitev knjige v: »Bratovščina Marijinega prečistega Srca v Mekinjah pri Kamniku«, *Bogoljub*, 11/9, 1913, str. 301–304. Kratak povzetek o bratovščini tudi v: Franc RIHAR, *Marija v zarji slave. Pregled zgodovine Marijinega češčenja*, Celovec 1909, str. 269.

⁶ Anton BUKOVIČ, Češčenje Srca Marijinega med Slovenci, *Glasnik presvetega Srca Jezusovega*, 35/5, 1936, str. 106–111.

⁷ Josip LAVTIŽAR, *Marijina božja pota v Evropi*, 3, Ljubljana 1936, str. 24–29.

⁸ Viktor KRAGL, Začetki pobožnosti presv. Srca pri nas, *Glasnik presvetega Srca Jezusovega*, 41, 1942, str. 39–42, 110–111.

⁹ Damjan HANČIČ, *Klarise na Kranjskem*, Ljubljana 2005 (Zgodovinski arhiv Ljubljana. Gradivo in razprave, 26), str. 21, 46, 62, 210–211, 221, 288, 321, 365, 415, 416, 417, 418, 433, 442–447, 450.

¹⁰ Ana LAVRIČ, Nekdanji samostani klaris na Slovenskem in njihova umetnostna dediščina, *Odsev Luči. Štiridesetletnica oživitve Klarine karizme v Sloveniji*, Nazarje 2019, str. 291–374. Bratovščina Srca Jezusovega je na kratko predstavljena tudi v okviru ljubljanskih baročnih bratovščin, gl. LAVRIČ 2011 (op. 4), str. 54–55.

¹¹ Anton STRLE, Praznik presvetega Srca Jezusovega, *Leto svetnikov* (ur. Marijan Smolik), 2, Celje 2000, str. 547; Hans J. LIMBURG, Herz Jesu Verehrung, *Lexikon für Theologie und Kirche*, 5, Freiburg im Breisgau 2017, str. 51–53.

¹² Iskrice presv. Srca Jezusovega. Bratovščina presvetega Srca, *Venec cerkvenih bratovščin*, 1/8, 1897, str. 118–119, z navedbo, da je bila prva bratovščina ustanovljena leta 1688, leta 1698 jih je bilo že 17, nato pa so se izjemno hitro širile, tako da so jih leta 1727 samo v Evropi našli nad 400, leta 1765 pa 1090.

¹³ Na dunajsko bratovščino se je ob 200. obletnici njene ustanovitve spomnil tudi Frančišek Ušeničnik, urednik slovenske bratovščinske revije, v prispevku: Bratovščina presv. Srca Jezusovega v cerkvi svete Uršule na Dunaju, *Venec cerkvenih bratovščin*, 3/4, 1899, str. 57–58.

¹⁴ Anna CORETH, *Liebe ohne Mass. Geschichte der Herz-Jesu-Verehrung in Österreich im 18. Jahrhundert*, Maria Roggendorf 1994 (Cor ad cor. Schriften im Dienst der Herz-Jesu-Verehrung, 4), str. 33, 82, 87. Dunajski model so druge skupnosti sprejele skoraj nespremenjen; gl. CORETH 1994 (op. 14), str. 52.

¹⁵ Število bratovščin Srca Jezusovega je izjemno naraslo po letu 1702; gl. CORETH 1994 (op. 14), str. 87.

¹⁶ Darija MAVRIČ, Franz Ambros (?) Dietell: Portret Marije Angelike Neuriserin, prednice pri ljubljanskih klarisah, *Theatrum vitae et mortis humanae. Prizorišče človeškega življenja in smrti. Podobe iz 17. stoletja na Slovenskem. Katalog* (ur. Maja Lozar Štamcar, Maja Žvanut), Ljubljana 2002, str. 79, kat. št. 97. Naročnika grafičnega lista je identificiral France Baraga. V isti dunajski delavnici je nastal tudi po tipu soroden portret Marije Lukančič, prve ljubljanske opatinje.

¹⁷ Podnapis mdr. navaja: *Omnium virtutum genere, praecipue verò humilitate, devotione, benignitate, patientiâ, taciturnitate, ac amore ardenti in coeleste sponsum ferventi cultu Sacratissimi Cordis JESU, cujus selectissimam Congregationem Labacum induxerat, memorandae*; cit. po: MAVRIČ 2002 (op. 16), str. 79.

¹⁸ *Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma 1688–1801. 1: Transkripcija besedila, prevod, spremno gradivo* (ur. Lojze Gostiša), Ljubljana 2001, str. 48–49; Ana LAVRIČ, Janez Gregor Dolničar in njegova Zgodovina ljubljanske stolne cerkve, v: Janez Gregor Dolničar, *Zgodovina ljubljanske stolne cerkve. Ljubljana 1701–1714* (ur. Ana Lavrič), Ljubljana 2003 (Opera Instituti Artis Historiae), str. 27. Za mašno ustanovo gl. Österreichisches

»Lepo novo kapelo v čast presvetega Srca Jezusovega«, prvo s tem patrocinijem na Kranjskem,¹⁹ je dal cerkvi prizidati njegov sin Janez Andrej, doktor obojega prava, ki je bil prav tako velik ljubitelj glasbe in je tudi sam izvrstno igral na lutnjo (v grobnici te kapele je bil pokopan že leta 1711).²⁰ Zidavo kapele, ki je sovpadla s številnimi drugimi gradbenimi deli v mestu, omenja tudi ljubljanski kronist Janez Gregor Dolničar,²¹ žal pa ni nikjer zaslediti imena stavbarja; morda jo je ob sočasnih jezuitskih projektih, tj. povišanju in prenovi šentjakobske cerkve in zidavi dvorca Pod Turnom,²² izpeljal kranjski deželni stavbni mojster Francesco Ferrata.²³

Kapela je postala sedež **bratovščine ranjenega Srca Jezusovega**, za katero je ljubljanski škof Ferdinand Kuenburg izdal soglasje 2. marca 1702,²⁴ 23. junija pa je bila slovesno vpeljana.²⁵ Na ustanovni slovesnosti je, kot pričuje jezuitski diarij, o Srcu Jezusovem pridigal jezuitski pater Ljubljčan Filip Hoffstetter (1671–1720).²⁶ Iz navedenega je mogoče sklepati, da je bratovščina nastala ob spodbudah jezuitskih patrov, podobno kot druge, ki so imele sedež večinoma v ženskih samostanih,²⁷ dasi pri njeni vzornici, leta 1699 ustanovljeni dunajski bratovščini, iniciativa jezuitov ni neposredno razvidna, je pa njihovo vlogo mogoče zaznati v ozadju.²⁸ Pri ljubljanski je morda imel odločilen vpliv prav Hoffstetter, ki je v letih 1696–1699 bival na Dunaju (najbrž je bil že tedaj povezan s tamkajšnjimi uršulinkami), od koder bi bil utegnil prinesiti v rodno mesto spodbudo za ustanovitev podobne združbe na Kranjskem.²⁹ V letih 1702–1705, 1709–1710 in 1718–1720, ko je deloval

Staatsarchiv (OeStA), Allgemeines Verwaltungsarchiv (AVA), Alter Kultus, Stiftungs-Hofbuchhaltung (StHB), Serie B, Fasz. 220, Ktn. 303: Klarissinnen, Inventarium 1782. Na vir me je prijazno opozoril in mi posredoval gradivo doc. dr. Miha Šimac.

¹⁹ Prvo kapelo v čast Srcu Jezusovemu na Slovenskem so zgradili v Rušah že leta 1692 (z javno pobožnostjo v njej so začeli leta 1705); gl. Franc KOVAČIČ, *Zgodovina Lavantinske škofije (1228–1928)*, Maribor 1928, str. 286; KRAGL 1942 (op. 8), str. 110; Jože MLINARIČ, Ruška latinska kronika, *Ruška latinska šola* (ur. Jože Mlinarič, Bernard Geršak, Vili Rezman), Ruše 1995, str. 184, 194; SMOLIK 2011 (op. 2), odst. 1382.

²⁰ *Spominska knjiga* 2001 (op. 18), str. 50–51, z navedkom, da so ga izvolili za predsednika akademije filharmonikov; LAVRIČ 2003 (op. 18), str. 27; LAVRIČ 2011 (op. 4), str. 54–55.

²¹ Janez Gregor DOLNIČAR, *Zgodovina ljubljanske stolne cerkve. Ljubljana 1701–1714* (ur. Ana Lavrič), Ljubljana 2003 (Opera Instituti Artis Historiae), str. 288.

²² Blaž RESMAN, Šentjakobska cerkev v 18. stoletju, *Jezuitski kolegij v Ljubljani (1597–1773). Zbornik razprav* (ur. Vincenc Rajšp), Ljubljana 1998 (Redovništvo na Slovenskem, 4), str. 191.

²³ Francesco Ferrata se omenja kot arhitekt, ki bi časovno prišel v poštev kot načrtovalec prenove klariške cerkve v Mekinjah; gl. LAVRIČ 2019 (op. 10), str. 298.

²⁴ Nadškofijski arhiv Ljubljana (NŠAL), ŠAL/Šk. prot., fasc. 12, št. 22, p. 144, 2. marec 1702: *.../ datus fuit assensus pro erectione Confraternitatis sub titulo vulnerati Cordis Jesu in ecclesia S. Clarae Sanctimonialium Labacen: instituendae*; DOLNIČAR 2003 (op. 21), str. 277.

²⁵ Janez Gregor DOLNIČAR, *Annales urbis Labacensis, metropolis inclity Ducatus Carnioliae, das ist, Jahrs-Geschichten der fürstl. Haupt Statt Laybach. Von Anno 1660, biss 1700. Dann continuiret von Anno 1700 biss 1718, 1701–1718* (Semeniška knjižnica, Ljubljana, rkp. 11), fol. 40v (zanimivo je, da Dolničar ustanovitve bratovščine ni omenil v *Epitome chronologica* (1714)); Viktor STESKA, Dolničarjeva ljubljanska kronika od l. 1660 do l. 1718, *Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko*, 11, 1901, str. 94; Ivan VRHOVNIK, Zatrte nekdanje cerkve in kapele ljubljanske, *Danica*, 2, 1904, str. 19–20.

²⁶ Arhiv Republike Slovenije (ARS), Zbirka rokopisov, I/35r, Diarium p. Ministri, 642r, 23. junija 1702: *P. Hoffstetter apud moniales S. Clarae eucomiasten egit SS. i Cordis JESU, sub cujus titulo erecta confraternitas primam suam solemnitate ibidem habuit*. Navedeno po: RESMAN 1998 (op. 22), str. 192.

²⁷ CORETH 1994 (op. 14), str. 32, 99. Gre za ženske samostane, kjer so bili jezuiti iniciatorji ali pa tudi pridigarji in duhovni voditelji.

²⁸ CORETH 1994 (op. 14), str. 20, 42–43, 47, 50, 56. Jezuiti so bili duhovni voditelji dunajskih uršulink in zdi se, da je bratovščinsko knjižico pripravil eden izmed njih.

²⁹ Za Hoffstetterja gl. Joža GLONAR, Hofstetter Filip, *Slovenski biografski leksikon*, 1/3, Ljubljana 1928, str. 330,

v ljubljanskem kolegiju, se je proslavil kot »nadvse slaven in učen« govornik.³⁰ Po Dolničarjevem zapisu je bil »nadvse odličen mož«, ki se ga »zaradi duha, misli, pesniških figur in nadvse bogatega obilja tem in besed ne da zlahka posnemati.«³¹

Oltar v kapeli je bil najbrž lesen, s sliko Srca Jezusovega v osrednjem delu.³² O mojstru, ki je izdelal nastavek, ni podatkov, avtorja slike Frančiška Karla Remba pa je zabeležil Janez Gregor Dolničar v dodatku k ljubljanski kroniki *Annales urbis Labacensis*, kjer je sestavil seznam oljnih slik po ljubljanskih cerkvah okoli leta 1715.³³ Z ozirom na začetek delovanja bratovščine je mogoče sklepati, da je Remb delo dokončal vsaj do junijske slovesnosti leta 1702.³⁴ Naročilo platna naj bi bilo po mnenju Blaža Resmana povezano z jezuiti, saj sta v tem času oba Remba, oče Janez Jurij in sin Frančišek Karel, slikala oboke njihove šentjakobske cerkve in patri »kot duhovni očetje klaris so podoba za ustanovno slovesnost /.../ prav verjetno takrat naročili pri svojem slikarju.«³⁵ Jezuiti so bili namreč z ljubljanskimi klarisami v stikih kot njihovi izredni spovedniki,³⁶ nedvomno pa jih je z njimi še posebej povezovala nova pobožnost, saj so bili prav člani Družbe Jezusove glavni promotorji in apogeti češčenja Jezusovega srca v Katoliški cerkvi.³⁷

Oltarna slika, ki je bila po razpustu samostana leta 1782 umaknjena iz javnega češčenja, sodi med najpomembnejše relikte ljubljanskih klaris (sl. 2). Ko se je v poslopja naselila vojaška bolnišnica, so jo shranili v tamkajšnjem skladišču, pozneje pa prenesli v vojaško bolnišnico na Zaloški cesti, kjer jo je leta 1941 na podstrešju našel Viktor Kragl.³⁸ Najditelj jo je podaril ljubljanskemu škofu Antonu Vovku, ta pa jo je dal očistiti in jo leta 1953 izročil škofiji kot spomin na dolgo navzočnost češčenja Jezusovega srca med Slovenci.³⁹ Slika predstavlja s trnjem in žarki obdano ranjeno Jezusovo srce, iz katerega švigajo plameni in nad katerim se dviga križ. Srce prestoluje vrh oblakov na bogato izrezljanem tronu, ob katerem klečita angela adoranta, zgoraj pa žari Jezusov monogram, ki ga častita

ki mdr. navaja, da je dunajskim uršulinkam spisal navodilo za premišljevanje in izpoved; Ladislaus LUKÁCS, *Catalogus generalis seu Nomenclator biographicus personarum Provinciae Austriae Societatis Jesu (1551–1773)*, 1, Romae 1987, str. 583; France M. DOLINAR, *Das Jesuitenkolleg in Laibach und die Residenz Pleterje 1597–1704*, Ljubljana 1976, str. 153, 165. Leta 1701 je Hoffstetter poučeval v celovškem kolegiju.

³⁰ Tako ga označuje DOLNIČAR 2003 (op. 21), str. 290, 299, 307.

³¹ Janez Gregor DOLNIČAR, *Bibliotheca Labacensis publica Collegii Carolini Nobilium, Trubar, Hren, Valvasor, Dolničar. O slovstvu na Kranjskem* (ur. Luka Vidmar), Ljubljana 2009, str. 206, 319; gl. tudi Viktor STESKA, Dolničarjeva »Bibliotheca Labacensis publica«, *Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko*, 10, 1900, str. 153.

³² Pod sliko je bila »slaba poslikava«, kot je navedeno v popisu ob ukinitvi samostana, gl. OeStA, AVA, Alter Kultus, Stiftungs-Hofbuchhaltung, Serie B, Fasz. 220, Ktn. 303: Klarissinnen, Inventarium 1782.

³³ DOLNIČAR, *Annales* (op. 25), kjer v dodatku *Künstliche Mallery, welche in Laybach zu sehen, fol. 130rv*, navaja: *Cordis Jesu von Franzen Remb*; Viktor STESKA, *Slike v ljubljanskih cerkvah okoli l. 1715, Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko*, 12, 1902, str. 50.

³⁴ Viktor STESKA, *Slovenska umetnost. I: Slikarstvo*, Prevalje 1927, str. 123, je sliko datiral z »bržkone 1702«.

³⁵ RESMAN 1998 (op. 22), str. 192.

³⁶ VRHOVNIK 1904 (op. 25), str. 20. Pri izrednih spovednikih so se lahko spovedale dva- do trikrat na leto, sicer pa so imele lastnega stalnega spovednika, gl. HANČIČ 2005 (op. 9), str. 173, 441. Za spovednike klaris naj bi bili sicer določeni frančiškani; gl. ARS, AS 1, Vicedomski urad za Kranjsko, *Ecclesiastica*, šk. 39, 2/21; Majda SMOLE, *Vicedomski urad za Kranjsko. 13. stol. –1747. 4: Cerkevne zadeve Lit. L*, Ljubljana 1994, str. 226. Za povezave gl. tudi ARS, AS 1, Vicedomski urad za Kranjsko, *Ecclesiastica*, šk. 39, 2/19 in SMOLE 1994 (op. 36), str. 225, z navedkom, da so si ljubljanski klariški samostan ogledali reški jezuiti in da jim je bil zelo všeč.

³⁷ Prim. CORETH 1994 (op. 14), str. 17–18.

³⁸ KRAGL 1942 (op. 8), str. 39–42, 110–111.

³⁹ Za sliko gl. LAVRIČ 2011 (op. 4), str. 54–55. Vovk je 9. aprila 1953 sliko opremil s pismom, v katerem je podal kratek historiat. Sliko hrani Nadškofijski ordinariat v Ljubljani.



2. Frančišek Karel Remb: Srce Jezusovo, 1702, Nadškofjski ordinariat, Ljubljana



3. Grafični list dunajske bratovščine Srca Jezusovega, okrog 1699

lebdeča angela. Kompozicija je tudi barvno pretehtana; krvavo rdečemu Srcu ustvarjajo ravnotežje rdeči odtenki ogrinjal in angelskih kril, modro siva barva oblakov in draperije pa kontrastira z belo obleko in zlatorumeno svetlobo, ki sije iz Srca in Imena Jezusovega ter krog in krog prežarja prestol. Slikar je motiv prestola prevzel po grafičnem listu dunajske bratovščine iz okoli leta 1699 (sl. 3),⁴⁰ pri adorantih pa se je zgledoval po kompoziciji Guida Renija v rimski cerkvi SS. Trinità dei Pellegrini, kot je ugotovil Georg Matthias Lechner.⁴¹ Grafično predlogo so Rembu najverjetneje posredovali jezuiti, morda kar sam Hoffstetter. Ljubljanske klarise pa so zagotovo priskrbele tudi lastne grafike, kar iz virov sicer ni neposredno razvidno, najbrž pa se nanje nanaša inventarni podatek o veliki bakreni plošči.⁴² Ker se je ob vpisu vsak član posvetil Jezusovemu srcu in prejel bratovščinski



4. Jezusovo srce na oltarju iz nekdanje klariške cerkve v Ljubljani, okrog 1760, p. c. sv. Kancijana, Škocjan

besedah pomeni njegovo brezmejno ljubezen do človeštva in vir vseh njegovih bridkosti. Plamene ljubezni, ki izhajajo iz Jezusovega srca, je vidkinja doživela v naslednjem prikazovanju, a so bili podobi, ki je postala standardna, vedno dodani.⁴⁸

Poleg osrednjega mesta v kapeli je Srce Jezusovo v klariški cerkvi dobilo poseben položaj tudi na velikem oltarju, potem ko so stari nastavek zamenjali z novim. Ta naj bi nastal okoli leta 1760, vprašanje, ali ga je izdelala frančiškanska rezbarska delavnica, katere ekspresivnost se je sčasoma

listek, so dunajski slične podobice s slovenskim posvetilnim besedilom, izvirajoče iz 18. stoletja, ki jih je bilo pred drugo svetovno vojno še mogoče najti,⁴³ gotovo izvirale iz njihovega samostana; reprodukcijo je leta 1942 v *Glasniku presvetega Srca Jezusovega* objavil Jakob Žibert,⁴⁴ žal pa v javnosti dostopnih zbirkah doslej ni bilo mogoče najti nobenega tovrstnega primerka.⁴⁵

Srce Jezusovo, kakor ga je po dunajski predlogi naslikal Frančišek Karel Remb, je upodobljeno v skladu z Jezusovimi razodetji Marjeti Mariji Alacoque. V takšni obliki ga je videla v prikazovanjih, zlasti v t. i. veliki viziji leta 1674, zato so se prvotne upodobitve ravnale po njenem opisu, tip Jezusa z žarečim srcem v roki ali na prsih pa se je uveljavil šele okoli srede 18. stoletja⁴⁶ (posebno vplivna je postala slika Pompea Batonija v rimski jezuitski cerkvi Il Gesù iz leta 1767).⁴⁷ Redovnica je videla Jezusovo srce na plamenečem prestolu. Žareče je bilo bolj kot sonce in prosojno kot kristal, imelo je vidno rano, ki jo je naredila sulica, in bilo obdano s trnjevo krono. Nad Srcem je stal križ, ki po Gospodovih

⁴⁰ Za grafiko (signirana: *H. de Laugoth*) gl. CORETH 1994 (op. 14), str. 65, 66, 67, 237. Dunajski bratovščinski listek je dejansko kopija bakroreza, odtisnjene na naslovnem listu knjige Bernharda Sonnenberga *Neue vom Himmel gesandte Andacht gegen dem Göttlichen Hertz Jesu Christi*, München 1695.

⁴¹ Georg Matthias LECHNER, *Der Barockmaler Franz Carl Remp (1675–1718)*, Wien 2010 (tipkopis doktorske disertacije), str. 26–27, 88, 171 (za objavo na spletu gl. <http://othes.univie.ac.at/9877/>; 15. 3. 2019); LAVRIČ 2011 (op. 4), str. 55; LAVRIČ 2019 (op. 10), str. 353. Adoranta z Renijeve slike (iz časa 1625–1626) je Remb posnel po prevodni grafiki, verjetno po jedkanici Roberta van Audenaerdeja, ki jo je med letoma 1683 in 1687 izdal rimski založnik François Collignon.

⁴² OeStA, AVA, Alter Kultus, Stiftungs-Hofbuchhaltung, Serie B, Fasz. 220, Ktn. 303: Klarissinnen, Inventarium 1782.

⁴³ KRAGL 1942 (op. 8), str. 41.

⁴⁴ Jakob ŽIBERT, Češčenje Srca Jezusovega – vsebina krščanstva, *Glasnik presvetega Srca Jezusovega*, 41, 1942, str. 66, 67.

⁴⁵ V ljubljanski Semeniški knjižnici med različne (večinoma tuje) primerke uvrščena podobica neznane provenience predstavlja mlajšo verzijo grafike, objavljene v ljubljanskem bratovščinskem molitveniku (z zrcalnim obratom angela v kartuši).

⁴⁶ Prim. CORETH 1994 (op. 14), str. 114–115.

⁴⁷ Christopher M. S. JOHNS, That amiable object of adoration. Pomepeo Batoni and the Sacred Heart, *Gazette des Beaux-Arts*, 140, 1998, str. 19–28; David MORGAN, *The Sacred Heart of Jesus. The Visual Evolution of the Devotion*, Amsterdam 2008 (Meertens Ethnology Cahier, 4), str. 15–16, 20, 22, 23, 25. Poleg omenjene podobe je Batoni ustvaril tudi znano sliko Marije presvetega Srca Jezusovega (za konvent San Francesco a Ripa v Rimu), ki spodbuja ljudi, da se z zaupanjem približajo temu misteriju.

⁴⁸ CORETH 1994 (op. 14), str. 26–27, 58–59, 63.



5. Češčenje Srca Jezusovega, 18. stoletje, uršulinski samostan, Ljubljana

precej umirila, pa ostaja odprto.⁴⁹ Zrelobarocni oltar, menda najbogatejši primerek iz tega obdobja na Kranjskem, ki po ornamentiki spominja na Jelovškove osnutke,⁵⁰ je nad osrednjo nišo okrašen s plamenečim in s trnjem obdanim Jezusovim srcem, nad katerim se dviga Jezusov monogram s križem na sredi. Po ukinitvi samostana so oltar kupili prebivalci Škocjana pri Dobu in ga za postavitev v svoji cerkvi zožali, tako da se tron zdaj šilasto zaključuje, Jezusovo srce pa še vedno kraljuje nad njim in ohranja spomin na nekdanjo klariško bratovščino (sl. 4).⁵¹

Z bratovščino je mogoče povezati še tri umetniška dela, ki so se ohranila pri uršulinkah v Ljubljani in Škofji Loki, kamor so verjetno prišla s klarisami, ki so se tamkajšnjim uršulinkam pridružile po razpustu samostana. V Ljubljani kaže na klariško poreklo slika *Češčenje Srca Jezusovega* (sl. 5), ki je z motivom plamenečega srca na prestolu formalno povezana z oltarno sliko ljubljanske bratovščine in še konkretnije z grafičnim listom v njenem molitveniku. Anonimni avtor je Rembova angela adoranta nadomestil z obsežno skupino svetnikov in nad prestolom dodal prizor Marijinega kronanja.⁵² Izbira svetnikov (med njimi je tudi nekaj ženskih predstavnic), naslikanih s prikupno naivnostjo, je precej samosvoja (opaziti je mogoče, da izpostavlja častilce Srca Jezusovega in s tem povezane redove, zlasti jezuite), apostoli, mučenci, pričevalci in redovniki pa tudi niso dosledno razvrščeni po skupinah. Pozornost zbuja sv. Trije kralji, ki simbolično predstavljajo počastitev najsvetejšega Zakramenta, ter sv. Terezija Velika in sv. Avguština, ki se z atributom gorečega srca še posebej

⁴⁹ Za oltar gl. Blaž RESMAN, Umetnostnozgodovinski oris dobskih cerkva, *Znamenje. Cerkve, grajske kapele in znamenja v župniji Dob* (ur. Blaž Otrin), Ljubljana 2012, str. 27–30.

⁵⁰ Sergej VRIŠER, *Baročno kiparstvo v osrednji Sloveniji*, Ljubljana 1976, str. 132, 133.

⁵¹ RESMAN 2012 (op. 49), str. 27–30.

⁵² Janez VEIDER, *Slike v uršulinskem samostanu v Ljubljani, Zbornik za umetnostno zgodovino*, 20, 1944, str. 134: št. 251, sliko datira v 18. stoletje; gl. tudi LAVRIČ 2011 (op. 4), str. 55; Ana LAVRIČ, *Ikonografija sv. Antona Padovanskega. Upodobitve na Slovenskem, S patri smo si bili dobri. Tri stoletja brežiških frančiškanov* (ur. Jože Škofljanec), Brežice 2013 (Brežiške študije, 4), str. 175.



6. Frančiškanska delavnica (pripisano): Križani z Marijo, druga polovica 18. stoletja, uršulinski samostan, Ljubljana

dobro vključujeta v motiv.⁵³ Kot klariškega lahko prepoznamo tudi Križanega z Marijo, stoječo pod križem, ker ima ta na podstavku upodobljeno ranjeno Jezusovo srce (sl. 6).⁵⁴ Pretanjeno oblikovana kiparska skupina je daleč od ekspresivnosti frančiškanske rezbarske delavnice, vendar bi pogojno mogla nastati v njenem poznem obdobju, ko je prešla v mirnejšo lepotnost in eleganco. Na ljubljansko pobožnost in bratovščino pa se zelo verjetno navezuje tudi ikonografsko zanimiva slika Jezusa z gorečim srcem in križem na rami, ki je pristala v Škofji Loki in jo uršulinke zdaj hranijo pri Sv. Duhu (sl. 7). Združuje motiva Jezusovega srca in Trpečega Jezusa. Srce ni več upodobljeno na prestolu (emblemsko), ampak na Jezusovih prsah, Jezus pa ni predstavljen na običajen način, ampak s križem na rami. Dejansko spominja na milostno podobo Kristusove ranjene rame (*das Schulterwundenbild*)⁵⁵ pri Sv. Florijanu v Ljubljani, četudi v našem primeru rame ni videti, ker jo zakriva velik križ.⁵⁶ Po slogu je sliko mogoče datirati v tretjo četrtino 18. stoletja.⁵⁷

Glavni namen bratovščine, katere program je bil izrazito duhoven, je bila posvetitev Jezusovemu srcu, njegovo češčenje in zadoščevanje za žalitve, ki jih človeštvo prizadeva Božji ljubezni. Titularno slovesnost je imela na praznik Srca Jezusovega, tj. v petek po osmini praznika sv. Rešnjega telesa.⁵⁸ Klarise so skrbele, da so praznik v njihovi kapeli vselej slovesno obhajali. Na ta dan so imeli dve pridigi, ob sedmih zjutraj slovensko in ob devetih nemško.⁵⁹

⁵³ Slikar je svetnike nanizal v petih vrstah: v zgornjo je za angela varuha in nasproti angelu Gabrijelu z Marijo postavil samo Terezijo Veliko, v drugo je razvrstil Jožefa (zraven Marije), apostola Jakoba in Janeza Krstnika ter skupino sv. Treh kraljev, v tretjo Ignacija Lojolskega, apostola Petra, Frančiška Asiškega, Avguština, Janeza Evangelista, Antona Padovanskega, Bernarda in Frančiška Ksaverja, v četrto Roberta Bellarina (?), Vincencija Pavelskega (?), Lucijo, Barbaro, Agato, Marijo Magdaleno, Petra Kanizija (?) in Ahacija, v peto pa Boštjana, Roka, Valentina, Lovrenca, Tomaža, Janeza Nepomuka, Karla Boromejskega (?) in Nikolaja Tolentinskega. Navzoči so predstavniki večine moških redov, ki so delovali v Ljubljani.

⁵⁴ Lesen križ s podobo Srca Jezusovega je omenjen tudi v inventarnem popisu ob ukinitvi samostana, gl. ARS, AS 7, Deželno glavarstvo za Kranjsko, Ecclesiastica, šk. 241, popis z dne 29. 10. 1782; LAVRIČ 2019 (op. 10), str. 349, 354.

⁵⁵ Za motiv gl. Elfriede GRABNER, *Verborgene Volksfrömmigkeit. Frühe und volksbarocke Christuspokryphen in Wort- und Bildzeugnissen*, Wien-Köln-Weimar 1997, str. 118–125.

⁵⁶ Za šentflorijanski oltar z omenjeno podobo gl. Blaž RESMAN, *Die Grundströmungen in der Skulptur des Barock in Slowenien. Übersicht, Problematik, Einflüsse des bayerischen Rokoko, Bayern und Slowenien im Zeitalter des Barock. Architektur, Skulptur, Malerei* (ur. Janez Höfler, Frank Büttner), Regensburg 2006, str. 103–104, 218.

⁵⁷ LAVRIČ 2019 (op. 10), str. 354, 355, s pogojno atribucijo Francu Antonu Nirenbergerju.

⁵⁸ Rimska kurija je praznik Srca Jezusovega za vso Cerkev dovolila šele leta 1765, liturgično pa vpeljala leta 1858, gl. CORETH 1994 (op. 14), str. 29, 45.

⁵⁹ VRHOVNIK 1904 (op. 25), str. 20.



7. Trpeči Jezus z gorečim srcem, tretja četrtina 18. stoletja, uršulinski samostan, Sv. Duh pri Škofji Loki



8. Schatz-Kasten der Göttlichen Liebe, Ljubljana 1740, molitvenik bratovščine Srca Jezusovega

Sekundarne praznike so obhajali na dan Marijinega rojstva in Marijinega darovanja, na prvo nedeljo po sv. Treh kraljih in na tretjo nedeljo v postu. Zbirali so se pri oltarju,⁶⁰ ki je bil privilegirani, obdarjen s popolnim odpustkom za duše pokojnih članov na dan spomina nanje in na vse dni v tistem tednu ter na vse petke v letu.⁶¹

Kot zgled oziroma priročnik za lastno delovanje in pobožnosti so ljubljanske klarise sprva nedvomno uporabljale knjižico dunajske bratovščine,⁶² četudi jo v popisu knjig ob zatrtju samostana zaman iščemo, saj je bila najbrž všteta v kvoto »raznih molitvenikov« brez navedbe naslovov in avtorjev.⁶³ Pač pa v navedenem popisu najdemo knjižico o ponižnosti, izlivajoči se iz Jezusovega srca, ki je izšla v Münchnu leta 1710,⁶⁴ in ljubljanski bratovščini namenjeni molitvenik (zabeležen v biblioteki ter v celicah Klare Umnic in Terezije Kranich),⁶⁵ ki so ga dale klarise leta 1740 z dovoljenjem ljubljanskega generalnega vikarja Janeza Jakoba Schillinga natisniti pri Adamu Frideriku Reichardu v Ljubljani (sl. 8). Gre za ponatis v Strasbourgu objavljenega dela *Schatz-Kasten der Göttlichen Liebe* jezuita Josepha Waldnerja,⁶⁶ ki so ga redovnice obogatile z nekaj molitvami in na Ljubljano nanašajočimi se pripombami. Tako je npr. med »pravili in vajami« navedeno, da je v cerkvi sv. Klare na titularni praznik bratovščine izpostavljeno sv. Rešnje telo od pete ure zjutraj do večera, pri odpustkih pa stoji podatek, da jih je bratovščini podelil papež Klemen XI. 10. maja 1702. Uvodnemu delu, v katerem so predstavljeni izvor in izvrstnost pobožnosti k Srcu Jezusovemu, pravila, odpustki in napotki za češčenje, sledijo dnevne, tedenske in mesečne vaje oziroma molitve, pripravljalne in zahvalne molitve pri spovedi in obhajilu, molitev za popolni odpustek, letne pobožnosti (obhajanje titularnega praznika, bratovščinska molitev k Srcu Jezusovemu idr.), sedem premišljanj in podukov, ki vsebujejo bistvo prave notranje pobožnosti in popolnosti (o ljubezni, bolečini, dobroti, krotkosti in potrpežljivosti, usmiljenju, ponižnosti in zvestobi Jezusovega srca) ter Jezusove obljube Marjeti Mariji Alacoque. Predlist knjige krasi podoba prestolujočega Srca

⁶⁰ Bratovščine Srca Jezusovega so poleg letnega titularnega praznika opravljale pobožnosti tudi na prve petke v mesecu, sicer pa tudi ob petkih vse leto, gl. CORETH 1944 (op. 14), str. 68.

⁶¹ Popolni odpustek za obdobje sedmih let jim je leta 1744 podelil Benedikt XIV., leta 1765 pa Klemen XIII., gl. Marija ČIPIČ REHAR, *Listine Nadškofjskega arhiva Ljubljana. 2: Brevi, župnije, uršulinke, prepisi listin*, Ljubljana 2018, str. 92–94, št. 164, 167. Na oltar je bilo vezanih več mašnih ustanov in volil (npr. za krašenje oltarja), gl. ARS, AS 712, Samostan klaris v Ljubljani, Inventar premoženja, 2. 3. 1782; HANČIČ 2005 (op. 9), str. 365, 433, 445.

⁶² Za vsebino dunajske knjižice in program dunajske bratovščine gl. CORETH 1994 (op. 14), str. 54, 63–68.

⁶³ Mednje sodi npr. tudi devetdnevica k Srcu Jezusovemu, ki se je tedaj nahajala v celici Rozalije Dinzl, gl. OeStA, AVA, Alter Kultus, Stiftungs-Hofbuchhaltung, Serie B, Fasz. 220, Ktn. 303: Klarissinnen, Inventarium 1782.

⁶⁴ Z naslovom: *Himmlischer Ausfluß der Demuth auß dem Göttlichen Gnaden Meer deß Allerheiligsten Hertzens Jesu, so sich durch den Canal deß Jungfräulichen Hertzens Mariae ergossen, ein himmlisches Gnaden-Wasser, zum Heyl deß gantzen menschlichen Geschlechts*. Knjižico iz samostana ljubljanskih klaris hrani uršulinski samostan v Ljubljani.

⁶⁵ OeStA, AVA, Alter Kultus, Stiftungs-Hofbuchhaltung, Serie B, Fasz. 220, Ktn. 303: Klarissinnen, Inventarium 1782. Pri knjigi, ki jo je imela v sobi Klara Umnic, je zabeleženo, da je izšla v Ljubljani leta 1714, kar je lapsus ali pa je šlo za neki zgodnejši natis istega dela. Vsekakor je le malo verjetno, da bi bil molitvenik iz leta 1740 prvi molitveni priročnik, ki so ga izdale ljubljanske klarise.

⁶⁶ S polnim naslovom: *Schatz-Kasten der Göttlichen Liebe. Das Allerheiligste Hertz Jesu, dessen unendliche Lieb vorgestellt, und erklärt wird die Menschen hierdurch zu schuldiger Gegen-Lieb, und Verehrung seines H. H. Hertzens anzufammen, wie auch zu einen vollkommenen Leben anzuführen. Erstlich zusammen getragen von R. P. Josepho Waldner S. J. und zu Straßburg aufgelegt. Anjetzo aber mit andächtigen Gebettern vermehret und von dem Hoch-Löbl. Convent der Wohl-Ehrwürdigen Frauen Ord. S. Clarae zu Laybach, zur Beförderung der Andacht, und daselbst auffgerichter Bruderschaft deß H. H. Hertzen Jesu hervor gegeben. Gedruckt zu Laybach, bey Adam Friderich Reichard, Laa. Buchdruckern*. Knjižico iz samostana ljubljanskih klaris hrani uršulinski samostan v Ljubljani. Posnetke mi je ljubeznivo posredovala s. Marta Triler. Za Waldnerja gl. CORETH 1994 (op. 14), str. 144–145.

Jezusovega, ki se od dunajske razlikuje le v zrcalnem obratu angela v kartuši, s podnapisom *O Jesu Hertz ich liebe dich, / dann du zuvor geliebt hast mich*, ki je enak dunajskemu.⁶⁷

Ohranjeno oziroma doslej znano pridigarstvo gradivo, ki se nanaša na bratovščino, je skromno; še posebej pogrešamo pridige jezuitskih patrov, ki so bile gotovo ne samo ganljive, ampak tudi teološko utemeljene.⁶⁸ Zanimiv govor je bratovščini namenil kapucinski pridigar Rogerij Ljubljanski (1667–1728), ki mu je vredno posvetiti nekaj več pozornosti. Uvrstil ga je v drugi del knjige *Palmarium empyreum* (izšla posthumno leta 1743) na dan prvega julija pod naslov *Od Brathoushne JESUSoviga Serzà*.⁶⁹ Za izhodišče je vzel misel *Effundite coram eo corda vestra/Pred njim izlivajte svoja srca* (Ps 62,9) in v uvodu po Plutarhu povzel zgodbo o Filipu Makedonskem, ki je učenjakom in filozofom, da bi preizkusil njihovo modrost, postavil vprašanje, kaj je na svetu največje, in od njih dobil različne odgovore, bodisi da je to Olimp, Atlas, voda oziroma sonce, najbližji resnici pa je bil tisti, ki je trdil, da je največje človeško srce. Pridigar pojasni, da človeškega srca ne more napolniti nič razen Boga, da pa je »in rerum natura« še nekaj večjega od njega, in to je Jezusovo srce, ki si ne želi nič drugega kot človeška srca. Zato naj jih ljudje izlivajo pred njim in se izročijo njegovemu srcu ter se vanj zatekajo v svojih potrebah. Sledi jedro pridige, zgrajeno na kontrastu med varljivim srcem angleške kraljice Elizabete, ki je s prevaro spravila ob kraljestvo in življenje Marijo Škotsko, in zvestim srcem Zveličarja, ki je vsem srcem varno in zaupno zatočišče. In nadalje na primerjavi srca ribe, ki ga je mladi Tobija položil na žerjavico in tako odgnal od svoje neveste zlega duha, z Jezusovim srcem, s katerim je mogoče odgnati demone vseh vrst, če ga položimo na ogenj ljubezni. Tako je apostol Tomaž pregnal duha prevzetnosti, Zahej in Matej duha lakomnosti, Marija Magdalena duha nečistosti, Savel skušnjavca jeze, Avguštin skušnjavca lenobe. Primeri pričajo, da je Jezusovo srce resnično pribežališče v vseh nadlogah, zato pridigar povabi poslušalce, naj tudi oni v svojih srcih vžgejo ogenj ljubezni do tega srca. Če ob tem ne občutijo nobene pomoči, je vzrok v tem, da svojega srca niso združili z Jezusovim. Človek, ki je po Jezusovem srcu, namreč prejema pomoč od Boga, kakor jo je v svojem življenju prejemal kralj David. V sklepu govornik ponovi naslovno misel in pravi, da bo presveto Srce Jezusovo ljudem v tolažbo, pomoč in zveličanje, če bodo z njim združili svoja srca; nosijo naj ga v ustih, mislih, spominu in srcu. V opomin jim pove dramatično baročno zgodbo o umiranju posvetnjaškega puščavnika, na katerega že čaka hudič z ognjenimi vilami; ker v življenju ni maral za Jezusovo srce in ni imel usmiljenja, ga tudi sam ni vreden, zato mu peklenšček naposled porine vile v srce in vzame dušo. Razmišljanje, ki je podprto s številnimi citati iz Svetega pisma in cerkvenih pisateljev, Rogerij zaključil z molitvijo sv. Anzelma, naj mu Bog vzame vse razen srca, s katerim ga bo mogel ljubiti.

V samostanu razen bratovščine Srca Jezusovega ni obstajala nobena druga,⁷⁰ čeprav se morda zdi, da na to asociirata oblečena podoba Matere Božje in omemba bakrenih plošč za odtis

⁶⁷ Za podnapis, ki je dejansko bratovščinska deviza, gl. CORETH 1994 (op. 14), str. 66.

⁶⁸ KRAGL 1942 (op. 8), str. 41, po jezuitski kroniki povzema, da so imeli patri ganljive pridige o Srcu Jezusovem tako pri Sv. Jakobu kot tudi pri klarisah.

⁶⁹ ROGERIJ LJUBLJANSKI, *Palmarium empyreum, seu Conciones CXXVI. de sanctis totius anni /.../ Pars II.* (ur. Jože Pogačnik, Kajetan Gantar, Jože Faganel), Ljubljana 2001 (Dela SAZU 55/II), str. 1–9.

⁷⁰ V seznamu duhovnih in svetnih ustanov pri ukinjenih bratovščinah je že po ukinitvi ljubljanskega klariškega samostana navedena »Usmiljena bratovščina«, ki bi hipotetično v času jožefinskih reform lahko nadomestila bratovščino Srca Jezusovega, verjetneje pa gre za lapsus. Za bratovščino gl. Jože MAČEK, *Mašne in svetne ustanove na Kranjskem in v Avstrijski Istri. Urejanje, državni nadzor in premoženje duhovnih in svetnih ustanov pri cerkvah na Kranjskem in v Avstrijski Istri do leta 1809. Prispevek k obravnavi državnega cerkvenstva na Kranjskem*, Ljubljana 2005, str. 138.

škapulirjev v inventarnem popisu samostana.⁷¹ Slednje bi klarise sicer lahko izdelovale za škapulirsko bratovščino pri ljubljanskih frančiškanih, vendar je bolj verjetno, da so za člane lastne bratovščine in čistilce Srca Jezusovega tiskale majhne podobice tega motiva, kakršne je razširjala že Marjeta Marija Alacoque in so jih verniki (kot škapulirje) na trakovih nosili okoli vratu.⁷² Marijino češčenje, navezano na kip, ki so ga odevale v dragocene obleke različnih barv in krasile z nakitom, pa izvira iz skupne klariške tradicije. Ob ukinitvi samostana je komisija v zakristiji popisala kip Matere Božje (z glavo iz voska), kroni iz rdečega žameta z umetnim okrasjem za Marijo in Otroka, Marijino žezlo z umetnimi kamni, trinajst oblek in pajčolan ter (med samostanskimi dragocenostmi) več kosov nakita,⁷³ v cerkvi pa oltar Naše Ljube Gospe, ki je naveden kot četrti, poleg »velikega oltarja sv. Mihaela oziroma sv. Klare in stranskih oltarjev sv. Mihaela in Srca Jezusovega«.⁷⁴ Kot občasni oltarni okras so najbrž uporabljali Ime Marijino, izvezeno z zlatom na zelenem žametu in obdano s srebrnimi čipkami,⁷⁵ ki se zdi kot vsebinska vzporednica Imenu Jezusovemu za istoimensko bratovščino pri škofjeloških klarisah.

Iz seznama bratovščin na Kranjskem leta 1773 izvemo, da ljubljanska klariška ni imela posebnega premoženja (v blagajni je tedaj imela le 24 kr in 2 pf), denar, ki so ga člani ob vpisu prostovoljno prispevali,⁷⁶ in sicer en ali dva solda, pa je porabila za razsvetljavo in okras oltarja.⁷⁷ Ob ukinitvi samostana je opatinja izročila komisiji bratovščinski denar v višini 2 fl 29 kr in 1 pf. Na vprašanje, kolikšni so letni prihodki bratovščine in njena glavnica, pa je odgovorila, da nima kapitala in tudi ne stalnih letnih prihodkov, pač pa le prostovoljne prispevke članov ob njihovem vpisu.⁷⁸

Ljubljanske klarise so se, podobno kot mekinjske in škofjeloške, vključevale tudi v »zunanje« bratovščine oziroma verske združbe. Nekaj njihovih imen najdemo med umrlimi člani v knjigi bratovščine sv. Uršule pri sosednjih uršulinkah: leta 1728 Jožefo Kuschlan, Alojzijo Schweiger in Rozalijo Rasp, 1729 opatinjo Hortulano Raab, 1732 Jero Permet in 1734 Rozalijo Kapus, kot dobrotnica pa je leta 1727 zabeležena opatinja Serafina Dinzl.⁷⁹ Morda je bila katera od njih vključena

⁷¹ LAVRIČ 2019 (op. 10), str. 349.

⁷² Richard LEWINSOHN-MORUS, *Zgodovina srca. Erotika – simbolika – kirurgija – filozofija – psihologija*, Ljubljana 1963, 138; za škapulir sv. Srca gl. America Needs Fatima, The Origin of the Sacred Heart Badge, <https://www.freerepublic.com/focus/f-religion/1654606/posts> (15. 2. 2020); Karl SUSO FRANK, *Skapulier, Lexikon für Theologie und Kirche*, 9, Freiburg im Breisgau 2017, stp. 653.

⁷³ OeStA, AVA, Alter Kultus, Stiftungs-Hofbuchhaltung, Serie B, Fasz. 220, Ktn. 303: Klarissinnen, Inventarium 1782; prim. LAVRIČ 2019 (op. 10), str. 349.

⁷⁴ OeStA, AVA, Alter Kultus, Stiftungs-Hofbuchhaltung, Serie B, Fasz. 220, Ktn. 303: Klarissinnen, Inventarium über das gesamte Vermögen, welches der, bey dem gehobenen Kloster der Klarisser Nonnen in Laybach befindlichen Kirche St. Michaelis Archangeli & respectivè Stae: Clarae, dann derselben einverleibten Bruderschaft von Herzen Jesu eigenthümlich- dann zu Messen- und andern Stifftungen gehörig ist, april 1782: /.../ mit 4 Altären versehen; nehmlich der Hoch Altar St: Michaelis & respectivè St: Clarae, ein Seithen Altar eben St: Michaelis, ein Herz Jesu Altar, und der Vierte U: L: F: Altar /.../ Auf den Chor /.../ Ein Altarl mit den heiligen Creuz Particul, und ein Mittere schöne Orgel.

⁷⁵ OeStA, AVA, Alter Kultus, Stiftungs-Hofbuchhaltung, Serie B, Fasz. 220, Ktn. 303: Klarissinnen, Inventarium 1782. Med cerkveno srebrnino in dragocenostmi zbujajo pozornost tudi tri srebrna srca »auf 2 Opfer Tafeln«. Verjetno gre za votive Srcu Jezusovemu.

⁷⁶ Člani so se ob vstopu vpisali v vpisno knjigo, ki se žal ni ohranila, v popisu inventarja leta 1782 pa je bila zabeležena med listinami in knjigami, gl. OeStA, AVA, Alter Kultus, Stiftungs-Hofbuchhaltung, Serie B, Fasz. 220, Ktn. 303: Klarissinnen, Inventarium 1782.

⁷⁷ LAVRIČ 2014 (op. 4), str. 116.

⁷⁸ OeStA, AVA, Alter Kultus, Stiftungs-Hofbuchhaltung, Serie B, Fasz. 220, Ktn. 303: Klarissinnen, Inventarium 1782. Popisovalci so iz seznama listin prepisali tudi podatek, da je bila bratovščina vpeljana 23. junija 1702.

⁷⁹ Arhiv uršulinskega samostana v Ljubljani (AULj), fasc. 3, bratovščinska knjižica; LAVRIČ 2011 (op. 4), str. 56.

tudi v graško bratovščino sv. Mihaela ali pa so knjigo omenjene bratovščine, ki je izšla v Gradcu leta 1745 in je bila pred razpustom klaris zabeležena v sobah Ludovike Ranilovič in Avguštine Liechenthurn, uporabljale le za pobožnosti.⁸⁰

Bratovščina Srca Jezusovega se na Kranjskem v baročni dobi skorajda ni razširjala;⁸¹ poleg pri ljubljanskih klarisah je obstajala le še v vikariatni cerkvi sv. Miklavža na Ovsišah (ustanovljena 1735),⁸² na področju ljubljanske škofije pa se leta 1717 omenja tudi v vikariatni cerkvi sv. Martina v Lipi nad Vrbo (Lind ob Velden) na Koroškem.⁸³

Bratovščina Srca Marijinega v Mekinjah

Češčenje Srca Marijinega se je začelo že v srednjem veku, na novo pa pognalo v 17. in 18. stoletju, vzporedno s pobožnostjo do Srca Jezusovega.⁸⁴ Pobudnik je bil sv. Janez Eudes,⁸⁵ ki si je prizadeval za javno liturgično češčenje, tj. za vpeljavo praznika in oficija Marijinega srca, kar so do leta 1672 prevzele skoraj vse francoske škofije.⁸⁶ Ustanavljanje bratovščin Srca Marijinega je dovolil papež Klemen X. leta 1674.⁸⁷

Za ustanovitev bratovščine Marijinega srca v Mekinjah je bila zaslužna opatinja Doroteja Sidonija (1664–1728), ki je izšla iz stare in ugledne kranjske plemiške družine Gallenbergov, ustanovitelj in dednih odvetnikov mekinjskega samostana.⁸⁸ Z njenim vstopom v samostan so se pomirili že dalj časa trajajoči spori, ki jih je družina imela z redovnicami zaradi odvetništva, začela pa se je tudi



9. Portret mlade redovnice, domnevno Doroteje Sidonije Gallenberg, pozno 17. stoletje, Narodna galerija, Ljubljana

velika gradbena dejavnost. Dorotejin oče Jurij Žiga, tedaj kranjski deželni upravitelj, je skupaj z bratom Janezom Friderikom ob podpori deželnih stanov do leta 1686 postavil monumentalno samostansko poslopje, po obnovi samostana pa so se prenovitvena dela nadaljevala v cerkvi. Ko je samostan v letih 1706–1728 vodila Doroteja Sidonija, je poskrbela za poslikavo prehodov med samostanom, cerkvijo in gallenberškim dvorcem, za obokanje cerkvene ladje in postavitev obsežnega nunskega kora ter za celotno opremo prezbiterija, ladje in obeh zakristij. Slovela je kot izjemna osebnost in bila močno priljubljena tudi med ljudstvom,⁸⁹ zato si v nadaljevanju dovolimo kratek ekskurz o njenem videzu.

Iz zgoraj navedenega razloga in zaradi splošne navade plemstva, ki je ohranjalo družinski spomin s portretnimi galerijami, se zdi verjetno, da je dal Jurij Žiga Gallenberg na platnu ovekovečiti tudi svojo hčer. Po družinskem

izročilu je za njen portret veljala slika, ki jo je iz posesti grofa Aleksandra Gallenberga pridobil Edvard Strahl, zbiratelj umetnin v Stari Loki, iz njegove zbirke pa pozneje za Narodno galerijo odkupil Ivan Zorman (sl. 9).⁹⁰ Na novi lokaciji je skupaj s podatkom o njeni provenienci sčasoma zašlo v pozabo tudi družinsko izročilo, ki ga je Strahlu posredoval Gallenberg, zato se je v literaturi pojavljala pod naslovom anonimne »mlade redovnice« vse do novih ugotovitev Renate Komić Marn, do katerih je prišla na podlagi raziskav Strahlove zbirke.⁹¹ Identifikacija upodoblenke pa vendarle ostaja hipotetična,⁹² saj zbuja tudi pomisleke. Datacija slike, ki jo pisci postavljajo v drugo polovico 17. oziroma prvo četrtino 18. stoletja, pri čemer se zgodnejša varianta zdi ustrežnejša, se sicer ujema z redovnim obdobjem Doroteje Sidonije, vprašljivo pa je neklariško oblačilo. Mlada nuna namreč nosi habit, ki pripada nekemu manj znanemu (doslej še neugotovljenemu) redu in ga najbrž ni mogoče pripisati le umetnikovi domišljiji, Doroteji Sidoniji pa bi kljub njenemu posebnemu statusu težko pripisali oblačilno svojevoljnost, ki bi bila sicer ob navadah (razvadah) v samostanu v njenih zgodnjih letih dejansko mogoča. Znano je namreč, da je prav ona v času vodenja samostana celo poostrila samostanska

⁸⁰ OeStA, AVA, Alter Kultus, Stiftungs-Hofbuchhaltung, Serie B, Fasz. 220, Ktn. 303: Klarissinnen, Inventarium 1782. Poleg omenjene knjige je bila v sobi Rozalije Dinzl zabeležena tudi devetdnevnica k sv. Mihaelu.

⁸¹ Na Štajerskem je bila bratovščina Srca Jezusovega ustanovljena leta 1735 v Laškem, z njo povezana pa je bila deset let mlajša bratovščina v Loki pri Zidanem Mostu, gl. Matjaž AMBROŽIČ, Pregled predjožefinskih bratovščin na slovenskem Štajerskem, *Acta historiae artis Slovenica*, 19/1, 2014, str. 26.

⁸² Ovsiška bratovščina je nazoren primer, do kakšne zmede lahko pride pri letnicah. Kot leto njene ustanovitve se na osnovi papeške listine omenja letnica 1743, ko je dobila pravico do privilegiranega oltarja s popolnim odpustkom za duše rajnih članov. Letnica 1745 se, kot je razvidno iz zapisa v bratovščinski matrikuli, navezuje na papeški breve z odpustki za žive člane, na predlistu matrikule z risbo iz leta 1777 pa je zapisano, da je bila ustanovljena leta 1735 (NŠAL, ŠAL/ŽA, Kranj, fasc. 7, Razne knjige); gl. *Slovenija v papeških listinah* (ur. France Martin Dolinar), Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana 1996, str. 155; Metoda KEMPERL, *Romanja in romarske cerkve 17. in 18. stoletja na Slovenskem. Gorenjska z Ljubljano*, Celje-Ljubljana 2011, str. 234, 335; LAVRIČ 2014 (op. 4), str. 139; ČIPIČ REHAR 2018 (op. 61), str. 49, št. 43.

⁸³ NŠAL, ŠAL/Šk. prot., fasc. 14, št. 28, pp. 138–139, sept. 1717 (omenjena v vizitacijskih dekretih), gl. Ana LAVRIČ, Bratovščine v ljubljanskih škofijskih protokolih 17. in 18. stoletja, *Arhivi. Glasilo Arhivskega društva in arhivov Slovenije*, 36/1, 2013, str. 28–29.

⁸⁴ Prečisto Srce Marijino, *Venec cerkvenih bratovščin*, 3/1, 1899, str. 7–10; Kako se je začela bratovščina svetega in brezmadežnega Srca Marijinega, *Venec cerkvenih bratovščin*, 3/3, 1899, str. 42.

⁸⁵ Znamenita je zlasti njegova posthumno objavljena knjiga o češčenju Marijinega srca *Le Coeur Admirable de la Très Sacrée Mère de Dieu*, Caen 1681 (slovenski prevod: *Čudovito srce Božje Matere*, Pleterje 1983).

⁸⁶ Od leta 1729 se je z Josephom Galliffetom začel v naslovu praznika za Marijino srce uporabljati pridevnik »Brezmadežno«. Z aprobacijo kulta Srca Jezusovega leta 1765 se je praznik Marijinega srca začel hitro širiti tudi v druge škofije, leta 1805 je bilo uradno liturgično češčenje od Cerkve splošno potrjeno, dokončno potrjeno pa je bilo leta 1851; gl. Johannes STÖHR, Herz Mariä. 3: Dogmatik, *Marienlexikon* (ur. Remigius Bäumer, Leo Scheffczyk), 3, St. Ottilien 1991, str. 168; gl. tudi Anton STRLE, Praznik Marijinega brezmadežnega srca, *Leto svetnikov* (ur. Marijan Smolik), 2, Celje 2000, str. 557–558.

⁸⁷ STÖHR 1991 (op. 86), str. 168.

⁸⁸ HANČIČ 2005 (op. 9), str. 49, 50.

⁸⁹ Frančišek RIHAR, *Bratovščina Marijinega prečistega Srca v Mekinjah na Kranjskem*, Maribor 1904, str. 6–7; BUKOVIČ 1936 (op. 6), str. 107; LAVTIŽAR 1936 (op. 7), str. 27; HANČIČ 2005 (op. 9), str. 45–46, 206, 207, 321, 448; LAVRIČ 2019 (op. 10), str. 295, 297–298, 301–305.

⁹⁰ Portret hrani Narodna galerija pod inv. št. S 638.

⁹¹ Anica CEVC, *Stari tuji slikarji XV.–XIX. stoletja. I.*, Narodna galerija, Ljubljana 1960, str. 19, kat. št. 10; Alberto RIZZI, O nekaterih italijanskih slikah v Sloveniji, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 9, 1972, str. 132, kat. št. 10; Federico ZERI, *Tuji slikarji od 14. do 20. stoletja*, Narodna galerija, Ljubljana 1983, str. 38–39, kat. št. 34; Federico ZERI, Ksenija ROZMAN, *Evropski slikarji. Katalog stalne razstave*, Narodna galerija, Ljubljana 1997 (Katalogi I.), str. 90, kat. št. 59; Milček KOMELJ, *Svetniki. Slikarstvo XVIII. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 2008, str. 46; Renata KOMIĆ, Po sledih Strahlove zbirke, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 45, 2009, str. 201–202; Renata KOMIĆ MARN, *Strahlova zbirka v Stari Loki in njena usoda po letu 1918*, Ljubljana 2016 (doktorska disertacija), str. 258, 403 (pod imenom Sidonija Doroteja).

⁹² KOMIĆ MARN 2016 (op. 91), str. 403.

pravila in klavzuro ter dosegla, da so morale biti vse redovnice enako oblečene in niso smele več nositi oblek iz razkošnega materiala.⁹³ Mikavna pomisel, da bi jo bil kmalu po vstopu v samostan⁹⁴ vendarle utegnil na tak način upodobiti nizozemski slikar, ki je po Gallenbergovem naročilu v zadnji četrtini 17. stoletja naslikal Sv. Kolomana za mekinjski oltar v istoimenski kapeli, ostaja le namig, saj atribucija Almanachu narekuje previdnost in bi zahtevala poglobljeno slogovno analizo. Podoba poduhovljeno lepe mladenke v gallenberški zbirki, realna ali ne, je vsekakor ustrezala družinskim predstavam o izredni predstavnici njihovega rodu.

Bratovščina Srca Marijinega je bila na Kranjskem in tudi v širšem slovenskem prostoru novost,⁹⁵ medtem ko so po Evropi nastajale že od zadnje četrtine 17. stoletja.⁹⁶ Doroteja Sidonija jih je gotovo poznala, o tem, kaj jo je neposredno spodbudilo k odločitvi, pa lahko le ugibamo. Morda je želela ljubljansko pobožnost k Srcu Jezusovemu dopolniti z marijansko vzporednico, saj je že sv. Janez Eudes povezoval češčenje obeh Src. Z uvedbo češčenja Marijinega srca in istoimenske bratovščine, ki je bila njegovo žarišče, pa je sloveča opatinja dosegla tudi to, da je mekinjska cerkev kmalu postala priljubljena božja pot za širšo okolico.⁹⁷

Bratovščini Srca Marijinega v Mekinjah je papež Klemen XI. 31. marca 1718 podelil odpustke,⁹⁸ arhidiakon za Gorenjsko Janez Andrej Flachenfeld pa jo je 2. februarja 1719 potrdil; že 12. februarja je bila uvedena v cerkev, kjer se je začelo vpisovanje članov.⁹⁹ Koliko naj bi ti darovali ob vstopu, ni zabeleženo, znano pa je, da je bratovščina s časom postala razmeroma premožna. V času obstoja je njena glavnica, naložena v javnem skladu, narasla in je leta 1773 znašala 1100 fl. Od tega je bratovščina prejela 44 fl letnih obresti, od glavnice v višini 600 fl pa je moralo biti opravljenih v cerkvi dvanajst maš na leto.¹⁰⁰ Glavni praznik z možnostjo pridobitve popolnega odpustka je bratovščina obhajala na drugo predpostno nedeljo, in sicer z jutranjo peto mašo, dopoldansko slovesno mašo s pridigo, popoldanskimi večericami, pridigo, procesijo in litanijami. Sekundarne praznike z enakim razporedom opravil in nepopolnim odpustkom pa je imela na tretjo nedeljo v maju, prvo nedeljo v juniju, nedeljo po prazniku Marijinega vnebovzetja in drugo adventno nedeljo, tj. nedeljo po prazniku Brezmadežnega spočetja.¹⁰¹

Pri katerem oltarju je bratovščina ob ustanovitvi gostovala, ni znano. Lastni oltar, zaznamovan z gallenberškim grbom, je dobila nekaj let pozneje; skupaj s pendantom, posvečenim sv. Frančišku

⁹³ Za njene reforme samostana gl. HANČIČ 2005 (op. 9), str. 45–46, 202, 207.

⁹⁴ Slovesnost preobleke Doroteje Sidonije Gallenberg leta 1680 je s pridigo povzdignil frančiškanski pater Anton Lazari, gl. HANČIČ 2005 (op. 9), str. 46, 92.

⁹⁵ Bila naj bi najstarejša bratovščina Srca Marijinega na Slovenskem, gl. Lev MENAŠE, *Marija v slovenski umetnosti. Ikonologija slovenske marijanske umetnosti od začetkov do prve svetovne vojne*, Celje 1994, str. 194–195.

⁹⁶ Avstrijski bratovščini v Linzu in na Dunaju sta bili ustanovljeni šele za mekinjsko: bratovščina Srca Marijinega pri uršulinkah v Linzu je dobila papeški privilegij leta 1719, a so jo potem nadomestili z bratovščino Srca Jezusovega, leta 1720 ustanovljena bratovščina pri avguštinskih kanonisah v cerkvi sv. Jakoba na Dunaju pa se očitno ni prav razcvetela, saj so jo že leta 1743 obnovili, gl. CORETH 1994 (op. 14), str. 118, 219.

⁹⁷ Prim. RIHAR 1904 (op. 89), str. 9.

⁹⁸ Leto izdaje papeške bule se kot letnica ustanovitve bratovščine navaja npr. v seznamu bratovščin iz leta 1773, gl. LAVRIČ 2014 (op. 4), str. 117.

⁹⁹ RIHAR 1904 (op. 89), str. 5; RIHAR 1909 (op. 5), str. 269. Za bratovščino gl. HANČIČ 2005 (op. 9), str. 442–443. Datum uvedbe bratovščine je zapisan na grafični podobici.

¹⁰⁰ HANČIČ 2005 (op. 9), str. 288, 415, 416, 417, 418, 443; LAVRIČ 2014 (op. 4), str. 117.

¹⁰¹ RIHAR 1904 (op. 89), str. 6. Za udeležbo v bratovščino vpisanih kamniških meščanov gl. Ana LAVRIČ, Kamniške bratovščine in njihova povezava s freskami pri Sv. Primožu in v župnijski cerkvi na Šutni, *Arhivi. Glasilo Arhivskega društva in arhivov Slovenije*, 39/1, 2016, str. 15.



10. Luka Mislej: Oltar Srca Marijinega, 1723–1727, ž. c. Marijinega vnebovzetja, Mekinje



11. Luka Mislej: Oltar sv. Frančiška Asiškega z oblečenim Marijinim kipom, 1723–1727, ž. c. Marijinega vnebovzetja, Mekinje

Asiškemu (Serafinskemu),¹⁰² je bil postavljen ob slavoloku po predelavi ladje, izvedeni v letih 1722–1723, zagotovo pred 28. julijem 1727,¹⁰³ ko ga je posvetil stiški opat Aleksander Engelshaus (sl. 10, 11).¹⁰⁴ Obdarovan je bil s privilegijem za duše pokojnih članov bratovščine.¹⁰⁵ Elegantna črna kamnita stebrna oltarja z barvnimi inkrustacijami okrog niše, na podstavkih stebrov in na menzi, sta pripisana ljubljanski kamnoseški delavnici Luke Misleja.¹⁰⁶ Za sliko, ki je zapirala nišo oltarja Srca

¹⁰² Jure VOLČJAK, *Goriška nadškofija na Kranjskem v času apostolskega vikarja in prvega nadškofa Karla Mihaela grofa Attemsa (1750–1774)*, Ljubljana 2017 (*Acta Ecclesiastica Sloveniae*, 39), str. 288.

¹⁰³ Za izhodiščne letnice gl. France STELE, *Politični okraj Kamnik. Topografski opis*, Ljubljana 1929, str. 282, 286, 288, 303, 304.

¹⁰⁴ Datum posvetitve oltarja je razviden iz listine, katere besedilo je objavil STELE 1929 (op. 103), str. 303; prim. RIHAR 1904 (op. 89), str. 6, s podatkom, ki se v resnici nanaša na veliki oltar Marijinega vnebovzetja; prim. HANČIČ 2005 (op. 8), str. 442. Posvečevalec je v oltar vložil relikvije sv. Valentina, sv. Frančiška, sv. Lucije in sv. Katarine, priložil pa še tiste iz prejšnjega oltarja, in sicer sv. Jakoba st., pasu sv. Frančiška, sv. Klare in drugih. Odpustek na dan posvetitve je bilo mogoče prejeti tudi ob obletnicah.

¹⁰⁵ Privilegij odpustka za duše pokojnih članov mu je 7. februarja 1767 podelil papež Klemen XIII., najbrž pa se na oltar nanaša tudi odpustek, na katerega opozarja tabla z letnico 1759, gl. STELE 1929 (op. 103), str. 303, 304.

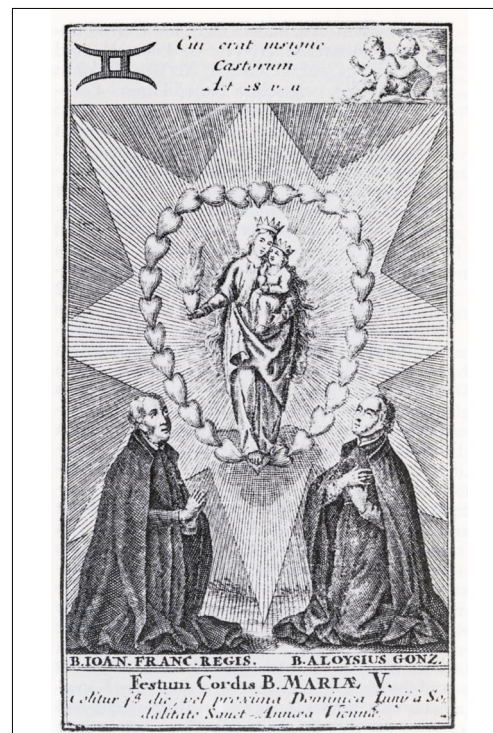
¹⁰⁶ LAVRIČ 2019 (op. 10), str. 304.



12. Srce Marijino, podobica mekinjske bratovščine, okrog 1719, Semeniška knjižnica, Ljubljana



13. Johann Chrysostomus Vogl: Srce Marijino, 1737, ž. c. sv. Martina, Laško



14. Johann Andreas Pfeffel: Srce Marijino, Zodiacus Festorum Marianorum, Augsburg 1723



15. Delavnica Klauber: Srce Marijino, podobica mekinjske bratovščine, druga četrtina 18. stoletja, Semeniška knjižnica, Ljubljana

Marijinega, dokler je niso v 19. stoletju nadomestili s Koželjevo *Brezmadežno*,¹⁰⁷ ni sledu. Po njej naj bi se sicer zgledovala bratovščinska podobica, vendar tam upodobljeni baročni tip Božjepotne Matere Božje dejansko kaže milostni kip, ki naj bi prav tako imel svoje mesto na oltarju. Sv. Jožef in sv. Klara, ki ju je bratovščina posebej častila, sta ga morda spremljala na oltarni sliki ali pa sta bila dodana samo na grafiki in se prek nje znašla tudi na banderu.

Klarise so dale izdelati tri različne podobice, katerih grafične plošče so bile v času Steletovega topografskega popisa v mekinjskem župnišču še ohranjene, zdaj pa za njimi ni sledu;¹⁰⁸ dve sta bili namenjeni neposredno članom bratovščine, ena pa vsem častilcem oziroma romarjem. Najstarejša je nesignirana podobica (sl. 12), ki so jo uporabili tudi kot frontispic v prvi bratovščinski knjižici, natisnjeni leta 1719.¹⁰⁹ Njen osrednji motiv je prstan ljubezni z vdelenim gorečim srcem in Marijo z Detetom v žarkovju na sredini. Prstan dvigata sv. Jožef in sv. Klara, ki poleg plamenečega srca držita v rokah tudi lilijo. Spremljajoči putti pridržujejo prav takšna srca, le zgornja dva liliji in trak z napisom *Heilige MARIA von Herten*. Na zgornjem in spodnjem robu prizora je zapisano: *Liebes Ring / denen die eines aufrichtigen Hertzen seynd. Psalm. 72.*¹¹⁰ Podobica krajevno ni opredeljena ne z veduto in ne v besedilu, z mekinjsko bratovščino pa jo povezujeta konkretni svetniški figuri, ki ju najdemo tudi na mlajšem bratovščinskem listu in banderu. Izbrana lika sta namreč glavni razložek, po katerem odstopa od drugih podobnih upodobitev. Tako npr. na freski Srca Marijinega (*Sancta Maria de corde*), ki jo je leta 1737 v cerkvi sv. Martina v Laškem očitno po isti predlogi naslikal Johann Chrysostomus Vogl,¹¹¹ prstan držita sv. Joahim in sv. Ana (sl. 13).¹¹² Za primerjavo je zanimiv tudi prizor iz serije *Zodiacus Festorum Marianorum* (Augsburg 1723), ki ga je vrezal Johann Andreas Pfeffel; tamkajšnji Marijin lik je enak mekinjskemu, le da ne stoji v prstanu, ampak sredi iz src sestavljenega srca, pod njim pa klečita jezuitska sobrata sv. Janez Francišek Regis in sv. Alojzij Gonzaga (sl. 14).¹¹³

Druga, po umetniški plati boljša grafika kaže Božjepotno Mater Božjo, stoječo na oltarčku pod baldahinom, ki ga krona plameneče srce. Marija in Jezušček nosita kroni in držita v rokah goreči srca (sl. 15). Obstopata ju sv. Jožef in sv. Klara, tudi onadva z gorečima srcema, le da je Klarino vdeleno v monštranco. Nad Marijo lebdi angela z gorečim srcem v eni roki, medtem ko z drugo dvigata s prav takšnim srcem okrašen prstan, ki naj bi člane bratovščine spodbujal k ljubezni do Marije.¹¹⁴ Na predeli je v kartuši zapisano ime bratovščine *Herz Mariae Bruderschaft*. Veduta

¹⁰⁷ STELE 1929 (op. 103), str. 288. Slika Matije Koželja je iz leta 1885.

¹⁰⁸ STELE 1929 (op. 103), str. 305–306, navaja matrice v velikosti 15,4 x 8,8 cm, 11,6 x 6,5 cm in 14,12 x 9,7 cm. Za podobice, ki jih hranijo Semeniška knjižnica Ljubljana, Grafični kabinet Narodnega muzeja Slovenije in Narodna in univerzitetna knjižnica Ljubljana, gl. Maja LOZAR ŠTAMCAR, Prispevek k preučevanju božjepotnih grafičnih podob v 18. stoletju na Slovenskem, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 26, 1990, str. 63, 74, 78; LAVRIČ 2019 (op. 10), str. 305.

¹⁰⁹ STELE 1929 (op. 103), str. 305–306, je podobico okvirno datiral v prvo polovico 18. stoletja.

¹¹⁰ Prim. Ps 73 (72), 1: *Zares, dober je Bog do Izraela, do tistih, ki so čisti v srcu.*

¹¹¹ Jože CURK, *Topografsko gradivo. 9: Sakralni spomeniki na območju občine Laško*, Celje 1967, str. 20.

¹¹² Z Laškimi bi hipotetično utegnili biti povezana podobica, katere reprodukcijo je objavil Franci PETRIČ, *Slovenske božje poti. Romanje – popotovanje v veri. Božje poti pripovedujejo*, Ljubljana 2008, str. 252, ob opisu cerkve Marija Gradec. To bi pomenilo, da Mekinje in Laško združuje tudi neki skupni vzorec.

¹¹³ Gl. Andreas Pfeffel, http://calcografica.ing.beniculturali.it/index.php?page=default&id=20&lang=it&schemaType=S&soggetto_value=ASTRONOMIA&start=71 (25. 10. 2019); *Marienlexikon* (ur. Remigius Bäumer, Leo Scheffczyk), 3, St. Ottilien 1991, sl. na str. 169. Grafika je opremljena z drugačnimi napisi (in s podnapisom, da praznik Srca Marijinega praznuje bratovščina sv. Ane na Dunaju 1. junija ali prvo nedeljo v omenjenem mesecu). Motiv so uporabljali tudi v modificiranih oblikah.

¹¹⁴ O tem, ali so člani ob vpisu v bratovščino dejansko dobili kak prstan, ni podatkov. Znano pa je na primer, da so

mekinskega samostana in župnišča v spodnjem delu kompozicije kaže stanje po obnovi in dozdavah stavbe na začetku 18. stoletja, pod njo je napis, ki ovekoveča začetek delovanja bratovščine: *Den 12. Hornung in 1719 eingeführt in dem Löbl. Jungfräuli/chen Closter Münkendorff in Ober Crain Orden St. Clarae*. Podobica je izšla iz augsburške Klauberjeve delavnice, kar potrjuje signatura na spodnjem robu (*Klauber Sc. Aug. V.*). Stele jo je okvirno datiral v prvo polovico 18. stoletja,¹¹⁵ glede na Klauberjevo dejavnost pa jo je mogoče natančneje umestiti v drugo četrtino stoletja. Ponavljajoči se motiv srca¹¹⁶ na podobici izraža bistvo pobožnosti, h kateri so mekinske redovnice vabile Marijine častilce z besedami: »Naj drugi častijo Marijo s knjigami, neštevilnimi izbranimi besedami, darovi za njene oltarje, ti ji podari svoje srce, sedež ljubezni, in tako si ji daroval najdragocenejše, kar imaš.«¹¹⁷

Tretja grafika, najbrž mlajša od druge, je preprostejša in manj detajlirana (sl. 16).¹¹⁸ Tudi tu Marija z Otrokom, tokrat z žezlom in globusom predstavljena kot Kraljica, stoji na podstavku (z Marijinim monogramom v kartuši) pred oltarno nišo, ki jo obdaja pravokoten okvir in na vrhu zaključuje rokokojska ornamentika z gallenberškim grbom na sredini. Spodaj se odpira pogled na mekinsko samostansko poslopje kot na Klauberjevi podobici, podnapis pa se nanaša na milostno podobo: *Die gnadenreiche bildnus in den Adelichen Stift zu Minkendorf. / geweicht und angerirt*. Grafično podobico so natisnili za romarje in se z njo dotaknili milostne podobe, zaradi katere je cerkev postala božjepotna.

Poleg omenjenih grafik je pomemben relikv mekinske bratovščine bandero, ki ga hrani Muzej krščanstva na Slovenskem v Stični (sl. 17).¹¹⁹ Podoba Srca Marijinega se zgleduje po Klauberjevi kompoziciji, le da je ta nekoliko reducirana in v detajlih spremenjena: bogato oltarno scenerijo so nadomestili oblaki in angelske glavice, namesto prstana ljubezni putta pridružujeta Marijino krono,



16. Mekinska božjepotna Mati Božja, romarska podobica, druga četrtina 18. stoletja, Semeniška knjižnica, Ljubljana



17. Srce Marijino, banderska slika mekinske bratovščine, druga četrtina 18. stoletja, Muzej krščanstva na Slovenskem, Stična



18. Sv. Frančišek Asiški, banderska slika mekinske bratovščine, druga četrtina 18. stoletja, Muzej krščanstva na Slovenskem, Stična

sv. Jožef s srcem in lilijo ter sv. Klara z monštranco pa se tokrat obračata k Mariji. Vsa srca imajo vpisan Marijin monogram. Na drugi strani bandera je upodobljen sv. Frančišek Asiški, ki je Marijin pendant tudi na nasproti stoječem oltarju ob slavoloku. Ikonografsko je nekoliko specifičen, ker je prilagojen marijanski simboliki: stoječ v pokrajini pred Assisijem drži v levici plameneče srce z Marijinim monogramom, v desnici pa predstojniški križ (sl. 18).¹²⁰ Z ozirom na Klauberjevo grafiko je tudi bandero mogoče umestiti v drugo četrtino 18. stoletja.

Od nekdanje bratovščinske opreme se je ohranila tudi oblečena figura Matere Božje, ki so jo, sedečo na prestolu pod baldahinom, nosili v procesijskih obhodih. Njena dejanska starost je težko določljiva. Pred ukinitvijo samostana sta imela Marija in Jezušček srebrni kroni in srca, bogata oblačila in baldahin. Po razpustu klaris leta 1782 je vladna komisija kip prepustila mekinski cerkvi, ki je ostala v javni bogoslužni rabi, vendar mu je odtujila srebrne predmete (razen Jezuščkove kro- ne) in nekaj oblek,¹²¹ po zatrtju bratovščine leta 1783 pa so ga umaknili iz javnosti. Ob koncu 19. stoletja, ko so ga našli na podstrešju in spet postavili v cerkev, je mekinski župnik Franc Rihar bratovščino obnovil pod naslovom Marijinega prečistega srca,¹²² torej z dodanim predikatom, ki

prstan dobili člani bratovščine Jezusa, Marije in Jožefa (sv. Družine) v Mošnjah, da jih je (z vrezanimi imeni) spominjal na to sveto trojstvo; gl. LAVRIČ 2013 (op. 83), str. 37.

¹¹⁵ STELE 1929 (op. 103), str. 305. Grafika je reproducirana v RIHAR 1909 (op. 5), str. 245; BUKOVIČ 1936 (op. 6), str. 107; HANČIČ 2005 (op. 9); PETRIČ 2008 (op. 112), str. 265. Semeniška knjižnica Ljubljana hrani koloriran in nekoloriran primerek.

¹¹⁶ MENAŠE 1994 (op. 95), str. 194, poudarja, da so s ponavljajočimi se motivi preobložena dela značilna za samostansko okolje zgodnjega 18. stoletja.

¹¹⁷ Citat je vzet iz knjižice *Wahre und schuldigste Hertzens-Andacht zu den allerheiligsten Hertzen Mariae*, ki je omenjena v nadaljevanju članka; za citat gl. tudi RIHAR 1904 (op. 89), str. 16–17; LAVTIŽAR 1936 (op. 7), str. 25; HANČIČ 2005 (op. 9), str. 211.

¹¹⁸ STELE 1929 (op. 103), str. 306, z okvirno datacijo v prvo polovico 18. stoletja.

¹¹⁹ MENAŠE 1994 (op. 95), str. 194, sl. 164.

¹²⁰ S takšnim križem je sv. Frančiška upodobil tudi Valentin Metzinger, gl. Anica CEVC, *Valentin Metzinger 1699–1759. Življenje in delo baročnega slikarja*, Narodna galerija, Ljubljana 2000, str. 236–237, kat. št. 251.

¹²¹ ARS, AS 7, Deželno glavarstvo za Kranjsko, Ecclesiastica, šk. 246, 1. 7. 1782, 24. 8. 1782; LAVRIČ 2019 (op. 10), str. 307–308.

¹²² Bratovščina je bila obujena leta 1895/96; gl. RIHAR 1904 (op. 89), str. 11–16; MENAŠE 1994 (op. 95), str. 194. Dejansko ni verjetno, da bi Marijin kip na podstrešje skrile klarise; prim. BUKOVIČ 1936 (op. 6), str. 107; HANČIČ 2005 (op. 9), str. 443.

poudarja Marijino brezmadežnost, razglašeno z dogmo leta 1854. Marija in Jezušček, sedeča na prestolu, sta leta 1897 dobila novi pozlačeni srebrni kroni ter srebrno plameneče srce (z napisom *INTRA: PECCATOR: / ECCE: IANVA: COELI: / SALVS: TVA: / COR: MARIAE*)¹²³ in globus.¹²⁴ Namestili so ju najprej na steno nasproti prižnice, pozneje pa jima je mesto na svojem oltarju prepustil sv. Frančišek Asiški (sl. 11).

Mekinjska bratovščina je imela lasten molitvenik z naslovom *Wahre und schuldigste Hertzens-Andacht zu den Allerheiligsten Herten Mariae*.¹²⁵ Prvič je izšel pri Janezu Juriju Mayerju v Ljubljani leta 1719, verjetno že za prvo bratovščinsko slovesnost. Krasi ga uvodna ilustracija z že omenjeno podobo prstana ljubezni. Izvod hrani Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani (sl. 19–20).¹²⁶ Drugi natis, ki ga je leta 1734 pripravil Johann Kleinmayer v Celovcu, zdaj ni v razvidu, opisal pa ga je Franc Rihar, ki je mekinjski izvod še imel v rokah¹²⁷ (prve izdaje knjižice očitno ni poznal). Po njegovem mnenju naj bi anonimno delo sestavila neka neznana mekinjska redovnica,¹²⁸ Damjan Hančič pa ga je pripisal celotni skupnosti, češ da naj bi ga klarise pripravile s »skupnimi močmi«, morda s pomočjo takratnega samostanskega kaplana ali spovednika.¹²⁹ Glede na leto izida ljubljanske knjižice lahko sklepamo, da jo je sestavila Doroteja Sidonija sama ali s pomočjo sosester, zagotovo pa je kot opatinja in pobudnica bratovščine imela pri njej glavno besedo. Za uvodno posvetilo Devici Mariji je kot posebno pomembno uvrstila bulo z odpustki, ki jih je bratovščini podelil Klemen XI., nato pa devetdnevnice in litanije v čast Marijinemu srcu, molitve za duše v vicah za vsak dan v tednu, molitev k sv. Jožefu in sv. Klari ter navodila za opravljanje pobožnosti, ki priporočajo: 1. Vsak član naj si izbere dan, ko bo po opravljeni spovedi in obhajilu daroval svoje srce Mariji. 2. Darovanje svojega srca naj ponovi vsako soboto in posebej na praznik Srca Marijinega, tj. na glavni praznik bratovščine. 3. Ob navedenih dneh naj se vadi v askezi in kreposti, posebno v ljubezni do Boga in v ponižnosti. 4. Marijo naj časti predvsem z molitvijo rožnega venca in drugimi molitvami, ki jih priporoča Katoliška cerkev. Na Marijo naj se obrača, preden začne s svojimi opravili in ko sliši biti uro ali zvoniti angelovo češčenje. 5. Mariji v čast naj opravi kako spokorno delo. 6. Na spodobno mesto naj postavi Marijino podobo in jo pozdravi vsakokrat, ko iz sobe odide ali vanjo vstopi, priporoča naj se ji pred opravili in zahvaljuje po njih; obiskuje naj Mariji posvečene cerkve in kapele. 7. Časti naj Mariji posebno ljube svetnike: sv. Jožefa, sv. Joahima in sv. Ano, sv. Frančiška, sv. Bonaventuro, sv. Klaro, in se pobožno pripravlja na Marijine praznike.¹³⁰ Iz navodil



19.–20. *Wahre und schuldigste Hertzens-Andacht zu den Allerheiligsten Herten Mariae*, Ljubljana 1719, uvodna ilustracija in naslovna stran molitvenika bratovščine Srca Marijinega

je razvidno, kako pomembno vlogo v vsakdanjem življenju članov je imela Marijina podoba, ki jim je približala njeno navzočnost in jih vnela v ljubezni in pobožnosti.

Podatki o vključenosti mekinjskih klaris v »zunanje« bratovščine in redove so skromni: pod opatinjo Lauro Coronini (1603–1636) so se duhovno pridružile kapucinskemu redu in s tem postale deležne njihovih duhovnih dobrin,¹³¹ Terezijo Haller in Katarino Attems najdemo pozneje med »pridruženimi« člani duhovniške bratovščine sv. Mihaela v Mengšu,¹³² Dorotejo Sidonijo pa med člani bratovščine sv. Uršule pri ljubljanskih uršulinkah.¹³³ Mekinjska klariška bratovščina, ki je imela primat in vodilno vlogo, v 18. stoletju na Kranjskem ni imela veliko posnemovalk; kolikor je doslej znano, je bila bratovščina Srca Marijinega leta 1736 ustanovljena še v podružnični cerkvi Matere usmiljenja v Kropi,¹³⁴ štiri leta pozneje pa tudi v cerkvi sv. Jerneja v Kočevju.¹³⁵

¹³¹ ČIPIČ REHAR 2018 (op. 61), str. 150, št. 368.

¹³² Duhovniška bratovščina sv. Mihaela v Mengšu. Od leta 1667 do 1799, *Zgodovinski zbornik. Priloga Ljubljanskemu škofijskemu listu*, 8/30, 1895, str. 480.

¹³³ AULj, fasc. 3, bratovščinska knjižica.

¹³⁴ NŠAL, ŠAL/Šk. prot., fasc. 18, št. 35, pp. 40–41, 18. jul. 1736: *Vicarius in Croppa Josephus Snediz pro gratiosissimo annutu erigendi confraternitatem Sacerrimi Cordis B. M. V. in ecclesia Matris Misericordiae Croppa /.../*; LAVRIČ 2013 (op. 83), str. 36.

¹³⁵ LAVRIČ 2014 (op. 4), str. 130; VOLČJAK 2016 (op. 4), str. 22.

¹²³ Prepis besedila in fotografski posnetek mi je ljubeznivo posredoval mekinjski župnik mag. Pavel Pibernik. Obnovljena bratovščina je imela shod na šesto (po današnjem štetju sedmo) velikonočno nedeljo.

¹²⁴ Poročilo o bratovščinah. Slovesno kronanje Marijine podobe v Mekinjah pri Kamniku, *Venec cerkvenih bratovščin*, 1/7, 1897, str. 106–108. Srebrni kroni, plameneče srce in globus je izdelal ljubljanski pasar Henrik Zadnikar.

¹²⁵ S polnim naslovom: *Wahre und schuldigste Hertzens-Andacht zu den Allerheiligsten Herten Mariae. Bekräftiget Durch ein absonderliche Bull von CLEMENTE dem XI. Vorge stellt In dem Hochadlich- Löblichen Stüfft / und Gotts-Hauß Münckendorff in Crain der Wohl-Erwürdigen Frauen / Frauen Ordens der Heiligen Mutter Clarae durch die unter dem Heyl- Schutz-Schirm- Trostvollen Herten MARIAE ruhmwürdigist auffgerichte Bruderschaft: Im Jahr M. DCC. XIX. Mit Erlaubnuß der Oberrn. Laybach / bey J. Georg Mayr Lands. Buchdr.*

¹²⁶ Prim. HANČIČ 2005 (op. 9), str. 210, z navedkom, da je izšla pri Janezu Kleinmayerju v Celovcu, kar se dejansko nanaša na ponatis.

¹²⁷ RIHAR 1904 (op. 89), str. 7–9. V opisu frontispica ne omenja.

¹²⁸ RIHAR 1904 (op. 89), str. 7, 16.

¹²⁹ HANČIČ 2005 (op. 9), str. 210, 450, z zamenjavo ljubljanske izdaje (1719) s celovško (1734).

¹³⁰ Prim. RIHAR 1904 (op. 89), str. 7–9; HANČIČ 2005 (op. 9), str. 210–211, 443.

Bratovščine Marijinega brezmadežnega spočetja, sv. Jožefa in Imena Jezusovega v Škofji Loki

Klarise v Škofji Loki so bile posebej povezane s češčenjem **Marijinega brezmadežnega spočetja**; potem ko jim je staro cerkev sv. Frančiška in sv. Klare leta 1660 uničil požar, so za patrono nove, leta 1669 posvečene baročne stavbe izbrale Brezmadežno,¹³⁶ katere kult je bil tedaj zelo aktualen (na Kranjskem so leta 1664 začeli 8. december obhajati kot zapovedan praznik). Pozneje so pod njenim imenom ustanovile tudi bratovščino, ki sicer ni bila prva te vrste na Kranjskem,¹³⁷ postala pa je zelo priljubljena, saj je njena podoba kmalu začela veljati za milostno in je zato privabljala tudi romarje. Bratovščina sovпада z obdobjem gospodarskega in duhovnega vzpona samostana. Bila je sad prizadevanj opatinje Marije Petričević (1714–1737), ki je redovno skupnost vodila razumno in podjetno ter dosegla, kot je zapisano v nekrologu, »da je samostan v vsej deželi zaslovel po imenitnosti«. ¹³⁸ V cerkvi je dala postaviti tri nove oltarje in kor ter na novo uredila samostanski trakt in vrt, Marijini bratovščini pa je čez nekaj let dodala še Jožefovo.¹³⁹

Bratovščina Marijinega brezmadežnega spočetja je bila ustanovljena leta 1717: potem ko ji je 3. septembra papež Klemen XI. podelil odpustke, je bila 8. decembra v navzočnosti gorenjskega arhidakona Janeza Andreja Flachenfelda v cerkvi slovesno uvedena.¹⁴⁰ Člani so popolni odpustek pod običajnimi pogoji prejeli ob vstopu v bratovščino in ob smrti ter na praznik Brezmadežne, odpustek sedmih let in sedmih kvadraten na praznike Obiskovanja, Marijinega rojstva, sv. Jožefa in na dan, ki ga je določila bratovščina sama, šestdeset dni odpustka pa za opravljanje raznih pobožnosti in dobrih del. Bratovščina je imela sedež pri velikem oltarju,¹⁴¹ v katerem je že od uvedbe bogoslužja v novo stavbo prestolovala Brezmadežna. O njej ni podatkov, edina upodobitev, ki izvira še iz 17. stoletja (iz okoli 1683) in bi pogojno mogla biti vsaj odsev oltarne podobe, krasi naslovni list klariške kronike in kaže Brezmadežno standardnega tipa v nebeški svetlobi (sl. 21).¹⁴² Obstoječi oltar je bil očitno preskromen, da bi zadoščal aktualnim potrebam in ambicijam, zato je opatinja poskrbela za nov nastavek. Tega bi bila utegnila izdelati frančiškanska rezbarska delavnica, ki je v cerkvi napravila ograjo nunskega kora, prepoznavno po zanjo značilnih elementih. V oltarno nišo so namestili



21. Klariška kronika, naslovni list z *Brezmadežno kot zavetnico klariške cerkve v Škofji Loki, okrog 1683*, Arhiv uršulinskega samostana v Škofji Loki



22. *Brezmadežna iz klariške cerkve v Škofji Loki, 1717–1737*, Muzej krščanstva na Slovenskem, Stična

novo sliko Brezmadežne, ki je zaslovela kot milostna in je imela zato poseben pomen za širše versko občestvo (sl. 22). V tronu, ki so ga prilagodili njenim meram, je ostala tudi po tem, ko so okoli leta 1774 pod opatinjo Serafino Warnuss oltar spet zamenjali z novim;¹⁴³ impozanten stebriščni nastavek z mojstrsko oblikovanimi kipi redovnih svetnikov in svetnic je izdelal v Podbrezjah naseljeni poljski kipar Peter Žiwowski.¹⁴⁴ Žal tudi ta oltar ni dočkal naših dni, ostali pa so kipi, ki jih večidel, skupaj z omenjeno sliko, hrani Muzej krščanstva na Slovenskem v Stični.¹⁴⁵

Za bratovščino, njene pobožnosti in identiteto je bila seveda odločilna oltarna podoba, ki so ji k vlogi milostne verjetno pripomogli tudi bratovščinski odpustki.¹⁴⁶ Nastala je, skupaj z oltarjem, pod Marijo Petričević, zato jo v širšem okviru lahko datiramo v obdobje njenega predstojništva, ker pa je bila tesno povezana z bratovščino, se zdi precej verjetno, da je bila naslikana že do prve bratovščinske slovesnosti v cerkvi. Na koga se je opatinja, ki tedaj na Kranjskem ni imela velike izbire med slikarji, obrnila z naročilom, ostaja odprto vprašanje. V Mekinjah so leta 1719 podobo za veliki oltar naročili pri Slovenjgradčanu Francu Mihaelu Straussu in tamkajšnja slika je celo

¹³⁶ HANČIČ 2005 (op. 9), str. 26–28; Janez HÖFLER, *Gradivo za historično topografijo predjožefinskih župnij na Slovenskem. Kranjska*, Ljubljana 2017 (elektronska knjiga, 2. dop. izdaja: https://www.viharnik.com/downloads/HistTop_Kranjska2.pdf; 16. 8. 2019), str. 106; Janez HÖFLER, *O prvih cerkvah in župnijah na Slovenskem. K razvoju cerkvene teritorialne organizacije slovenskih dežel v srednjem veku*, Ljubljana 2016 (elektronska knjiga, 2. dop. izdaja: http://viharnik.com/downloads/Oprvihcerkvah_2izdaja.pdf; 5. 9. 2019), str. 249.

¹³⁷ Najvplivnejša je bila bratovščina Brezmadežne pri ljubljanskih jezuitih, ustanovljena leta 1624, sicer pa so bile pred škofjeloško ustanovljene (vsaj) bratovščine v Ilirski Bistrici (1650), Šentvidu pri Ljubljani (1663), Ložu (1694) in na Brezovici (1703).

¹³⁸ Damjan HANČIČ, *Kronika in nekrolog loškega samostana klaris – 17. stoletje*, *Arhivi. Glasilo Arhivskega društva in arhivov Slovenije*, 26/1, 2003, str. 55.

¹³⁹ HANČIČ 2003 (op. 138), str. 55.

¹⁴⁰ Zgodovinski arhiv Ljubljana, enota v Škofji Loki (ZAL), ŠKL 113, Uršulinski samostan Škofja Loka (1551–1981), t. e. 1, Privilegiji in odpustki v cerkvi klaris v Škofji Loki, a.1. Prepis breva je 4. decembra 1717 oskrbel gorenjski arhidiacon Janez Andrej Flachenfeld. Gradivo iz škofjeloškega arhiva mi je ljubeznivo posredovala s. Marta Triler. Gl. tudi Arhiv uršulinskega samostana v Škofji Loki (AUŠL), *Kronika 1683–1891: klarise in uršulinke*, str. 55, 56; HANČIČ 2005 (op. 9), str. 444.

¹⁴¹ Papež Klemen XI. je velikemu oltarju za obdobje sedmih let podelil tudi sobotni privilegij za člane bratovščine, gl. HANČIČ 2005 (op. 9), str. 444. Privilegij za pokojne redovnice, njihove sorodnike in dobrotnike (ki so ga imeli redu podrejeni ženski samostani) je velikemu oltarju 8. julija 1764 podelil papež Klemen XIII., gl. ZAL, ŠKL 113, Uršulinski samostan Škofja Loka (1551–1981), t. e. 1, Privilegiji in odpustki v cerkvi klaris v Škofji Loki, a.8.

¹⁴² LAVRIČ 2019 (op. 10), str. 341, 342.

¹⁴³ LAVRIČ 2019 (op. 10), str. 336.

¹⁴⁴ Njegov opus je temeljito raziskal Blaž RESMAN, *Kiparstvo poznega baroka na Gorenjskem*, Ljubljana 2006, str. 76–106; Blaž RESMAN, *Kipar Peter Žiwowski*, Podbrezje 2014, str. 14, 18, 24–25.

¹⁴⁵ RESMAN 2006 (op. 144), str. 32, 85, 87, 88, 196; RESMAN 2014 (op. 144), str. 24, 25; LAVRIČ 2019 (op. 10), str. 336, 337–339. Slika hrani Muzej krščanstva na Slovenskem v Stični pod ev. št. ŠLU 161.

¹⁴⁶ Za bratovščino in odpustke gl. HANČIČ 2005 (op. 9), str. 444.

doslej njegovo edino znano (tudi podpisano) delo na Kranjskem. Za škofjeloško sliko, na kateri podpisa ni ali pa je bil pozneje odrezan, manjka slogovno primerljivo gradivo, nekaj elementov, zlasti angela, ki pridružujeta Marijin plašč, pa spominja celo na poznejše Metzingerjeve in Cebejeve rešitve. Angel na skrajnem spodnjem robu za primerjavo ne pride v poštev, saj ga je očitno preslikal ali doslikal Joseph Kastner, ki je sliko konec 19. ali na začetku 20. stoletja »neposrečeno« obnovil.¹⁴⁷ Domneva Josipa Dostala, da naj bi bil njen avtor Franc Jelovšek,¹⁴⁸ slogovno ni utemeljena. Čeprav je bila slika v času razmaha romanj in delovanja bratovščine v veliki časti, so jo uršulinke, ki so po razpustu klaris prevzele škofjeloški samostan, leta 1825 v tronu zamenjale z Layerjevo *Izbrisan je dolg*, čemur bi utegnili botrovati dejstvo, da je bila v spodnjem delu poškodovana in zato pozneje za pol metra prizrezana.

Slika ikonografsko ustreza standardnemu tipu Brezmadežne. Marija stoji na zemeljski obli in hkrati na polmesecu ter tre glavo kači z jabolkom izvirnega greha v gobcu. Roki pobožno sklepa k molitvi, pogled pa ponižno poveša. Nosi belo obleko z zlatim ovratnim obšitkom, ogrnjena je v razvihran moder plašč in pokrita s plapolajočo vijolično tančico. Glavo ji obdaja venec zvezd, nad njo lebdi sv. Duh, od katerega pada nanjo žarek svetlobe, za njo pa žari nebo, na katerem frfotajo angelske glavice in angelci, ki ji prinašajo lilijo in venec iz belih vrtnic, atributa brezmadežnosti. Eden od angelcev se je zamotal v vihrajočo draperijo, angelska mladeniča v spodnjem delu, ki bolj spominjata na motiv Marijinega vnebovzvetja, pa ji plašč pridružujeta; tisti na njeni desni poleg tega drži v roki še palmovo vejico, ki aludira na njeno zmago, medtem ko pendant s prstom kaže na premagano kačo pod njenimi nogami. Predloga, na katero se je slikar oprl, ni znana, v kompoziciji pa je poleg Murillovega mogoče zaslutiti tudi Rubensov vpliv. Koloristično je slika skrbno pretehtana: prevladuje Marijina modra, kombinirana z belo, barvno ravnotežje ustvarja rdeče-okrasta draperija angelov, nadih pretanjenosti pa dodaja prelivajoča se vijoličasta oglavnica.

Kot milostna je škofjeloška *Brezmadežna* označena na grafičnih podobicah, ki jo reproducirajo sicer le sumarno, vendar pa vsaj prva od njih dodatno potrjuje, da je slika starejša od oltarja Žiwobskega. Signirane grafike so bile izdelane v Augsburgu; prvo znano različico, ki naj bi nastala v prvi polovici 18. stoletja, je vrezal Joseph Sebastian Klauber, za njim je kompozicijo ponovil še Simon



23. Joseph Sebastian Klauber: Brezmadežna, romarska podobica, prva polovica 18. stoletja, Semeniška knjižnica, Ljubljana



24. Simon Thaddäus Sondermayr: Brezmadežna, pristopnica škofjeloške bratovščine, prva polovica 18. stoletja, Semeniška knjižnica, Ljubljana



25. Brezmadežna, pristopnica škofjeloške bratovščine, druga polovica 18. stoletja, Semeniška knjižnica, Ljubljana

Thaddäus Sondermayr, obstaja pa tudi mlajša anonimna verzija.¹⁴⁹ Klauberjeva grafika (signirana J. S. Klauber Sc A. V.)¹⁵⁰ je bila namenjena vsem romarjem in ne le članom bratovščine, kakor je mogoče razbrati iz podnapisa, ki se nanaša neposredno na milostno podobo: *Trostreiches Gnaden Bild der Unbefleckten Empfängnis MARIAE in der Kirchen des Löblichen Jungfräulichen Closters S. CLARAE Orden zu Bischöflagkh in Ober Crain* (sl. 23).¹⁵¹ Podobica se v osnovnih potezah sicer ujema z oltarno sliko, v detajlih pa od nje precej odstopa, npr. v Marijinem zasuku na gledalčevo desno, žarečem trikotnem znamenju svete Trojice na njenih prsih, umanjkanju lune pod nogo, velikosti, številu in razvrstitvi asistirajočih angelov ter nekoliko drugačnih in prerazporejenih atributih.

¹⁴⁷ Slika Brezmadežne, ki je tedaj visela v otroškem koru, je uršulinke Katarina Majhnič dala popraviti Kastnerju, »a se mu ni posebno posrečilo«; gl. AUŠL, t. e. 19, Zapis po rokopisu v Veiderjevi zbirki podobic v Semeniški knjižnici v Ljubljani (prepisala Ana Florjančič). Povezava s sliko *Izbrisan je greh* je lapsus.

¹⁴⁸ AUŠL, t. e. 19, Nunska cerkev 1954 – izvleček; prim. France ŠTUKL, *Knjiga hiš v Škofji Loki II*, Škofja Loka 1984, str. 129.

¹⁴⁹ Za podobice gl. LOZAR ŠTAMCAR 1990 (op. 108), str. 63, 67, 73, 74, 75, 79, z navedkom Sondermayerjeve, Klauberjeve in Heissigove verzije ter dveh anonimnih različic. Heissigova in ena od anonimnih nista v razvidu, verjetno pa gre le za lapsus; prim. KEMPERL 2011 (op. 82), str. 271; LAVRIČ 2019 (op. 10), str. 336, 340.

¹⁵⁰ Podobica ni datirana, datacija *post quem non* je Klauberjeva smrt leta 1768, gl. Metoda KEMPERL, Baročne in v baroku češčene milostne podobe na Gorenjskem in v Ljubljani, *Argo. Časopis slovenskih muzejev*, 53/2, 2010, str. 28; KEMPERL 2011 (op. 82), str. 271.

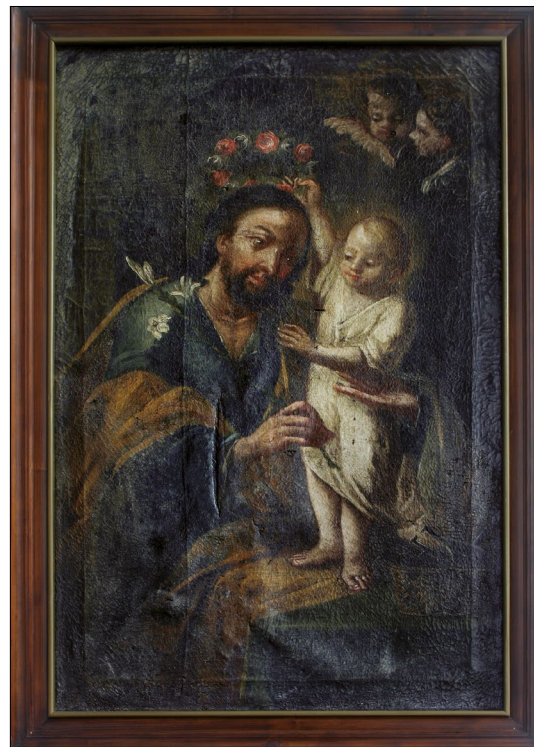
¹⁵¹ Podobica je objavljena v: KEMPERL 2010 (op. 150), str. 22.

Sondermayerjevo različico (signirana pod podnapisom *Simon Sondermayr Sculps. Aug. V.*), ki posnema Klauberjevo, a je bolj grobo vrezana, so prejeli pristopniki v bratovščino, ki so se pri tem obvezali, da bodo vse življenje po svojih močeh branili, pospeševali in častili skrivnost Brezmadežnega spočetja: *Ich Bekenne hiemit daß ich all mein Lebens-Zeit so vil mir möglich / wolle das Geheimnuß der Unbefleckten Empfängnuß MARIAE beschützen / befürdern und verehren* (sl. 24).¹⁵² Pristopnica v bratovščino je tudi mlajša, nesignirana grafika, ki je po kompoziciji bližja oltarni podobi (sl. 25).¹⁵³

K češčenju Brezmadežne, v katerem so se člani bratovščine še posebej odlikovali, je sodil tudi kip, ki so ga večkrat preoblačili in ki naj bi ga po spominskih zapiskih uršulink postavljali v veliki oltar.¹⁵⁴ Opremo zanj so klarise hranile v mali zakristiji, kjer so ob njihovi razpustitvi 23. februarja 1782 popisali enajst Marijinih oblek različnih barv z vsemi dodatki in eno belo, obrobljeno z zlatom, obesek z biseri in rubini, tri biserne ogrlice, eno z rubinastim križem, drugo z dvema majhnima rubinoma in tretjo z osmimi rubini, uhana z biseri in biserni pas.¹⁵⁵ V samostanu hranjeni sliki Brezmadežne, združene z motivom Jezusovega deviškega spočetja,¹⁵⁶ sta bili internega značaja in ju z bratovščino ni mogoče povezovati.

Bratovščina Marijinega brezmadežnega spočetja v Škofji Loki je leta 1773, ob popisu verskih združb, ki ga je zahtevala vlada, štela 1200 članov. Ti so ob vstopu prostovoljno prispevali kak majhen dar, en ali dva do največ pet soldov, s katerimi so krili stroške za bratovščinske podobe, kar se očitno nanaša na zgoraj omenjene grafike; premoženja bratovščina ni imela.¹⁵⁷

Poleg za opisano je Marija Petričević poskrbela tudi za **bratovščino sv. Jožefa**, ženina Brezmadežne Device Marije. Potem ko je papež Benedikt XIII. 24. julija 1725 bratovščini podelil odpustke, njenemu oltarju pa privilegij za duše v vicah na dan in vso oktavo, namenjeno spominu pokojnih, ter vsak teden ob sredah, je gorenjski arhidiakon Janez Andrej Flachenfeld 11. januarja 1726 ustanovitev



26. Sv. Jožef, ok. 1725, uršulinski samostan, Sv. Duh pri Škofji Loki

potrdil in dovolil privilegij objaviti.¹⁵⁸ Odpustek so člani ob izpolnjevanju običajnih pogojev mogli prejeti ob vstopu v bratovščino in ob smrti ter na praznik sv. Jožefa, odpustek sedmih let in sedmih kvadraten na štiri sekundarne bratovščinske praznike, šestdeset dni pa za opravljanje pobožnosti in dobrih del.

Bratovščina je imela sedež v stranski kapeli pri oltarju, ki ga je Petričevićeva dala postaviti¹⁵⁹ najverjetneje že pred uvedbo bratovščine, najkasneje pa do konca svojega predstojništva. Kot »začasna rešitev« bi prišla v poštev zgolj na menzo postavljena slika sv. Jožefa z Jezuškom,¹⁶⁰ ki so jo pripisovali beneškemu slikarju Nicolaju Bambiniju (kljub za umetnika značilnim barvam in obraznim tipom je njena atribucija vprašljiva) in, najbrž zaradi domnevne povezave z nastankom bratovščine, datirali z letnico 1725 (sl. 26).¹⁶¹ V bratovščinskem oltarju, ki ga je hipotetično mogoče povezati s frančiškansko rezbarsko delavnico, pa je že tedaj ali morda nekoliko kasneje dobila svoje mesto slika sv. Družine, po značilni figuraliki in barvah pripisana mlademu Francu Jelovšku (sl. 27).¹⁶² Jezus, Marija in Jožef sedijo v pokrajini, nad katero se skozi kopico kulisastih oblakov odpira nebo s tremi poletavajočimi angelci. Palmovo drevo zaznamuje njihovo egiptovsko begunstvo, liliji devištvo, palmovi veji pa preroško napoved Jezusovega trpljenja in zmage.¹⁶³ Jožef z roko na prsih izraža pobožno vdanost, s kazalno kretnjo pa izpostavlja mizarsko orodje, s katerim je preživljal družino. Marija se ljubeče posveča Otroku, ta pa izteza ročico k palmovi veji, ki mu jo ponuja na tleh stoječi putto. Pozornost zbujata Jezuščkova haljica z žarečim srcem na prsih, ki nas spomni na češčenje in bratovščino Srca Jezusovega pri ljubljanskih klarisah.

Tako kot Marijina v velikem oltarju je tudi ta slika postala milostna, kar dokazuje grafična podobica, opremljena z napisom *Trostreiches Gnadenbild des Heil: Vatters S. Iosephi Braütigams der unbefleckten Mutter Gottes Mariae. In der Kirchen des Hochlöbl: Jungfraül: Closters St. Clarae Ordens zu Bischoff-Laakh in Ober Crain* (sl. 28).¹⁶⁴ Grafika in slika sta si zelo podobni, razhajata pa se v drobnih detajlih; najbolj opazen je ta, da je Otrok na podobici ovit le v plenico, na platnu pa, nedvomno na posebno željo redovnic, oblečen v haljico. Grafika ni signirana (ali pa je bil del s signaturo odrezan), verjetno pa je bila vrezana po Jelovškovi risbi. Namenjena je bila vsem častilcem sv. Jožefa, ki so pomrjali k škofjeloškimi klarisam, in ne le članom bratovščine, ki je podnapis ne omenja.¹⁶⁵ Milostno podobo so umaknili iz trona,¹⁶⁶ ko jo je po naročilu uršulink, ki so nasledile klarise, leta 1841 z novim platnom nadomestil Caspar Götzl, ki je prvotno kompozicijo priredil v podobo družinske idile, brez

¹⁵² Podobico hrani Semeniška knjižnica Ljubljana. Reprodukcijska je objavljena v: KEMPERL 2010 (op. 150), str. 22.

¹⁵³ Podnapis in izjava pristopnika sta enaka kot pri Sondermayerjevi podobici. Podobico hrani Semeniška knjižnica Ljubljana.

¹⁵⁴ AUŠL, t. e. 19, Zapis po rokopisu v Veiderjevi zbirki podob in Semeniški knjižnici v Ljubljani (prepisala Ana Florjančič): Marija je imela kakih deset oblek in mnogo lepoticja.

¹⁵⁵ ZAL, ŠKL 113, Uršulinski samostan Škofja Loka (1551–1981), t. e. 1, B1, Inventar cerkvenih paramentov samostana klaris v Škofji Loki.

¹⁵⁶ LAVRIČ 2019 (op. 10), str. 322–323.

¹⁵⁷ LAVRIČ 2014 (op. 4), str. 117.

¹⁵⁸ ZAL, ŠKL 113, Uršulinski samostan Škofja Loka (1551–1981), t. e. 1, Privilegiji in odpustki v cerkvi klaris v Škofji Loki, a.3, a.4.

¹⁵⁹ HANČIČ 2003 (op. 138), str. 55.

¹⁶⁰ Slika naj bi bila sicer namenjena za samostanske prostore. Ob popisu inventarja ob razpustu klaris je najbrž visela v hodniku druge etaže, če se podatek ne nanaša na *Sv. Jožefa* Antona Mihaela Fayenza (iz leta 1772), ali pa je visela v koru; gl. LAVRIČ 2019 (op. 10), str. 328–329.

¹⁶¹ Napis na hrbtni strani.

¹⁶² LAVRIČ 2019 (op. 10), str. 334.

¹⁶³ Palma ima več pomenov, mdr. pomeni zmagovitost resnice ali zmagovito krščansko resnico, za katero so mnogi pričali s svojim življenjem, gl. Cesare RIPA, *Iconologia* (reprint padovanske izdaje iz 1611), New York-London 1976 (*The Renaissance and the Gods*), str. 529–531.

¹⁶⁴ Za podobico gl. LOZAR ŠTAMCAR 1990 (op. 108), str. 83; KEMPERL 2011 (op. 82), str. 271, 273: sl. Podobico hrani Semeniška knjižnica Ljubljana.

¹⁶⁵ To je bilo sicer običajno za bratovščine, ki so bile vezane na milostne podobe, pri katerih je bil v ospredju splošni oziroma romarski vidik.

¹⁶⁶ Slika hrani Muzej krščanstva na Slovenskem v Stični pod ev. št. ŠLU 143.



27. Franc Jelovšek (pripisano): Sv. Družina, 1725–1737, Muzej krščanstva na Slovenskem, Stična



28. Sv. Družina, romarska podobica, druga četrtina 18. stoletja, Semeniška knjižnica, Ljubljana



29. Caspar Götzl: Sv. Družina, 1841, nekdanja uršulinska c. Brezmadežnega spočetja, Škofja Loka



30. Delavnica Bizjak (pripisano): Sv. Družina, kopija po Jelovškovi oltarni sliki, uršulinski samostan, Sv. Duh pri Škofji Loki

aluzij na Jezusovo trpljenje (sl. 29).¹⁶⁷ Redovnice pa so za samostanske prostore dale naslikati pomanjšano kopijo izvirnika. Kopist (po sekundarnem zapisu na hrbtni strani naj bi bil to Bizjak) si je pri delu pomagal tudi s podobico, zato je Jezusčka naslikal s plenico in ne s haljico (sl. 30).¹⁶⁸

Ker so bratovščine sv. Jožefa, ki so na Kranjskem postale priljubljene v 17. stoletju, nastopale tudi pod naslovom »Jezusa, Marije in Jožefa«,¹⁶⁹ bi s škofjeloško Jožefovo bratovščino najbrž lahko povezali tudi ohranjeni sliki sv. Družine, na katerih so v spodnjem delu likov zapisana njihova imena.¹⁷⁰ Sliki majhnih dimenzij sta identični in pripisani Leopoldu Layerju (sl. 31). V samostanu jih je bilo pred razpustom klaris kar pet: dve (najbrž različni) sta bili zabeleženi v sobi opatinje, dve v bolniških sobah in ena v parlaturji.¹⁷¹ Motiv sv. Družine na poti (*Heiliger Wandel*), tj. na

¹⁶⁷ Prej med seboj nekako ločene osebe je Götzl povezal v intimen, ljubeč odnos ter jih z listnatim drevesom in gorami v ozadju postavil v domač ambient, z odstranitvijo palmovih vej pa je odpravil tudi simbolno napoved Jezusovega trpljenja.

¹⁶⁸ LAVRIČ 2019 (op. 10), str. 370. Slika hrani uršulinski samostan pri Sv. Duhu.

¹⁶⁹ Bratovščin sv. Jožefa oziroma Jezusa, Marije in Jožefa (tudi sv. Družine) je bilo na Kranjskem precej. Pomembno vlogo je imela bratovščina v cerkvi ljubljanskih diskalceatov (1679), kjer je bil leta 1675 slovesno uveden Jožefov patronat nad Kranjsko, delovale pa so tudi v krajih Boštanj, Čatež ob Savi (1769), Čemšenik, Godovič, Huje, Ihan (1719), Kamnik (1731), Leskovec pri Krškem, Mošnje (1694), Ricmanje (1749), Stari trg ob Kolpi (Poljane; 1692), Sv. Križ – Gabrovka, Šentgotard, Šmarje – Sap, Tržič, Vinji Vrh (Šmarjeta), Vipava, Vojsko, Zasavska Sveta gora, Železniki, gl. LAVRIČ 2014 (op. 4), str. 114, 117, 120, 122, 123, 125, 127, 132, 137, 138; VOLČJAK 2016 (op. 4), str. 23–24.

¹⁷⁰ Napisi dejansko spominjajo na pobožni vzdihljaj, s katerim so se umirajoči obračali na sv. Družino.

¹⁷¹ LAVRIČ 2019 (op. 10), str. 318, 319, 325. Sliki hrani uršulinski samostan pri Sv. Duhu.

povratku iz Egipta, srečamo že v srednjeveški umetnosti, v novem veku pa se je po prevodni grafiki razširila zlasti Rubensova kompozicija. Škofjeloška slika je specifična v detajlih; pozornost zbujejo deček Jezus, ki se, zavedajoč se svojega poslanstva, oklepa križa na prsih, Marija s knjigo v desnici in Jožef, ki namesto mizarskega orodja v košari (ne v culi ali bisagi) nosi popotnico. Navedeno, še zlasti dečkova starost in Marijin molitvenik,¹⁷² prej kot za vrnitev iz Egipta govori v prid motivu vrnitve sv. Družine iz Jeruzalema, čeprav ob zemeljski, horizontalni manjka nebeška, vertikalna Trojica, ki je prikazana na tovrstnih upodobitvah; vzorčna je bila Rubensova v jezuitski cerkvi v Antwerpnu, naslikana po predlogi Hieronymusa Wierixa.¹⁷³ Layer je lik Boga Očeta in sv. Duha opustil, družino je povezal z ljubečimi pogledi, njihove gracilne like pa manieristično razpotegnil.

Zadnjo bratovščino so loške klarise ustanovile že v času, ki je bil takšnim verskim združbam nenaklonjen, kar je le nekaj let pozneje privedlo do njihovega zatrtja. Pod podjetno opatinjo Serafino Warnuss (1769–1778) so najprej zaprosile goriškega nadškofa Karla Mihaela Attemsa, da bi smele imeti na praznik Imena Jezusovega v cerkvi izpostavljeno Najsvetejše, kar jim je 22. decembra 1770 tudi dovolil.¹⁷⁴ Praznik je za vso latinsko Cerkev leta 1721 uvedel Inocenc XIII. na prošnjo Karla

¹⁷² Marijo z molitvenikom najdemo mdr. na grafiki *Vrnitev sv. Družine iz jeruzalemskega templja, t. i. Zemeljska in nebeška Trojica*, ki jo je pred letom 1619 vrezal Hieronymus Wierix, gl. *The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700. The Wierix Family*, 4, Rotterdam 2009, str. 143; Sanja CVETNIČ, *Ikongrafija nakon Tridentinskoga sabora i hrvatska likovna baština*, Zagreb 2007, str. 131, 132.

¹⁷³ Za motiv gl. CVETNIČ 2007 (op. 172), str. 130–133.

¹⁷⁴ ZAL, ŠKL 113, Uršulinski samostan Škofja Loka (1551–1981), t. e. 1, Privilegiji in odpustki v cerkvi klaris v Škofji Loki, b.2.

VI.,¹⁷⁵ ki si je prizadeval za češčenje Jezusovega in Marijinega imena v svojih deželah in 17. julija 1722 od papeža za ta praznik izposloval tudi popolni odpustek (tiskani obrazec so v arhivu hranile tudi klarise).¹⁷⁶ Po uspešnem prvem koraku se je Warnussova čez nekaj let zavzela še za ustanovitev **bratovščine presvetega Imena Jezusovega** in zanjo pridobila s posredovanjem frančiškana p. Paskala Spöcka¹⁷⁷ iz Rima odpustke, ki jih je 9. januarja 1775 podelil Pij VI.¹⁷⁸ Bratovščino je 7. aprila 1776 potrdil goriški nadškof Rudolf Jožef Edling,¹⁷⁹ ki je odobril tudi njene praznike, in sicer na dan sv. Petra in Pavla, belo nedeljo, binkoštni ponedeljek, angele varuhe in sv. Mihaela. Sedež je dobila pri oltarju sv. Antona Padovanskega (s pridobljenim privilegijem za duše v vicah),¹⁸⁰ na katerem je imel od leta 1769 svoje stalno mesto tudi čudodelni Praški Jezušček.¹⁸¹ O tem, ali je bratovščina svojo soudeležbo na oltarju zaznamovala s kakšno (vsaj občasno izpostavljeno) sliko, ni podatkov.

Morda se je zadovoljila le s srebrnim žarkovjem z Imenom Jezusovim na sredini, ki ga najdemo zabeleženega v inventarju leta 1782.¹⁸² Delovanje bratovščine, ki je bila najmlajša med istoimenskimi baročnimi združbami na Kranjskem,¹⁸³ je bilo kratko in ni pustilo vidnih sledi.



31. Leopold Layer: Sv. Družina, pred 1782, uršulinski samostan, Sv. Duh pri Škofji Loki

Poleg tega, da so imele bratovščine v lastni cerkvi, so se klarise, kot je bilo že omenjeno, pridruževale tudi drugim verskim združbam oziroma redovom, po katerih so postale deležne njihovih duhovnih dobrin. Škofjeloške so se pod opatinjo Agato Oberegger leta 1646 pridružile kapucinom beneške, leta 1670 pa kapucinom štajerske redovne province. Pod Marijo Petričevič jim je duhovno hčerinstvo leta 1715 podelilo vodstvo kapucinskega reda v Rimu, leta 1719 generalni komisar frančiškanov in leta 1734 generalni predstojnik karmeličanov.¹⁸⁴ Rozalijo Mordax najdemo leta 1735 vpisano med umrlimi člani bratovščine sv. Uršule pri ljubljanskih uršulinkah.¹⁸⁵

Srce kot sedež ljubezni in njen simbol

Z uvedbo bratovščin in spodbujanjem češčenja Jezusovega in Marijinega srca so klarise na Kranjsko vpeljale tudi novo ikonografijo,¹⁸⁶ povezano s simboliko srca, po tedanjem pojmovanju sedeža ljubezni, ki je baročno umetnost še posebej zaznamovalo.¹⁸⁷ Češčenje, ki je bilo v srednjem veku pridržano mističnim dušam, se je v 17. stoletju kot protiutež hladnemu in pretirano strogemu janzenizmu začelo širiti med ljudstvo. Za liturgično češčenje obeh Src si je z apostolsko vnemo prizadeval Janez Eudes (1601–1680), pobožnost k Jezusovemu srcu pa je nato na podlagi prikazovanj in razodetij spodbudila Marjeta Marija Alacoque (1647–1690), redovnica Marijinega obiskovanja v Paray-le-Monialu.¹⁸⁸ Božja ljubezen je dobila ustrezajoča kulturna simbola, tj. Marijino in Jezusovo srce, pri čemer so zlasti Jezusovo človeško srce spremljale ostre kritike janzenistov in razsvetljencev.¹⁸⁹ Da želi biti češčen v podobi svojega telesnega srca, je v eni od vizij Marjeti Mariji razodel Jezus sam, častilcem in krajem, kjer bo podoba izpostavljena, pa je obljubil posebne milosti in blagoslov.¹⁹⁰ Za spodbujanje osebnega odnosa do Odrešenikove ljubezni je morala biti slika prestolujočega, ranjenega in gorečega Srca Jezusovega nameščena ne le v cerkvi, ampak tudi po domovih,

¹⁷⁵ Anton STRLE, Spomin Jezusovega imena, *Leto svetnikov* (ur. Marijan Smolik), 1, Celje 1999, str. 95.

¹⁷⁶ ZAL, ŠKL 113, Uršulinski samostan Škofja Loka (1551–1981), t. e. 1, Privilegiji in odpustki v cerkvi klaris v Škofji Loki, a.2, 17. 7. 1722, tiskan formular. Praznik Imena Marijinega pa se je v Cerkvi praznoval že od leta 1685.

¹⁷⁷ Za Spöcka gl. Jure VOLČJAK, *Ordinacijska protokola goriške nadškofije 1750–1824. 2: 1765–1824*, Ljubljana 2012, str. 168.

¹⁷⁸ ZAL, ŠKL 113, Uršulinski samostan Škofja Loka (1551–1981), t. e. 1, Privilegiji in odpustki v cerkvi klaris v Škofji Loki, a.6, 9. 1. 1775, b.3, 7. 2. 1776. Popolni odpustek je član lahko pridobil pod običajnimi pogoji ob vpisu v družbo in ob smrti ter na glavni bratovščinski praznik, nepopolni odpustek sedmih let in sedmih kvadraten na štiri sekundarne praznike, šestdeset dni odpustka pa za udeležbo pri bogoslužju, procesijah, pogrebih, za spremstvo sv. popotnice k bolnikom, za molitev za pokojne, obisk bolnikov in druga dela usmiljenja. V pismu z dne 7. februarja 1776 je p. Paskal Spöck Warnussovi odpustke še posebej obrazložil.

¹⁷⁹ ZAL, ŠKL 113, Uršulinski samostan Škofja Loka (1551–1981), t. e. 1, Privilegiji in odpustki v cerkvi klaris v Škofji Loki, b.5.

¹⁸⁰ ZAL, ŠKL 113, Uršulinski samostan Škofja Loka (1551–1981), t. e. 1, Privilegiji in odpustki v cerkvi klaris v Škofji Loki, b.4, b.5; Samostanske in gospodarske zadeve, 20, 19. 4. 1776, p. Paskal Spöck Warnussovi pošilja podatke o stroških za pridobitev privilegijev.

¹⁸¹ LOZAR ŠTAMCAR 1990 (op. 108), str. 63, 79, 81; za Jezuščkovo figuro gl. France ŠTUKL, Praški Jezušček v Škofji Loki, *Loški razgledi*, 42, 1995, str. 19–30.

¹⁸² ZAL, ŠKL 113, Uršulinski samostan Škofja Loka (1551–1981), t. e. 1, a. e. B1, Inventar cerkvenih paramentov samostana klaris v Škofji Loki, 23. 2. 1782.

¹⁸³ Bratovščine Imena Jezusovega so dokumentirane v Cerknici (že od 1668), Vipavi, Dolu pri Ljubljani in Preserju, gl. LAVRIČ 2014 (op. 4), str. 123, 124, 127; VOLČJAK 2016 (op. 4), str. 13.

¹⁸⁴ ZAL, ŠKL 113, Uršulinski samostan Škofja Loka (1551–1981), t. e. 1, Udeležba klaris na duhovnih dobrinah drugih redov. Na duhovno zvezo s karmeličani spominja slika Škapulirske Matere Božje v škofjeloškem samostanu (zdaj pri Sv. Duhu). Morda je bila v neki podobni povezavi tudi slika Naše ljube Gospe usnjene pasu, ki je bila leta 1782 zabeležena v parlatoriju, gl. LAVRIČ 2019 (op. 10), str. 319.

¹⁸⁵ AULj, fasc. 3, bratovščinska knjižica.

¹⁸⁶ Za ikonografijo Srca Jezusovega gl. mdr. Franz Seraph HATTLER, *Die bildliche Darstellung des göttlichen Herzens und der Herz-Jesu Idee. Nach der Geschichte, den kirchlichen Entscheidungen und Anforderungen der Kunst beschprochen*, Innsbruck 1894; Albert WALZER, *Das Herz im christlichen Glauben, Das Herz. 1: Im Umkreis des Glaubens* (ur. Karl Thomae), Biberach an der Riss 1965, str. 107–148; Albert WALZER in redakcija, *Herz Jesu, Lexikon der christlichen Ikonographie. Allgemeine Ikonographie* (Engelbert Kirschbaum et al.), 2, Freiburg im Breisgau 1970, stp. 250–254; MORGAN 2008 (op. 47). Za ikonografijo Srca Marijinega gl. José María CANAL, *Herz Mariä. 4: Ikonographie, Marienlexikon* (ur. Remigius Bäumer, Leo Scheffczyk), 3, St. Ottilien 1991, str. 169–171; STÖHR 1991 (op. 86), str. 168; MENAŠE 1994 (op. 95), str. 194–195.

¹⁸⁷ Za pojmovanje srca skozi zgodovino gl. LEWINSOHN-MORUS 1963 (op. 72); Noubar BOYADJIAN, *Das Herz. Seine Geschichte, seine Symbolik, seine Ikonographie und seine Krankheiten*, Antwerpen 1980; za teološko razlago gl. tudi David KRAŠOVEC, *Simbolika srca v baročni umetnosti, Tretji dan. Verski časopis študentov in izobražencev*, 29/11, 2000, str. 98–106; David KRAŠOVEC, *Problemi simbolike srca in krvi v baročni umetnosti, Poligrafi. Revija za religiologijo, mitologijo in filozofijo*, 5/19–20, 2000, str. 25–50. Raziskave na temo simbolike srca v baročni umetnosti na Slovenskem so še vedno deziderat slovenske umetnostne zgodovine.

¹⁸⁸ *Zgodovina Cerkve. 3: Reformacija in protireformacija (1500–1715)*, Ljubljana 1994, str. 221–222; STRLE 2000 (op. 11), str. 547.

¹⁸⁹ CORETH 1994 (op. 14), str. 151–161, 182–183.

¹⁹⁰ Iskrice presv. Srca Jezusovega. Kaj obeta presveto Srce svojim častivcem?, *Venec cerkvenih bratovščin*, 1/5, 1897, str. 68–71; CORETH 1994 (op. 14), str. 27, 59–60.

kjer naj bi jo vsak član imel na častnem mestu.¹⁹¹ Enaka priporočila so veljala tudi za častilce Srca Marijinega, ki je v teku 18. stoletja postajalo vse bolj pritegnjeno v češčenje Jezusovega srca.¹⁹² V mekinjskem primeru je bilo Marijino srce kombinirano z baročnim tipom Božjepotne Matere Božje,¹⁹³ morda zaradi tradicije oblečenih kipov v klariških samostanih ali pa tudi, ker so ti najboljše ustrezali romarskim ambicijam. O tem, ali so mekinjske klarise poskrbele tudi za kakšno likovno okrajšavo motiva, tj. za podobo srca samega, kakor naj bi s škapulirskimi podobnicami Srca, ki so jih ljudje nosili s seboj, storile ljubljanske, ni podatkov. Za člane bratovščin so bile torej likovne vizualizacije izjemno pomembne, ker so jim ponavzočale Jezusa in Marijo, ohranjale spomin na njuno ljubezen in jih vnmale v pobožnosti in ljubezni do njunih Src. Kljub temu pa je ohranjena umetnostna dediščina baročnega časa precej skromna;¹⁹⁴ upodobitve Jezusovega in Marijinega srca so se skokovito namnožile šele z obnovitvijo in razcvetom njima posvečenih bratovščin v 19. stoletju.¹⁹⁵

¹⁹¹ CORETH 1994 (op. 14), str. 29, 63, 71.

¹⁹² CORETH 1994 (op. 14), str. 80, 148, 150.

¹⁹³ MENAŠE 1994 (op. 95), str. 194.

¹⁹⁴ MENAŠE 1994 (op. 95), str. 194, navaja, da pozna le enajst ohranjenih primerkov upodobitev Marijinega srca iz 18. stoletja, od teh tri mekinjske. Za baročne upodobitve Srca Jezusovega natančnejši podatki še niso zbrani. Tematika je potrebna nadaljnjih raziskav.

¹⁹⁵ Iz srca se zahvaljujem vsem, ki so mi (tudi v času epidemije) prijazno pomagali z gradivom, informacijami in nasveti, zlasti s. Marti Triler (Uršulinski samostan Ljubljana), doc. dr. Miha Šimcu (Teološka fakulteta Ljubljana), mag. Pavlu Piberniku (Župnija Mekinje), dr. Maji Lozar Štamcar, Blaženki First, mag. Dariji Mavrič in mag. Tomislavu Kajfežu (Narodni muzej Slovenije), mag. Nataši Polajnar Frelj (Muzej krščanstva na Slovenskem Stična), Jassmini Marijan (Narodna galerija Ljubljana), dr. Mateji Demšar (Semeniška knjižnica Ljubljana), Simoni Resman (Mestna knjižnica Ljubljana), Leji Borovnjak (Knjižnica Teološke fakultete Ljubljana), Špeli Velikonja (Narodna in univerzitetna knjižnica Ljubljana) in Miri Sedmak (Biblioteka SAZU). Hvala tudi kolegom z Umetnostnozgodovinskega inštituta dr. Renati Komić Marn, mag. Andreju Furlanu in dr. Damjanu Prelovšku, za velikodušno podporo in sugestije pa še posebej dr. Blažu Resmanu.

Članek je nastal v okviru raziskovalnega projekta *Umetnina kot odsev znanja in povezovanja. Pomen izobrazbe in družbene vpetosti umetnikov in naročnikov v poznem srednjem in zgodnjem novem veku* (J6-9439) in raziskovalnega programa *Slovenska umetnostna identiteta v evropskem okviru* (P6-0061), ki ju iz državnega proračuna financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

Confraternities in the Convents of the Poor Clares in Carniola Their Artistic and Spiritual Heritage

Summary

The paper discusses early modern confraternities active in the convents of the Poor Clares in Carniola until their abolishment by Joseph II, which hitherto have been researched in expert literature particularly from a historical point of view. Most of them were established in the first two decades of the 18th century by the merit of the hard-working and zealous abbesses, to whom credit goes also for the renovation of their conventual churches and equipment, and who exchanged ideas as well as occasionally artists. The Poor Clares in Carniola used confraternities in Ljubljana and Mekinje to encourage the veneration of the Sacred Hearts of Jesus and Mary, while the confraternities in Škofja Loka promoted the already rooted devotions to the Immaculate Conception, St Joseph (the Holy Family), and the Name of Jesus. The devotions attracted numerous worshippers, which is why their churches soon became pilgrimage sites as well. Due to the fate of individual convents after their dissolution in 1782, the artistic heritage of the Poor Clares' confraternities is modest and its quality does not stand out. Nevertheless, it conveys a special spiritual message and an interesting iconography with a rich symbolism of the heart. Owing to the nature of the surviving material, the paper opens several new themes.

The Ljubljana Confraternity of the Sacred Heart was founded in 1702. It was the first in the monarchy to follow the Viennese initiative, thus the Confraternity of the Sacred Heart, founded in 1699 by the Viennese Ursulines, which had its primacy in Central and Eastern Europe. The Ljubljana confraternity was established under the abbess Maria Angelica Neuriser on the incentive of the Jesuit fathers. It is possible that a decisive stimulus came from Filip Hoffstetter, who lived in Vienna college between 1696 and 1699 and could have brought to his birth town the incentive for the establishment of a similar association in Carniola. The confraternity was assigned the chapel of the Sacred Heart as its seat, the first chapel with this patrocinium in Carniola, added to the church with the support of the Mugerle von Edelhaimb family. Its most important surviving artefact is the painting of the Sacred Heart by Franz Carl Remp, dating from 1702, which follows the print of the Viennese confraternity, while the adoring angels follow Guido Reni's composition in the Roman church of SS. Trinita dei Pellegrini (according to Georg Matthias Lechner's findings). The Sacred Heart at the top of the former high altar from ca. 1760 (now at Škocjan near Dob) has also been preserved, and another three works, which were transferred to the Ursuline convents in Ljubljana and Škofja Loka, can be related to the confraternity. These are the *Veneration of the Sacred Heart*, the carved Crucified with the Virgin Mary and the image of the Sacred Heart on the base of the cross, and the painting of Jesus with a burning Heart and a cross on his shoulder. Preserved at the Ursulines has also been a confraternal prayer book, *Schatz-Kasten der Gottlichen Liebe* by Jesuit Joseph Waldner, printed in Ljubljana in 1740.

The Confraternity of the Heart of Mary in Mekinje was founded and introduced in 1718–1719. Presumably, it was the oldest in the Slovene lands, and definitely the first in Carniola. Abbess Dorothea Sidonia Gallenberg took care of its establishment and, consequently, achieved that Mekinje soon became a pilgrimage site as well. The confraternity had its seat at the altar by the chancel arch (consecrated in 1727); the altar was carved by Lucas Mislej. The memory of the confraternity is also preserved in devotional prints, two anonymous and one made by Klauber, which emphasise the motif of a ring of love and the Mekinje Baroque type of Pilgrim Mother of God combined with the motif of the Heart of Mary. The Slovene Museum of Christianity in Stična keeps the confraternal banner from the former equipment,

while the processional figure of the Mother of God, dressed in garments, is kept in the Mekinje church. The confraternal prayer book *Wahre und schuldigste Hertzens-Andacht zu den Allerheiligsten Hertzen Mariae* is also an important surviving item, printed in Ljubljana in 1719 with a frontispiece that is identical to the first of the Mekinje devotional prints (a copy of the prayer book is kept in the National and University Library in Ljubljana).

Three confraternities were active in Škofja Loka: the Confraternity of the Immaculate Conception (1717), the Confraternity of St Joseph (1725–1726) and the Confraternity of the Name of Jesus (1775–1776), which were established at the time of Marija Petričević and Serafina Warnuss. The seat of St Mary's confraternity was at the high altar, which was erected anew on the commission of Petričević; she also provided it with the painting of the standard type of the Immaculate, which is now kept in the museum in Stična, while its painter has not yet been identified. Several devotional prints follow its composition, two of which are signed by Joseph Sebastian Klauber and Simon Thaddäus Sondermayer, respectively. The Confraternity of St Joseph was assigned the seat in the chapel, at the new altar with the painting of the Holy Family, attributed to Franc Jelovšek. This painting was also considered miraculous and was copied in a devotional print. The paintings of St Joseph and the Return from Jerusalem (kept at the Ursuline convent at Sv. Duh near Škofja Loka) are likely associated with the confraternity. The activities of the Confraternity of the Name of Jesus were short-lived and no visible traces survive.

Najzgodnejše omembe umetnikov v slovenskem jeziku

Ljubljanska oklicna knjiga 1737–1759 kot vir za slovensko umetnostno zgodovino

Boris Golec

Sodobno slovensko izrazje za likovno ustvarjanje in njegove nosilce – slikarje, kiparje, pozlatarje in druge – je v največji meri nastalo šele v 19. stoletju, v procesu oblikovanja t. i. novoslovenščine. Sestavni del slednjega je predstavljalo sistematično čiščenje izposojenk, zlasti nemških, ki so dotlej še posebej dominirale v obrtnem besedišču in jih je bilo treba nadomestiti bodisi z novimi domačimi skovankami bodisi s prevzemanjem iz drugih slovanskih jezikov. Celotni izraz *slika* in vse njegove izpeljanke (slikati, slikar, slikanje, slikarstvo) si je slovenščina v 19. stoletju izposodila iz hrvaščine¹ in ga še pred dvema stoletjema ne bi razumel skoraj nihče. Nasprotno je izraz *kip*, sicer kot kajkavska beseda, dokumentiran že pri Dalmatinu (1584), po njem pa jo je v obe svoji slovarski deli prevzel Hieronim Megiser (1592, 1603).² Še globoko v 19. stoletju je večina Slovencev uporabljala izraze, kot so *malar*, *malanje*, *malati*, *malarija*, ki jih pogovorni jezik pozna še danes, medtem ko so nekateri drugi izrazi iz tega časa, npr. *pild*, *pilt* ali *piltavar* za kip in kiparja, že domala potonili v pozabo.³ Večstoletno kontinuirano rabo lahko zasledimo le pri besedi *podoba*, ki je dokumentirana od Trubarja dalje (1555).⁴

Neobstoje domačih izrazov se nazorno odraža v priimkih. Ker do 19. stoletja za mnoge poklice ni bilo izvornih slovenskih besed, na Slovenskem danes ne obstajajo priimki Čevljar, Mizar ali Krojač, veliko pa je Šuštarjev, Tišlarjev in Žnidarjev ter iz njih izpeljanih priimkovnih različic.⁵ Za neprimerno redkejša poklica slikarja in kiparja najdemo temu ustrezno regionalno omejeni rodbinski imeni Maler (Prlekija) in Piltaver/Piltavar (Posavje).⁶

Ne preseneča, da srečamo prvi znani omembi slikarskega in kiparskega poklica že pri Trubarju, zanimivo pa je, da ju tedaj zasledimo v družbi več sorodnih poklicev, kot da bi začetnik slovenskega knjižnega jezika hotel navesti vse obstoječe izraze za različne vrste »podobarjev«. V

¹ Marko SNOJ, *Slovenski etimološki slovar*, Ljubljana 1997, str. 580.

² Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša (ISJ) ZRC SAZU, Sekcija za zgodovino slovenskega jezika (SZSJ), *Slovensko besedišče 16. stoletja*, K–36, kip. Prim. *Besedje slovenskega knjižnega jezika 16. stoletja*, Ljubljana 2011, str. 180.

³ Še Wolfov nemško-slovenski slovar iz leta 1860 pozna za izraz *Bildhauer* samo slovenske ustreznice podobar, rezbar, štatuar in kiporez, izraz *kipar* pa je označen kot srbski, prav tako kiparstvo (Anton Alois WOLF, *Deutsch-slovenisches Wörterbuch*, 1, Laibach 1860, str. 256). Za geslo *Mahler* navaja slovar slovensko ustreznico *malar*, za *Ma(h)lerei* pa *malarija* in *malarstvo*; gl. WOLF 1860 (op. 3), 2, str. 989.

⁴ *Besedje* 2011 (op. 2), str. 353.

⁵ *Začasni slovar slovenskih priimkov* (ur. France Bezlaj), Ljubljana 1974, str. 627, 639, 720.

⁶ *Začasni slovar* 1974 (op. 5), str. 353, 450.

Katehismusu z dvejma izlagama (1575) lahko namreč preberemo, da »so na čast en pild nim glih skuzi te kunštne malarje, goldšmide [zlatarje] ali srebrarje inu pilde šnicarje [kiparje] lipe pustili sturiti.«⁷ Nekaj strani naprej naletimo tudi na prvo omembo konkretne osebe – slikarja. Gre za t. i. *krovaškega malarja*, ki je v Trubarjevih otroških letih deloval na Dolenjskem in Notranjskem. Trubarjev oče je kot ključar cerkve sv. Jerneja na Rašici »pustil to cerkov vso enimu krovaškemu malarju (*enimu Crovashkimu Malariu*) malati«. Temu slikarju (*timu Malariu*) je za poslikavo plačal dvesto ogrskih zlatnikov, toda leta 1528 so Turki cerkev požgali »inu tu malane je vse proč palu.«⁸ *Krovaški malar*, dejansko slikar Tomaž iz Senja,⁹ ki ga Trubar ni omenil z imenom, ker ga najverjetneje niti ni poznal, je tako prvi na Slovenskem delujoči slikar, o katerem obstaja pisno pričevanje v slovenščini. Vsi drugi *malarji*, ki se pojavljajo v slovenski protestantski književnosti 16. stoletja, so za razliko od njega zgolj brezimne osebe, največkrat svetopisemske.¹⁰ V izrazoslovju je Trubarju sledil tudi Hieronimus Megiser, ki je v obeh svojih večjezičnih slovarjih (1592 in 1603) podal slovenski izraz za slikarstvo: *malarska kunšt* oziroma *kunst* (*malarška kunšht*, *malarška kunsth*).¹¹

Kolikor je znano, srečujemo slovenske izraze s področja slikarstva in kiparstva še celo 17. stoletje brez povezave s konkretnimi osebami. Kastelec-Vorenčev latinsko-slovenski rokopisni slovar s konca 17. stoletja denimo pri geslu *sculptor* navaja razlago »en piltavar inu kateri iz lésa lipú rejže«,¹² za geslo *pictor* ima slovensko ustreznico *malar*, geslo *graphice* pa razlaga kot »malarija, malarska kunšt«. ¹³ Janez Svetokriški v svojih tiskanih pridigah na prelomu iz 17. v 18. stoletje nekajkrat tako v ednini kot množini omenja *malarja* oziroma *malerja*.¹⁴ Precej pogosto najdemo pri njem *podobo*¹⁵ in *pild*, tudi *pildek* za kipec oziroma figurico,¹⁶ izraza za poklic kiparja pa ne.

V znanih zgodovinskih virih zelo dolgo ne srečamo nobenega slikarja, kiparja ali podobarja, čigar ime in poklic bi bila dokumentirana v slovenskem jeziku, zato ima tem večji pomen oklicna knjiga ljubljanske stolne župnije sv. Nikolaja iz srede 18. stoletja (1737–1759),¹⁷ v kateri je takih primerov 20 oziroma 32, če upoštevamo še sorodne poklice, kot so slikar kart, pozlatar in stavbenik.¹⁸ K sorodnim poklicem bi bilo sicer mogoče prišteti še zlatarje in kamnoseke, a jih bomo za zdaj pustili ob strani.

⁷ Primosh TRUBER, *Catehismus sdveima islagama, ena pridiga od starosti te praue inu kriue vere, kershzhouane, mashouane, zheshzhena tih suetnikou, od cerkounih inu domaznih boshyh slushbi, is S. Pisma, starih Cronik inu Vuzhenikou vkupe sbrane /.../*, Tübingen 1575, str. 260.

⁸ TRUBER 1575 (op. 7), str. 267.

⁹ Emilijan CEVC, Tomaž iz Senja, *Slovenski biografski leksikon*, 4/12 (ur. Alfonz Gspan), Ljubljana 1980, str. 103.

¹⁰ ISJ ZRC SAZU, SZSJ, Slovensko besedišče 16. stoletja, M–1, malar. – Za fonetični prepis gl. *Besedje* 2011 (op. 2), str. 200, 221.

¹¹ ISJ ZRC SAZU, SZSJ, Slovensko besedišče 16. stoletja, M–1, malarski. – Za pravilnost fonetičnega prepisa gl. *Besedje* 2011 (op. 2), str. 200, 221.

¹² Jože STABEJ, *Slovensko-latinski slovar po: Matija Kastelec – Gregor Vorenc, Dictionarium Latino-Carniolicum (1680–1710)*, Ljubljana 1997, str. 281.

¹³ STABEJ 1997 (op. 12), str. 175.

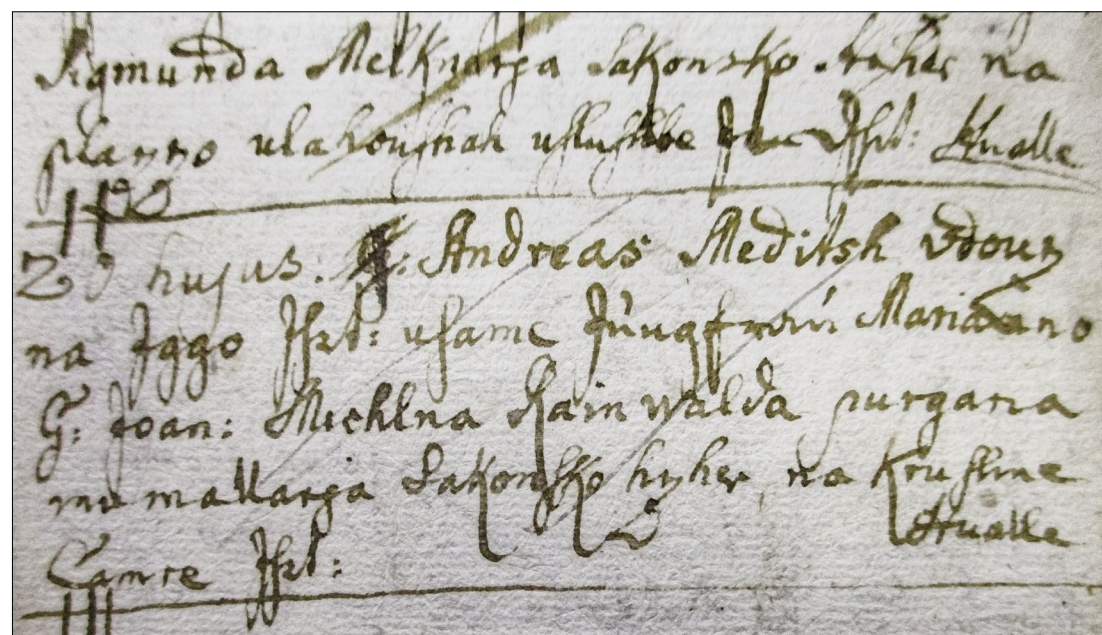
¹⁴ Marko SNOJ, *Slovar jezika Janeza Svetokriškega. Prva knjiga: A–O*, Ljubljana 2006, str. 500.

¹⁵ Marko SNOJ, *Slovar jezika Janeza Svetokriškega. Druga knjiga: P–Ž*, Ljubljana 2006, str. 59.

¹⁶ SNOJ 2006 (op. 15), str. 40.

¹⁷ Nadškofijski arhiv Ljubljana (NŠAL), Župnijski arhiv (ŽA) Ljubljana – Sv. Nikolaj, Razne knjige, šk. 30, oklicna knjiga 1737–1759.

¹⁸ Stavbenik Janez Jurij Schmidt nastopa šestkrat, trikrat kot oče neveste (1754 in 1755) in trikrat kot stanodajalec ženina oziroma neveste (1745 in 1750). V skupnem oklicu pa so se znašli slikar in slikarski pomočnik (1743), dva graška slikarja kart (1745), dva stavbenika (1748) ter pozlatarski pomočnik in pozlatarjeva vdova (1755).



1. Oklic Marjane, hčere ljubljanskega slikarja Janeza Mihaela Reinwalda v oklicni knjigi stolne župnije 20. septembra 1737, Nadškofijski arhiv Ljubljana

Oklicna knjiga šenklaške župnije strokovni javnosti ni povsem neznana,¹⁹ vendar so jo stroke doslej malo uporabljale. Tudi na pojavljanje poklicev, kot so slikar, kipar in pozlatar, je že bilo opozorjeno, a le izjemoma v povezavi z imenom osebe.²⁰

Naknadno paginirani foliant, ki je pod naslovom Oklicna knjiga 1737–1759 shranjen v Nadškofijskem arhivu Ljubljana v fondu Župnijski arhiv Ljubljana – Sv. Nikolaj,²¹ vsebuje na 187 popisanih listih več kot 2000 slovenskih oklicev. Knjiga se brez posebnega uvoda ali pojasnil začneja z 20. avgustom 1737 in se zaradi pomanjkanja prostora konča na zadnji strani z 21. februarjem 1759. Takšna zasnovanost priča, da je ohranjena oklicna knjiga skoraj gotovo samo vezni člen v verigi tovrstnih knjig stolne župnije, zaradi neohranjenosti pa ni mogoče potrditi domneve o uporabi slovenščine v oklicnih registrih pred tem in pozneje. Slovensko pisane mlajše knjige oklicev od leta 1810 dalje bi vsekakor govorile v prid kontinuiranemu vodenju oklicnih knjig v slovenščini in obstoju vsaj še kakšne pred letom 1737 (sl. 1).²²

Kljub ponavljajočim se obrazcem in temu ustrezni vsebinski skromnosti je pomen obravnavanega folianta večstranski. Gre za enega najdaljših slovenskih rokopisov do razsvetljenske dobe

¹⁹ Boris GOLEC, Slovenica iz prve polovice 18. stoletja v metliški matični in ljubljanski oklicni knjigi, *Arhivi. Glasilo Arhivskega društva in arhivov Slovenije*, 22/1–2, 1999, str. 136–158.

²⁰ GOLEC 1999 (op. 19), str. 149–150. – V umetnostnozgodovinski stroki je na knjigo najbrž prvi opozoril Stane Mikuž, ki je objavil tudi tri oklice, povezane s Francem Jelovškom in njegovim sinom Andrejem Krištofom (Stane MIKUŽ, Ilovšek Franc baročni slikar 1700–1764, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 16, 1939/40, str. 30, 44). – O omembi višnjegorskega slikarja Petra Straspurgerja gl. Boris GOLEC, Višnjegorski slikarji 17. in 18. stoletja, njihovo socialno in naročniško okolje. Francišek Karel (Francesco) Faenzi, Franc Faenzi, Janez Jakob Menhard (Mönhardt), Jakob Killer, Karel Ludvik Gentilli, Peter Straspurger, Franc Anton Nirenberger, Franc Ksaver Nirenberger, Anton Nirenberger, *Acta historiae artis Slovenica*, 24/1, 2019, str. 66–67.

²¹ NŠAL, ŽA Ljubljana – Sv. Nikolaj, Razne knjige, šk. 30, oklicna knjiga 1737–1759.

²² NŠAL, ŽA Ljubljana – Sv. Nikolaj, Razne knjige, šk. 30.

in za najboljše primer poluradnega poslovanja sploh. Poleg te posebnosti je treba izpostaviti pomen knjige kot dokumenta časa: zapisa govornice, široki javnosti namenjene besede, ki jo je bilo moč slišati s prižnice ljubljanske stolne cerkve. V dokumentiranem jeziku stolnične duhovščine se ob jezikovnih posebnostih in zanimivostih odraža bogastvo tedanje slovenske toponimike in antroponimike, pa tudi socialna strukturiranost, izražena v vseh obstoječih odtenkih naslavljanj in poimenovanj. Pomen ljubljanske oklicne knjige je toliko večji, ker obravnava mestno okolje s številnimi stanovskimi in poklicnimi oznakami, ki jih je podeželje poznalo v precej manjši meri. Zapisovalci oklicev, praviloma stolni vikarji in le redko župnik (D. P. = *dominus parochus*), ki si je pridržal oklice in poroke imenitnih parov, so redno tudi podpisani.

Glede na namembnost oklicev – razumljivost najširšemu krogu poslušalcev, ki so jim bili oklici posredovani v vednost, premislek in naznanitev morebitnih zadržkov – so ohranjeni zapisi dokaj zvesta podoba govornega jezika, v določeni meri pogojenega z duhovnikovim osebnim idiomom. Slovenščina obravnavane oklicne knjige je močno prepletena z nemškimi izrazi ali bolje rečeno z besedjem kranjske nemščine, adaptiranim v ljubljanskem slovenskem mestnem govoru. Redko namreč naletimo na nemško sklanjanje besed in besednih zvez, ki se od ostalega sobesedila praviloma razlikujejo tudi po uporabi nemške kurzivne gotice namesto latinice. Še največkrat je tako v primerih specifičnih poklicnih oznak, za katere v tistem času še ni bilo slovenskih ustreznih. Vplivi nemščine kot živega jezika so neprimerno večji od latinskih elementov, ki so zelo maloštevilni in jih prepoznamo skorajda le v besedju. Dosledno latinska so samo imena mesecev in zapisovanje datumov, pri uglednejših osebah tudi (sestavljena) osebna imena, mestoma še okrajšavi *D.* za *dominus* in *P. P.* za *patres*, medtem ko je le izjemoma kakšna vdova označena kot *vidua*. Razlika med živo rabo in umetnim latinskim zapisom je zgovorno nakazana s podčrtovanjem zanemarljivega števila latinskih pokrajinskih, krajevnih in poklicnih imen (npr. *Bavarus*, *Carinthie*, *sartor*).

V vsebinskem pogledu ima knjiga nesporno največjo težo kot dokument socialne strukture, podane v živem ljudskem jeziku kranjskega glavnega mesta. Posameznikov družbeni položaj ni izražen samo s poklicno dejavnostjo in morebitnim statusnim naslovom, temveč tudi z bivališčem in osebnim imenom, zapisanim v obliki, kakršna je bila zanj običajna ali v vsakdanji rabi vsaj najpogostejša. Skupek vseh navedb nam osebo približa neprimerno bolj plastično kot formalistični, vsebinsko skromni zapisi v latinskih župnijskih matičnih knjigah ali na nemških uradnih seznamih mestnih poklicev.

Bralčevo pozornost najprej pritegnejo načini naslavljanja, ki so navzven prepoznavno znamenje socialnega razlikovanja, pogosto navedeno na prvem mestu pred imenom in drugimi osebnimi podatki (*gospud*, *žlahtni gospud*, *gospodična*). Pri skoraj vsaki oklicani osebi je poleg imena, stanu, morebitnega statusnega naziva in bivališča zabeležena tudi njena poklicna dejavnost, pri nevestah, če se niso preživljale same kot služkinje, pa še poklic očeta. Izjeme so kmetje, ki so namesto s poklicem označeni s krajem izvora, in nekatere ženske nižjega socialnega položaja, za katere je zapisano samo očetovo ime. Če paleta poklicnih oznak primerjamo z naborom osebnih imen, je ta še precej bolj pestra in zgovorna.

V nadaljevanju so v tabelarni obliki objavljeni najprej vsi oklici, v katerih nastopajo slikarji in kiparji, nato pa še oklici, ki razkrivajo nekatere druge sorodne poklice.

Slovensko izrazje za obravnavane poklice je bilo v celoti prevzeto iz nemščine. Slikarji so poimenovani kot *malar* in *maler*, kiparji kot *pilavar*, *pildtaver* in *bildtaver*, slikarji kart kot *kartenmalar* oziroma *kartenmaler*, pozlatarji kot *faser* in *fergulder* oziroma *ferguldar*, oba stavbenika kot *paumaster*, za pomočnike pa so rabili oznako *gsel* oziroma *gesel*.

Slikarji in kiparji v ljubljanski oklicni knjigi

20. 9. 1737	Janez Mihael Reinwald, meščan in slikar v Ljubljani, oče neveste
[fol. 1r]	20. hujus. ²³ Andreas Meditsh vdouz na Iggo Ifst:[anovanjem] ufame Jungfrau Marianno G: Joan: Michlna Rainwalda purgaria inu mallarja Sakonsko hzher na Kruhfne Camre Ifst:[anovanjem] ²⁴ Hualle
29. 8. 1738	Janez Cigler (Ziegler), slikar v Ljubljani, ženin
[fol. 7r]	29. Hujus: Joannes Ziegler ledig en Mallar per S: Florianu isft:[anovanjem] usame Barbaro ranzhega Mathia Stain= ziglina Sakonsko hzer, na Shabjeku isft:[anovanjem] Kil.[ler]
3. 11. 1738	Anton Vrbnik, meščan in kipar v Kranju, oče neveste
[fol. 8r]	3. Hujus: Thomas Shajer ledig en Shlofssarski gsell Sa Sydam isft:[anovanjem] usame ²⁵ <i>Jungfrau</i> Mario G: Anton Vrbnika burgaria, nu bildtaveria u Krainu sakonsko hzer funei Krishanskeh vratt isft:[anovanjem] Kil.[ler]
20. 6. 1739	Jožef Krobot, meščan in kipar v Ljubljani, ženin
[fol. 11v]	Eodem: G: Joseph Crabath vdouz purger in pillavar ²⁶ na ftarem tergo Ist:[anovanjem] v flame Mario ranziga Grega ferfahl Sakonsko Hzher na ftarem tergo vfluhfhe. Hualle
16. 1. 1740	Franc Rottman, kipar v Ljubljani, ženin
[fol. 15r]	16. Hujus: Franz Rottman ledig en Pildtaver pred PP: Auguftinarie ²⁷ funej fpetauskeh vratt: ²⁸ isft:[anovanjem] usame Juftino ranzhega Casperia Rofsi Sakonsko hzer pred PP: Savitarie isft:[anovanjem] Kil.[ler]

²³ Pred imenom prečrtano G: [gospod].

²⁴ Stanujoč/a.

²⁵ Sledi prečrtano: *Mario*.

²⁶ Dvojni l je najbrž pomota, pravilno *piltavar*.

²⁷ Besedi sta nadpisani, spodaj prečrtano: *Zhernemi Menihi*.

²⁸ Vrstica je vrinjena.

24. 7. 1740	Janez Trojer, meščan in slikar v Ljubljani, pokojni, oče neveste
[fol. 19r]	24. Hujus: D: Jacob Vfnar vdouz burgar, nu h'kauski Moifter na pifsa= =neh vratteh isft:[anovanjem] usame Jungfrau Barbaro ranzhega D: Joannesa Trojeria burgaria, nu Mallaria Sakonsko Hzher u Hrenove gafsi isft:[anovanjem] Kil.[ler]
22. 7. 1741	Janez Mass, meščan in kipar v Ljubljani, pokojni mož neveste
[fol. 25v]	Eodem: D. Lucas Oberwürth vdouz burgar, nu Shlofsarski Moifter per S: Florianu isft:[anovanjem] usame fravo Gertraudt od ranzhega G: Joannesa Mafsa burgaria, nu bildtaveria Sapu= =sheno vdovo, na ftarem tergu isft:[anovanjem] Kil.[ler]
10. 1. 1743	Anton Vrbnik, meščan in kipar v Kranju, oče neveste
[fol. 35r]	Eodem: Jacob Cordin ledig pred boshizham per Gnadl: Graffine Von Lamberg Vdove u shlesbe Sedei na forshtate isft:[anovanjem] usame Jungfrau Elisabeth D: Antona Verbnika burgaria nu Pildtaveria u Krainu ²⁹ Sakonsko hzer tudi pred boshizham per Gnadl: Graffini Von Lamberg vdove u shlesbe, sedei tudi na forshtati isft:[anovanjem] Kil.[ler]
9. 2. 1743	Janez Franc Reinwald, meščan in slikar v Ljubljani, ženin
[fol. 37r]	9. hujus G: Joannes Franz Rainwaldt vdouz purgar inu Mallar blifu S: Floriana Ist:[anovanjem] vfame <i>Jungfrau</i> Maria Elifabeth G: Jacoba Pra ^s sherna purgaria inu Rathniga Gospuda v: Kraino Sakonsko Hzher vrofhne gafse Ist:[anovanjem] Hualle.

²⁹ Zadnjih pet besed je vrinjenih in nadpisanih.

26. 7. 1743	Jožef Schütz, slikarski pomočnik, ženin, in Franc Jelovšek, meščan in slikar v Ljubljani, oče neveste
[fol. 39v]	26. Hujus: Joseph Shitsh ledig en Mallarski gsell u rofhni gafsi isft:[anovanjem] usame Jungfrau Maria Anno G: Franz Illou =sheka burgaria, nu Mallaria Sakonsko hzer, tudi u roshni gafsi isft:[anovanjem] Kil.[ler]
9. 5. 1744	Janez Jurij Prembsl, meščan in slikar v Kranju, oče neveste
[fol. 45r]	9. hujus: G: Hans Irg Frölich Ledig purger, inu <i>Tischhlerske</i> moifter vnovim mefto Ist: [anovanjem] <u>natus in Suevia zu oberg</u> vfame <i>Jungfrau</i> Anno Mario ranziga G: Hansirga Prembslna purgaria, inu Mallarja vKraino Sakonsko Hzher per Shlaht: G: Wainachto vflushbe, na ftarem tergo Ift:[anovanjem] Hualle.
20. 4. 1748	Martin Blažič, meščan in slikar v Škofji Loki, oče neveste
[fol. 77r]	20. hujus: Joseph Kunz vdouz per gnadl: Graff Franc: v' Lamberg vslushbe, vfame <i>Jungfrau</i> Rosa G: Martina Wlafhizha purgeria inu Mallarja Vloke Sakonsko Hzher pred GG: ³⁰ Clarifsarzami, pred gnadl: Graffin v' Shrattenbach Vflushbe. Hualle
7. 7. 1748	Janez Mihael Reinwald, meščan in slikar v Ljubljani, oče neveste
[fol. 81r]	Eodem: G: Antoni Balsaro vdouz purger inu Caffesiedar na plazzo Ist:[anovanjem] vfame <i>Jungfrau</i> Maria Francisca ranziga G: Hans Michelna Rainwaldta purgeria inu Mallaria Sakonsko Hzher per gnadl: Graff: Carl v' Aversperg vslushbe v': <i>Herrn gaffen</i> Ist:[anovanjem] Hualle.

³⁰ Gospe.

31. 10. 1749	Franc Jelovšek, meščan in slikar v Ljubljani, ženin
[fol. 94r]	31. Hujus: D: Franz Illou= =shégk vdouz burgar, nu Mallar u Roshni gafsi isft:[anovanjem] usame Fravo Mario Anno Gabrouko Sapusheno vdovo tudi u Roshni gafsi isft:[anovanjem] Hual.[le]
20. 1. 1753	Peter Straspurger, meščan in slikar v Višnji Gori, pokojni, oče neveste
[fol. 122v-123r]	Joseph Benevel Ledig en Vorraiter per Excellenz Gnabl. Graff Leopold L amberg na novem tergo Ist.[anovanjem] ufame <i>Jungfrau</i> Mario ranziga Gospud Petra Straspurger, Purgaria, inu Malaria u ' Višne gore Sakonsko hzher, do boshizha v ' slufhbe per Gregorio Piferer v ' Gradifhe fedei v ' Graff Ignati Auers= perg hifhe Ist.[anovanjem] Reich.
26. 10. 1753	Anton Fayenz, pozlatar in meščan v Ljubljani, ženin
[fol. 130r]	26. hujus: Antoni Fayenz Ledig purger fasßer inu Mallar blifo S: Floriana Ist.[anovanjem] vfame Mario Agnes Franza Strell Sakonsko Hzher na Verhenke Ist:[anovanjem] Hualle
7. 6. 1755	Andrej Pincar, meščan in slikar v Kranju, pokojni, oče neveste
[fol. 147r]	Eodem Urban Oberburg udouz, per Gnabl. G. Zoifso v ' slufhbe na Brege Ist:[anovanjem] usame Lucio ranziga G. Andrea Pinzaria purgaria inu Maleria v ' Craino Sakonsko Hzher, Sedei per G. Philippizho na Brego v ' slushbe inu Ist.[anovanjem] Reich.

13. 6. 1755	Tomaž Smole, meščan in slikar v Kranju, pokojni, oče neveste
[fol. 147r]	Eodem G. Franz Xaveri Scherka ledig Shullmafter v Vazhiem ³¹ ufame Jungfrou Mario ranziga G: Thoma= =sha Smolleta purgaria, inu Mal= lleria v Craino Sakonsko hzher Sedei per Gospe Stainhoffnouke v slus= be , pret GG. Urfularze Ist.[anovanjem] Reich.
7. 8. 1756	Andrej Jelovšek, slikar v Ljubljani, ženin
[fol. 157v]	7. hujus: Andreas Jelloufheg ledig en Mallar v: Hrenovi gafse Ist:[anovanjem] vfame Dorotheo ranziga Joannesa Shliber Sakonsko Hzher per Frave Rvintelnouke v flufhbe inu Ist.[anovanjem] Hualle
1. 4. 1758	Jakob Löhr, kiparski pomočnik v Ljubljani, ženin
[fol. 172r]	1. hujus G: Jacob Löhr Ledig en Bildthauer geffell s lplane sdei per G: Dudizho pred P. P. Augustinarjeh jst[anovanjem], usame Reso Shimna Vefsela sako nsko hzher per gnadlove gespe Baron Ottouke v Shpitauski gafsi ufhlus= =hbe , jnu jst:[anovanjem] Duditsch

Sorodni poklici v ljubljanski oklicni knjigi

27. 6. 1740	Valentin Jamšek, meščan in pozlatar v Ljubljani, ženin
[fol. 18v]	27. Hujus: D: Valentin Jambshik Vdouz Purgar , nu verguldar ³² na ftarem Tergu isft:[anovanjem] usame Mario ranzhega Josepha Tautsheria Sakonsko hzer, per S: florianu isft:[anovanjem] Kil.[ler]

³¹ Vače.³² Beseda je nadpisana, spodaj prečrtano: *flatar*.

10. 1. 1743	N. [Janez Jurij] Ferner, slikar kart v Ljubljani, stanodajalec neveste
[fol. 35r]	Eodem: Wenceslavus Kauziz vdouz u Terjaskim hoffu en Vrattar pred Krishanio isft:[anovanjem] usame Nesha ranzhiga Antona Ellenzha Sakonsko hzer per G: Ferneriu Karten Mallerju u shlesbe, nu na ftarem tergu isft:[anovanjem] Kil.[ler]
30. 5. 1745	Andreas Haußzweig, slikar kart v Gradcu, ženin, in Nikolaus Ulberecht, slikar kart v Gradcu, pokojni mož neveste
[fol. 53v]	Eodem: Andreas Haußzweig Ledig en Kartenmaller Ugradzu Ist:[anovanjem] vfame fravo Elifabeth od ranziga G: Nicolausa Vlberehta Karten= mallarja Sapusheno vduvo tudi vgrazo Ist:[anovanjem] Hualle
26. 4. 1745	Janez Jurij Schmidt, stavbenik v Ljubljani, stanodajalec ženina
[fol. 52r]	26. hujus: Thomas Jacopez Ledig vflushbe per G. Shmido paumastro prute ftarem Nunnam Ist: vfame Mizzo ranziga Anfheta Janeshizha Sakonsko Hzher vgallovih vlzah Ist: Hualle
16. 10. 1748	Matija Persky, stavbenik v Ljubljani, ženin, in Gregor Maček, stavbenik v Ljubljani, oče neveste
[fol. 83r]	16. hujus: G. Matthias Pershki Ledig en paumaster v: Shkoffije Ist:[anovanjem] vfame <i>Jungfrau</i> Mario Teresio ranziga G. Gregoria Mazhek purgeria inu paumastra Sakonsko Hzher na forstate Ist:[anovanjem] D:[ominus] P:[arochus]

4. 7. 1750	Janez Jurij Schmidt, stavbenik v Ljubljani, stanodajalec neveste
[fol. 102r]	4. Hujus: D: Lucas böm vdouz burgar, nu Pezhiefteher u Spitauski gafsi isft:[anovanjem] usame Jungfrau Barbaro ³³ G: Antona Zieglerja ³⁴ zu Griffen ³⁵ na Koroshkem Sa= konsko hzer, per G: Shmidu Paumaiftru u Shlesbe, nu isft:[anovanjem] K.[iller]
[fol. 103r]	Janez Jurij Schmidt, stavbenik v Ljubljani, stanodajalec ženina
5. 9. 1750	Eodem: Lucas Wuchrer ledig en Pierprajer poprei v Leblani ³⁶ per G: Shmidu Paumaiftru u Shlesbe, Sdei u Kamel= =ze ³⁷ isft:[anovanjem] usame Mario Simona Goshler Sakonsko hzer, prei tudi u Leblani Sdei tudi u Kamelzi isft:[anovanjem] K.[iller]
14. 8. 1750	Filip Zettl, slikar kart v Ljubljani, ženin
[fol. 102v]	Eodem: Philipp Zettl ledig en Karten Mallar na ftarem tergu isft:[anovanjem] usame Mizzo ranzhega Hans Irga Engelna Sakonsko hzer, u firshta avers= =perskim hoffu u shlesbe, nu isft:[anovanjem] K.[iller]
12. 1. 1754	Janez Jurij Schmidt, stavbenik v Ljubljani, oče neveste
[fol. 132r]	Eodem: G. Franz Xaveri Jamnig Ledig Ca ⁴ farlke Cameral officier na plazzo Ist:[anovanjem] vfame <i>Jungfrau</i> Mario Josepho G: Hans Irga Shmidta Paumastra Sakonsko Hzher blifo GG: Clarifsarz Ist:[anovanjem] D. P.

³³ Ime je nadpisano, spodaj prečrtano: *Marianno*.

³⁴ Priimek je nadpisan, spodaj prečrtano: *Weinbergeria*.

³⁵ Grebinj.

³⁶ Zadnji dve besedi sta vrinjeni in nadpisani.

³⁷ Kamnik.

1. 2. 1754	Janez Jurij Schmidt, stavbenik v Ljubljani, oče neveste
[fol. 133r]	1. hujus: G: Thomas Dudizh vdouz purger Sunei Shpetauskeh vrat Ist:[anovanjem] vfame Jungfrau Catharino G: Hans Irga Shmid Paumastra Sakonsko Hzher prute GG: Clarifsarizam Ist.[anovanjem] Hualle.
27. 7. 1755	Janez Jurij Schmidt, mestni svetnik in stavbenik v Ljubljani, oče neveste
[fol. 148v]	27. hujus: G: Joan: Antoni Pirnat Ledig aushlakar na Jefsensizah ist:[anovanjem] vfame Jungfrau Teresio ranziga G: Hans Irga Shmida ³⁸ rathniga Gospuda inu Paumastra Sakonsko Hzher blifo GG: Clarifsark Ist:[anovanjem] NB. Non solvit taxam. Hualle
4. 11. 1755	Anton Prekenfeld, pozlatarski pomočnik v Ljubljani, ženin, in Marija, vdova ljubljanskega pozlatarja Valentina Jamška
[fol. 150v]	4. hujus. Antoni Prekenfeldt Ledig en Verguldergefell v rofhne gafse ist:[anovanjem] usame fravo Mario od ranziga G: Valentina Jambfchig purgaria inu Vergulderja Sapusheno vduvo v roshne gafse ist. [anovanjem] Hualle

Če se ozremo po naboru oklicev, v katerih tako ali drugače nastopajo slikarji, kiparji in sorodni poklici, bomo v njih našli tudi nekaj zelo znanih oseb, ki so v tem času živele v Ljubljani, npr. Gregorja Mačka in Franca Jelovška, podatki o njihovih poklicih pa so skromni.

Oklicanih je bilo pet v Ljubljani živečih slikarjev (*Mallar, Maller*), Janez Cigler (*Ziegler*) (1738), Janez Franc Reinwald (1743), Franc Jelovšek (1749), Anton Fayenz (1753), ta kot slikar in pozlatar (*fasßer inu Mallar*), in Andrej Jelovšek (1756), slikarski pomočnik (*Mallarski gsell*) Jožef Schütz (1743), dva kiparja (*pillavar, Pildtaver*), Jožef Krabat (*Crabath*) (1739) in Franc Rottman (1740), ter kiparski pomočnik (*Bildthausser gefsell*) Jakob Löhr (1758), ob poroki vsi živeči v Ljubljani.

Več slikarjev in kiparjev nastopa v vlogi očetov oklicanih nevest. V oklicih so se znašle hčerke slikarja (*mallarja, Mallaria*) Janeza Mihaela Reinwalda iz Ljubljane (1737 in 1748), kiparja (*bildtaveria, Pildtaveria*) Antona Vrbnika iz Kranja (1738 in 1743), slikarja (*Mallarja*) Janeza Trojerja iz Ljubljane (1740), slikarja (*Mallaria*) in ljubljanskega meščana Franca Jelovška (1743), pokojnega slikarja (*Mallarja*) in meščana Janeza Jurija Prembsla iz Kranja (1744), prav tako že pokojnega slikarja (*Malleria*) in kranjskega meščana Tomaža Smoleta (1755), škofjeloškega slikarja (*Mallarja*) Martina Blažiča (1748), pokojnega višnjegorskega slikarja (*Malaria*) Petra Straspurgerja (1753) in prav tako

³⁸ Sledi prečrtano: *purgeria*.

pokojnega slikarja (*Maleria*) Andreja Pincarja iz Kranja (1755). Med nevestami so tudi tri ljubljanske vdove umetnikov, vdova kiparja (*bildtaveria*) Janeza Massa (1741), vdova kiparja Jakoba Gabra (1749), ki ni naveden z imenom, in vdova pozlatarja (*Vergulderja*) Valentina Jamška. Ta se je omožila s pomočnikom (*Verguldergefell*) Antonom Prekenfeldom (1755) in kot nevesta edina nastopa dvakrat (sl. 2).

Od sorodnih poklicev zasledimo med ženini le pravkar omenjenega pozlatarja (*verguldar*) Valentina Jamška, o katerem je iz drugih virov sicer znano, da je bil tudi slikar,³⁹ stavbenika (*paumaster*) Matijo Perskega (1748) ter dva slikarja kart (*Kartenmaller, Karten Mallar*). Prvi, Filip Zettl, je deloval v Ljubljani (1750), drugi, Andreas Hauszweig, pa v Gradcu (1745) in je vzel vdovo graškega kolega Nikolausa Ulberehta. Za četrtega, Janeza Jurija Fernerja⁴⁰ z ljubljanskega Starega trga (1743) izvemo iz oklica neveste, ki je bila pri njem v službi (*pri G: Ferneriu Karten Mallerju*). Trikrat srečamo kot očeta neveste stavbenika (*Paumastra*) Janeza Jurija (Hansa Irga) Schmidta, čigar hčerke so se poročile v letih 1754 in 1755.

Zanimiva je ugotovitev, da vsi oklicani niso navedeni tudi v ljubljanski poročni matici. Tako pogrešamo poroko hčerke škofjeloškega slikarja Martina Blažiča (1748), ki je ni niti v škofjeloški poročni matici,⁴¹ ampak se je dekle očitno poročilo nekje drugje. Pozlatar in slikar Anton Fayenz (1753), ki je našel ženo na Vrhniku, se je, v skladu s pravilom, naj bo poroka v nevestini župniji, tam tudi oženil s hčerko ključavničarja.⁴² Nasprotno se ni ne v Ljubljani ne v rodnem Kranju poročila hči kranjskega slikarja Andreja Pincarja (1755).⁴³ Največja uganka ostaja, zakaj so v Ljubljani oklicali slikarja kart Andreasa Hauszweiga iz Gradca, saj je bila tudi njegova izbranka Gradčanka, vdova slikarja kart (*Karten=mallarja*) Nikolausa Ulberehta. Tudi te poroke namreč v ljubljanski poročni matici ne najdemo.⁴⁴

Med ljubljanskimi oklicanimi lahko najdemo kakšno ime, ki je doslej ostalo prezrto. V Kartoteki umetnikov na Umetnostnozgodovinskem inštitutu Franceta Steleta ZRC SAZU denimo ni najti kiparja Jožefa Krabata (*Crabath*) in štirih slikarjev: Janeza Trojerja, Tomaža Smoleta, Andreja Pincarja in Jožefa Schütza,⁴⁵ ki je sicer znano ime že zaradi sorodstva z Jelovškom.⁴⁶

Namen pričujočega prispevka ni sistematično dopolniti doslej znane biografske podatke o posameznih umetnikih oziroma umetnih obrtnikih, ampak želi samo opozoriti na uporabno vrednost oklicne knjige kot vira za biografiko. Poleg tega, da je knjiga vodena v slovenščini, ima še dodatno izpovedno prednost. Za razliko od obeh poročnih matičnih knjig iz tega obdobja (1718–1745 in 1745–1770)⁴⁷ navaja namreč tudi poklic oziroma socialni položaj mladoporocencev ter podatke o njihovem bivališču v samem mestu (mikrolokacije) oziroma zunaj njega. O posamezniku izvemo

³⁹ Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta (UIFS) ZRC SAZU, Kartoteka umetnikov, Jambschek Valentin – slikar, pozlatar.

⁴⁰ UIFS ZRC SAZU, Kartoteka umetnikov, Ferner/Ferner Janez Jurij – Kartenmaller.

⁴¹ NŠAL, ŽA Škofja Loka, Matične knjige, P 1736–1771.

⁴² NŠAL, ŽA Vrhnika, Matične knjige, P 1682–1763, p. 297.

⁴³ NŠAL, ŽA Ljubljana – Sv. Nikolaj, Matične knjige, P 1745–1770; ŽA Kranj, Matične knjige, P 1715–1771.

⁴⁴ Prim. NŠAL, ŽA Ljubljana – Sv. Nikolaj, Matične knjige, P 1718–1745.

⁴⁵ UIFS ZRC SAZU, Kartoteka umetnikov. – Andrej Pincar (Pinzar) je identičen s Francem (Jožefom) Pintzerjem, slikarjem iz švabskega Memmingena, ki se je leta 1732 poročil v Kranju, hči Marija Lucija pa se mu je rodila dve leti pozneje (Blaž RESMAN, Dva Sveta Martina, *Pogovori o baročni umetnosti* (ur. Mojca Jenko), Ljubljana 2002, str. 44–45). Za opozorilo na literaturo se iskreno zahvaljujem uredništvu.

⁴⁶ MIKUŽ 1939/40 (op. 20), str. 26. 30.

⁴⁷ NŠAL, ŽA Ljubljana – Sv. Nikolaj, Matične knjige, P 1718–1745, P 1745–1770.

tako neprimerno več uporabnih podatkov, včasih celo od kdaj živi na določeni lokaciji in pri kom ter kje je prebival prej. Zaradi narave oklicne knjige pa v njej pogrešamo podatke o poročnih pričah, ki jih vsebujeta obe poročni matici. S kombiniranjem obeh vpisov, oklica in poroke, dobimo tako o posamezniku in njegovem socialnem okolju precej jasnejšo sliko.

Vzemimo kot primer slikarja in pozlatarja Valentina Jamška, ki je bil oklican 27. junija 1740 in je stopil pred oltar 11. julija. Ne iz oklicne ne iz poročne knjige ni mogoče izvedeti, da je bil tudi slikar.⁴⁸ Iz poročne matične knjige dobimo o njem le dva podatka, da je gospod in vdovec, njegova izbranka Marija pa zakonska hči pokojnega Jožefa Tavčarja. Oklic poleg tega razkriva, da je Jamšek pozlatar (*verguldar*) in da stanuje na Starem trgu, medtem ko je Marijino domovanje pri Sv. Florijanu. Za celovitejšo podobo je zelo zgovoren podatek o eni od poročnih prič, »gospodu« Francu Jelovšku, v katerem prepoznamo enega najpomembnejših domačih umetnikov tega časa. Jelovšek je bil istega leta tudi poročna priča kiparju Francu Rottmanu,⁴⁹ leta 1755 pa priča pri poroki pozlatarskega pomočnika Antona Prekenfelda z vdovo pozlatarja Valentina Jamška.⁵⁰

V obeh poročnih matičnih knjigah so poklici mladoporočencev oziroma njihovih staršev izpričani le izjemoma. Tako pri omenjenih umetnikih in umetnih obrtnikih samo dva razkrivata, s čim se je dotični ukvarjal. Leta 1740 poročeni kipar Franc Rottman je označen kot kamnosek (*Lapicida*),⁵¹ Janez Jurij Prembsl,⁵² oče neveste, pa leta 1744 kot pokojni slikar iz Kranja (*Pictoris Crainburgensis*). Morda je bil podatek o poklicu tukaj zapisan zato, ker ga je duhovnik namenil »ek-sotičnemu« ženinu iz Oberegga na Švabskem, ki je bil ob poroki mizar v Novem mestu.⁵³ Neobičajni poklic očeta neveste, stavbenika Janeza Jurija (Hansa Irga) Schmidta, je verjetno spodbudil duhovnika, ki je leta 1754 poročil dve njegovi hčeri, da je pri očetu obkrat v rotilniku zapisal *architecti*.⁵⁴

Iz oklicne knjige izvemo pravzaprav najmanj o samih umetnikih in podobarjih, saj razen poklica in bivališča ter morebiti še navedbe, da je bil meščan, ni nobenih drugih podatkov. Oklicna knjiga je nasprotno zgovornejša pri nevestah.

Pri hčerkah petih ljubljanskih slikarjev oklici posredno razkrivajo, kako in zakaj so prišle v Ljubljano. Kranjčanka Ana Marija, hči pokojnega slikarja Prembsla, je bila v službi pri gospodu pl. Weinachtu na Starem trgu (1744). Roza, hči škofjeloškega slikarja in meščana Martina Blažiča, omožena leta 1748, je bila v Ljubljani v službi pri grofici Schrattenbach v bližini samostana klaris. Ko se je pet let za njo (1753) poročila Marija, hči pokojnega višnjegorskega slikarja Petra Straspurgerja, je o njej mogoče prebrati še več: do božiča je bila v službi pri Gregorju Pisererju v Gradišču, zadnje štiri mesece pa v hiši grofa Ignaca Auersperga. Druga Kranjčanka, Lucija Pincar, hči tamkajšnjega pokojnega slikarja Andreja Pincarja, je služila in stanovala pri nekem gospodu Filipiču na Bregu (1755), tretja, hči že pokojnega Tomaža Smoleta, pa je bila v službi pri gospe Steinhofen blizu uršulink (1755). Pred poroko sta v Ljubljani živeli tudi hčerki Antona Vrbnika, meščana in kiparja v Kranju.

⁴⁸ NŠAL, ŽA Ljubljana – Sv. Nikolaj, Razne knjige, šk. 30, oklicna knjiga 1737–1759, fol. 18; NŠAL, ŽA Ljubljana – Sv. Nikolaj, Matične knjige, P 1718–1745, p. 405.

⁴⁹ NŠAL, ŽA Ljubljana – Sv. Nikolaj, Matične knjige, P 1718–1745, p. 399.

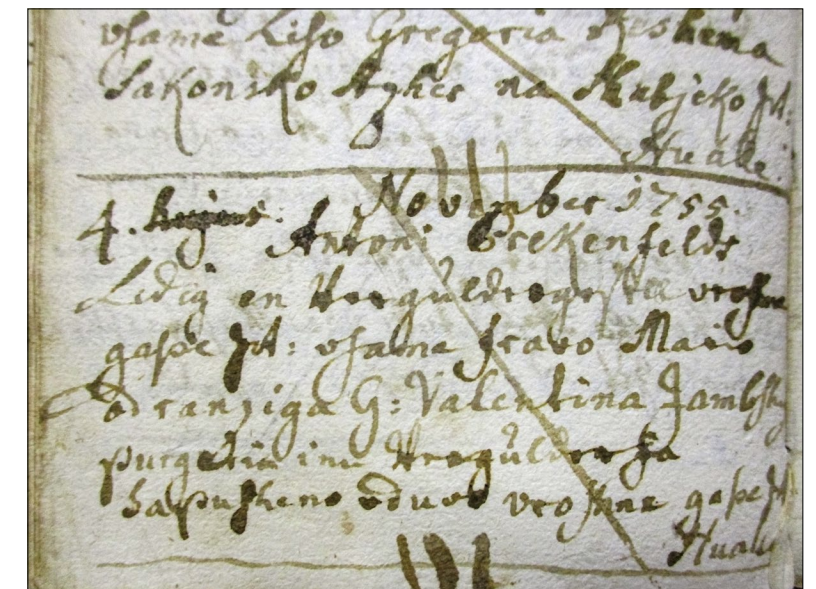
⁵⁰ NŠAL, ŽA Ljubljana – Sv. Nikolaj, Matične knjige, P 1745–1770, p. 161.

⁵¹ NŠAL, ŽA Ljubljana – Sv. Nikolaj, Matične knjige, P 1718–1745, p. 399.

⁵² Znana je druga različica njegovega priimka: Prenzel (UIFS ZRC SAZU, Kartoteka umetnikov, Prenzel Georg – slikar iz Kranja).

⁵³ Hkrati pa je poročevalec Andrej Hvale pozabil zapisati ženinov priimek (NŠAL, ŽA Ljubljana – Sv. Nikolaj, Matične knjige, P 1718–1745, p. 454).

⁵⁴ NŠAL, ŽA Ljubljana – Sv. Nikolaj, Matične knjige, P 1745–1770, p. 128, 132.



2. Oklic pozlatarskega para – pomočnika Antona Prekenfelda in vdove Marije Jamšek – v ljubljanski oklicni knjigi 4. novembra 1755. Nadškofjski arhiv Ljubljana

Medtem ko o Mariji izvemo le, da je stanovala v predmestju, zunaj Križanskih vrat, in ne tudi pri kom (1738), je bila Elizabeta do božiča 1742 v službi pri vdovi grofici Lamberg, tik pred poroko pa se je preselila v predmestje (1743).

Pozornost pritegnejo ugotovitve, kakšne neveste so si izbrali obravnavani oklicani ženini. Slikar Janez Cigler (Ziegler) se je moral zadovoljiti z nemeščansko hčerko že pokojnega očeta z Žabjeka (1738), kipar Jožef Krabat (Crabath), sicer meščan na Starem trgu, se je zagledal v dekle, ki je bilo prav tam v službi (1739). Tudi nevesta kiparja Franca Rottmana očitno ni bila iz meščanske družine, ampak hči pokojnega očeta, doma blizu jezuitskega kolegija (1740). Precej više je posegel ovdoveli ljubljanski meščan in slikar Janez Franc Reinwald, ki je stopil pred oltar s hčerko mestnega svetnika iz Kranja, tedaj sicer že živečo na Rožni ulici v Ljubljani (1743). Slikarski pomočnik Jožef Schütz se je poročil s hčerko slikarja in meščana Franca Jelovška (1743), ki je tako kot on stanovala v Rožni ulici, iz česar bi morda smeli sklepati, da se je slikarstva učil pri svojem bodočem tastu. Jelovšek sam pa si je kot vdovec šest let pozneje (1749) poiskal nevesto v sorodnem poklicnem okolju, in sicer vdovo kiparja Jakoba Gabra, prav tako iz iste ulice.⁵⁵ Kot kaže, je bila nižjega stanu nevesta Jelovškovega sina slikarja Andreja (Krištofa), saj njen pokojni oče ni označen kot gospod, ona pa je bila v službi pri gospe Reindlovi (1756). Nižjega stanu je morala biti tudi izbranka kiparskega pomočnika Jakoba Löhra, ki je služila pri baronici Ottovi (1758).

Znani stavbenik Matija Persky, ob poroki stanujoč na škofiji, je zaprosil za roko hčerko prav tako dobro znanega stavbenika in ljubljanskega meščana Gregorja Mačka, doma v predmestju (1748). Ljubljanski meščan, pozlatar in slikar Anton Fayenz, ki je stanoval v okolici cerkve sv. Florijana, je šel po nevesto na Vrhniko (1753), meščan, pozlatar (in slikar) Valentin Jamšek, stanujoč na Starem trgu, pa je zaprosil nemeščansko hčer pokojnega očeta iz soseske sv. Florijana. V dobri službi, v dvorcu kneza Auersperga, je bila izbranka slikarja kart Filipa Zettla z ljubljanskega Starega trga (1750). Tudi vdova ljubljanskega meščana in kiparja Janeza Massa je našla sebi primerneža moža, in sicer ovdovelega ključavničarskega mojstra in meščana (1741).

⁵⁵ MIKUŽ 1939/40 (op. 20), str. 30.



3. Abraham Kaltschmidt: veduta Ljubljane na zemljevidu Kranjske v: Ivan Dizma Florijančič de Griensfeld, Deželopisna karta vojvodine Kranjske, Ljubljana 1744 (faksimile), detajl

Širok socialni razpon je prisoten tudi pri zetih umetnikov in umetnih obrtnikov. Ljubljanski meščan in slikar Janez Mihael Reinwald je eno hčerko oddal vdovcu na Igu (1737) in drugo ljubljanskemu kavarnarju na mestnem trgu (1748), Anton Vrbnik, meščan in kipar v Kranju, prvo hčerko ključavničarskemu pomočniku iz Ljubljane (1738) in drugo nekdanjemu služabniku grofice Lamberg (1743), ljubljanski meščan in slikar Janez Trojar pa svojemu stanu primernejšemu ovdovelemu meščanu in tkalskemu mojstru (1740). Hči pokojnega Janeza Jurija (Hansa Irga) Prembsla, meščana in slikarja iz Kranja, je vzela moža iz švabskega Oberegga, ki se je medtem že ustalil kot meščan in mizarski mojster v Novem mestu (1744). Hči škofjeloškega meščana in slikarja Martina Blažiča, ki je bila v službi pri grofici Schrattebach, je našla sebi primernega moža, vdovca v službi pri grofu Lambergu (1748). Podobno kot hči pokojnega višnjegorskega meščana in slikarja Petra Straspurgerja, ki je službovala v Ljubljani v hiši grofa Auersperga in jo je pred oltar popeljal služabnik grofa Lamberga (1753). S plemiškim služabnikom, vdovcem v službi pri baronu Zoisu na Bregu, je nameravala stopiti pred oltar tudi hči pokojnega Andreja Pincarja, meščana in slikarja v Kranju (1755). Hči pokojnega kranjskega slikarja Tomaža Smoleta, ki je služila v Ljubljani, se je morala zadovoljiti z učiteljem z Vač (1755). Stavbenik Janez Jurij Schmidt, ki se v oklicni knjigi pojavlja največkrat, je eno hčerko oddal cesarskemu uradniku (1754), drugo istega leta vdovcu iz predmestja in tretjo naslednje leto nakladniku (mitničarju) z Jesenic.

Za umetnostno topografijo Ljubljane so zanimivi slovenski mikrotoponimi, ki se nanašajo na mestne trge, ulice, vrata, mostove in posamezne stavbe (zasebne hiše in dvorce, samostane, cerkve in druge javne zgradbe). Če se osredotočimo že samo na 31 obravnavanih oklicev, je tovrstnih poimenovanj precej. Srečamo vse tri trge – Stari trg, Novi trg in Mestni trg (*na plazzo*) –, pet ulic – Rožno, Hrenovo, Špitalsko, Galovo (*v gallovih vlzah*) in Gosposko (*v: Herrn gassen*) –, mestne predele pri Sv. Florijanu, Za zidom (*Sa Sydam*), Breg in Žabjek, predmestje (*na forshtate, na forshtati, na forstate*), dvoje mestnih vrat – Križanska in Špitalska –, samostane avguštincev, jezuitov (*pred PP: Savi-tarie*), klaris in uršulink, od stavb pa škofijo, krušno kamro, Križanke (*pred Krishanio*), hišo grofa

Auersperga, Turjaški dvorec (*u Teriaskim hoffu*) in Auerspergov knežji dvorec (*u firšta averspergerskim hoffu*).

Ljubljanska oklicna knjiga iz let 1737–1759 torej ni samo bogat vir podatkov slovenske poklicne in druge terminologije 18. stoletja, ampak tudi zakladnica za preučevanje mikrokozmosa posameznikov. Sama zase, še posebej pa v navezavi z drugimi viri daje plastično sliko slovenskih poimenovanj in družbenih odnosov. Med plemiško in drugo gospodo, pri kateri so bile v službi neveste, soproge in hčerke slikarjev in kiparjev, gre ne nazadnje iskati naročnike umetniških del in podpornike umetnosti.⁵⁶

The Earliest References of Artists in the Slovenian Language The Ljubljana Register of Banns 1737–1759 as a Source for Slovenian Art History

Summary

The paper analyses the earliest references of painters, sculptors and other artists in the Slovenian language. In Slovenian texts and dictionaries, Slovenian titles for professions are attested to since the second half of the 16th century, however, they are not directly referenced to specific persons. Based on the fact that written Slovenian was a language that was rarely used in the secular sphere until the Enlightenment, a larger number of such references can be found only from the middle of the 18th century.

An extensive register of banns of the St Nicholas' Parish Church in Ljubljana from 1737–1759 represents a valuable source for such references. The Slovenian expressions for the discussed professions, which can be found in the book, were entirely adapted from German. Painters are designated as malar or maler, sculptors as pilavar, pildtaver and bildtaver, painters of cards as kartenmalar or kartenmaler, gilders as faser and fergulder or ferguldar, and the only master builder as paumaster. The book is not only a rich source of information about Slovenian professional terminology of the 18th century, but also a treasury for researching individuals' microcosms. The book itself, as well as in relation to other sources, gives a vivid image of callings and social relations. Last but not least, it is possible to look for art commissioners and patrons of the arts among the nobility and other lords, where brides, wives and daughters of painters and sculptors served.

⁵⁶ Članek je nastal v okviru raziskovalnega projekta *Umetnina kot odsev znanja in povezovanja. Pomen izobrazbe in družbene vpetosti umetnikov in naročnikov v poznem srednjem in zgodnjem novem veku* (J6-9439), ki ga iz državne proračuna sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

Mnoge sledi bratovščine sv. Mihaela v Mengšu pri nastanku poslikav Franca Jelovška

Lilijana Žnidaršič Golec

Ko je Franc Jelovšek na god sv. Frančiška Asiškega (4. oktobra) leta 1700 v Mengšu prejel zakrament krsta, je tamkajšnja bratovščina sv. Mihaela delovala že dobrih 30 let.¹ Svoje vodstvo in statut je dobila jeseni 1667, potrebovala je le še cerkvenopravno potrditev.² S prošnjo, naj potrdi bratovščino in njen statut, so se proti koncu leta 1667 prefekt bratovščine Lovrenc Friat, asistenta Matija Porenta (Parenta) in Jakob Bobič (*Wubitsch*) ter tajnik Jakob Pintar (Pinter) obrnili na opata cistercijanskega samostana v Dunajskem Novem mestu (Wiener Neustadt).³ Njihovi podpisi, ki so se tako kot prošnja in priložena pravila ohranili v prepisu, kažejo, da so bili za ustanovitev bratovščine zaslužni zlasti duhovniki, ki so delovali v Mengšu in sosednjih župnijah.⁴ Bratovščina je imela sedež pri mengeški župnijski cerkvi, posvečeni nadangelu Mihaelu. Ob njeni ustanovitvi sta položaj prefekta in tajnika zasedla mengeški vikar (Friat) in duhovni pomočnik (Pintar), asistentski mesti pa župnik pri sv. Petru v Komendi (Bobič) in župnik v sosednjih Cerkljah (Porenta).⁵ Razlog, da je novoustanovljeno bratovščino 1. januarja 1668 potrdil takratni opat dunajskonovomeške cisterce Matej Eisenbart, je bila vtelesenost župnije Mengeš omenjenemu samostanu. Do vtelesitve (inkorporacije) je prišlo že konec leta 1461, ko je cesar Friderik III. cisterci prepustil mengeško župnijo v zameno za ljubljansko župnijo sv. Petra, ki je postala del novoustanovljene ljubljanske škofije. Papeška potrditev je sledila 10. septembra 1462.⁶ Vendar pa se je v dneh, ko je dunajskonovomeški opat pripravljaval potrdilno listino, obdobje vtelesenosti počasi iztekalo. Že manj kot devet mesecev po

¹ Bratovščinsko gradivo, ki že dlje časa velja za izgubljen, je bilo objavljeno v: Duhovniška bratovščina sv. Mihaela v Mengšu. Od leta 1667 do 1799, *Zgodovinski zbornik. Priloga »Laibacher Dioecesanblatt-u«*, 5/21, 1892–8/31, 1895. Ime avtorja prispevka z objavo arhivalij ni navedeno, a odgovorni urednik *Zgodovinskega zbornika* (Martin Pogačar) v uvodni opombi pojasnjuje, da mu je »nadžupnik mengeški Ivan Nep. Zorec drage volje prepustil v porabo to bratovščino zadevajoče listine«, za kar se mu iskreno zahvaljuje. Zahvaljuje se tudi katehetu pri ljubljanskih uršulinkah Roku Merčunu, ki mu je pomagal pri prepisovanju. Objave v *Zgodovinskem zborniku* v razdelku Literatura podrobneje navaja Metoda KEMPERL, *Romanja in romarske cerkve 17. in 18. stoletja na Slovenskem. Gorenjska z Ljubljano, Celje-Ljubljana* 2011, str. 311.

² Duhovniška bratovščina (op. 1), 5/21, 1892, stp. 321–326; 6/22, 1893, stp. 337–340.

³ Duhovniška bratovščina (op. 1), 5/21, 1892, stp. 322–324.

⁴ V prošnji dunajskonovomeškemu opatu pišejo, da so se v bratovščino povezali »zgleadni duhovniki« na Gorenjskem (*exemplares superioris Carnioliae Sacerdotes*). Duhovniška bratovščina (op. 1), 5/21, 1892, stp. 323.

⁵ Duhovniška bratovščina (op. 1), 5/21, 1892, stp. 324. Prim. začetni del seznama članov v Duhovniška bratovščina (op. 1), 6/24, 1893, stp. 379.

⁶ Janez HÖFLER, *Gradivo za historično topografijo predjožefinskih župnij na Slovenskem. Kranjska, Ljubljana* 2017², str. 89.



1. Župnijska cerkev sv. Mihaela v Mengšu, sedež duhovniške bratovščine sv. Mihaela

njegovi *approbatio*, 13. septembra 1668, sta opat in konvent župnijo Mengeš prodala cisterci v Stični.⁷ Bratovščinsko vodstvo je zato za potrditev zaprosilo stiškega opata Maksimilijana Mottocha in ta je na veliko noč 1669 prošnjji ugodil.⁸ Bratovščina je želela biti predvsem branik duhovništva pred »hudičem« pa tudi pred »nehvaležnim svetom«, ki je na duhovnike vse prepogosto pozabljal, poleg tega naj bi si prizadevala za večjo karitativno gorečnost.⁹ Vsak v bratovščino vključeni duhovnik naj bi po smrti sočlana v blagor njegove duše opravil tri maše, vseh pokojnih članov pa naj bi se spomnil tudi med svojim vsakodnevnim maševanjem.¹⁰

V času Jelovškovega življenja (1700–1764) se je v bratovščino sv. Mihaela na novo včlanilo povprečno okoli deset duhovnikov letno.¹¹ Čeprav je velik del teh duhovnikov ob včlanitvi služboval na Gorenjskem, srečamo med novimi člani tudi precej takih, ki so delovali v drugih delih Kranjske in na Spodnjem Štajerskem.¹² Vidnejša izjema iz tega obdobja je Primož Felicijan Miklovič (*Miklovitsch*), ki je ob pridobitvi članstva v letu 1733 župnikoval v Mylnici (Mühlbach) na Ogrskem oziroma

današnjem Slovaškem.¹³ Slavnostni shodi članov bratovščine so se praviloma odvijali vsako leto na praznik prikazanja nadangela Mihaela 8. maja.¹⁴ Na ta dan naj bi se vsi – razen upravičeno odsotnih – zbrali v mengeški župnijski cerkvi sv. Mihaela (sl. 1) in darovali mašo za žive sočlane, za njihovo srečno smrt in za rast celotne bratovščine.¹⁵ Poleg občnega zbora (*generalis conventus*), na katerem so zbrani volili novo vodstvo, naj bi potekala še dva ali vsaj en bratovščinski shod letno.¹⁶ Glede na relativno redke zapise o izključitvah članov, ki se niso držali pravil, lahko domnevamo, da je večina duhovnikov bolj ali manj redno prihajala na shode v Mengeš. To pa pomeni, da se je glavnina članov osebno poznala, kar je za preučevanje medosebnih vezi in vplivov na umetniško pot slikarja Jelovška pomembno dejstvo. Bratovščina je imela poleg duhovnikov »pridružene članke« (*confoederati*) iz vrst laikov, laikinj in redovnic,¹⁷ med katerimi je bil tudi slikarjev oče Andrej Jelovšek, ki se je v Mengeš priselil iz Maribora.¹⁸ V nadaljevanju bo v ospredju vprašanje, kje vse je mogoče odkriti sledove mengeške bratovščine oziroma njenih članov ali podpornikov v povezavi s stvaritvami Franca Jelovška, naj so se te ohranile do danes ali pa jih poznamo le posredno. Slikarjevim delom bomo večinoma sledili po kronološkem redu. Pri tem je treba upoštevati, da je k naročilom Jelovškovih del pripomogel tudi njegov sloves, kar velja še zlasti za čas od srede tridesetih let 18. stoletja.

Jelovškovo ustvarjanje do okrog leta 1730

S članstvom v mengeški bratovščini se je ponašal že naročnik prvega v arhivskih virih izpričanega Jelovškovega dela. Gre za Franca Mihaela Paglovca (1679–1759), župnijskega vikarja v Šmartnu v Tuhinju, ki je svoje življenje posvetil dvigu pobožnosti in omike vernikov.¹⁹ Paglovec je v bratovščino sv. Mihaela resda vstopil skoraj dve desetletji prej,²⁰ preden je leta 1724 mlademu Jelovšku plačal 12 goldinarjev nemške veljave oziroma 14 goldinarjev in 8 krajcarjev deželne veljave za sliki sv. Frančiška in Joba: »*Pro picta imagine S. Francisci et Jobi Pictori Francisco Illousheg ex Monspurg oriundo fl 12 germ. f(aci)t l(andes)wehrung [fl] 14 8 [kr].*«²¹ Sliki²² je Paglovec naročil za novi oltar

⁷ Jože MLINARIČ, *Stiška opatija 1136–1784*, Novo mesto 1995, str. 583–584; HÖFLER 2017 (op. 6), str. 89.

⁸ Duhovniška bratovščina (op. 1), 6/23, 1893, stp. 353–356.

⁹ Duhovniška bratovščina (op. 1), 5/21, 1892, stp. 323.

¹⁰ Duhovniška bratovščina (op. 1), 5/21, 1892, stp. 325 (2. in 5. člen statuta).

¹¹ Duhovniška bratovščina (op. 1), 7/26, 1894, stp. 411 sl.–8 /29, 1895, stp. 462. Bratovščina je delovala do leta 1799, vanjo se je vključilo več kot tisoč duhovnikov. Prim. Lilijana ŽNIDARŠIČ GOLEC, *Kariere duhovnikov na Slovenskem v zgodnjem novem veku. Vzvodi, okoliščine, (samo)reprezentacija*, Ljubljana 2019 (Thesaurus memoriae. Opuscula, 9), str. 45.

¹² Prim. ŽNIDARŠIČ GOLEC 2019 (op. 11), str. 45–46.

¹³ Duhovniška bratovščina (op. 1), 7/26, 1894, stp. 429.

¹⁴ Napačen je podatek, da je bratovščinski statut članom nalagal udeležbo na slovesnih shodih na mihaeolovo (god sv. Mihaela) 29. septembra. Nazadnje napačno ŽNIDARŠIČ GOLEC 2019 (op. 11), str. 45. Takrat je bil namreč glavni romarski shod; gl. KEMPERL 2011 (op. 1), str. 230.

¹⁵ Duhovniška bratovščina (op. 1), 5/21, 1892, stp. 326 (7. člen statuta).

¹⁶ Duhovniška bratovščina (op. 1), 5/21, 1892, stp. 326 (8. in 9. člen statuta).

¹⁷ Seznam duhovno pridruženih laikov in laikinj ter redovnic v: Duhovniška bratovščina (op. 1), 8/30, 1895, stp. 480; 8/31, 1895, stp. 493–496.

¹⁸ Stane MIKUŽ, Ilovšek Franc baročni slikar 1700–1764, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 16, 1939/40, str. 6.

¹⁹ Paglovec je bil z različnih vidikov obravnavan v: *Paglovčev zbornik. Zbornik referatov s Simpozija o Francu Mihaelu Paglovcu (1679–1759)* (ur. Marjeta Humar), Kamnik 2001.

²⁰ Duhovniška bratovščina (op. 1), 7/26, 1894, stp. 413: *R(everen)dus D(omi)nus Franciscus Michael Paglouiz, Diuinorum Cooperator Lithopoli, nunc Vicarius ad S. Martinum in Tuchein*.

²¹ Nadškofijski arhiv Ljubljana (NŠAL), Župnijski arhivi, Šmartno v Tuhinju, razne knjige, šk. 2, urbar (in računska knjiga) podružnične cerkve sv. Miklavža na Gori, 1705–1745, str. 230. Prim. France STELE, *Politični okraj Kamnik. Topografski opis*, Ljubljana 1929 (Umetnostni spomeniki Slovenije, 1), str. X, 234. Prim. MIKUŽ 1939/40 (op. 18), str. 8.

²² O tem, da gre za dve sliki in ne eno samo, kot bi utegnili sklepati na podlagi navedka v urbarju, gl. tudi Marko LESAR, *Paglovčeva barokizacija cerkva v Tuhinjski dolini*, *Paglovčev zbornik* 2001 (op. 19), str. 128, 133.

sv. Frančiška Ksaverja in Joba v podružnični cerkvi sv. Miklavža na Gori (Grebenu).²³ O sami cerkvi Paglovec v svoji kroniki za leto 1722 pravi, da so »letos dokončali [njeno] gradnjo«.²⁴

Sledilo je naročilo profane narave, in sicer poslikava sprejemnice v severnem traktu dvorca Zaloga pri Moravčah.²⁵ Poslikavo iz leta 1725, ki velja za kakovostno Jelovškovo zgodnje delo – gre za njegove najzgodnejše, žal le delno ohranjene freske – je naročil lastnik zaloškega dvorca Orfej grof Strassoldo. Grofu, ki je pogosto, če že ne večinoma bival v Ljubljani,²⁶ bi bil mladega slikarja utegnil priporočiti Giulio Quaglio, Jelovškov učitelj oziroma vzornik.²⁷ Strassoldo je bil namreč osebno in prek arhitekta Carla Martinuzzija povezan z začetki zidave nove ljubljanske stolnice in semenišča,²⁸ kjer so pod Quaglijevimi vodstvom v letih 1721–1723 nastale freske v stolničnih kapeh in na stropu semeniške knjižnice.²⁹ Dobro besedo za Jelovška bi bil pri grofu Strassoldu lahko zastavil tudi sredi leta 1725 umrli moravški župnik Janez Sigmund pl. Benaglia. Benaglia ni bil le član družbe sv. Dizme,³⁰ temveč od leta 1702 naprej tudi član mengeške bratovščine.³¹ Priporočilo bi bilo navsezadnje lahko prišlo od generalnega vikarja ljubljanske škofije Janeza Jakoba Schillinga, za umetnost in kulturo Ljubljane in Kranjske zelo zavzetega duhovnika, o katerem bo govor tudi v nadaljevanju. Tu naj zgolj poudarimo, da se je Schilling soduhovnikom v mengeški bratovščini pridružil leta 1695,³² da je leta 1716 postal član družbe sv. Dizme in da se je vsaj od njene javne predstavitve konec leta 1701 angažiral tudi v Akademiji operozov.³³

V drugi polovici dvajsetih let 18. stoletja sta nato nastali dve Jelovškovi poslikavi,³⁴ katerih (domnevno) naročništvo je prav tako mogoče povezati z ožjim ali širšim krogom mengeške bratovščine. V letih 1726–1728 je Jelovšek poslikal cerkev Marijinega rojstva na Homcu, ki so jo

začeli na novo graditi leta 1724. Zasluge, da je bila cerkev *erecta et perfecta*, je imel predvsem Janez Andrej pl. Flachenfeld, (nad)župnik v Mengšu, arhidiakon za Gorenjsko in kanonik v Ljubljani.³⁵ Flachenfeldovo zagnano prizadevnost pri novogradnji je hvalil napis na koru homške cerkve, tisti čas še podružnice mengeške župnije.³⁶ Da so bili tako Flachenfeld, ki se je v mengeško bratovščino vključil na pragu 18. stoletja,³⁷ kot več njegovih sorodnikov tudi osebno blizu slikarjevi družini, dokazujejo viri prve roke. Zapis v mrliški matični knjigi župnije Mengeš za leto 1722 nam na primer pove, da je 12. maja tega leta župnik in arhidiakon Janez Andrej Flachenfeld pokopal slikarjevo 58-letno mater Elizabeto.³⁸ Najbrž ni naključje, da je samo nekaj dni prej, 8. maja 1722, slikarjev oče Andrej postal pridružen član mengeške bratovščine. Seznam z bratovščino povezanih laikov³⁹ označuje Andreja Jelovška kot organista in cerkovnika v Mengšu: »*Honoratus Vir Andreas Illouschek, organista et aedituus Monspurgi*«. ⁴⁰ Čeprav se je leto prej z bratovščino povezal tudi cerkovnik v sosednji župniji Vodice, Simon Zabukovec (*Sabukowiz*), in bi bil Andrej Jelovšek lahko preprosto sledil njegovemu zgledu, je verjetneje, da sta skorajšnjega vdovca k temu koraku poleg domačega župnika spodbudila župnikov brat Janez Krištof in (bližnja sorodnica) Marija Frančiška pl. Flachenfeld.⁴¹ Janez Krištof, prisodnik deželnega ograjnega sodišča, in Marija Frančiška sta bila od leta 1718 sama pridružena člana mengeške bratovščine.⁴² Po drugi strani je v Mengšu v letih 1723–1724 izkazano njuno botrstvo sinovoma iz Andrejevega drugega zakona, torej slikarjevima polbratoma. Botra starejšega, 3. julija 1723 krščenega Urha (Ulrika) Dominika je bila Marija Frančiška, boter 3. novembra 1724 krščenega Karla Leopolda pa Janez Krištof.⁴³

Pet let pozneje, 28. novembra 1729, sta v krstni knjigi ljubljanske stolne župnije kot botra Jelovškovega tretjega otroka, slikarja Krištofa Andreja, navedena Krištof in Terezija pl. Flachenfeld.⁴⁴ Nedvomno gre za Krištofa Lovrenca, sina Janeza Krištofa, in njegovo ženo Marijo Ano Terezijo, roj. Wintershoffen, ki sta bila lastnika graščin Slap pri Vipavi, Podvelb na Colu in Ajmanov grad pri Škofji Loki.⁴⁵ Kar zadeva botrstvo bodisi otrokom slikarjevega očeta Andreja bodisi slikarjevima hčerama, krščenima še v Mengšu, je treba izrecno opozoriti, da se med krstnimi botri Andrejevih mlajših otrok pojavljajo plemiči iz družine Wollwitz (*Wolwitz*), ki je imela tedaj poleg graščine

²³ Gl. MIKUŽ 1939/40 (op. 18), str. 8.

²⁴ Ivan ZIKA, Kronika Franca Mihaela Paglovca, *Kamniški zbornik*, 9, 1963, str. 64.

²⁵ O dvorcu gl. *Hic procul a curis/Tukaj, daleč od skrbi. S pogorišča dvorca Zaloga pri Moravčah rešene umetnine* (ur. Ana Pokrajac Iskra), Ljubljana 2017.

²⁶ O Strassoldovi hiši na Novem trgu 6 prim. Igor SAPAČ, Stavbna zgodovina dvorca Zaloga pri Moravčah, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 43, 2007, str. 166.

²⁷ SAPAČ 2007 (op. 26), str. 167, op. 57. Za vprašanje vpliva Quaglia in (nekaterih) drugih severnoitalijanskih slikarjev na Jelovška v luči njegovih fresk v cerkvi sv. Petra v Ljubljani gl. Barbara MUROVEC, Likovni viri za baročno stropno slikarstvo, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 39, 2003, str. 137–139.

²⁸ Janez Gregor DOLNIČAR, *Zgodovina ljubljanske stolne cerkve. Ljubljana 1701–1714* (ur. Ana Lavrič), Ljubljana 2003, str. 354, 417.

²⁹ Prim. Ana LAVRIČ, *Ljubljanska stolnica. Umetnostni vodnik*, Ljubljana 2007, str. 17; Marijan SMOLIK, *Semeniška knjižnica*, Celje 2010, str. 23.

³⁰ Marijan SMOLIK, Pregled članstva ljubljanske plemiške družbe, *Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma. 1688–1801. 2: Razprave* (ur. Lojze Gostiša), Ljubljana 2001, str. 270–271, št. 51.

³¹ Duhovniška bratovščina (op. 1), 7/26, 1894, stp. 412: *Ill(ustrissi)mus, ac Ad(modu)m R(everen)dus D(omi)nus Joannes Sigismundus de Benaglia, Parochus in Moraitsch. Obiit 7. Junii 1725.*

³² Duhovniška bratovščina (op. 1), 6/25, 1893, stp. 400: *Ad(modu)m R(everen)dus Nobilis, ac clarissimus D(omi)nus Joannes Jacobus Schillingh, ss. Th(eo)l(o)giae Baccalaureus formatus, Celsissimi, ac R(everendi)ss(i)mi Episcopi ac Principis Labacensis Capellanus, nunc Plebanus Crainburgi.*

³³ Prim. ŽNIDARŠIČ GOLEC 2019 (op. 11), str. 43–44.

³⁴ Gre za freske na Homcu in Tuštanju, ki so predstavljene v nadaljevanju. Drugače kot pri dvorcu Zaloga, kjer so freske signirane z *illouscheg* (gl. SAPAČ 2007 (op. 26), str. 161), so bile homške in tuštanske freske Jelovšku pripisane predvsem na podlagi njihove slogovne analize; gl. Barbara MUROVEC, Poslikava baročne grajske kapele sv. Janeza Nepomuka na Tuštanju, Iz zgodovine gradu Tuštanj pri Moravčah (ur. Miha Preinfalk), Ljubljana 2009 (= *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 57/2), str. 401–402; Ana LAVRIČ, Blaž RESMAN, *Cerkvi na Homcu in v Šmarci*, Ljubljana 2019, str. 25.

³⁵ Prim. Matjaž AMBROŽIČ, Ustanovitve zasebnih kanonikatov ljubljanskega stolnega kapitlja, *Stolnica sv. Nikolaja v Ljubljani 1707* (ur. Metod Benedik), Ljubljana 2008, str. 66.

³⁶ (Mlajši) napis navaja STELE 1929 (op. 21), str. 328; prim. LAVRIČ, RESMAN 2019 (op. 34), str. 11.

³⁷ Duhovniška bratovščina (op. 1), 7/26, 1894, stp. 411: *R(everendi)ss(i)mus Ill(ustrissi)mus ac Clarissimus D(ominus) D(ominus) Joannes Andreas à Flachenfeldt, ss. Th(eo)l(o)giae doctor, A(r)ch(i)d(i)aconus superioris Carnioliae, & Parochus in Monspurg.*

³⁸ NŠAL, Župnijski arhivi, Mengeš, Matične knjige, M 1718–1733, 12. maj 1722: *Die 12 Sepulta est Elisabetha Jlloushitshin, 58 annorum, omnibus Sacramenta provis. Edituisa Monspurgensis Parochiae l...l.* Prim. MIKUŽ 1939/40 (op. 18), str. 49, op. 31.

³⁹ Prim. Duhovniška bratovščina (op. 1), 8/30, 1895, stp. 480: *Sequentes Quoad menstruum sacrum confoederati sunt.*

⁴⁰ Duhovniška bratovščina (op. 1), 8/31, 1895, stp. 493.

⁴¹ Marija Frančiška vsekakor ni bila žena Janeza Krištofa, ampak je bila to (Marija) Katarina Renata pl. Lampfrizheim; gl. Arhiv Republike Slovenije (ARS), SI AS 1075, Zbirka rodovnikov, št. 73 (Flachenfeld).

⁴² Duhovniška bratovščina 1895 (op. 1), 8/30, stp. 480: *Ill(ustrissi)mus D(ominus) D(ominus) Joannes Christophus de Flachenfeldt, inclytae provinciae Carnioliae Assessor, Ill(ustrissi)ma Domicella Maria Francisca de Flachenfeldt.*

⁴³ Zapisa pod navedenima datuma najdemo v NŠAL, Župnijski arhivi, Mengeš, Matične knjige, K 1708–1727.

⁴⁴ NŠAL, Župnijski arhivi, Ljubljana Sv. Nikolaj, Matične knjige, K 1722–1731. Prim. MIKUŽ 1939/40 (op. 18), str. 52, op. 56.

⁴⁵ Prim. Helena SERAŽIN, Krištof Lovrenc Flachenfeld – naročnik dveh Jelovškovih slikanih oltarjev, *Acta historiae artis Slovenica*, 3, 1998, str. 80–81.

Strmol v lasti gospostvo Mengeš – Novi grad.⁴⁶ Njene člane najdemo tudi na seznamu mengeške bratovščine, dva, Lovrenca Danijela in Suzano Felicito, skupaj z Andrejem Jelovškom.⁴⁷ Poleg tega je botrstvo njegovima hčerama s Francetom Jelovškom povezovalo Ano Katarino Dinzl, roj. grofico Lichtenberg. Slednje, ki sta jo za krstno botro vsaj dvakrat povabila tudi slikarjev oče Andrej in njegova druga žena, bratovščinski seznam ne navaja. Bratovščini pa so se v dvajsetih letih 18. stoletja priključile tri članice rodbine Lichtenberg: dominikanki v Velesovem Marija Kordula (leta 1721) in Ignacija Marija (leta 1725) ter Rozina Terezija (leta 1721).⁴⁸ Prav grofovsko družina Lichtenberg, iz katere je izviral Ana Katarina, por. Dinzl,⁴⁹ vodi k drugi Jelovškovi umetnini, k freskam v kapeli gradu Tuštanj pri Moravčah iz druge polovice dvajsetih let 18. stoletja.⁵⁰ Ob tem najbrž ni odveč poudariti, da je imel grad poleg samostojno stoječe (mlajše) kapele sv. Janeza Nepomuka tudi (starejšo) kapelo v samem gradu.⁵¹

Poslikavo kapele ob vhodu v tuštanjski grad je pri Jelovšku naročil Jurij Ludvik Lichtenberg,⁵² lastnik Tuštanj med letoma 1712 in 1757.⁵³ Kapelo, posvečeno Janezu Nepomuku, je Jelovšek najverjetneje poslikal po 19. marcu 1729, ko je bil Nepomuk razglašen za svetnika.⁵⁴ Ime po osem let prej beatificiranem češkem spovedniku iz 14. stoletja je nosil že sin Jurija Ludvika, ki je v starosti štirih let umrl 16. oktobra 1724.⁵⁵ Kljub zgodnejšim začetkom širjenja Nepomukovega češčenja na Kranjskem⁵⁶ pa glede na ikonografsko analizo in analizo uporabe likovnih virov vendarle velja, da Jelovškove freske niso nastale pred letom 1729.⁵⁷ Po podatkih Franca Pokorna je za grajskega kaplana (sacelana) na Tuštanj še v maju 1728 prišel Jožef Frelh (*Frölich*), ki je malo pred tem postal član mengeške bratovščine.⁵⁸ Pri grofu Juriju Ludviku naj bi bil ostal nekaj let,⁵⁹ kar pomeni, da je

⁴⁶ Majda SMOLE, *Graščine na nekdanjem Kranjskem*, Ljubljana 1982, str. 290.

⁴⁷ Duhovniška bratovščina (op. 1), 8/31, 1895 stp. 493. Prim. SMOLE 1982 (op. 46), str. 703–704.

⁴⁸ Duhovniška bratovščina (op. 1), 8/31, 1895, stp. 493. Prim. Lidija SLANA, *Lichtenbergi na Tuštanju, Iz zgodovine* 2009 (op. 34), str. 184.

⁴⁹ O tuštanjski veji grofov Lichtenberg gl. SLANA 2009 (op. 48), str. 182–189.

⁵⁰ Botrstvo Ane Katarine v Jelovškovi družini in v družini naročnika poslikave tuštanjske grajske kapele kot posredno arhivsko dokumentirano zvezo izpostavlja MUROVEC 2009 (op. 34), str. 401.

⁵¹ Gl. MUROVEC 2009 (op. 34), str. 396.

⁵² V vlogi botre pri Jelovških omenjena Ana Katarina, poročena s Francem Benediktom Dinzlom s Turna pod Novim gradom (pri Preddvoru), je bila najstarejša sestra Jurija Ludvika. Gl. SLANA 2009 (op. 48), str. 184–185; Miha PREINFALK, *Družina Dinzl pl. Angerburg, Preddvor – podobe minulih časov in ljudi. Zbornik občine Preddvor* (ur. Miloš Ekar, Jure Volčjak, Vladimir Žumer), Preddvor 2018, str. 255–257, 264.

⁵³ SLANA 2009 (op. 48), str. 184, 185, 188.

⁵⁴ Prim. op. 57; gl. tudi Ana LAVRIČ, *Sv. Janez Nepomuk na odru ljubljanskega jezuitskega gledališča in podobe iz njegovega življenja v kapeli gradu Tuštanj, Liturgia Theologia prima. Zbornik ob 80-letnici profesorja Marijana Smolika* (ur. Rajko Valenčič, Slavko Krajnc, Jože Faganel), Ljubljana-Celje 2008, str. 442–443.

⁵⁵ Ludwig SCHIVIZ VON SCHIVIZHOFFEN, *Der Adel in den Matriken des Herzogtums Krain*, Görz 1905, str. 349; LAVRIČ 2008 (op. 52), str. 443.

⁵⁶ Prim. LAVRIČ 2008 (op. 54), str. 431, 442–444 (v zvezi z Lichtenbergi).

⁵⁷ MUROVEC 2009 (op. 34), str. 402–403. O tem, da vprašanje Jelovškovega avtorstva še ni povsem zaprto, prim. Blaž RESMAN, »Podpisi« svetnih naročnikov na sakralnih umetninah, *Profano v sakralnem. Študije o vizualizaciji posvetnih teženj in motivov v sakralni umetnosti* (ur. Mija Oter Gorenčič), Ljubljana 2019 (Opera Instituti Artis Historiae), str. 137.

⁵⁸ Duhovniška bratovščina (op. 1), 7/27, 1894, stp. 428.

⁵⁹ Do leta 1733 po zapiskih Franca Pokorna v NŠAL 572, Zapuščina Franca Pokorna, šk. 378, Mengeš (Sacelani). Prim. Matjaž AMBROŽIČ, *Hišni kaplani – sacelani – v graščini Tuštanj in Lichtenbergovi beneficiati na Vrhpoljah pri Moravčah, Iz zgodovine* 2009 (op. 34), str. 384.



2. Grb družine Škerpin iz Kamnika, plemenitvena listina za Friderika Škerpina in njegove tri nečake, brate Janeza Andreja, Jožefa Avgušтина in Žigo (Sigmunda) Konrada, 17. junij 1772, zasebna zbirka

moral na Tuštanju sreč(ev)ati tudi Jelovška. Dodamo naj, da je leta 1719, ko se njegovo ime pojavi med novimi člani mengeške bratovščine, »pri grofu Lichtenbergu« kot sacelan služil Janez Krstnik Perneth.⁶⁰

V nasprotju s freskami v tuštanjski kapeli sv. Janeza Nepomuka pri Jelovškovi poslikavi oltarne stene v cerkvi sv. Jožefa na Žalah pri Kamniku čas nastanka ni vprašljiv. Freske so datirane z letnico 1730⁶¹ in kot priča večvrstični napis, sta dala tega leta oltar v spomin na odmevni jezuitski misijon iz leta 1725 ter v čast Bogu, Brezmadežni, angelom, sv. Jožefu in Frančišku (Ksaverju) postaviti kamniški župnik Maksimilijan Leopold pl. Rasp in kamniški mestni svet.⁶² V resnici neutrudni župnik Rasp – vzdevek *Indefessus* si je nadel ob vstopu v Akademijo operozov – se v mengeško bratovščino, kot je videti, ni včlanil. Bratovščini pa sta se kot laika pridružila dva druga Raspa: graščak v Dolu pri Ljubljani in na Ostrem vrhu Ferdinand Ernest pl. Rasp (leta 1717) in Janez Adam pl. Rasp s Krumperka (leta 1719).⁶³ Glede mesta Kamnik in Jelovškovega dela je treba

omeniti tudi drugo družino, Škerpine, natančneje kamniško vejo te družine.⁶⁴ Kot človek, ki bi bil lahko pomembno vplival na Jelovškovo (zgodnejšo) slikarsko pot, vsekakor izstopa duhovnik Janez Andrej Škerpin (*Skerpin*). Ta je postal član mengeške bratovščine istega dne kot Jelovškov oče, 8. maja 1722.⁶⁵ V Mengšu je zasedal mesto tako imenovanega Lambergovega beneficiata, leta 1721 pa je bil v ljubljanski stolnici kot prvi umeščen na zasebni Lambergov kanonikat, ustanovljen leta 1708.⁶⁶ Glede na že omenjeno Jelovškovo poslikavo cerkve na Homcu je zgovorno dejstvo, da so se kanoniki Lambergovega kanonikata vzdrževali tudi iz dohodkov beneficija pri homški cerkvi. Kot beneficiat na Homcu je pred vzpostavitev kanonikata deloval stric Janeza Andreja, bakalaver

⁶⁰ Duhovniška bratovščina (op. 1), 7/27, 1894, stp. 426: *R(everendus) D(ominus) Joannes Bap(tis)ta Perneth, Sacellanus apud Ill(ustrissimum) D(omi)num D(omi)num Comitum a Liechtenberg*. Kot vidimo, grofovega osebnega imena ta zapis sicer ne navaja.

⁶¹ STELE 1929 (op. 21), str. 33, 34; Metoda KEMPERL, *Cerkev sv. Jožefa na Žalah v Kamniku, Kamniški zbornik*, 15, 2000, str. 81.

⁶² Navedek napisa na steni za oltarno menzo v STELE 1929 (op. 21), str. 34. Prim. KEMPERL 2000 (op. 61), str. 81.

⁶³ Duhovniška bratovščina (op. 1), 8/30, 1895, stp. 480; 8/31, 1895, stp. 493. Glede linij Osterberg-Krumperk, ki sta ji pripadala Ferdinand Ernest in Janez Adam, in Stara Loka, ki ji je pripadal Maksimilijan Leopold, gl. Miha PREINFALK, *Plemiške rodbine na Slovenskem. 16. stoletje. 1: Od Barbov do Zetscherjev*, Ljubljana 2016, str. 198–218; prim. genealoške podatke prav tam, str. 220 (Janez Adam), 222 (Ferdinand Ernest), 225 (Maksimilijan Leopold).

⁶⁴ Miha PREINFALK, *Družina Škerpin. Primer kamniškega plemstva, Kamniški zbornik*, 27, 2020, str. 85–91.

⁶⁵ Duhovniška bratovščina (op. 1), 7/27, 1894, stp. 427.

⁶⁶ Prim. AMBROŽIČ 2008 (op. 35), str. 57, 59.

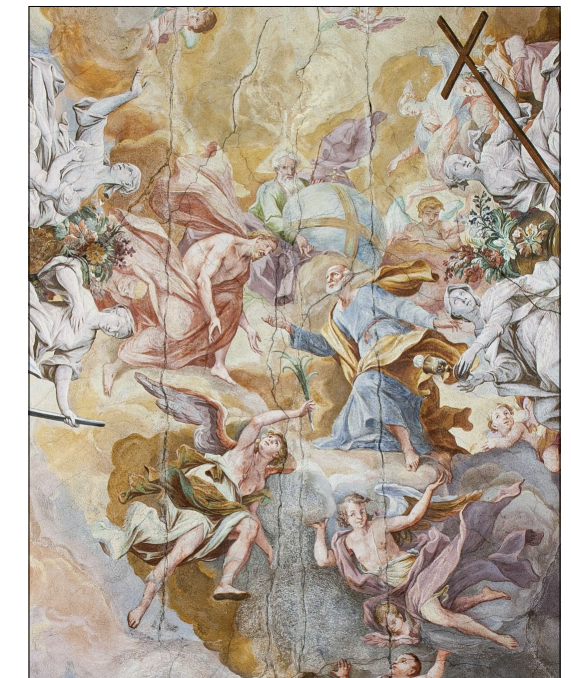
teologije Janez Friderik Škerpin, ki je v mengeški bratovščini opravljal naloge tajnika.⁶⁷ Poleg tega, da je bil do pozne starosti – umrl je leta 1726 – konzistorialni svetnik gorenjskega arhidiakona, je vredno omeniti njegovo oporočno določilo, po katerem naj bi bil pokopan prav v mengeški župnijski cerkvi.⁶⁸ V spomin mlajših rodov se je Janez Friderik zapisal tudi kot ustanovitelj dveh štipendijskih in dveh cerkvenih ustanov. Medtem ko je šlo pri njegovi starejši cerkveni ustanovi za beneficij pri oltarju sv. Duha v kamniški župnijski cerkvi, je bila mlajša namenjena branju maš pri dominikankah v Velesovem in v šestih frančiškanskih samostanih na Kranjskem, Štajerskem in Hrvaškem.⁶⁹ Tu navedimo še, da sta po letu 1710 oziroma 1728 v ožji krog mengeške bratovščine spadala tudi Jožef Avguštin Škerpin, župnijski vikar v Hinjah, in v kamniški mestni upravi angažirani Žiga (Sigmund) Konrad Škerpin.⁷⁰ 17. junija 1722 sta bila skupaj s stricem Janezom Friderikom in bratom Janezom Andrejem povzdignjena v dedni plemiški stan s pridevkom »Oberfeld« (sl. 2).⁷¹

Jelovškove stvaritve iz tridesetih in prve polovice štiridesetih let 18. stoletja

Poslikavi v cerkvi sv. Jožefa na kamniških Žalah so v prvi polovici tridesetih let 18. stoletja sledila Jelovškova dela pri sv. Petru v Ljubljani, v kapeli gradu Turn ob Ljubljani, v kamniški župnijski cerkvi na Šutni in v cerkvi na Žalostni gori nad Mokronogom. Če pustimo ob strani poslikavo prezbitarija šutenske cerkve, ki jo je naročil župnik in operoz Rasp,⁷² in se ustavimo pri Jelovškovem najmarkantnejšem delu – poslikavi kupole ter obokov glavne ladje in prezbitarija ljubljanske šentpeterske cerkve (sl. 4)⁷³ – potem v zvezi z vprašanjem, kdo je za izvedbo tega podviga izbral Jelovška, nikakor ne moremo mimo Janeza Jakoba Schillinga. Župnijo sv. Petra je med letoma 1715 in 1732 vodil Nikolaj Janez Kraškovic,⁷⁴ vendar se tudi zaradi ambiciozne idejne zasnove fresk, pri kateri je sodeloval »širši krog razsvetljenih osebnosti«,⁷⁵ zdi verjetneje, da je enega odločilnejših, če že ne odločilni glas za Jelovška prispeval Schilling. Janez Jakob Schilling, po rodu Ljubljančan, je bil, kot že rečeno, član Akademije operozov in družbe sv. Dizme.⁷⁶ Tri desetletja, v letih 1715–1744, je opravljal funkcijo generalnega vikarja ljubljanske škofije, v njegovem času je v tej škofiji nastalo več vidnejših baročnih umetnin.⁷⁷ Schilling se je nasploh izkazal kot velik dobrotnik župnije sv. Petra,



3. Portret Janeza Jakoba Schillinga, župnijski urad sv. Petra, Ljubljana



4. Franc Jelovšek: Povelicanje sv. Petra, ž. c. sv. Petra, Ljubljana, detajl

tudi v dobrodelnem in pastoralnem smislu,⁷⁸ navsezadnje se je v šentpeterskem župnišču ohranil njegov portret (sl. 3).⁷⁹ V zvezi z mengeško bratovščino in Schillingovim članstvom je zanimiv tudi podatek, da je v obdobju, ko je tu slikal Jelovšek, več manjših naročil za šentpetersko cerkev izpeljal Valentin Jamšek. Iz škofjeloške družine »podobarjev Jamškov« pa sta izvirala vsaj dva duhovniška člana mengeške bratovščine, Valentinova starejša sorodnika Luka in Tomaž Jamšek.⁸⁰

Z veliko mero gotovosti je na neposredno povezavo s Schillingom mogoče sklepati pri Jelovškovi poslikavi kapele gradu Turn ob Ljubljani. Graščino, danes bolj znano kot grad Kodeljevo, je leta 1700 kupil Peter Anton Codelli pl. Fahnenfeld.⁸¹ Ko je čez slabi dve desetletji pri ljubljanski stolnici ustanovil kanonikat, je za prvega kanonika imenoval prav Schillinga.⁸² Na povezavo med laiškim lastnikom gradu, nosilcem (krajevne) duhovniške službe in slikarjem kažejo tudi podatki v primeru Jelovškovih fresk na Žalostni gori pri Mokronogu.⁸³ V času njihovega nastanka, leta 1735, je bil lastnik mokronoške graščine Karel Jožef Danijel grof Reissig, vikariat (Dolenji) Mokronog pa

⁶⁷ Duhovniška bratovščina (op. 1), 6/25, 1893, stp. 393: *Beneficiatus ad B(eatam) M(ariam) V(irginem) in Khleinkhallenberg seu Homez, tertius ab erecta congregatione Secretarius*. Prim. ŽNIDARŠIČ GOLEC 2019 (op. 11), str. 47.

⁶⁸ PREINFALK 2020 (op. 64), str. 86.

⁶⁹ PREINFALK 2020 (op. 64), str. 86–87.

⁷⁰ ŽNIDARŠIČ GOLEC 2019 (op. 11), str. 47.

⁷¹ PREINFALK 2020 (op. 64), str. 88.

⁷² Marko LESAR, *Župnijska cerkev na Šutni v Kamniku. Umetnostna in kulturnozgodovinska predstavitev*, Kamnik 2001, str. 15–17, 20–24.

⁷³ Verena KORŠIČ ZORN, *Župnija sv. Petra v Ljubljani. Ob 1200-letnici cerkve in 1050-letnici župnije*, Ljubljana 2000, str. 42–44. Prim. Franci LAZARINI, Barbara MUROVEC, *Župnijska cerkev sv. Petra, Pot po baročni Ljubljani* (virtualna razstava sakralnih spomenikov), april 2012, <http://barok.zrc-sazu.si/spomeniki/peter> (18. 2. 2020).

⁷⁴ KORŠIČ ZORN 2000 (op. 73), str. 25–27. Kraškovic na bratovščinskem seznamu ne zasledimo.

⁷⁵ KORŠIČ ZORN 2000 (op. 73), str. 45.

⁷⁶ ŽNIDARŠIČ GOLEC 2019 (op. 11), str. 43–44.

⁷⁷ Gl. Maks MIKLAVČIČ, Schilling Janez Jakob (1664–1754), *Slovenski biografski leksikon* (ur. Alfonz Gspan), 3/9, Ljubljana 1960, str. 218–219.

⁷⁸ MIKLAVČIČ 2013 (op. 77); prim. KORŠIČ ZORN 2000 (op. 73), str. 28.

⁷⁹ Gl. barvno slikovno prilogo v KORŠIČ ZORN 2000 (op. 73).

⁸⁰ Prim. ŽNIDARŠIČ GOLEC 2019 (op. 11), str. 45; KORŠIČ ZORN 2000 (op. 73), str. 28. O članstvu Tomaža Jamška gl. Duhovniška bratovščina (op. 1) 1894, 7/27, stp. 427: *R(everen)dus D(omi)nus Thomas Jamschik. Obiit 23. 9bris 1722*.

⁸¹ Miha PREINFALK, Codelli plemeniti Fahnenfeld, *Novi Slovenski biografski leksikon* (ur. Barbara Šterbenc Svetina), Ljubljana, ZRC SAZU, 2013–, spletna izdaja: <https://www.slovenska-biografija.si/rodbina/sbi1005430/> (30. 3. 2020). Prim. SMOLE 1982 (op. 46), str. 513.

⁸² Matjaž AMBROŽIČ, Prošti, dekani in kanoniki ljubljanskega stolnega kapitlja, *Stolnica* 2008 (op. 35), str. 97.

⁸³ O freskah gl. Marjana LIPOGLAVŠEK, *Baročno stropno slikarstvo na Slovenskem*, Ljubljana 1996, str. 75.

je vodil Jožef Vidmajer (*Vidmayer*),⁸⁴ morda sorodnik Jelovškove prve žene Marije, roj. Vidmajer (*Vidmayr*).⁸⁵ Reissig, ki je bil hkrati patron (dolnje)mokronoškega vikariata, bi bil freske pri Jelovški lahko naročil tudi brez kakršnega koli posrednika. Grof je slikarja verjetno osebno poznal, saj se je mengeški bratovščini pridružil leta 1723,⁸⁶ Jelovškov oče pa zgolj leto prej. Ime grofa Reissiga je v popisu laičkih bratovščinskih članov navedeno takoj za Andrejem Jelovškom.

Po drugi strani sta duhovniškimi članom mengeške bratovščine najverjetneje pripadali osebi, ki sta neposredno zaprosili Jelovška, da je v letu 1737 naslikal glavni oltar župnijske cerkve sv. Jurija v Nevljah in fresko nad glavnim vhodom v cistercijanski samostan v Kostanjevici na Krki. Za neveljski veliki oltar lahko brez večjega pridržka rečemo, da je bil njegov naročnik župnijski vikar v Nevljah Aleš (*Alexius*) Wetstein.⁸⁷ Wetstein, mlajši sorodnik ljubljanskega kanonika in stolnega župnika Jurija Wetsteina,⁸⁸ se je v mengeško bratovščino včlanil leta 1718, ko je bil še duhovni pomočnik oziroma vikar v Mengšu,⁸⁹ kjer se je zagotovo srečeval tudi z Jelovškom. Petnajst let pozneje, leta 1733, si je članstvo v bratovščini pridobil neveljski duhovni pomočnik Janez Jagodic.⁹⁰ Za Jelovškovo fresko v Kostanjevici pa je bil zaslužen 14. junija 1737 izvoljeni opat kostanjeviške cisterce Aleksander baron Taufferer, rojen leta 1703 kot Janez Vajkard,⁹¹ ki je postal član mengeške bratovščine 8. maja 1737.⁹² Taufferer je kmalu po svoji izvolitvi v opata dal v obrambo pred »tatovi, Vlaha in razbojniki« postaviti mogočen, z dvema stolpoma obdan vhod na dvorišče. Povod za zidavo utrjenega vhoda s fresko in napisom pod njo je bil uskoški napad na samostan, do katerega je prišlo poleti 1736 in ki je terjal več smrtnih žrtev med redovniki in samostansko služinčadjo.⁹³ Na Jelovškovi freski izstopa podoba rablja, ki drži Uskokovo glavo. Ta podoba je, poleg napisa pod fresko, naletela, med drugim, na hudo kritiko kranjskega deželnega vicedoma.⁹⁴ V zvezi s Tauffererjem moramo dodati še, da je bil včlanjen tudi v družbo sv. Dizme,⁹⁵ da se je njegova starejša sestra Ana Marija poročila v družino Dinzl pl. Angerburg⁹⁶ in da je eden njegovih nečakov duhovnikov, Jurij Jožef z redovnim imenom Franc Ksaver, kariero sklenil kot zadnji opat cisterce v Stični pred njeno razpustitvijo leta 1784.⁹⁷ Kostanjeviške in predvsem stiške cistercijane pogosto srečamo tudi med člani mengeške bratovščine.⁹⁸

Že razmeroma zgodaj se na seznamu bratovščine sv. Mihaela pojavi stiški cistercijan Dominik Brogioli.⁹⁹ V Gorici rojeni Brogioli (*Brogiolli*)¹⁰⁰ je bil od konca sedemdesetih let 17. stoletja župnik v Mengšu – torej pri samem sedežu bratovščine –, umrl pa je v samostanu v Stični 21. aprila 1706.¹⁰¹ Še pred Brogiolijem je v Mengšu župnikoval Novomeščan Jakob Kern, prav tako stiški cistercijan in član mengeške bratovščine,¹⁰² za Brogiolijem pa p. Edmund Wagner, doma iz Ljubljane.¹⁰³ Ob tem se postavlja vprašanje, kako to, da so stiški menihi sploh župnikovali na tej stari in ugledni župniji. Odgovor je v nakupu župnije, ki je bila do tedaj več kot dve stoletji v »popolni lasti« opata in konventa cisterce v Dunajskem Novem mestu (Wiener Neustadt). Že omenjeno prodajo stiškemu cistercijanskemu samostanu z dne 13. septembra 1668 je devet mesecev pozneje, 30. junija 1669, potrdil deželni knez in cesar Leopold I.,¹⁰⁴ leta 1691 pa je župnija postala del novega stiškega arhidiaconata.¹⁰⁵ Že čez nekaj desetletij je prišlo še do ene »lastniške« spremembe: 8. marca 1732 je mengeško župnijo od precej zadolžene stiške opatije kupil Jožef Anton Schiffrer (*Schiffer/Šifrer*), župnik župnije Laa an der Thaya v Spodnji Avstriji.¹⁰⁶ Poldrugo leto pozneje so nato s posebno pogodbo Schiffrerju uradno pripadle pravice in dolžnosti župnijskega patrona; v sklop pravic je spadalo tudi imenovanje, natančneje prezentiranje duhovnikov za župniško mesto. Arhidiakonska oblast je po drugi strani ostajala opatom v Stični;¹⁰⁷ tako opati kot drugi stiški redovniki so še naprej ohranjali tudi vezi z mengeško bratovščino. Prvi opat po prodaji župnije Schiffrerju, Viljem Kovačič (opat v letih 1734–1764), je bil član bratovščine in hkrati njen »protektor«, zaščitnik.¹⁰⁸ Prav prek stiških menihov s članstvom v bratovščini, zlasti prek redovnikov plemiškega rodu, bi bil Jelovšek lahko dobil katero od naročil. Med stiškimi redovniki plemiči v tem kontekstu izrecno omenimo Jožefa grofa Barba Waxensteina in Rudolfa barona Posarella.¹⁰⁹ Ob tem je treba upoštevati, da je bilo stiški opatiji vtelesenih več župnij in vikariatov, med njimi, denimo, Šentvid pri Stični, Dobrnič in Šmarje pri Ljubljani na Kranjskem ter Žalec na Štajerskem.¹¹⁰

⁹⁹ Duhovniška bratovščina (op. 1), 6/25, 1893, stp. 393.

¹⁰⁰ Prim. MLINARIČ 1995 (op. 7), str. 915.

¹⁰¹ Duhovniška bratovščina (op. 1), 6/25, 1893, stp. 393: *Adm(odum) R(everen)du(s) et Doctissimus D(omi)nus Dominicus Brogiolli /.../ p(ro) t(empore) Parochus Monspurgensis /.../. Obiit Sitticii 21. Aprilis 1706.* Prim. Janez Vajkard VALVASOR, *Čast in slava vojvodine Kranjske*, 2, Ljubljana 2010, str. 764.

¹⁰² Duhovniška bratovščina (op. 1), 6/25, 1893, stp. 395: *Adm(odum) R(everen)du(s), Religiosus, ac Doct(i)ss(i)mus P(ate)r Jacobus Khern, Professus, et Camerarius Sitticensis, quondam Parochus Monspurgensis. Obiit 12. Aprilis 1701.* Prim. VALVASOR 2010 (op. 101), str. 764; MLINARIČ 1995 (op. 7), str. 923.

¹⁰³ Duhovniška bratovščina (op. 1), 6/25, 1893, stp. 397; MLINARIČ 1995 (op. 7), str. 941.

¹⁰⁴ HÖFLER 2017 (op. 6), str. 92–93.

¹⁰⁵ HÖFLER 2017 (op. 6), str. 93. Prim. Lilijana ŽNIDARŠIČ GOLEC, *Cerkvene ustanove in službe v zgodnjem novem veku. Škofovstvo, arhidiaconatstvo, župništvo*, Ljubljana 2015, str. 39.

¹⁰⁶ Lilijana ŽNIDARŠIČ GOLEC, *Cerkvenoupravna pripadnost Črnuč do reform cesarja Jožefa II. (1780–1790). Tam čez Savo, na Črnučah. Sto petdeset let župnije Ljubljana Črnuče* (ur. France M. Dolinar), Ljubljana 2013, str. 46. Prim. MLINARIČ 1995 (op. 7), str. 728, 736; Mirjam ŠIFRAR, Jožef Anton Schiffrer, njegov kanonikat in stipendija, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 44/1, 1996, str. 11; HÖFLER 2017 (op. 6), str. 93.

¹⁰⁷ Prim. Maks MIKLAVČIČ, *Predjožefinske župnije na Kranjskem v odnosu do politične uprave. Inavguralna disertacija*, Ljubljana 1945, str. 53; Stane STRAŽAR, *Mengeš in Trzin skozi čas*, Mengeš-Trzin 1993, str. 181–182; ŽNIDARŠIČ GOLEC 2013 (op. 106), str. 44.

¹⁰⁸ Duhovniška bratovščina (op. 1), 7/27, 1894, stp. 430: */.../ Gullielmus Kovazitsch, Abbas Sitticensis et Protector nostrae sodalitatit.*

¹⁰⁹ Duhovniška bratovščina (op. 1), 7/27, 1894, stp. 431; MLINARIČ 1995 (op. 7), str. 913, 932–933. Prim. PREINFALK 2016 (op. 63), str. 24, 46.

¹¹⁰ Za zemljevid s stiškemu samostanu vtelesenimi župnijami (stanje leta 1667 oz. 1754) in za popis cerkva gl. MLINARIČ 1995 (op. 7), str. 839–841, 842–843, 844–850.

⁸⁴ Podatka iz svoje še neobjavljene študije o razvoju Mokronoga v župnijo v času oglejskega patriarhata mi je posredoval France Baraga, za kar se mu najlepše zahvaljujem.

⁸⁵ NŠAL, Župnijski arhivi, Ljubljana Sv. Nikolaj, Matične knjige, P 1718–1745, 11. april 1723: *Copulatus est Franciscus Josephus Iloushke liber cum sua sponsa Maria Andreae Vidmayr legit(ima) filia.*

⁸⁶ Duhovniška bratovščina (op. 1), 8/31, 1895, stp. 493: *Ill(ustriss)imus D(omi)nus Carolus Josephus Daniel Comes a Reising etc.*

⁸⁷ NŠAL 572, Zapuščina Franca Pokorna, šk. 378, Nevlje (Župniki).

⁸⁸ O njem ŽNIDARŠIČ GOLEC 2019 (op. 11), str. 42–43.

⁸⁹ Duhovniška bratovščina (op. 1), 7/27, 1894, stp. 425: *Alexius Wetstein, Vicarius in Monspurg.* Prim. NŠAL, Zapuščina Franca Pokorna, šk. 378, Mengeš (Kaplani).

⁹⁰ Duhovniška bratovščina (op. 1), 7/27, 1894, stp. 429.

⁹¹ Prim. Jože MLINARIČ, *Kostanjeviška opatija 1234–1786*, Kostanjevica na Krki 1987, str. 501–502.

⁹² Duhovniška bratovščina (op. 1), 7/27, 1894, stp. 430.

⁹³ MLINARIČ 1987 (op. 91), str. 438–439, 442. Prim. Robert PESKAR, *Umetnostni značaj območja škofije Novo mesto, Škofija Novo mesto. Onim pri Bogu, sebi in zanamcem* (ur. Zvone Pelko), Ljubljana 2006, str. 286–287.

⁹⁴ MLINARIČ 1987 (op. 91), str. 448.

⁹⁵ PREINFALK 2016 (op. 63), str. 237 (portret in heraldični listi v Spominski knjigi Dizmove družbe), 239–240.

⁹⁶ PREINFALK 2016 (op. 63), str. 239.

⁹⁷ MLINARIČ 1995 (op. 7), str. 888.

⁹⁸ Prim. Duhovniška bratovščina (op. 1), 6/25, 1893, stp. 397, 398; 7/27, 1894, stp. 425–428.

Glede na to, da naj bi bil Jelovšek na prehodu v štirideseta leta 18. stoletja naslikal glavni oltar v župnijski cerkvi sv. Mihaela v Mengšu,¹¹¹ je primerno, da se vrnemo h kupcu oziroma patronu mengeške župnije po letu 1733, že omenjenemu Jožefu Antonu Schiffrerju. Schiffrer je namreč leta 1739 – približno leto dni pred končano baročno prezidavo župnijske cerkve (1740)¹¹² – vstopil v mengeško bratovščino.¹¹³ Skupaj z njim in še nekaterimi svetnimi in redovnimi duhovniki je v bratovščino tedaj vstopil tudi mengeški vikar Lovrenc Marolt (*Marauth*).¹¹⁴ Položaj župnika v Mengšu je v letih 1732–1741 zasedal Anton Wolfgang pl. Isenhausen z dvorca Zduša pri Mekinjah, ki je postal član mengeške bratovščine leta 1711.¹¹⁵ Sam Schiffrer se je v tistih letih prav tako ponašal s kanonikatom v Ljubljani, ki ga je ustanovil leta 1731.¹¹⁶ Ta podatek, ki Schiffrerja povezuje z ljubljansko stolnico in tamkajšnjo duhovščino, je še posebej zanimiv z vidika družbenih vezi, ki so zaznamovale Jelovškovo ustvarjalno pot. Tako je ljubljanski stolni kapitelj proti koncu leta 1740 pri Jelovšku naročil *castrum doloris*, žalni oder za 20. oktobra tega leta umrlega deželnega kneza in cesarja Karla VI.¹¹⁷ Z Janezom Jakobom Schillingom in drugimi ljubljanskimi kanoniki¹¹⁸ – najbrž še zlasti z Janezom Andrejem Stembergom, kanonikom in beneficiatom pri kapeli božjega groba v Štepanji vasi¹¹⁹ – pa je, kot kaže, povezan tudi nastanek nekaj let mlajših Jelovškovih fresk v štepanjski cerkvi sv. Štefana. Med tedanjimi kanoniki zasebnih kanonikatov velja ob Stembergu, ki se je v mengeško bratovščino včlanil leta 1720,¹²⁰ izpostaviti še Martina Wollwiza (*Wolwitz*), ki naj bi bil imel v letih 1726–1749 tako imenovani Klemenčič-Wollwizev kanonikat.¹²¹ V začetku tridesetih let 18. stoletja je Jelovšek delal tudi v ljubljanski stolnici sv. Nikolaja. Njegovo delo za cerkev ljubljanskih »škofov in kapitlja« sta freski Davida s harfo in Cecilije z orgelskim pozitivom na prednji strani pevske empole.¹²² Še v prvi polovici tega desetletja so bile na emporo postavljene



5. Franc Jelovšek: Avtoportret, ž. c. Matere Božje, Sladka Gora

orgle Janeza Frančiška Janečka.¹²³ V Celju, kamor se je Janeček okoli leta 1720 priselil s Češke,¹²⁴ pa je domnevno leta 1742 v tamkajšnji opatijski cerkvi apsido s prizorom preroka Danijela v levnjaku okrasil Jelovšek.¹²⁵ Ali je Janeček, ki je leta 1731 v opatovi kapeli postavil pozitiv,¹²⁶ morda vplival na to, da je Jelovšek dobil naročilo v Celju, je vprašanje, na katerega ni mogoče zlahka odgovoriti. Ker se naša razprava osredinja na povezave z mengeško bratovščino, ki ostajajo v primeru Janečka neugotovljene, naj tu predvsem opozorimo, da so Janečkove orgle izpričane v nekaterih drugih cerkvah, v katerih je slikal tudi Jelovšek, denimo v Vipavi, na Sladki Gori (sl. 5) in Žalostni gori pri Mokronogu.¹²⁷ Dodajmo še, da je sredi 18. stoletja v stiško cisterco vstopil Janečkov sin Štefan¹²⁸ in da bi socialno mrežo v ozadju Jelovškove celjske poslikave v prihodnje lahko iskali tako med celjskimi duhovniki kot med plemiči in meščani, živečimi v Celju.¹²⁹

Jelovškova dela od srede štiridesetih do srede petdesetih let 18. stoletja

Z mengeško bratovščino je bilo povezanih tudi več duhovnikov župnije Šentjur pri Celju, kjer je Jelovšek v začetku druge polovice štiridesetih let 18. stoletja poslikal kapelo sv. Antona Padovanskega,

¹¹¹ Poslikava se sicer ni ohranila, prav tako manjkajo arhivski viri, ki bi potrjevali, da je avtor poslikave Jelovšek, a je Jelovškovo avtorstvo »več kot verjetno«. Prim. MIKUŽ 1939/40 (op. 18), str. 25; Anica CEVC, Slikar Franc Jelovšek (1700–1764), *800 let Mengša. Mengeški zbornik 1154–1954* (ur. Anton Gorjup, Ivan Vidali), 1, Mengeš 1954, str. 112.

¹¹² STELE 1929 (op. 21), str. 425–426.

¹¹³ Duhovniška bratovščina (op. 1), 7/26, 1894, stp. 431: *D(ominus) Antonius Josephus Schiffrer, Canonicus Labaci. In Austria in Laa praepositus Infulatus.*

¹¹⁴ Duhovniška bratovščina (op. 1), 7/26, 1894, stp. 431.

¹¹⁵ Duhovniška bratovščina (op. 1), 7/26, 1894, stp. 415: *Ill(ustrissimus) ac plurimum R(everendus) D(omi)nus Antonius Wolfgangus ab Isenhausen, Parochus in Watsch.* Ob včlanitvi v bratovščino je pl. Isenhausen torej župnikoval na Vačah. Več o njem NŠAL 572, zapuščina Franca Pokorna, šk. 378, Mengeš (Župniki); STRAŽAR 1993 (op. 107), str. 186. Prim. Damjan HANČIČ, *Klarise na Kranjskem*, Ljubljana 2005, str. 425.

¹¹⁶ ŠIFRAR 1996 (op. 107), str. 12; AMBROŽIČ 2008 (op. 82), str. 98.

¹¹⁷ MIKUŽ 1939/40 (op. 18), str. 24–25.

¹¹⁸ Prim. AMBROŽIČ 2008 (op. 82), str. 95–97.

¹¹⁹ Enako osebno ime je nosil že ustanovitelj beneficija, do leta 1653 ljubljanski in nato do svoje smrti leta 1666 novomeški prošt. France Martin DOLINAR, *Prošti novomeškega kapitlja 1493–1993*, Novo mesto 1993, str. 63–67. Prim. ŽNIDARŠIČ GOLEC 2019 (op. 11), str. 42.

¹²⁰ Duhovniška bratovščina (op. 1), 7/26, 1894, stp. 426: *R(everendi)ss(i)mus D(omi)nus D(omi)nus Joannes Andreas à Stemberg, Cathedralis basilicae ad S. Nicolaum Labaci Canonicus.*

¹²¹ AMBROŽIČ 2008 (op. 82), str. 96.

¹²² LAVRIČ 2007 (op. 29), str. 145.

¹²³ Edo ŠKULJ, Janeček versus Križman, *Celjski baročni orglarski mojster Janez Frančišek Janeček* (ur. Tatjana Štefanič), Pokrajinski muzej Ptuj – Ormož, Ptuj 2016, str. 10–11.

¹²⁴ Dejan ZADRAVEC, Nekaj drobtinic iz življenja celjskega baročnega orglarja Janeza Frančiška Janečka, *Celjski baročni orglarski mojster* 2016 (op. 123), str. 23, 25.

¹²⁵ MIKUŽ 1939/40 (op. 18), str. 26–27; Jože CURK, *Topografsko gradivo. 1: Sakralni spomeniki na območju občine Celje*, Celje 1966, str. 20; Ivan STOPAR, *Opatijska cerkev v Celju*, 1973, str. 11. O ohranjenih fragmentih Jelovškovih fresk: Restavrtorjeva pot, dolga petdeset kratkih let. Pogovor z akademskim restavrtorjem specialistom Viktorjem Povšetom, *Umetnostna kronika*, 47, 2015, str. 46–47.

¹²⁶ Prim. Jurij DOBRAVEC, Značilnosti Janečkovih orgel, *Celjski baročni orglarski mojster* 2016 (op. 123), str. 206–207.

¹²⁷ DOBRAVEC 2016 (op. 126), str. 44. Prim. zemljevid prav tam, str. 45.

¹²⁸ MLINARIČ 1995 (op. 7), str. 921.

¹²⁹ Prim. Ignaz OROŽEN, *Das Bisthum und die Diözese Lavant. III/2: Das Dekanat Cilli, Cilli*, 1880, str. 290–293, 310–321.

na novo prizidano cerkvi sv. Rozalije v Zlatečah.¹³⁰ Od leta 1730 naprej je šentjursko župnijo vodil Anton Frančišek Torta pl. Grienthal,¹³¹ ki se je bratovščini v Mengšu pridružil šele leta 1753 kot »doktor presvete teologije, apostolski protonotar, infulirani opat, komisar v Šentjurju pod Rifnikom [pri Celju]«. ¹³² V letu, ko je Torta prevzel župnijo, je v mengeško bratovščino vstopil šentjurski duhovni pomočnik Martin Jurij Jurešič (*Jureschitsh*),¹³³ najbrž bližnji sorodnik več duhovniških članov bratovščine, ki so v 18. stoletju delovali na Štajerskem.¹³⁴

Na Štajerskem je Jelovšek ustvaril tudi svoje »drugo največje življenjsko delo«, freske v cerkvi Matere Božje na Sladki Gori iz let 1752–1753.¹³⁵ Njihov naročnik je bil dolgoletni župnik župnije Lemberg Janez Krstnik Mikec (*Mikez*), ustanovitelj bratovščine Marijinega brezmadežnega spočeta pri sladkogorski podružnici in pobudnik zidave nove, veličastnejše sladkogorske cerkve.¹³⁶ Prav v letu, ko naj bi se začela gradbena dela, tj. 1744,¹³⁷ se je Mikec včlanil v mengeško bratovščino.¹³⁸ Ob včlanitvi, (drugih) bratovščinskih shodih ali še kakšni priložnosti si je mogel Mikec ogledati tudi danes neohranjeni naslikani glavni oltar v mengeški župnijski cerkvi, povsem upravičeno pripisan Jelovšku.¹³⁹ Na Štajerskem je »naš največji baročni freskant«¹⁴⁰ proti koncu svoje življenjske poti delal še za frančiškane v Nazarjah. Njegovi sta bili poslikava oltarne stene tamkajšnje kapele loretske Matere Božje iz leta 1759 ter poslikava pročelja in drugih delov notranjščine kapele iz let 1763–1764.¹⁴⁰ Najprodornejši član že omenjene družine Škerpin, frančiškanski pater Sigmund (1689–1755),¹⁴¹ je umrl nekaj let, preden je Jelovšek prvič delal v Nazarjah, vendar je kljub temu zelo verjetno, da se je slikar s frančiškani zblížal prav prek patra Sigmunda. Jurij Friderik Škerpin z redovnim imenom Sigmund (Žiga) se je v frančiškanskem redu visoko povzpел: dvakrat je bil provincial frančiškanske province sv. Križa, izkazal pa se je tudi kot generalni vizitator redovnih provinc in kot generalni defnitor reda.¹⁴² Zgovoren je podatek, da je tri leta pred njegovo smrtjo,

leta 1752, Jelovšek poslikal frančiškansko cerkev v Samoboru,¹⁴³ ki je skupaj s samostanom spadala v provinco sv. Križa. Provinca je imela sedež v Ljubljani¹⁴⁴ in tu, pri ljubljanskih frančiškanih, je Jelovšek tudi pokopan.¹⁴⁵

Poslikavo samoborske frančiškanske cerkve je kot imetnik samoborskega gospostva financial Anton Jožef grof Auersperg,¹⁴⁶ ki ga med laičnimi člani mengeške bratovščine ne najdemo. Anton Jožef, eden najbogatejših in najbolj izobraženih Kranjcev svojega časa, je bil član družbe sv. Dizme,¹⁴⁷ poleg Samobora pa je od očeta Franca Antona podedoval tudi gospostvo Križ pri Komendi.¹⁴⁸ Domnevamo lahko, da je Anton Jožef vedel za Jelovška oziroma ga je osebno poznal, saj naj bi bil ta kot »slikar iz Mengša«¹⁴⁹ leta 1729 izvedel manjše naročilo za cerkev sv. Križa pod kriškim gradom,¹⁴⁹ ki je spadala v župnijo Komenda,¹⁵⁰ meječo na mengeško župnijo sv. Mihaela. Takrat je v Komendi župnikoval Peter Jakob baron Testaferrata, ki se je v mengeško bratovščino vpisal enajst let prej, leta 1718.¹⁵¹ Več drugih naročil Jelovšku je sledilo v petdesetih letih 18. stoletja,¹⁵² ko je službo komendskega župnika opravljal baronov sin Peter Pavel Glavar.¹⁵³ Sodeč po objavljenem seznamu, se Glavar bratovščini ni pridružil.

(Relativno velika) geografska bližina se kaže kot relevanten dejavnik tudi v primeru nekaterih drugih župnij, v katerih je Jelovšek dobival naročila. Poleg župnije Kamnik (ter njej podrejenih vikariatov Šmartno v Tuhinju in Nevlje)¹⁵⁴ naj izpostavimo dve, Vodice in Šenčur pri Kranju. Na območju vodiške župnije, vtešene ljubljanskemu stolnemu kapitlju, je Jelovšek leta 1748 poslikal kupoli v ladiji in prezbiteriju cerkve sv. Lucije na Skaručni.¹⁵⁵ Z letnico 1750 je datirana Jelovškova poslikava kupole v šenčurski župnijski cerkvi.¹⁵⁶ Prav iz tega dela Gorenjske so se v mengeško bratovščino včlanili številni duhovniki.¹⁵⁷ Kar zadeva duhovščino iz drugega, zahodnega dela Gorenjske, bi se ob natančnejši prozopografski raziskavi kot (sekundarni) vezni člen pri nastanku Jelovškovih fresk v Lescah¹⁵⁸ utegnil pokazati Sebastijan Pogačar. »Kar najučenejši gospod Sebastijan

¹³⁰ Jože CURK, *Topografsko gradivo. 8: Sakralni spomeniki na območju občine Šentjur pri Celju*, Celje 1967, str. 48–49.

¹³¹ Anton OŽINGER, *Cerkvene razmere na slovenskem Štajerskem v času goriškega nadškofa Karla Mihaela Attemsa (1750–1774) v luči njegovih vizitacij*, Ljubljana 1993 (tipkopis doktorske disertacije), str. 139. Prim. *Vizitacijski zapisniki savinjskega arhidiaconata goriške nadškofije/Atti delle visite pastorali nell'arcidiaconato di valle Saunia della arcidiocesi di Gorizia. 1751–1773* (ur. anton Ožinger), Ljubljana 1991 (Vizitacijski zapisniki goriškega nadškofa Karla Mihaela grofa Attemsa 1752–1774/Atti delle visite pastorali di Carlo Michele d'Attems arcivescovo di Gorizia 1752–1774, 2), str. 514–515.

¹³² Duhovniška bratovščina (op. 1), 8/28, 1895, stp. 447: *D(ominus) Francisc(us) Antonius Torta de Brienthall [Grienthall], ss. Th(eo)l(o)giae D(octo)r, Proton(otarius) Ap(osto)l(i)cus, Abbas Inful(atus) Commiss(arius) ad S. Georgium sub Reicheneg.*

¹³³ Duhovniška bratovščina (op. 1), 7/27, 1894, stp. 429.

¹³⁴ Duhovniška bratovščina (op. 1), 7/26, 1894, stp. 415 (Janez [Krstnik] in Blaž Jurešič); OŽINGER 1993 (op. 131), str. 105 (Franc Ksaver, Anton Maksimilijan in Martin Jurij Jurešič).

¹³⁵ MIKUŽ 1939/40 (op. 18), str. 31–32; LIPOGLAVŠEK 1996 (op. 83), str. 81–83.

¹³⁶ ŽNIDARŠIČ GOLEC 2019 (op. 11), str. 48–49.

¹³⁷ Prim. Stane MIKUŽ, *Freske Franceta Ilovška na Sladki gori, Dom in svet*, 52/9, 1940, str. 544; *Arhitektura 18. stoletja na Slovenskem. Obdobje zrelega baroka*, Arhitekturni muzej Ljubljana, Ljubljana 2007, str. 173, kat. št. 107. Letnico 1743 navaja Metoda KEMPERL, *Korpus poznobaročne sakralne arhitekture na slovenskem Štajerskem*, Ljubljana 2007, str. 119.

¹³⁸ ŽNIDARŠIČ GOLEC 2019 (op. 11), str. 49.

¹³⁹ Gl. op. 111.

¹⁴⁰ MIKUŽ 1939/40 (op. 18), str. 35.

¹⁴¹ Maks MIKLAVČIČ, *Skerpin Žiga, Slovenski biografski leksikon*, 3/10 (ur. Alfonz Gspan), Ljubljana 1967, str. 329

¹⁴² Jože ŠKOFLJANEC, *Observanti province sv. Križa in slovenske pokrajine od konca 15. do srede 18. stoletja*, Ljubljana 2008 (tipkopis doktorske disertacije), str. 94, 95, 160, 231; PREINFALK 2020 (op. 64), str. 87.

¹⁴³ Anđela HORVAT, *Barok u kontinentalnoj Hrvatskoj*, v: Anđela Horvat, Radmila Matejčić, Krno Prijatelj, *Barok u Hrvatskoj*, Zagreb 1982, str. 143–145; Mirjana REPANIĆ-BRAUN, *Barokno slikarstvo u hrvatskoj franjevačkoj provinciji sv. Ćirila i Metoda*, Zagreb 2004, str. 274.

¹⁴⁴ ŠKOFLJANEC 2008 (op. 142), str. 239.

¹⁴⁵ MIKUŽ 1939/40 (op. 18), str. 37.

¹⁴⁶ Prim. HORVAT 1982 (op. 143), str. 143, 226.

¹⁴⁷ Prim. Miha PREINFALK, *Auerspergi. Po sledeh mogočnega tura*, Ljubljana 2005, str. 180, sl. 173.

¹⁴⁸ PREINFALK 2005 (op. 147), str. 179, 181.

¹⁴⁹ Danes Spreobrnjenja apostola Pavla. Leta 1717 je dal pri Križu novo cerkev postaviti Franc Anton Auersperg. Prim. STELE 1929 (op. 21), str. 391; PREINFALK 2005 (op. 147), str. 178.

¹⁵⁰ Prim. STELE 1929 (op. 21), str. 360: *dem Maller von Monspurg /.../ 3 Uhrblat auf dem Thurm vndt von S: öll Kastel vndt reparation fl 12*; MIKUŽ 1939/40 (op. 18), str. 11.

¹⁵¹ Duhovniška bratovščina (op. 1), 7/27, 1894, stp. 425.

¹⁵² STELE 1929 (op. 21), str. 357 (Jelovškova freska sv. Urbana na beneficiatski hiši iz obdobja 1752–1760), 370–371 (Jelovškova skica za veliki oltar iz leta 1758), 372 (Jelovškova skica za prižnico iz leta 1760; sliki Odrešenika sveta in Janeza Evangelista). Prim. STELE 1929 (op. 21), str. 376, 380.

¹⁵³ Metod BENEDIK, *Glavarjeva življenjska pot, Glavarjev simpozij v Rimu* (ur. Edo Škulj), Celje 1999, str. 85–86.

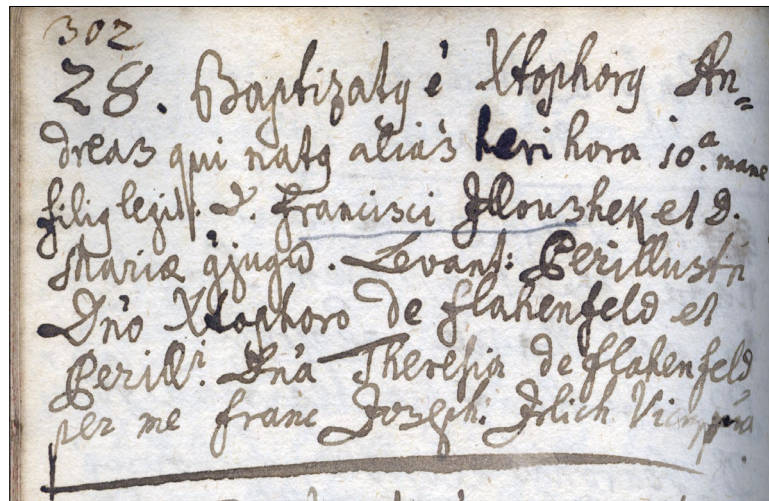
¹⁵⁴ HÖFLER 2017 (op. 6), str. 14–15.

¹⁵⁵ Janez VEIDER, *Skaručina*, Vodice 1940, str. 41–79, 99–100; Metoda KEMPERL, Luka VIDMAR, *Barok na Slovenskem. Sakralni prostori*, Ljubljana 2014, str. 99, 101.

¹⁵⁶ MIKUŽ 1939/40 (op. 18), str. 30–31; LIPOGLAVŠEK 1996 (op. 83), str. 80–81.

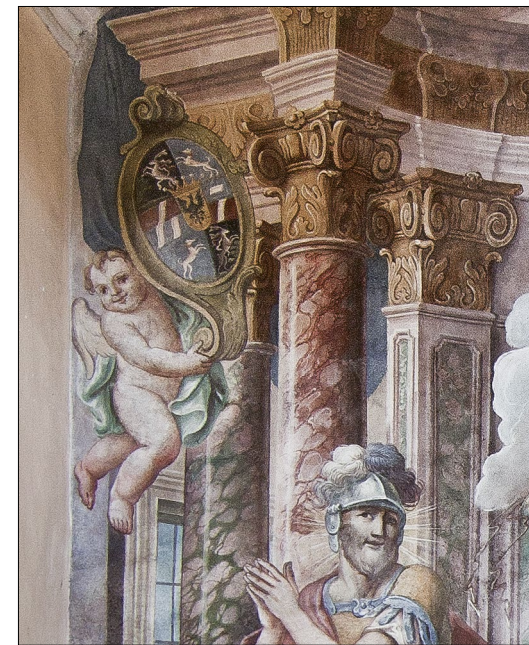
¹⁵⁷ Za leta od okrog 1720 do 1764 prim. Duhovniška bratovščina (op. 1), 7/27, 1894, stp. 425 sl.–8/29, 1895, stp. 462.

¹⁵⁸ Blaž RESMAN, *Župnijska cerkev Marijinega vnebovzvetja v Lescah, Marijina cerkev v Lescah*, Ljubljana 1987, str. 21–24.



6. Botrstvo zakoncev
pl. Flachenfeld pri krstu
Jelovškovega sina Krištofa
Andreja, vpis v krstno knjigo
župnije Ljubljana Sv. Nikolaj,
Nadškofjski arhiv Ljubljana

Pogačar« (Pogazhar), bakalaver teologije in (župnijski) vikar v Radovljici,¹⁵⁹ je postal član mengeške bratovščine leta 1734, obok prezbiterja leške cerkve pa je bil poslikan dve leti pozneje.¹⁶⁰ Jelovšek je od leta 1729 sicer živel v Ljubljani, vendar je bil v Mengšu do svoje smrti spomladi 1739 še vedno dejaven Jelovškov oče Andrej, ki bi imel v tem primeru prav tako lahko povezovalno vlogo.¹⁶¹ Pri starodavni romarski cerkvi v Lescah, ki je tedaj spadala pod župnijo Radovljica, vteleseno ljubljanskemu proštu,¹⁶² je obstajal združeni beneficij blažene device Marije in sv. Katarine, katerega beneficiati so prihajali iz vrst vplivnejše duhovščine.¹⁶³ Po drugi strani ostaja odprto vprašanje morebitnih povezav med člani mengeške bratovščine in Jelovškovo oltarno fresko v cerkvi sv. Martina v Srednji vasi v Bohinju.¹⁶⁴ Pač pa lahko glede Jelovškovih fresk v vipavski župnijski cerkvi sv. Štefana iz let 1737–1738 (prezbiterij) in 1752 (ladja)¹⁶⁵ poudarimo, da med člani mengeške bratovščine v teh letih ni zaslediti duhovnikov, ki bi ob vstopu v bratovščino delovali v Vipavi.¹⁶⁶ Čeprav je umrl že leta 1733, bi bil za naročilo zgodnejših fresk v prezbiteriju vendarle lahko odgovoren v vipavski župniji rojeni duhovnik in član mengeške bratovščine, že omenjeni Janez Andrej Flachenfeld. Janez Andrej je izhajal iz družine protipisarjev mitninskega in nakladnega urada na Colu (v tistem času



7. Franc Jelovšek: Putto s Flachenfeldovim grbom,
ž. c. sv. Matije, Slap pri Vipavi

bratovščini sv. Mihaela je imel od leta 1705 naprej tudi stiški cistercijan Jožef pl. Wintershoffen,¹⁷⁴ najbrž stric Krištofove žene Marije Ane Terezije, roj. Wintershoffen.¹⁷⁵ Upoštevanja vredno vez med Flachenfeldi kot lastniki dvorca Slap pri Vipavi in Jelovski bi lahko predstavljal duhovnik Jožef Ignacij Schweiger pl. Lerchenfeld, čigar bratranec je ob koncu 17. stoletja župnikoval v Vipavi.¹⁷⁶ Jožef Ignacij se je v mengeško bratovščino včlanil leta 1716,¹⁷⁷ osem let pozneje, 9. novembra 1724, je kot vikar v Mengšu pokopal slikarjevega polbrata Karla Leopolda.¹⁷⁸ Za zakonca Flachenfeld, ki sta imela v posesti tudi graščini Podvelb pri Colu in Ajmanov grad pri Svetem Duhu pri Škofji Loki, je Jelovšek nekoliko prej kot na Slapu izdelal še eno poslikavo. Že v prvi polovici štiridesetih let

Podvelb), družine, ki je imela od druge polovice 17. stoletja v lasti tudi podvelbski dvorec.¹⁶⁷ 25. aprila 1697 je v vipavski župnijski cerkvi, denimo, krstil svojo nečakinjo,¹⁶⁸ med letoma 1700 in 1732 pa je, kot že rečeno, načeloval župniji Mengeš in arhidiakonatu oglejskega patriarhata na Gorenjskem.¹⁶⁹

Blizu Vipave, na Slapu, je v župnijski cerkvi sv. Matije, v kapeli sv. Notburge, na začetku druge polovice štiridesetih let 18. stoletja nastala Jelovškova oltarna freska.¹⁷⁰ Naročnika, v zvezi z botrstvom Jelovškovega sinu že omenjena Krištof Lovrenc in Marija Ana Terezija Flachenfeld, sta slikarja dobro poznala (sl. 6–7).¹⁷¹ Na to je pri obravnavi povezav med zakoncema Flachenfeld in Jelovškom opomnila tudi Helena Seražin.¹⁷² Stiki tako strica duhovnika kot očeta Krištofa Lovrenca z Jelovski v Mengšu – oba, stric in oče, sta bila člana bratovščine – so dokumentirani vsaj za zgodnja dvajseta leta 18. stoletja.¹⁷³ Članstvo v

¹⁵⁹ Sebastijan (Boštjan) Pogačar, tako imenovani tretji beneficiat v Ljubnem v letih 1755–1763, bi utegnil biti njegov mlajši sorodnik. Prim. KEMPERL 2011 (op. 1), str. 220–222. O Pogačarju tudi *Kronogrami Sebastijana Pogačarja. 1693–1762* (ur. Antonija Jelenc), Radovljica 2013.

¹⁶⁰ Prim. MIKUŽ 1939/40 (op. 18), str. 22; LIPOGLAVŠEK 1996 (op. 83), str. 78–79; KEMPERL 2011, (op. 1), str. 197–198.

¹⁶¹ MIKUŽ 1939/40 (op. 18), str. 7.

¹⁶² Prim. seznam ljubljanskih proštov v: AMBROŽIČ 2008 (op. 82), str. 88.

¹⁶³ V tridesetih letih 18. stoletja je bil leški beneficij v rokah Jurija Sigfrida pl. Coppinija. Prim. ARS, SI AS 1074, Zbirka urbarjev, I/68u, Protokol cesarskega beneficija Blažene device Marije in sv. Katarine v Lescah, 1726–1763.

¹⁶⁴ MIKUŽ 1939/40 (op. 18), str. 31.

¹⁶⁵ Barbara MUROVEC, Baročna poslikava župnijske cerkve sv. Štefana v Vipavi, *Barok na Goriškem/Il barocco nel Goriziano* (ur. Ferdinand Šerbelj), Nova Gorica-Ljubljana 2006, str. 449–450.

¹⁶⁶ O takratnem vipavskem župnijskem vikarju Francišku Bernardu pl. Ranffelshoffnu prim. *Atti delle visite pastorali negli arcidiocesi di Gorizia, Tolmino e Duino dell'arcidiocesi di Gorizia/Vizitacijski zapisniki goriškega, tolminskega in devinskega arhidiakonata goriške nadškofije. 1750–1759* (ur. Franc Kralj, Luigi Tavano), Gorizia 1994 (*Atti delle visite pastorali di Carlo Michele d'Attems arcivescovo di Gorizia 1752–1774/Vizitacijski zapisniki goriškega nadškofa Karla Mihaela grofa Attemsa 1752–1774*, 1), str. 32 (leto 1750), 521–524 (leto 1758).

¹⁶⁷ Igor SAPAČ, *Grajske stavbe v zahodni Sloveniji, 1: Zgornja Vipavska dolina*, Ljubljana 2008, str. 20; Miha PREINFALK, *Plemiške rodbine na Slovenskem. 17. stoletje. 1: Od Billichgrätzov do Zanettijev*, Ljubljana 2014, str. 167.

¹⁶⁸ SERAŽIN 1998 (op. 45), str. 81.

¹⁶⁹ Prim. STRAŽAR 1993 (op. 107), str. 186.

¹⁷⁰ SERAŽIN 1998 (op. 45), str. 73–74, 81–83.

¹⁷¹ Glede njunega botrstva Jelovškovega tretjemu otroku, slikarju Krištofu Andreju, konec novembra 1729 gl. op. 44.

¹⁷² SERAŽIN 1998 (op. 45), str. 85.

¹⁷³ Prim. MIKUŽ 1939/40 (op. 18), str. 49, op. 31; str. 52, op. 56.

¹⁷⁴ Duhovniška bratovščina (op. 1), 7/26, 1894, stp. 413.

¹⁷⁵ Prim. ARS, SI AS 1075, Zbirka rodovnikov, št. 73 (Flachenfeld); MLINARIČ 1995 (op. 7), str. 942–943.

¹⁷⁶ Gre za Janeza Friderika Schweigerja pl. Lerchenfelda, ki je 25. aprila 1697 mengeškemu župniku Janezu Andreju pl. Flachenfeldu asistiral pri krstu svoje nečakinje; SERAŽIN 1998 (op. 45), str. 85; PREINFALK 2014 (op. 167), str. 141, 146, 153.

¹⁷⁷ Duhovniška bratovščina (op. 1), 7/27, 1894, stp. 425.

¹⁷⁸ NŠAL, Župnijski arhivi, Mengeš, Matične knjige, M 1718–1733.

18. stoletja je kapelo Matere Božje v Ajmanovem gradu okrasil s fresko, slikanim oltarjem, v katero je vključil grba družin Flachenfeld in Wintershoffen.¹⁷⁹ Sredi istega desetletja, leta 1745, pa je Jelovšek poleg naročil cerkvene narave izpeljal še eno (večje) naročilo posvetnega značaja, tj. poslikavo gradu Jablje (Jable) v Loki pri Mengšu.¹⁸⁰ Naročnik slikarji je bil morda kdo od otrok tedanjih lastnikov gradu, Janeza Jožefa Antona barona Posarella iz Volčjega Potoka in Grobelj ter Marije Terezije Jožefe, roj. baronice Moscon, ki je Jablje dobila v posest od svoje matere Marije Kristine.¹⁸¹ Ali bi bil poslikavo jabeljske graščine pri Jelovšku lahko naročil sin zakoncev Posarell (*Posarelli*), leta 1754 umrli Anton Bernard,¹⁸² bi bilo treba podrobneje raziskati. Tu kaže dodati le, da sta si leta 1742 članstvo v mengeški bratovščini pridobila Rudolf Posarell, cistercijan stiške cisterce,¹⁸³ in grajski kaplan v Jabljah, Janez Karel Simonič (*Schimoniz*).¹⁸⁴

Jelovškove freske v Grobljah (1759–1761)

Na trdna tla, kar zadeva vprašanje lastništva in naročništva, stopimo pri Jelovškovem zadnjem velikem delu, freskah v cerkvi sv. Mohorja in Fortunata v Grobljah (na Rodici) iz 1759–1761 (sl. 8).¹⁸⁵ Iz napisa o posvetitvi cerkve 9. avgusta 1763 nad plemiško ložo v prezbiteriju lahko razberemo, da je bila cerkev »okrašena z elegantnim slikarskim čopičem« v času mengeškega župnika Mihaela Evstahija pl. Rasterna. Cerkev je posvetil prvi goriški nadškof Karel Mihael Attems, kot dobrotnika njene prezidave in poslikave pa napis izpostavlja grofa Franca (Franciška) Lamberga.¹⁸⁶ Glede na to, da je leta 1757 Franc Bernard Lamberg grobeljsko graščino oziroma gospostvo izročil sinu Francu Adamu,¹⁸⁷ lahko sklepamo, da se zapis o podporniku nove podobe cerkve nanaša na Franca Adama.¹⁸⁸ Po drugi strani je moral biti naročnik Jelovškovih fresk na Brdu pri Lukovici,¹⁸⁹ segajočih v leto 1754, še Franc Bernard, lastnik tamkajšnje graščine med okrog 1740 in 1757.¹⁹⁰ Čeprav je bil Mengeš blizu, o morebitnih stikih grofov Lamberg z bratovščino sv. Mihaela za zdaj ne vemo nič. To pa ne velja za Mihaela Evstahija Rasterna, ki je v Mengeš najverjetneje prišel župnikovat leta 1761.¹⁹¹ V bratovščino se je včlanil leta 1754, ko je kot duhovnik še deloval na domačem gradu



8. Franc Jelovšek: Avtoportret, ž. c. sv. Mohorja in Fortunata, Groblje

Češenik pri Dobu.¹⁹² Dve na novo pridruženi bratovščinski podpornici iz družine Rastern, Marija Ana in Rozalija, se omenjata leta 1763, torej v letu pred Jelovškovo smrtjo.¹⁹³ Pri tem ne smemo spregledati dejstva, da sta se Franc Jelovšek in oče Mihaela Evstahija, Leopold Zaharija Raster pl. Rastern,¹⁹⁴ poznala že vsaj od leta 1729. Tega leta sta v matrikuli ljubljanske jezuitske kongregacije Marijinega brezmadežnega spočetja izpričana kot njena svetovalca (*consultores*).¹⁹⁵ Češeniška graščina, katere kapelo je prav tako poslikal Jelovšek, je v roke Leopolda Zaharije prešla leta 1737.¹⁹⁶

Preučevanje povezav med mengeško bratovščino sv. Mihaela in nastankom del v Mengšu rojenega Franca Jelovška razkriva vrsto bolj ali manj trdnih sledi, ki pričajo o tem, da so bili posamezni duhovniški člani ali laiški podporniki bratovščine bodisi (so)naročniki Jelovškovih stvaritev bodisi so Jelovška naročnikom (so)priporočili. Pri nekaterih Jelovškovih delih (denimo v cerkvi sv. Martina v Srednji vasi v

Bohinju) za zdaj sledi nismo odkrili, nekaj del (zlasti tista, ki jih je Jelovšek naredil za bosonoge avguštince v Ljubljani)¹⁹⁷ pa smo zavestno prepustili nadaljnjim raziskavam. Prav tako na prihodnje raziskave čakata vsaj še dve zanimivi vprašanji. Eno se nanaša na Jelovška in naročniško vlogo bratovščine kot celote, drugo, obširnejše, pa na (morebitne) vplive članov in podpornikov bratovščine pri nastajanju stvaritev drugih umetnikov – slikarjev kot tudi kiparjev in arhitektov zadnje tretjine 17. in večjega dela 18. stoletja. Pri samem vrhu seznama mengeške bratovščine opazimo na primer Filipa Terpina (umrl 1683), »bakalavreata presvete teologije, apostolskega protonotarja, župnika v

¹⁷⁹ SERAŽIN 1998 (op. 45), str. 75–78 (tudi o grbih obeh rodbin na Slapu); 80–81 (datacija Jelovškove poslikave).

¹⁸⁰ MIKUŽ 1939/40 (op. 18), str. 27–28.

¹⁸¹ Prim. SMOLE 1982 (op. 46), str. 196; PREINFALK 2014 (op. 167), str. 16. Prim. tudi ARS, SI AS 1075, Zbirka rodovnikov, št. 195 (Posarell), list 3. O Posarellih in Jabljah gl. Lidija SLANA, Lastniki dvorca Jablje skozi čas in portreti nekaterih lastnikov iz 18. in 19. stoletja, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 64/2, 2016, str. 230–231.

¹⁸² SCHIVIZ VON SCHIVIZHOFFEN 1905 (op. 55), str. 196. Prim. PREINFALK 2014 (op. 167), str. 16 (Bernardova poroka s Franciško Rozino pl. Billichgrätz v Mengšu 23. avgusta 1732).

¹⁸³ Prim. MLINARIČ 1995 (op. 7), str. 932–933.

¹⁸⁴ Duhovniška bratovščina (op. 1), 7/27, 1894, stp. 431.

¹⁸⁵ Za vprašanje datacije gl. Ferdinand ŠERBELJ, *Baročne Groblje*, Ljubljana 2008, str. 17, 25.

¹⁸⁶ ŠERBELJ 2008 (op. 185), str. 17.

¹⁸⁷ SMOLE 1982 (op. 46), str. 178–179.

¹⁸⁸ Prim. ŠERBELJ 2008 (op. 185), str. 58.

¹⁸⁹ MIKUŽ 1939/40 (op. 18), str. 33–34.

¹⁹⁰ SMOLE 1982 (op. 46), str. 102.

¹⁹¹ Do leta 1761 je bil na čelu mengeške župnije Volbenk Karel Schifferer pl. Schifferstein. Letnica 1767 kot začetno leto župnikovanja Mihaela Evstahija – kot navaja Franc Pokorn v NŠAL 572, Zapuščina Franca Pokorna, šk. 378, Mengeš (Župniki) in za njim STRAŽAR 1993 (op. 107), str. 186 – je tako skoraj zagotovo napačna.

¹⁹² Duhovniška bratovščina (op. 1), 8/28, 1895, stp. 447: *D(ominus) Michael Eustachius de Rastern*, in *Scherenbichl presbyter*.

¹⁹³ Duhovniška bratovščina (op. 1), 8/31, 1895, stp. 495. O tem, da sta bili nečakinji Mihaela Evstahija, gl. Karl Friedrich 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. 4: O–Sh*, Schloss Senftenegg 1973, str. 142 (podelitev baronskega naslova Mihaelu Evstahiju, dekanu in župniku v Mengšu, leta 1787). Za možnost vpogleda v podatke, ki jih je zbral o družini Rastern, se zahvaljujem Mihi Preinfalku.

¹⁹⁴ Leopold Zaharija Raster je prejel plemiški predikat *de Rastern* leta 1724; FRANK 1973 (op. 193), str. 142.

¹⁹⁵ ARS, SI AS 1073, Zbirka rokopisov, II/52r, str. 277 (Jelovšek), 278 (Rastern). Na Jelovška kot svetovalca kongregacije sta opozorila že LAVRIČ, REŠMAN 2019 (op. 34), str. 25, op. 71.

¹⁹⁶ Viktor STESKA, Pogled naše umetnosti, *Mladika*, 6, 1923, str. 423; MIKUŽ 1939/40 (op. 18), str. 26; Julijana VISOČNIK, Blaž OTRIN, Grajske kapele v župniji Dob, *Znamenje. Cerkev, grajske kapele in znamenja v župniji Dob* (ur. Blaž Otrin), Ljubljana 2012, str. 73–78. Prim. SMOLE 1982 (op. 46), str. 114.

¹⁹⁷ Prim. MIKUŽ 1939/40 (op. 18), str. 24, 26, 36; Ana LAVRIČ, Kult in likovne upodobitve sv. Jožefa, zavetnika Kranjske, pri ljubljanskih diskalceatih, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 58/2, 2010, str. 393.

Šmartinu pri Kranju in generalnega vikarja ljubljanske škofije«. ¹⁹⁸ Njegovo zanimanje za umetnost in »veliko umetnostno zavzetost s poudarjenim domoljubnim naglasom« je izpostavila že Ana Lavrič. ¹⁹⁹ Terpinove vezi in vezi drugih članov bratovščine s posameznimi umetniki (in naročniki) pa bodo, kot rečeno, osvetlile nadaljnje (še) podrobnejše raziskave. Ob tem se bo morda našlo tudi pogrešano bratovščinsko gradivo iz časa delovanja bratovščine med letoma 1667 (1668) in 1799. ²⁰⁰

The Many Traces of the Confraternity of St Michael in Mengeš in the Commissions of Franc Jelovšek's Frescoes

Summary

When Franc Jelovšek was baptized on the name day of St Francis of Assisi (4 October) in 1700 in Mengeš, a priestly confraternity had been working at the parish church of St Michael in Mengeš for more than three decades. At first, it connected priests, who worked in Upper Carniola, while later, priests from other parts of Carniola and Lower Styria also often entered the confraternity. The main purpose of the confraternity was to use prayers and good deeds to protect priests from 'the devil and the ungrateful world', while many members were also notably engaged in the field of (church) art. For example, vicar general of the Diocese of Ljubljana Filip Terpin (ca. 1605–1683) was among the first to gain membership in the confraternity. He was characterized by his 'great artistic engagement with emphasis on patriotism'. On the other hand, as joined members, laymen and laywomen, as well as nuns, were able to build close ties with the confraternity. In the time of Jelovšek's painting formation, in 1722 to be precise, his father, organist and sexton of Mengeš, Andrej Jelovšek, also joined the fraternity as a confoederatus. The soon-to-be widower remained active in Mengeš until his death in the spring of 1739.

The commissioner of Jelovšek's first work, documented in archival sources, was already a member of the Mengeš confraternity. This was Franc Mihael Paglovec (1679–1759), the parish priest in Šmartno v Tuhinju, for whom Jelovšek made the paintings of St Francis Xavier and Job in 1724 to decorate the new (side) altar in the Church of St Nicholas on Gora (Greiben). The patronage of other priestly members of the Mengeš confraternity is also confirmed or highly likely in several other works by Jelovšek: in the painting of the Church of the Nativity of Mary on Homec from 1726–1728, where the inscription on the balustrade of the organ loft praises Johann Andreas von Flachenfeld, the parish priest of Mengeš, archdeacon for Upper Carniola and canon in Ljubljana; in the painted altar in the parish Church of St George in Nevlje from 1737, where Alexius Wetstein was the parish priest; in the fresco for the newly fortified entrance into the Cistercian monastery in Kostanjevica na Krki from the same year, which was commissioned by abbot Alexander Baron of Taufferer; in the painting of the main altar in the parish Church of St Michael in Mengeš from ca. 1740, where the parish patron Joseph Anton Schiffrer and parish priest Anton Wolfgang von Isenhausen likely collaborated with the confraternity in choosing the painter; in the frescoes in the Church of Our Lady in Sladka Gora from 1752–1753, which were commissioned by the parish priest of the Lemberg parish and a member of the confraternity, Janez Krstnik Mikec.

In connection to the commissions that Jelovšek obtained in Ljubljana, the name of a longstanding vicar general of the Diocese of Ljubljana, Johann Jakob Schilling (1664–1754), comes into the forefront. This is particularly true for the origin of Jelovšek's 'most impressive work' – the frescoes in St Peter's church in Ljubljana from the first half of the 18th century. Schilling, born in Ljubljana, was most likely also largely responsible for Peter Anton Codelli von Fahnenfeld commissioning Jelovšek to paint the chapel of his castle Turn next to Ljubljanica (Kodeljevo in Ljubljana). After all, Codelli named Schilling as the first canon of the Canonry of the Cathedral of Ljubljana, which he established himself. Nevertheless, Schilling was also a member of the Society of St Dismas and the Academia Operosorum, which offers a greater dimension to the question of the patronage of Jelovšek's creations both in Ljubljana as well as (to a greater or lesser extent) outside the capital of the land of Carniola, for example, in Kamnik, under the parish priest Maksimilian Leopold von Rasp (1673–1742). In addition to confraternal and wider

¹⁹⁸ Duhovniška bratovščina (op. 1), 6/24, 1893, stp. 379.

¹⁹⁹ Ana LAVRIČ, *Ljubljanska škofija v vizitacijah 17. stoletja. Vizitacije kot vir za umetnostno zgodovino*, Ljubljana 2007, str. 7–8, 29, 72, 75.

²⁰⁰ Članek je nastal v okviru raziskovalnega projekta *Umetnina kot odsev znanja in povezovanja. Pomen izobrazbe in družbene vpetosti umetnikov in naročnikov v poznem srednjem in zgodnjem novem veku* (J6-9439), ki ga iz državnega proračuna sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

cultural ties, the research showed that family ties between priests and laymen were also important. An example of this is the Kamnik line of the Škerpin family, which can be connected to Jelovšek's early career through 'father Sigmund' (1689–1755) as well as to the painter's later works for the Franciscans in Nazarje and (at least indirectly) in Samobor.

From the point of view of a network of family and friends, the creation of Jelovšek's altar frescoes in the chapel of St Notburga in the parish Church of the Virgin Mary at Slap near Vipava, and in the chapel of Ajman's castle near Škofja Loka in the 1740s are especially interesting. The commissioners of the frescoes, Christoph Lorenz von Flachenfeld (the nephew of Johann Andreas, the parish priest of Mengeš and archdeacon) and his wife Maria Anna Theresa, knew Jelovšek personally. They became godparents to Jelovšek's third child, future painter Krištof Andrej, on 28 November 1729 in the Church of St Nicholas in Ljubljana. In several cases, a connecting factor that cannot be overlooked is the relatively large geographical vicinity. This includes the places where Jelovšek painted, as well as parishes, where priestly members of the confraternity worked, or the manors, where noble families lived during the years being researched. Among these families, the following stand out: the Wollwiz family from Lower Mengeš castle (Mengeš – New castle), the Lichtenbergs from Tušanj, the Reissigs from the Mokronog castle, the Posarellis from Jablje, and the Auerspergs from the Križ manor near Komenda and Groblje. Moreover, in relation to the priestly members of the Mengeš confraternity it is noteworthy that they usually met at least twice per year. The confraternity's formal gatherings in Mengeš were carried out at the feast of the Apparition of Archangel Michael on 8 May, when the members also elected new leaders.

Janez Ernest II. grof Herberstein in naročila opreme za župnijsko cerkev sv. Lenarta v Slovenskih goricah

Tina Košak

Grofe Herbersteini so bili na Slovenskem do nedavnega deležni poglobljenih umetnostnozgodovinskih študij predvsem kot zbiratelji in naročniki grajske opreme,¹ vedenje o njihovi vlogi pri naročilih cerkvene opreme pa je izrazito parcialno. Pred kratkim so bili z vidika naročništva analizirani nagrobniki z betnavskega protestantskega pokopališča, ki jih hrani mariborski pokrajinski muzej,² od oltarne opreme pa sta bila doslej izpostavljena veliki oltar in prižnica, ki sta ju pri mariborskem kiparju Jožefu Holzingerju (1735–1797) za župnijsko cerkev sv. Ruperta v Spodnji Voličini naročila Janez Ernest II. (tudi Janez Ernest Siegfried) grof Herberstein in njegova soproga Marija Jožefa, rojena grofica Trauttmansdorff.³ Podobno stanje raziskav beležimo tudi na Avstrijskem. Herbersteini so kot naročniki cerkvene opreme in ustanovniki omenjeni zlasti v genealoških in topografskih pregledih,⁴

¹ Za zbirke grofov Herberstein in opremo njihovih gradov na Slovenskem gl. Marjeta CIGLENEČKI, Družini Leslie in Herberstein ter oprema njihovih gradov Hrastovec, Vurberg in Ptuj, *Srečanje z Jutrovim na Ptujem gradu* (ur. Marjeta Ciglenečki, Maximilian Grothaus), Pokrajinski muzej Ptuj, Ptuj 1992, str. 46–52; Marjeta CIGLENEČKI, *Oprema gradov na slovenskem Štajerskem*, Ljubljana 1997 (tipkopis doktorske disertacije), zlasti str. 40–46, 60–73, 77–90; Marjeta CIGLENEČKI, Vurberške slike iz 17. stoletja na ptujem gradu, *Razprave iz evropske umetnosti za Ksenijo Rozman* (ur. Barbara Jaki), Narodna galerija, Ljubljana 1999, str. 57–86; Polona VIDMAR, Pogum, moč, lepota in razkošje. Vurberška galerija slik 17. stoletja, *Podoba Turkov v Evropi 17. stoletja*, Muzej Sakipa Sabancija, Istanbul 2005, str. 78–112; Polona VIDMAR, *Turkerije, orientalski in krepostni junaki/Turqueries, orientals and virtuous heroes*, Pokrajinski muzej Ptuj, Ptuj 2007; Tina KOŠAK, *Žanrske upodobitve in tihožitja v plemiških zbirkah na Kranjskem in Štajerskem v 17. in 18. stoletju*, Ljubljana 2011 (tipkopis doktorske disertacije), str. 75–119, passim; Tina KOŠAK, Slikarske zbirke grofov Herberstein. Zbirka Erazma Friderika grofa Herbersteina v gradu Hrastovec in v Gradcu, *Acta historiae artis Slovenica*, 19/1, 2014, str. 53–91; 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, str. 93–137; Tatjana ŠTEFANIČ, Raziskovanje provenience pohištva v ptujem gradu, *Razkošje na podeželju. Pohištvo v ptujem gradu* (ur. Tatjana Štefanič), Pokrajinski muzej Ptuj – Ormož, Ptuj 2014, str. 69–129; Tina KOŠAK, Early Modern Picture Collections of the Counts of Herberstein. The Legacies of Erasmus Friedrich Count of Herberstein, Johann Ernst I and Johann Ernst II Count of Herberstein, *Auftraggeber als Träger der Landesidentität. Kunst in der Steiermark vom Mittelalter bis 1918* (ur. David Franz Hobeleitner, Edgar Lein), Graz 2016, str. 209–236.

² Gl. Polona VIDMAR, Protestantski nagrobniki z betnavskega pokopališča, *Dvorec Betnava* (ur. Franci Lazarini, Miha Preinfalk), Ljubljana 2018 (Castellologica Slovenica, 1), str. 323–356.

³ Gl. Sergej VRIŠER, Mariborski baročni kiparji, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 4, 1957, str. 100–103, 112, 115; Sergej VRIŠER, *Baročno kiparstvo na slovenskem Štajerskem*, Ljubljana 1992, str. 215–216; Sergej VRIŠER, *Jožef Holzinger*, Maribor 1997, str. 102–103.

⁴ Gl. npr. Joseph KUMAR, *Geschichte der Burg und Familie Herberstein*, 1, Graz 1817, str. 7–11, passim; Rochus

podrobnejše arhivske raziskave njihovih cerkvenih ustanov in naročil pa so bile doslej osredotočene predvsem na Bistriško dolino (Feistritzal), pri čemer je bilo največ pozornosti posvečene vlogi članov glavne štajerske linije pri ustanovitvi avguštinskega samostana pri St. Johanna in po župnijah v okviru gospostev Herberstein in Stubenberg pod njihovim odvetništvom.⁵

V pričujočem prispevku so v primerjalnem okviru, z ozirom na naročniško dejavnost grofov Herberstein, analizirana naročila opreme za župnijsko cerkev sv. Lenarta. Za razliko od dosedanjih arhivskih raziskav naročil cerkvene opreme, ki so se osredotočale predvsem na gradivo iz župnijskih arhivov, prispevek izhaja iz dolgo spregledanega dela graščinskega arhiva gospostva Hrastovec v Zgodovinskem arhivu Ptuj,⁶ v katerem se je ohranilo več računskih knjig župnije sv. Lenarta ter priloženih pobotnic, specifikacij in pogodb z umetniki in rokodelci.⁷

Desetletje in pol po smrti ambicioznega lastnika gradu Hrastovec, strastnega zbiratelja Erazma Friderika grofa Herbersteina (1631–1691), je do vrata zadolženo gospodstvo Hrastovec od upnikov odkupil član glavne linije Herbersteinov, Janez Ernest I. (1671–1726).⁸ Iz hrastovške linije je takrat v glavnino prešlo tudi odvetništvo bližnjih župnijskih cerkva sv. Lenarta pri Lenartu in sv. Ruperta v Spodnji Voličini, v kateri je imela hrastovška linija grofov Herbersteinov družinski grobnici.⁹

KOHLBACH, *Die Barocken Kirchen von Graz*, Graz 1951, str. 121, 131, 142; *Graz* (ur. Horst Schweigert), Wien 1979 (Dehio-Handbüch. Die Kunstdenkmäler Österreichs), passim; *Steiermark ohne Graz* (ur. Kurt Woisetschläger, Peter Krenn), Wien 1982 (Dehio-Handbüch. Die Kunstdenkmäler Österreichs), passim.

⁵ Gl. Gottfried ALLMER, *Stubenberg am See. Größte Vielfalt auf kleinstem Raum in der Oststeiermark*, Stubenberg 1997, str. 142–143, 165–168; za izbrane ustanovne listine v rodbinskem arhivu grofov Herberstein, ki ga hrani Štajerski deželni arhiv v Gradcu, gl. Steiermärkisches Landesarchiv, Graz (StLA), Familienarchiv Herberstein, Urkundenreihe, Abteilung Herberstein; *Die Steiermark. Brücke und Bollwerk* (ur. Gerhard Pferschy, Peter Krenn), zlasti str. 530–536. Za ustanove in naročila glavne štajerske linije gl. Gottfried ALLMER, *Sankt Johann bei Herberstein. Beiträge zur Kulturgeschichte des mittleren Feistritzale*, St. Johann bei Herberstein 1995, str. 49–58, 79–80, 81–98; Gottfried ALLMER, *Kirchen und Kapellen im mittleren Feistritzal*, Salzburg 2009; Gottfried ALLMER, *Das Augustiner-Kloster in St. Johann bei Herberstein, Mitteilungen der Korrespondentinnen und Korrespondenten der Historischen Landeskommision für Steiermark*, 11, 2014, str. 19–22, 24–25.

⁶ Zgodovinski arhiv Ptuj (ZAP), SI_ZAP/0009/002/001, Herbersteinov arhiv, Gospodstvo Hrastovec, 1607–1848, šk. 68–79 (zlasti 68–70). Gradivo je uredila in inventarizirala Marija Hernja Masten.

⁷ Za odvetništvo grofov Herberstein pri Sv. Lenartu gl. Jože MLINARIČ, *Župnije na slovenskem Štajerskem v vizitacijskih zapisnikih arhidiaconata med Dravo in Muro. 1656–1774*, Ljubljana 1987 (Acta Ecclesiastica Sloveniae, 9), str. 67–69, 182.

⁸ O zadolženosti in prodaji gradu leta 1716 gl. KOŠAK 2015 (op. 1), str. 98–100.

⁹ V župnijski cerkvi sv. Lenarta so imeli člani hrastovške linije Herbersteinov listinsko izpričano družinsko grobnico že pred koncem 16. stoletja (gl. Jože MLINARIČ, *Evangelicanska postojanka pri gradu Betnava pri Mariboru. I: 1588–1602*, Maribor 2009 (Gradivo za zgodovino Maribora, 34), str. 74; VIDMAR 2018 (op. 2), str. 326). Rodbinska tradicija pokopov se je nadaljevala tudi v času Erazma Friderika grofa Herbersteina. Po navedbah Puffa in Janischa naj bi bili v drugi polovici 19. stoletja v kriпти še vedno štiri veliki bakreni sarkofagi Herbersteinov iz 17. stoletja, na njih pa plošče z imeni pokojnikov, Erazma Friderika grofa Herbersteina, njegovega očeta Günterja (1594–1655), sestre Eve Elizabete, poročene Scherfenberg († 1656), in sina Wolfganga Erazma (1663–1685). Po podatkih iz župnijske kronike so med temeljito prenovo cerkve sredi 19. stoletja z dovoljenjem Herbersteinov odstranili kamniti epitaf Wolfganga Erazma Herbersteina na evangeljski strani, ki so ga župljani imenovali »luteranski oltar« in naj bi bil že po mnenju vizitatorja, ki je cerkev obiskal leta 1760, moteč za bogoslužje. Leta 1867 so odprli grobnico, v kateri so bili štiri bakreni sarkofagi, od katerih so se ohranile le napisne plošče, ki so jih prepeljali na ptujski grad in so danes del zbirke Pokrajinskega muzeja Ptuj – Ormož. Po Janischu naj bi bilo osem Herbersteinov pokopanih tudi pri Sv. Rupertu, vendar podatek zaenkrat ni listinsko podprt. V okviru arheoloških raziskav med prenovo cerkve leta 2001 so v tamkajšnji ladji odkrili kar enaintrideset grobov. Gl. Župnijski arhiv (ŽA) Sv. Lenart v Slovenskih goricah, Kronika župnije sv. Lenart (prepis), str. 12–15; Rudolf Gustav PUFF, *Marburger Taschenbuch für Geschichte, Landes- und Sagenkunde der Steiermark und der an dieselben angrenzenden Länder*, Graz 1859, str. 81, 83; Josef Andreas JANISCH, *Topographisch-statistisches Lexikon von Steiermark. Mit historischen Notizen und Anmerkungen*, 2, Graz 1885, str. 82, 750; MLINARIČ 1987 (op. 7), str.

Sin Janeza Ernesta I., Janez Ernest II. grof Herberstein (1709–1780), je lastništvo gospodstva Hrastovec formalno prevzel leta 1731, takoj zatem pa nadaljeval z ureditvijo grajskih interierjev.¹⁰ Malce kasneje se je lotil obnovitvenih del v grajski kapeli. Da je glavna del v kapeli potekala po poroki z Marijo Jožefo grofico Trauttmansdorff leta 1738,¹¹ je razvidno iz stropnih štukatur, ki vključujejo aliančni grb Herbsteinov in Trauttmansdorffov. Mašno licenco je Janez Ernest II. pridobil oziroma obnovil 5. decembra leta 1739,¹² približno takrat ali kmalu zatem sta bila pridobljena oltar in oltarna slika Križanega.¹³ Slednja je signirano delo moravskega slikarja Karla Josefa Aigna (1684–1762), ki je od okrog leta 1720 deloval na Dunaju.¹⁴ Že pred sredino 18. stoletja sta bila morda izdelana tudi kipa grofovih imenskih zavetnikov sv. Janeza Nepomuka in sv. Ernesta na stenah kapele,¹⁵ s katerima je Janez Ernest II. zamenjal sliki sv. Erazma in sv. Regine iz druge polovice 17. stoletja, godovnih zavetnikov starega graščaka Erazma Friderika grofa Herbersteina in njegove prve soproge Regine Renate, rojene grofice Breuner.¹⁶ Verjetno je sliki zavetnikov že kmalu zatem »preselil« v župnijsko cerkev, kjer sta bila Erazem Friderik in Regina Renata pokopana.¹⁷ Na stenah prezbiterija sta, kot poroča župnijska kronika in kot je razvidno s Stegenškove fotografije cerkvene notranjščine, viseli še v začetku 20. stoletja.¹⁸

Kmalu po grajskih prenovah oziroma delno še sočasno z njimi so potekali prenova obeh cerkva pod Herbersteinovim odvetništvom in naročila nove oltarne opreme zanju. Lenarško cerkev naj bi

85–86, 290 (za omembe epitafa in grobnice Herbersteinov v vizitacijskih zapisnikih za lenarško cerkev); Viljem PANGERL, *Župnija sv. Lenarta v zadnjih 200 letih, Zbornik občine Lenart* (ur. Slavko Kramberger), Lenart 1996, str. 72; Ivan TUŠEK, *Voličina. Cerkev in župnišče sv. Ruperta. Arheološko poročilo o delu in strokovnih izsledkih*, Ptuj 2001.

¹⁰ Za prezidavo gradu v 18. stoletju gl. Igor WEIGL, *Dvorec Dornava in druge arhitekture Jožefa Hueberja na slovenskem Štajerskem, Dornava. Vrišerjev zbornik* (ur. Marjeta Ciglenečki), Ljubljana 2003, str. 23–36; prim KOŠAK 2015 (op. 1), str. 109–110, 115–116.

¹¹ Za vpis poroke Janeza Ernesta II. in Marije Jožefe 18. februarja 1738 v matično knjigo gl. Diözesanarchiv Graz-Seckau (DAG), Graz-Hl. Blut, Trauungsbuch X, 1727–1741, p. 657, <https://matriken.graz-seckau.at/flashbook?id=540¤tPage=343> (20. 10. 2019); gl. tudi Ludwig SCHIVIZ VON SCHIVIZHOFFEN, *Der Adel in den Matriken der Stadt Graz*, Graz 1909, str. 226.

¹² Ignaz OROŽEN, *Das Bisthum und die Diözese Lavant. I: Das Bisthum, Das Domkapitel und die Dekanate Marburg, Mahrenberg, Jaring, St. Leonhard in W. B., Kötsch und Zirkoviz*, Marburg 1875, str. 266.

¹³ Najstarejši znani vir, ki izpričuje oltar Križanega, je škofovski vizitacijski zapisnik iz leta 1760. Gl. MLINARIČ 1987 (op. 7), str. 67, 186.

¹⁴ Signatura l. sp.: *CAROLUS Aigen / Fecit*; za atribucijo gl. CIGLENEČKI 1997 (op. 1), str. 57. Za Karla Josefa Aigna gl. Rose LEHMANN, Aigen Karl Josef, *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 1, 1992, str. 649; gl. tudi Petr ARIJČUK, Dominikáni a hrabě Kuefstein. K zakázkám maliře Karla Josefa Aigena na Moravě, *Opuscula historiae artium*, 52, 2008/09, str. 89–110.

¹⁵ Za predlog atribucije in reprodukciji kipov gl. spodaj.

¹⁶ Za navedbi slik sv. Erazma in sv. Regine v inventarnem popisu hrastovške kapele leta 1691 gl. KOŠAK 2014 (op. 1), str. 69, 88 (št. 250–251).

¹⁷ Čeprav se med dokumentiranimi sarkofagi omenja zgolj Erazmov, lahko domnevamo, da je bila v cerkvi pokopana tudi njegova soproga Regina, ki je preminila leto dni pred njim, leta 1690 (za leto njene smrti gl. SCHIVIZ VON SCHIVIZHOFFEN 1909 (op. 11), str. 277).

¹⁸ ŽA Lenart v Slovenskih goricah, Kronika župnije Lenart (prepis), str. 11. V župnijski kroniki so sliki, ki sta bili leta 1850 restavrirani pri slikarju Johannu Paierju v Gradcu, nevedoč, da izvirata iz hrastovške kapele, napačno označili kot oltarni. Polkrožno zaključeni platni sta viseli na stenah ob glavnem oltarju. Na stari Stegenškovi fotografiji je na steni še razvidno eno od obeh. Kot poroča kronist, je drugo viselo na nasprotni, južni steni prezbiterija. Stegenškovo fotografijo hrani Pokrajinski arhiv Maribor, trenutno se nahaja v fototeki osebnega fonda Sergeja Vrišerja (SI_PAM/1658, Vrišer Sergej, fototeka), objavljena pa je bila v: Jože CURK, *Lenart v Slovenskih goricah in njegova okolica*, Ljubljana 1988 (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, 160), str. 7–8.

prenavljali že leta 1739, za časa Janeza Ernesta II. so ji povišali zvonik, pri cerkvi sv. Ruperta naj bi bili zvonik povišali po letu 1760, leta 1768 pa so zgradili pevski kor.¹⁹

Hkrati z arhitekturno obnovo so pri Sv. Rupertu pridobili tudi novo oltarno opremo. Sergej Vrišer je v pregledih del štajerskih baročnih kiparjev navedel dokumente, ki so bili takrat še dosegljivi v danes žal uničenem voličinskem župnijskem arhivu. Holzinger je pogodbo za prvo arhivsko izpričano delo za voličinsko cerkev in obenem najstarejše kiparjevo dokumentirano delo, oltar sv. Notburge, podpisal 21. maja 1760²⁰ z župnikom Henrikom Jožefom Frajem.²¹ Naročilo velikega oltarja sv. Ruperta dobro leto in pol kasneje pa je podpisal Janez Ernest II. grof Herberstein.²² Kot razberemo iz Vrišerjeve delne transkripcije, je dogovor določal, da kipar z deli zaključi do maja istega leta, ob podpisu pa je naročniku predložil risbo z oltarno zasnovo. V voličinskem velikem oltarju je bila prvotno oltarna slika, ki je bila v drugi polovici 19. stoletja še ohranjena,²³ pozneje pa so jo nadomestili s kipom sv. Ruperta, medtem ko se je v atiki ohranila prvotna slika Matere Božje z otrokom. Leta 1766 je, kot navaja Vrišer, Marija Jožefa grofica Herberstein pri Holzingerju naročila še tamkajšnjo prižnico. S kiparjevim podpisom potrjeni in takrat še ohranjeni pobotniki, ki ju je v imenu Herbersteina in soproge izstavil vinski dacar Jožef Pečnik, sta bili izdani 10. septembra 1766 in 31. januarja 1767.²⁴ Na podlagi slogovnih primerjav je Vrišer Holzingerju že leta 1957 pripisal tudi oltar sv. Antona Padovanskega v eni od kapel, slavoločna Marijin oltar in oltar Bičanega Jezusa pa naj bi bila delo njegove delavnice.²⁵ V kasnejših študijah je kot Holzingerjevo delo označil še kip Vstalega Kristusa.²⁶

Vrišer je že v svojem prvem obsežnejšem prispevku o mariborskih baročnih kiparjih v *Zborniku za umetnostno zgodovino* Holzingerju na podlagi slogovnih primerjav pripisal tudi veliki oltar v župnijski cerkvi sv. Lenarta, ki ga je datiral v konec šestdesetih let 18. stoletja; podobno je menil tudi leta 1963.²⁷ V leta 1992 izdani monografiji o štajerskem baročnem kiparstvu je datacijo velikega oltarja opredelil konkretnije, z letom 1769, kot Holzingerjeva pa je označil tudi tamkajšnja stranska oltarja, ki naj bi, kot je zapisal, nastala leta 1760.²⁸ Vrišerjeve atribucije in datacije so povzeli tudi drugi avtorji.²⁹

Arhivski dokumenti v ptujskem arhivu razkrivajo obilico novih podatkov o naročilih za cerkev sv. Lenarta, ki Vrišerjeve atribucije in datacije dopolnjujejo in delno korigirajo, obenem pa pričajo o finančnih vidikih župnijskih naročil in vlogi zakoncev Herberstein kot naročnikov cerkvene opreme.

Lenarška župnija je bila pod odvetništvom Herbersteinov in patronatom admontskih benediktincev, ki so imeli izpostavo v bližnji Jarenini.³⁰ Župnijske računske knjige, ki so se ohranile od leta 1752, je do leta 1769 vodil cerkveni ključar Janez Jurij Pinterič, od leta 1770 pa Franc Rudolf, odobrila oziroma podpisala in pečatila pa sta jih vsako leto upravitelj gospostva Hrastovec (sprva je bil to Jožef Joahim Strenner, v sedemdesetih letih pa Franc Pichler) in upravitelj posestva v Jarenini kot pooblaščenec admontskega samostana.³¹ Iz njih je razvidno, da je Pinterič med izdatki beležil prihranke in izdatke za izdelavo stranskih oltarjev. Leta 1763 je tako za ta namen umaknil na stran dobrih 55 goldinarjev,³² leta 1764 nadaljnjih 122 goldinarjev in 45 krajcarjev,³³ leto kasneje 115 goldinarjev in 15 krajcarjev,³⁴ leta 1766 pa 118 goldinarjev in 42 krajcarjev.³⁵ V računski knjigi iz leta 1667 je Pinterič zabeležil dva obroka v skupni vrednosti 206 goldinarjev za pozlatarja, pri čemer je 22 goldinarjev pokril s poravnano zadolžnico, naloženo pri usnjarju Urbanu Striblu, in pa celoten izdatek za kiparska dela na stranskih oltarjih in plačilo oltarnih slik. Od skupnih 420 goldinarjev je šlo za oltarja in slike iz župnijskega proračuna 356 goldinarjev in 42 krajcarjev, 63 goldinarjev in 18 krajcarjev pa je doniral grof Herberstein.³⁶ Dobrih 129 goldinarjev, ki so po Herbersteinovih izračunih ostali od prihrankov in obresti, so namenili za plačilo pozlatarju.³⁷

Marjan TOŠ, *Zgodovina, Lenart za jutri* (ur. Borut Juvanec), Lenart 2010, str. 27; Sašo RADOVANOVIČ, *Lenart, Maribor* 2011, str. 116.

³⁰ MLINARIČ 1987 (op. 7), str. 289, 291.

³¹ ZAP, SI_ZAP/0009/002/001, Herbersteinov arhiv, Gospostvo Hrastovec, šk. 68–70. Za obdobje do leta 1780 so ohranjene računske knjige za leto 1752 ter za čas v letih 1760–1768 in 1770–1780.

³² ZAP, SI_ZAP/0009/002/001, Herbersteinov arhiv, Gospostvo Hrastovec, šk. 68, računski knjiga za leto 1763, s. p.: /.../ Außgaab auf Vnterschildlichen /.../ Dan weist N: 13: daß an die 2 Seiten altär à Conto gegeben worden ... 55 fl 7 xr.

³³ ZAP, SI_ZAP/0009/002/001, Herbersteinov arhiv, Gospostvo Hrastovec, šk. 68, računski knjiga za leto 1764, s. p.: /.../ Außgaab auf Vnterschildlichen /.../ Item weist Verrechnung von denen Capitalien daß Intee: so auf die 2 Seiten altär verwendet worden '764 ... 122 fl 45 xr.

³⁴ ZAP, SI_ZAP/0009/002/001, Herbersteinov arhiv, Gospostvo Hrastovec, šk. 68, računski knjiga za leto 1765, s. p.: /.../ Dan weist Verrechnung an Erhobenem Intee: ist an die 2 seiten altär verwendet worden. Sub N: 4... 115 fl 15 xr.

³⁵ ZAP, SI_ZAP/0009/002/001, Herbersteinov arhiv, Gospostvo Hrastovec, šk. 68, računski knjiga za leto 1766, s. p.: /.../ Mehr an die 2: seiten altär ist daß erhobene Intee: '766 verwendet worden mit 118 fl 42 xr.

³⁶ ZAP, SI_ZAP/0009/002/001, Herbersteinov arhiv, Gospostvo Hrastovec, šk. 68, računski knjiga za leto 1767, s. p.: N: 9. Dan lauth Contract N: 9: Von H:rn Fasßer in Mahrburg so an Conto empfangen in 2: Mahlen mit samt leikhauff pr. ... 206 fl. / dan habe Empfangen von Vrban Stribl Ledermaister daß Capital mit 22: fl. samt Intee.; so aber sub N: 9: dem Mahler Erlegt. / Dan lauth Verrechnung von S:r Hochgräfl: Excellenz als g:dige Vogt obrigkheit von Anno '766: mit der Kirchen St: Leonardi, so 2: Quittungen Von Pilthauer und Mahlen sub Lit A: und B: zu ersehen ist zusam[m]en bezalt worden mit 420: fl: und daß Erhobene Intee: von Anno '764: bis '766: alß 3: Jahren Erhebt worden mit 356 fl: 42 xr: Erscheint also daß 63 fl: 18 xr: Mehres is auß gelegt worden, so aber Von S:er Excellenz in gnaden der Kirchen geschenkt worden. V rubriki Kapitalije v isti računski knjigi je zabeleženo, da je Urban Stribl zadolžnico za 22 goldinarjev prejel leta 1755.

³⁷ ZAP, SI_ZAP/0009/002/001, Herbersteinov arhiv, Gospostvo Hrastovec, šk. 68, računski knjiga za leto 1767, s. p.: N: 10. Mehr lauth Verrechnung Pro '767 sub. No: 10 so v: S:r Excellenz mit der Kirchen St: Leonardi Verrechnet daß 767.te Erhobene Intee: deren 129. fl: 5: xr: 2: pz: ist aber sub: N: 9: zu Ersehen daß ich solche dem Mahler oder Fasßer eingehendiget wie ich Von S:r Hochgräfl: Excellenz empfangen habe.

¹⁹ Gl. Jože CURK, *Umetnostna podoba severnega dela Podravja v očeh vizitatorjev 17. in 18. stoletja, Časopis za zgodovino in narodopisje*, 55 (n. v. 31), 1995, str. 19, 24; Neva SULIČ UREK, *Nova dognanja in odkritja v sakralni arhitekturi Slovenskih goric, Časopis za zgodovino in narodopisje*, 76 (n. v. 41)/1–2, 2005, str. 135–136. WEIGL 2003 (op. 10), str. 37, je prenovo zvonika župnijske cerkve sv. Lenarta pripisal Josephu Hueberju. V ohranjenih župnijskih računskih knjigah večjih izplačil za gradnjo ni najti, zaradi česar bi lahko domnevali, da je bila izvedena bodisi pred letom 1752 bodisi, verjetneje, med letoma 1752 in 1760, torej v obdobju, za katero računske knjige v fondu hrastovškega gospostva niso ohranjene.

²⁰ VRIŠER 1957 (op. 3), str. 100; Sergej VRIŠER, *Baročno kiparstvo na slovenskem štajerskem*, Maribor 1963, str. 156; VRIŠER 1992 (op. 3), str. 215; VRIŠER 1997 (op. 3), str. 102.

²¹ O župniku Fraju (dokumentiran tudi kot Frey, Trey), o katerem je v ruški kroniki zabeleženo, da je bil iz Laškega, v vizitacijah pa se omenja kot Ljubljčan, gl. StLA, Handschriftensammlung Hamerlinggasse, Hs. 2, Notata Rastensia. Ex antiqvissimis documentis desumpta et varijs, fide humana dignis, autographis synoptive descripta, fol. 89v; MLINARIČ 1987 (op. 7), str. 184. Za posredovanje rokopisa ruške kronike se zahvaljujem Poloni Vidmar.

²² VRIŠER 1957 (op. 3), str. 102; VRIŠER 1963 (op. 20), str. 156; VRIŠER 1992 (op. 3), str. 215; VRIŠER 1997 (op. 3), str. 102.

²³ JANISCH 1885 (op. 9), 2, str. 750.

²⁴ VRIŠER 1957 (op. 3), str. 102; VRIŠER 1963 (op. 20), str. 156; VRIŠER 1992 (op. 3), str. 215; VRIŠER 1997 (op. 3), str. 102.

²⁵ VRIŠER 1957 (op. 3), 102, 115.

²⁶ VRIŠER 1963 (op. 20), str. 107, 157; VRIŠER 1992 (op. 3), str. 216–217.

²⁷ VRIŠER 1957 (op. 3), str. 112; VRIŠER 1963 (op. 20), str. 157.

²⁸ VRIŠER 1992 (op. 3), str. 216; prim. Sergej VRIŠER, *Lenart v Slovenskih goricah, Enciklopedija Slovenije*, 6, Ljubljana 1992, str. 126–127; prim. VRIŠER 1997 (op. 3), str. 103, kjer v popisu Holzingerju pripisanih del lenarških stranskih oltarjev ne omenja.

²⁹ Prim. CURK 1988 (op. 18), str. 7–8; Jože CURK, *Kulturni spomeniki v občini Lenart, Zbornik* 1996 (op. 9), str. 97;



1. Johannes Piringer: oltar sv. Florijana, 1766, ž. c. sv. Lenarta, Lenart v Slovenskih goricah



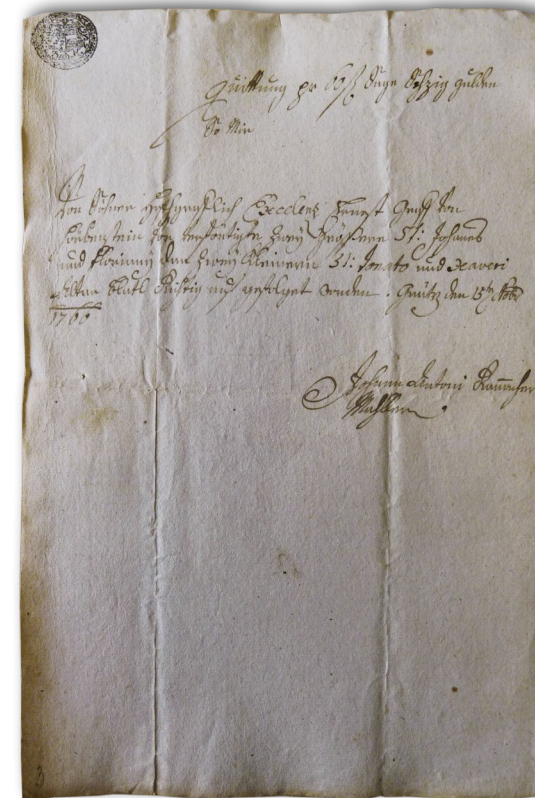
2. Johannes Piringer: oltar sv. Janeza Krstnika, 1766, ž. c. sv. Lenarta, Lenart v Slovenskih goricah

Priloge k računski knjigi za leto 1766 potrjujejo, da je za naročilo novih stranskih oltarjev sv. Florijana in sv. Janeza Krstnika (sl. 1–2), ki sta nadomestila starejša oltarja z istima patrocinijskima, ³⁸ osebno poskrbel Janez Ernest II. grof Herberstein. Dela ni zaupal Holzingerju, temveč graškemu kiparju Johannesu Piringerju (1709–1788).

Dogovor med grofom in kiparjem je razviden iz t. i. zaznamka (*Anmerkung*), ki je bil, po vsebini sodeč, morda le priloga neohranjeni pogodbi, mogoče pa je tudi, da je kot dvostranski dogovor pogodbo nadomeščal. ³⁹ Tudi Piringer je, kot lahko preberemo v zaznamku, Herbersteinu priložil zasnovno risbo, na podlagi katere sta dogovor podpisala, obenem pa sta natančno zabeležila tudi načrtovano postavitvev in ikonografski program. Dogovor je predvidel postavitvev oltarja sv. Florijana na evangeljski strani, oltarno sliko svetnika naj bi flankirala kipa sv. Urbana in sv. Patrika, v atiki pa naj bi bila slika sv. Frančiška Ksaverja, obdana z dvema angelskima figurama. Za južni stranski oltar je bila predvidena oltarna slika sv. Janeza Krstnika, ob straneh naj bi bili figuri mučencev sv. Pavla in sv. Janeza, v atiki pa slika sv. Donata, flankirana s figurama angelov. Za oba

³⁸ O omembah oltarjev sv. Janeza Krstnika in sv. Florijana (ob glavnem oltarju sv. Lenarta ter oltarjih Matere Božje in sv. Boštjana) v zapisniku arhidiaconatske sinode iz leta 1739 gl. Jože MLINARIČ, Župnija sv. Lenart do jožefinske dobe, *Zbornik* 1996 (op. 9), str. 69.

³⁹ ZAP, SI_ZAP/0009/002/001, Herbersteinov arhiv, Gospostvo Hrastovec, šk. 68, zaznamek dogovora med Johannesom Piringerjem in Janezom Ernestom II. Herbersteinom o zasnovi in kiparskem delu na stranskih oltarjih, 19. maj 1766.



3. Pobotnica s podpisom slikarja Johanna Baptista Antona Raunacherja za plačilo slik v stranskih oltarjih ž. c. sv. Lenarta, Zgodovinski arhiv Ptuj

oltarja so plačali 360 goldinarjev, končana pa naj bi bila do septembra 1766. Izplačilo prvih 100 goldinarjev je Piringer prejel ob podpisu pogodbe 19. maja 1766, preostalih 260 goldinarjev pa, kot si je na dokument zabeležil Janez Ernest II., 20. julija in 15. novembra (Priloga). Takrat je Piringer izdal tudi končno potrdilo o plačilu. ⁴⁰

V zaznamku opisana zasnova oltarjev je posebej zanimiva ob primerjavi s stanjem danes. Medtem ko je bila dogovorjena postavitvev oltarjev glede na patrocinijske in oltarne slike skladna z današnjim stanjem, je namestitev atiških slik in stranskih kipov precej drugačna od prvotne zasnove. Na oltarju sv. Florijana sta tako kipa rimskih mučencev sv. Janeza in sv. Pavla, v atiki pa slika sv. Donata, ki so bili prvotno namenjeni za oltar sv. Janeza Krstnika. Škofovski figuri sv. Urbana in sv. Patrika, ki sta bili predvideni za oltar sv. Florijana, sta nameščeni na oltar sv. Janeza Krstnika, ki ga v atiki dopolnjuje podoba sv. Frančiška Ksaverja, prvotno namenjena za Florijanov oltar. Istega dne kot kiparjev račun, 15. novembra 1766, je bilo na Herbersteinovo ime izdano potrdilo o plačilu oltarnih slik sv. Janeza Krstnika in sv. Florijana ter atiških s podobama sv. Donata in sv. Frančiška Ksaverja (sl. 3–7), ki jih je Janez Ernest II. naročil pri graškem slikarju Johannu Baptistu Antonu Raunacherju (1729–1771). Za vsa štiri platna je iz župnijskih sredstev odštel 60 goldinarjev. ⁴¹

Oltarna pozlata je kot običajno predstavljala največji strošek. V Herbersteinovem arhivu se je ohranila pogodba z mariborskim pozlatarjem Francem Antonom Widemanom, pečatena 1. septembra 1767, ki je bila sklenjena v župnišču, kot pogodbeni stranki pa sta s strani naročnika navedena lenarški župnik Boštjan Ignac Heric in ključar Janez Jurij Pinterič. Za pozlato je Wideman zahteval 350 goldinarjev, od tega polovico ob zaključku del, polovico pa v naslednjem letu. ⁴² Kot že omenjeno, so mu najprej v dveh obrokih izplačali 206, leta 1768 pa še 148 goldinarjev. ⁴³

⁴⁰ ZAP, SI_ZAP/0009/002/001, Herbersteinov arhiv, Gospostvo Hrastovec, šk. 68, račun Johannesu Piringerja za delo na stranskih oltarjih, 15. november 1766.

⁴¹ ZAP, SI_ZAP/0009/002/001, Herbersteinov arhiv, Gospostvo Hrastovec, šk. 68, račun Johanna Baptista Antona Raunacherja za oltarne slike, 15. november 1766.

⁴² ZAP, SI_ZAP/0009/002/001, Herbersteinov arhiv, Gospostvo Hrastovec, šk. 68, pogodba in specifikacija pozlatarskih del in poslikave obeh stranskih oltarjev, 1. september 1767. Podrobneje o polihromaciji oltarja in Widemanovih delih: Boštjan ROŠKAR, Poslikave in pozlate Holzingerjevih oltarjev in prižnic, *Acta historiae artis Slovenica*, 25/1, 2020, str. 132–136, 139–140.

⁴³ ZAP, SI_ZAP/0009/002/001, Herbersteinov arhiv, Gospostvo Hrastovec, šk. 68, računska knjiga za leto 1768, s. p.: N^o 2: *Dan weist Quittung No: 2 so ich dem Faßser in Mahrburg vor die 2: Neue Seiten altär bezalt hab mit ...148 fl / Negel bezalle zu denen 2en. Seiten altär 36 xr.*



4. Johann Baptist Anton Raunacher: Sv. Florijan, 1766, levi stranski oltar, ž. c. sv. Lenarta, Lenart v Slovenskih goricah



5. Johann Baptist Anton Raunacher: Sv. Donat, 1766, levi stranski oltar, ž. c. sv. Lenarta, Lenart v Slovenskih goricah



6. Johann Baptist Anton Raunacher: Sv. Frančišek Ksaver, 1766, desni stranski oltar, ž. c. sv. Lenarta, Lenart v Slovenskih goricah



7. Johann Baptist Anton Raunacher: Sv. Janez Krstnik, 1766, desni stranski oltar, ž. c. sv. Lenarta, Lenart v Slovenskih goricah

Pogodbe in beležke izdatkov potrjujejo, da je Janez Ernest II. grof Herberstein ob naročilu stranskih oltarjev kot odvetnik nadziral računovodska dela, poskrbel za naročila in bil glede slednjih v stiku s kiparjem Piringerjem in slikarjem Raunacherjem, doniral pa je razmeroma malo. Večina stroškov je bila plačana iz župnijskih prihrankov, naloženih pri štajerskih deželnih stanovih in deloma v obliki zadolžnic pri zasebnikih, ter iz tekočih dohodkov. Ne glede na razmeroma majhen denarni vložek lahko s precejšno gotovostjo sklepamo, da je bila izbira umetnikov, ki so sodelovali pri izdelavi oltarja, Herbersteinova, vprašanje pa je, koliko besede je imel pri določitvi ikonografskega programa oltarjev. Z novimi oltarji je namreč, kot rečeno, nadomestil starejša oltarja z istima patrocinijema.⁴⁴ Slikar in naročnik se tudi sicer nista oddaljila od uveljavljenih vzorcev slikarskih upodobitev obeh svetnikov. Na oblaku klečeči sv. Florijan se v spremstvu dveh angelov z njegovima atributoma, zastavo in vedrom, dviga nad gorečim poslopjem. V spremstvu angelov in angelskih glav se v nebo dviga tudi sv. Janez Krstnik, v ozadju pa prizor dopolnjuje motiv Krsta v Jordanu. Raunacherjevi oltarni sliki delujeta kot tipološko, kompozicijsko in ikonografsko usklajena pendanta.

Zanimivejši je izbor kipov na nastavkih. Čeprav nekateri od njih (zlasti sv. Patrik) v spodnještajerskem prostoru niso med najbolj običajnimi, se zdi izbor glede na geografske in družbene

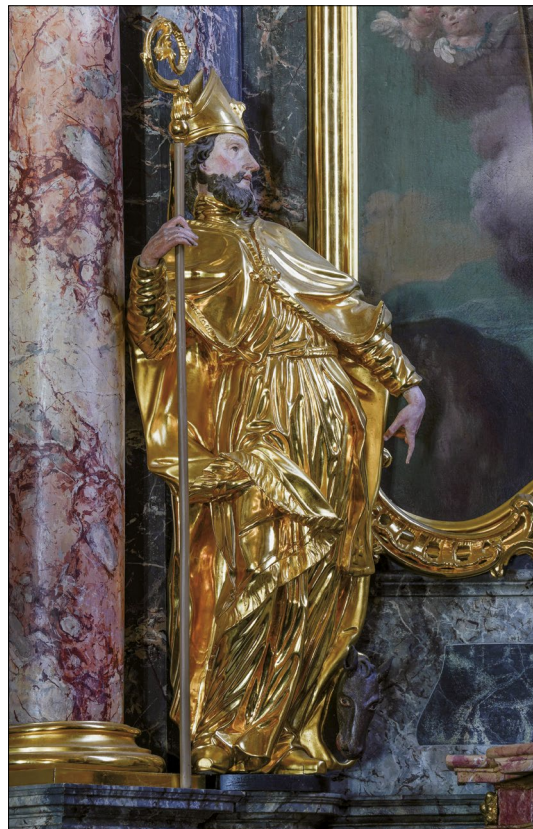
značilnosti regije, župnije in gospostva, v okviru katerega je župnija delovala, nenazadnje pa tudi glede na donatorja, povsem smiselno. Izbor sv. Urbana kot zavetnika vinogradništva – v Slovenskih goricah in sami lenarški župniji ter tudi v gospostvu Hrastovec nadvse pomembne dejavnosti – ne preseneča. Nenazadnje je bil sv. Urban tudi zavetnik bližnje župnije na Destrniku pri Ptujju, za katero je velik oltar izdelal Holzinger, njegov kip pa je bil tudi na prav tako Holzingerju pripisanem oltarju v kapeli admontskih benediktincev v Jareninskem dvoru, pod protektoratom katerih je bila lenarška župnija.⁴⁵ Piringer Urbana ni upodobil kot papeža, kot je denimo to v Breznem pri Mariboru in na velikem oltarju destrniške cerkve storil Holzinger,⁴⁶ marveč kot škofa s škofovsko palico in mitro (sl. 9). Takšna podoba je bila zaradi konvergence s soimenjakom, prav tako zavetnikom vinogradništva, sv. Urbanom, škofom iz Langresa, razmeroma pogosta.⁴⁷

⁴⁴ Gl. op. 38.

⁴⁵ Kipe z oltarja kapele hrani Pokrajinski muzej Maribor.

⁴⁶ Za atribucijo vseh treh oltarjev Jožefu Holzingerju gl. VRIŠER 1963 (op. 20), str. 104 (sl. 3), 157; VRIŠER 1997 (op. 3), str. 103.

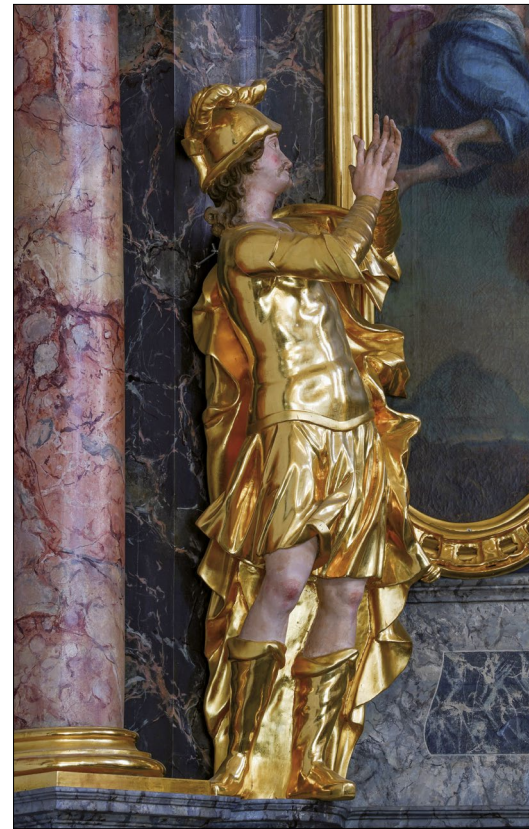
⁴⁷ Za ikonografski pomen in attribute sv. Urbana I. ter zamenjave s sv. Urbanom, škofom iz Langresa, gl. Konrad KUNZE, Thomas ALOIS, Urban I., *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8, Rom 1974, stp. 514.



8. Johannes Piringer: Sv. Patrik, 1766, desni stranski oltar, ž. c. sv. Lenarta, Lenart v Slovenskih goricah



9. Johannes Piringer: Sv. Urban, 1766, desni stranski oltar, ž. c. sv. Lenarta, Lenart v Slovenskih goricah



10. Johannes Piringer: Sv. Janez, levi stranski oltar, ž. c. sv. Lenarta, Lenart v Slovenskih goricah



11. Johannes Piringer: Sv. Pavel, 1766, levi stranski oltar, ž. c. sv. Lenarta, Lenart v Slovenskih goricah

Tudi Urbanov pendant, kip sv. Patrika (sl. 8), kljub redkosti na spodnjem Štajerskem in v slovenskem prostoru ni edina kiparska upodobitev tega svetnika v Slovenskih goricah. V bližnji cerkvi sv. Trojice mu je namreč, skladno z njegovo vlogo pri širjenju češčenja sv. Trojice,⁴⁸ posvečen eden od desetih stranskih oltarjev, na katerem je podobno kot na lenarškem ob kipu sv. Patrika tudi sv. Frančišek Ksaver.⁴⁹ Izbiro sv. Patrika pri Sv. Lenartu lahko razumemo tudi v povezavi z župnijskim zavetnikom – tako sv. Lenart kot sv. Patrik sta bila priprošnjika zoper bolezn živine. Topografski pregledi potrjujejo, da oltarne upodobitve sv. Patrika tudi na avstrijskem Štajerskem niso bile redke in da se večkrat pojavljajo prav v kombinaciji s sv. Lenartom.⁵⁰ Kot zaščitnik živine je bil sv. Patrik upodobljen tudi na freski, pripisani Johannu Mayerju in datirani v pozna trideseta leta oziroma začetek štiridesetih let 18. stoletja, v kapeli sv. Janeza od Boga v cerkvi usmiljenih bratov v Gradcu,⁵¹ kjer so imeli od druge polovice 17. stoletja naprej ustanove Herbersteini, tako iz glavne kot tudi iz hrastovške linije.⁵²

Kipa mučenikov sv. Janeza in Pavla (sl. 10–11) so, kot rečeno, prvotno predvideli za oltar sv. Janeza Krstnika. Medtem ko za sv. Patrika in sv. Urbana velja, da je njuno zavetništvo povezano z značilnostmi regije, njun izbor pa je bil verjetno dogovorjen z župnikom in admontskimi benediktinci kot župnijskimi patroni, se zdi prvotni načrt za program oltarja sv. Janeza Krstnika s kipoma mučenikov sv. Janeza in sv. Pavla – če naročnik z njim ni sledil zasnovi starih oltarjev – malce bolj personaliziran. Izbor stranskih figur bi namreč lahko ob umestitvi dveh Janezov na isti oltar odražal željo naročnika – soimenjaka Janeza Ernesta II. Današnja postavitev figur rimskih mučencev na oltar sv. Florijana je sicer pomensko bolj smiselna in likovno skladnejša od prvotno načrtovane. Kot legionarja in mučenca imata namreč sv. Janez in sv. Pavel podoben historični pomen in vizualno podobo kot sv. Florijan in sv. Donat na oltarnih slikah, obenem pa se z njima pomensko povezujeta tudi kot priprošnjika zoper nevihte, udare strel in točo.⁵³

Ob očitnih razlikah med ikonografsko zasnovo oltarjev, zabeleženo v dogovoru, in današnjim stanjem ne moremo mimo vprašanja, kdaj in v kakšnih okoliščinah je prišlo do prerazporeditve.

⁴⁸ Gl. *Confessio. Izpoved svetega Patrika* (prevod Gašper Kvartič), Ljubljana 2014, str. 6. Za attribute sv. Patrika prim. Georg Sigmund ADELMANN, *Patricius (Patrick)*. Bischof, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8, Rom 1974, stp. 126; Jože DOLENC, *Sv. Patrik (Patricij, Patrick)*, *Leto svetnikov* (ur. Marijan Smolik), 1, Celje 1999, str. 655.

⁴⁹ Gl. CURK 1988 (op. 18), str. 17.

⁵⁰ *Steiermark* 1982 (op. 4), passim; za kombinacijo s sv. Lenartom zlasti str. 221, 281, 348, 432.

⁵¹ *Graz* 1979 (op. 4), str. 148; KOHLBACH 1951 (op. 4), str. 125.

⁵² Janez Jurij grof Herberstein je v cerkvi usmiljenih bratov ustanovil Lavretansko kapelo, za posteljo v tamkajšnjem

špitalu pa je doniral tudi hrastovski gospod Erazem Friderik grof Herberstein. Gl. StLA, Familienarchiv Herberstein, Urkundenreihe, Abteilung Herberstein, Nr. 396, ustanovna listina Janeza Jurija grofa Herbersteina, 4. september 1669; nr. 417, legat Erazma Friderika grofa Herbersteina, 2. februar 1686; prim. KOHLBACH 1951 (op. 4), str. 121.

⁵³ Gl. Gregor Martin LECHNER, *Johannes und Paulus von Rom*, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8, Rom 1974, 7, stp. 194–195.

Ob podatku iz župnijske kronike, da so bili oltarji sredi 19. stoletja prenovljeni in na novo polihromirani,⁵⁴ sicer ne gre povsem izključiti možnosti, da bi do zamenjave kipov prišlo takrat. Zaradi usklajenosti oltarnih figur in kompozicij obeh oltarnih in obeh atiških slik, na katerih so svetnikih povsem skladno in pravilno obrnjeni proti glavnemu oltarju, pa se zdi verjetneje, da je umestitev oltarnih slik in verjetno tudi kipov prvotna ter da so naročniki v dogovoru določeno zasnovo oltarja spremenili, že preden je Raunacher začel z delom.

Na vprašanje, ali so z reorganizacijo »popravili« prvotno Herbersteinov ali skupni načrt, ni mogoče odgovoriti z gotovostjo, čeprav bi iz ohranjenega dela pogodbe lahko sklepali prvo. Na prvotnem dogovoru sta bila namreč podpisana zgolj Piringer in Herberstein, slednji pa je svoje zahteve oziroma pričakovanja podal z lastnoročnim pripisom.

Če lahko o Herbersteinovi vlogi pri izbiri ikonografskega programa stranskih oltarjev le ugibamo, lahko z veliko večjo gotovostjo domnevamo, da je imel ključno vlogo pri izbiri umetnikov. Tako Raunacher kot tudi Piringer sta bila graška meščana, za Herbersteine pa sta delala že pred naročilom za lenarško župnijsko cerkev. Johannes Piringer je graško meščanstvo pridobil leta 1742, v tamkajšnji slikarski in kiparski ceh pa se je včlanil dve leti kasneje.⁵⁵ Med letoma 1757 in 1767 je izdelal dekorativne lesene okvirje slik v glavni dvorani dvorca Eggenberg v lasti Marije Eleonore kneginje Eggenberg (1694–1774), poročene s Karlom Leopoldom grofom Herbersteinom (1712–1789) iz pusterwaldske rodovne linije, med letoma 1757 in 1759 pa je izvedel tudi več rezbarskih in kiparskih naročil v graški palači zakoncev Eggenberg-Herberstein na Sackstrasse 16 in v dvorcu Plankenwarth zahodno od Gradca.⁵⁶ Na podlagi slogovnih primerjav s kipi na lenarških stranskih oltarjih, zlasti s figurama sv. Patrika in sv. Urbana, lahko Piringerju pripišemo tudi že omenjena kipa sv. Janeza Nepomuka in sv. Ernesta v grajski kapeli v Hrastovcu (sl. 12, 13). Tudi ta sta najverjetneje nastala pred lenarškimi oltarji, morda še pred izpričanimi deli za zakonca Herberstein-Eggenberg.

Za Marijo Eleonoro in Karla Leopolda grofa Herbersteina je sočasno s Piringerjem delal tudi Johann Baptist Anton Raunacher, sin in naslednik bolj poznanega očeta Johanna Baptista Jakoba (1705–1757).⁵⁷ Prvo izplačilo je od zakoncev Herberstein-Eggenberg prejel leta 1757, torej istega leta, kot je dokumentirano prvo Piringerjevo izplačilo; sodeč po izplačilih, zabeleženih v računskih knjigah, pa je zanj delal vse do leta 1768.⁵⁸ Raunacherjevo najpomembnejše delo v dvorcu Eggenberg so



12. Johannes Piringer (pripisano): Sv. Janez Nepomuk, grad Hrastovec, kapela



13. Johannes Piringer (pripisano): Sv. Ernest, grad Hrastovec, kapela

slikane stenske tapete v petih sobah drugega nadstropja severnega grajskega krila.⁵⁹ Lahkotni žanrski prizori v slikanih rokajskih okvirjih, ki jih je najverjetneje dokončal pred sredino šestdesetih let,⁶⁰ vključujejo upodobitve kvartopirceev in igralcev šaha, lova in gozdnih motivov, vrtnih prizorov *fête galante*, igrivih pastoralnih glasbenih in plesnih prizorov in upodobitve *commedie dell'arte*, naslikane v naslonu na sočasno augsburško prevodno grafiko.⁶¹

⁵⁴ ŽA Lenart v Slovenskih goricah, Kronika župnije sv. Lenart (prepis), str. 10.

⁵⁵ Za Piringerja gl. zlasti Eduard ANDORFER, Piringer Johann, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* (ur. Hans Vollmer), 26, Leipzig 1932, str. 600; Rochus KOHLBACH, *Sterische Bildhauer. Vom Römerstein zum Rokoko*, Graz 1956, str. 210–212; Udo ILLIG, Zwei frühe Hauptwerke des Grazer Bildhauers Johannes Piringer im Burgenland, *Blätter für Heimatkunde*, 45, 1971, str. 82–84; Horst SCHWEIGERT, Der Grazer Bildhauer Johannes Piringer (1709–1788), *Zeitschrift des historischen Vereines für Steiermark*, 66, 1975, str. 167–189.

⁵⁶ SCHWEIGERT 1975 (op. 55), str. 167, 147–176. Piringerjeva dela za zakonca Herberstein (Pusterwald)-Eggenberg so izpričana v računskih knjigah v rodbinskem arhivu grofov Herberstein (StLA, Familienarchiv Herberstein). Za lastništvo gradu Plankenwart gl. Robert BARAVALLE, *Burgen und Schlösser der Steiermark*, Graz 1995 (prva izdaja 1961), str. 172. Arhitekturna prenova dvorca Plankenwart se kot druge prenove rezidenc para Herberstein-Eggenberg pripisuje Josephu Hueberju; gl. *Steiermark* 1982 (op. 4), str. 363–364; Gunther PRISCHING, *Joseph Hueber, spätbarocker Hofbaumeister in Graz*, Graz 1994 (tipkopis doktorske disertacije), str. 109–110.

⁵⁷ Za omembo obeh slikarjev v deželnostanovskih aktih gl. *Steirische Miscellen. Zur Orts- und Culturgeschichte der Steiermark* (ur. Joseph von Zahn), Graz 1899, str. 292–293.

⁵⁸ Trude ALDRIAN, *Die Mahlerfamilie Raunacher*, Graz 1941 (tipkopis doktorske disertacije), str. 30.

⁵⁹ ALDRIAN 1941 (op. 58), str. 24, 32–76; Trude ALDRIAN, *Bemalte Wandbespannungen des XVIII. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Dekorationskunst des Rokoko*, Graz 1952, str. 25–26, 50–51; Rudolf LIST, *Kunst und Künstler in der Steiermark. Ein Nachschlagewerk*, 20–21, Ried im Innkreis 1978, str. 829; Barbara KAISER, *Schloss Eggenberg*, Landesmuseum Joanneum, Graz 2006, str. 224–251; Barbara KAISER, Paul SCHUSTER, *Schloss Eggenberg. Architecture and Furnishings*, Universalmuseum Joanneum, Graz 2016, str. 23–27.

⁶⁰ Glavnino opravljenih del opredeljujejo izdatki v računskih knjigah gospostva Eggenberg, katerih zneski so se po letu 1762 vidno zmanjšali (za izpiske iz računskih knjig gl. ALDRIAN 1941 (op. 58), priloga št. 91, str. 44–46). KAISER 2006 (op. 59), str. 24, opredeljuje kot leto zaključka del 1763, brez navedbe reference.

⁶¹ Za uporabo predlog augsburških slikarjev in bakrorezcev Johannesa Esaiasa Nilsona (1721–1788) in Johanna Eliasa Ridingerja (1698–1767) gl. ALDRIAN 1941 (op. 58), str. 77 in nasl.; prim. KAISER 2006 (op. 58), str. 224–225.

Za razliko od del v dvorcu Eggenberg je oltarni in cerkveni opus Johanna Baptista Antona Raunacherja na avstrijskem Štajerskem precej slabše raziskan. Pripisujejo mu slikane tapete v kapeli Žalostne Matere Božje v graški stolnici, ki bi jih lahko izdelal še pred študijem na dunajski akademiji, kjer je dokumentiran v letih 1751 in 1752.⁶² Leta 1762 so mu avguštinski korarji v Stainzu zaupali naročilo oltarne slike z upodobitvijo Smrti sv. Jožefa za Jožefov oltar,⁶³ leta 1767 pa je za oltar sv. Rešnjega telesa v stolnici naslikal atiško sliko z upodobitvijo Jožefovih sanj in restavriral de Pomisovi oltarni sliki.⁶⁴

Štiri lenarške slike predstavljajo doslej najboljše Raunacherjevo ohranjeno in arhivsko izpričano naročilo na spodnjem Štajerskem ter so kot primerjalno izhodišče velikega pomena za nadaljnje slogovne analize slikarjevega opusa in ločevanje le-tega od očetovega.⁶⁵ Ob omenjenih eggenberških naročilih in seriji 24 manjših podob za mrliški voz, s katerim so v Gradcu k zadnjemu počitku odpeljali lastnika dvorca Novo Celje Janeza Karla grofa Gaisrucka,⁶⁶ pa so slike v lenarških stranskih oltarjih eno redkih znanih plemiških naročil temu slikarju. Nadaljnje raziskave arhivske zapuščine štajerskega plemstva bodo bržkone razkrile še kakšno, saj je slikar štajerskim deželnim stanovom po očetovi smrti leta 1757 v prošnji za prevzem njegovega naziva štajerskega deželnega slikarja obljubil, da bo zvesto služil »visokemu plemstvu«.⁶⁷



Leta 1770 so se lenarške župnijske oblasti odločile zamenjati tudi veliki oltar. Kot je pravilno domneval Vrišer, a leto pozneje od njegove datacije, so oltar naročili pri Jožefu Holzingerju. Ta je 3. februarja 1770 potrdil plačilo 100 goldinarjev predujma, 16. septembra 1771 pa je podpisal pobotnico za 400 goldinarjev končnega plačila.⁶⁸ Iz omenjenih dokumentov lahko razberemo, da Janez Ernest II. grof Herberstein pri naročilu velikega oltarja ni imel tako pomembne vloge kot pri stranskih. Kot je razvidno iz izdatkov v računski knjigi, lastnih sredstev zanj ni prispeval, pa tudi izplačil zanj ni poravnaval osebno, kot je to storil pri stranskih oltarjih, marveč je to opravil ključar Franc Rudolf. Da je kot odvetnik posredno spremljal naročilo, lahko sklepamo po specifikaciji kamnoseških del, ki jo je 24. junija 1771 v Hrastovcu podpisal mariborski kamnosek Antonio Bombasi.⁶⁹ Za podstavek s tremi stopnicami iz poliranega belega pohorskega marmorja, ki naj bi jih lenarški župnik prevzel

⁶² *Steirische Miscellen* 1899 (op. 57), str. 293; ALDRIAN 1941 (op. 58), str. 44.

⁶³ Rochus KOHLBACH, *Die Stiften Steiermarks. Ein Ehrenbuch der Heimat*, Graz 1953, str. 216; *Steiermark* 1982 (op. 4), str. 538.

⁶⁴ Rochus KOHLBACH, *Der Dom zu Graz*, Graz 1948, str. 162–163 (sl. 76), 240; *Graz* 1979 (op. 4), str. 18, 22.

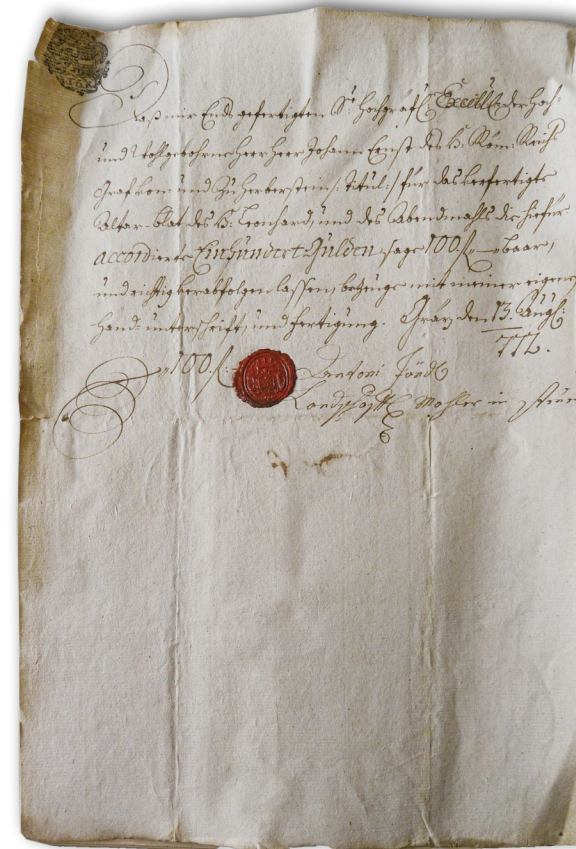
⁶⁵ Za atribucijo dveh oltarnih slik v Marijini cerkvi v Celju Johannu Baptistu Antonu Raunacherju gl. Polona VIDMAR, *Slike in slikane tapete naročnika Janeza Karla grofa Gaisrucka za dvorec Novo Celje, Acta historiae artis Slovenica*, 21/1, 2016, str. 45, op. 59. Prim. Marijan MAROLT, *Dekanija Celje. 1: Cerkevni spomeniki v Celju*, Maribor 1931, str. 68–70; Anica CEVC, *Stari tuji slikarji XV.–XIX. stoletja. 2: Slovenska Štajerska in Prekmurje*, Narodna galerija, Ljubljana 1964, str. 34, kat. št. 38–39. Marolt in Cevčeva sta deli pripisala očetu Johannu Baptistu Jakobu.

⁶⁶ VIDMAR 2016 (op. 65), str. 45.

⁶⁷ *Steirische Miscellen* 1899 (op. 57), str. 293.

⁶⁸ ZAP, SI_ZAP/0009/002/001, Gospostvo Hrastovec, šk. 69, pobotnici za plačilo velikega oltarja, 3. februar 1770, 16. september 1771; računski knjiga za leto 1770.

⁶⁹ Za Bombasija gl. Blaž RESMAN, *Bombasi, družina kamnosekov, Novi Slovenski biografski leksikon* (ur. Barbara Šterbenc Svetina), 3, Ljubljana 2018, str. 13–14.



14. Pobotnica s podpisom slikarja Antona Jantla za plačilo slik v velikem oltarju ž. c. sv. Lenarta, 1772, Zgodovinski arhiv Ptuj

v Mariboru, je Bombasi zaračunal 50 goldinarjev, od katerih je 20 goldinarjev prejel kot predujem. Nadzor nad deli na oltarju je v imenu Janeza Ernesta II. opravljal upravitelj gospostva Hrastovec Franc Pichler, dela pa so spremljali tudi jareninski benediktinci kot predstavniki admontskega samostana, kar je razvidno iz pogodbe, ki jo je pozlatar Franc Anton Wideman maja 1772 sklenil s Pichlerjem in jareninskim upravnikom. Za marmoracijo nastavka in tabernaklja ter poslikavo in pozlato kipov sv. Petra in sv. Pavla, angelskih figur, kapitelov stebrov ter ornamentike, okvirjev slik in kiparskega dela tabernaklja je v več obrokih prejel 620 goldinarjev, od tega 200 kot predujem 22. maja 1772, prejem verjetno zadnjih 100 goldinarjev pa je s pobotnico potrdil 5. decembra 1773.⁷⁰ Sočasno z zaključnimi deli na oltarju so v lenarški župniji poskrbeli tudi za orgle, ki jih je leta 1772 za 100 goldinarjev plačila predelal Simon Otoničer (1730–1784).⁷¹ Ali je grof Herberstein osebno sodeloval pri tem naročilu, iz ohranjenih arhivskih dokumentov ni mogoče razbrati.

Če se Janez Ernest II. grof Herberstein, kot kaže, pri samem oltarju ni posebej angažiral, pa se je bolj zavzel pri naročilu oltarnih slik (sl. 15–16), ki ju je tudi tokrat naročil osebno, denar pa je primaknil iz župnijskega proračuna (sl. 14).⁷² Del ni naročil pri Kremser Schmidtu, kot so domnevali nekateri avtorji,⁷³ temveč pri graškem deželnem slikarju Antonu Jantlu (tudi Jandl, 1723–1805). Medtem ko je osrednji prizor pastirjeve vizije sv. Lenarta resda blizu Kremser Schmidtovim kompozicijam,⁷⁴ je atiška slika Zadnje večerje nastala v naslonu na invencijo Giovannija Battiste Tiepola (1696–1770) v cerkvi Santa Maria Maddalena

⁷⁰ ZAP, SI_ZAP/0009/002/001, Herbersteinov arhiv, Gospostvo Hrastovec, šk. 69, pogodba in specifikacija pozlatarskih del in poslikave, 19. maj 1772; pobotnica za izplačilo pozlatarskih del, 5. decembra 1773. V istem ovojju je ohranjena tudi pobotnica za 100 goldinarjev, pečatena 10. maja 1773. Pogodba je sicer predvidela tri obroke (po 200, 220 in 200 goldinarjev), a izplačane vsote, zabeležene na ohranjenih pobotnicah, kažejo, da jih je bilo več.

⁷¹ ZAP, SI_ZAP/0009/002/001, Herbersteinov arhiv, Gospostvo Hrastovec, šk. 69, pobotnica Simona Otoničerja za 100 goldinarjev, 23. oktober 1772. Za Otoničerja gl. Darja KOTER, *Izdelovalci glasbil na Slovenskem 1606–1918, Muzikološki zbornik*, 39, 2003, str. 143 (z nadaljnjo literaturo).

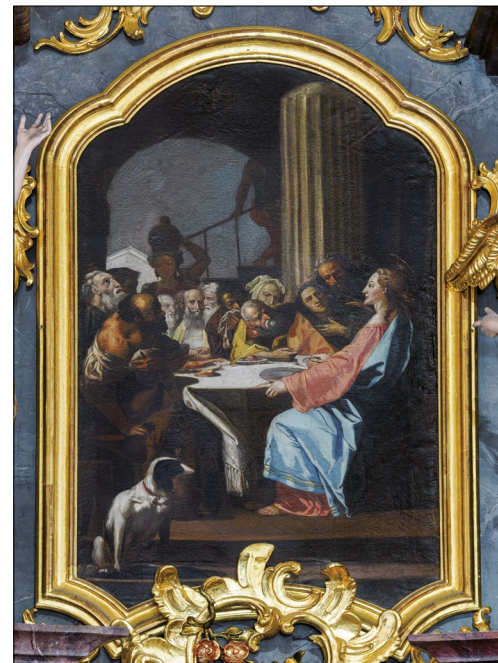
⁷² ZAP, SI_ZAP/0009/002/001, Herbersteinov arhiv, Gospostvo Hrastovec, šk. 69, računski knjiga za leto 1770.

⁷³ CURK 1988 (op. 18), str. 7; VRIŠER 1992 (op. 28), str. 126–127; CURK 1996 (op. 29), str. 97.

⁷⁴ Kompozicijsko izstopajo denimo paralele s sliko *Sv. Lenart kot pripročnik zapornikov* v velikem oltarju župnijske cerkve v Groß-Schönau, ki jo je Kremser Schmidt naslikal istega leta kot Jantl lenarško, medtem ko figura angela spominja na detalj na kompoziciji Jakobove pridige v župnijski cerkvi v Schwechatu pri Dunaju, ki je bila reproducirana v prevodni grafiki. Gl. *Der Maler Martin Johann Schmidt genannt „der Kremser Schmidt“. 1718–1801* (katalog Rupert Feuchtmüller), Wien 1955, str. 249, 258.



15. Anton Jantl: Sv. Lenart kot priprošnjik, 1772, veliki oltar, ž. c. sv. Lenarta, Lenart v Slovenskih goricah



16. Anton Jantl: Zadnja večerja, 1772, veliki oltar, ž. c. sv. Lenarta, Lenart v Slovenskih goricah

v Desenzanu pri Gardskem jezeru, ki jo je v prevodno grafiko prenesel njegov sin Domenico Tiepolo (1727–1804).⁷⁵ Prejem plačila 100 goldinarjev od »njegove visoke ekscelence« za dokončano oltarno in atiško sliko je slikar s pobotnico potrdil 13. avgusta 1772.⁷⁶ Vprašanje, ki pri tem ostaja odprto, je, ali so ostali predstavniki župnije in admontski pooblaščenec prispevali k Herbersteinovi odločitvi ali so mu izbor povsem prepustili; po navedbah izključno njegovega imena v pobotnicah in računski knjigi bi lahko sklepali slednje.

Herbersteinova osebna naročila za stranske oltarje in veliki oltar razkrivajo medsebojne paralele in kažejo na grofove osebne preference. Dela je naročal v Gradcu, med deželnimi in privilegiranimi umetniki. Kot Raunacher se je tudi Jantl izučil v delavnici Raunacherjevega očeta, študijsko

je potoval na Dunaj, v München in Salzburg, naziv štajerskega deželnega slikarja pa je dobil leta 1757.⁷⁷ Kot Piringer in Raunacher je tudi Jantl sodeloval pri prenovi rezidenc zakoncev Herberstein-Eggenberg, zanju je po prevzemu lastništva mestne palače na Sackstraße in dvorca Eggenberg naslikal celopostavni posthumni portret Janeza Ulrika Eggenberga v nadnaravni velikosti, ki visi v zrcalni dvorani nekdanje mestne palače Eggenberg-Herberstein.⁷⁸ Eggenbergov monumentalni portret je bil okvirno datiran v začetek sedemdesetih let 18. stoletja,⁷⁹ vendar bi lahko nastal tudi prej, saj sta zakonca s prenovo palače v Gradcu verjetno začela kmalu po letu 1754, ko jo je Marija Eleonora podedovala po pokojni materi.⁸⁰

Podatek, da so trije graški umetniki delali tudi za Karla Leopolda grofa Herbersteina, pritegne ob analizi grofovih naročniških vzgibov in iskanju vplivov nanje posebno pozornost. Po poroki s kneginjo Eggenberg leta 1740 dobro stacionirani Karel Leopold, ki je leta 1765 postal štajerski deželni glavar,⁸¹ bi lahko vplival na svojega tri leta starejšega daljnega sorodnika. Na drugi strani pa bi bila odločitev za Jantla povsem mogoča oziroma logična tudi brez rodbinskih povezav oziroma vplivov. Po Raunacherjevi smrti leta 1771 je bil Jantl ob Philippu Carlu Laubmannu (1703–1792) edini kvalitetnejši in dovolj prepoznaven graški slikar. Njegovi oltarni slike pri Sv. Lenartu konec koncev nista bili edini na spodnjem Štajerskem; za celjsko župnijsko cerkev sv. Danijela je leta 1770 naslikal oltarno sliko sv. Barbare,⁸² pripisana pa mu je bila tudi oltarna slika v Holzingerjevem velikem oltarju v župnijski cerkvi sv. Janeza Krstnika v Ljutomeru, ki so jo po sredini 19. stoletja nadomestili z novo.⁸³ Ob nadaljnjem preučevanju doslej razmeroma slabo raziskanega oltarnega slikarstva v Slovenskih goricah in okolici ne bi presenečalo, če mu bo v prihodnje mogoče pripisati še kakšno delo.

Pridobitev novega velikega oltarja so v lenarški župniji gotovo primerno proslavili. Morda je ob tej priložnosti soproga Janeza Ernesta II., Marija Jožefa grofica Herberstein leta 1773 poskrbela za primerno opravo za župnika. 27. februarja je pri Oswaldu Marhoneku v Gradcu naročila 100 lotov in 105 komolcev zlatega lanenega sukanca za vezenje (*Plasch*)⁸⁴ in 22 komolcev rumenega francoskega tafta za kazulo, dve dalmatiki in pluvial, za kar sta s soprogom založila 335 goldinarjev in 59 krajcarjev.⁸⁵ Kot je Herberstein 10. oktobra skrbno zabeležil v poročunu, mu je cerkveni ključar

⁷⁷ Gl. Josef WASTLER, *Steirisches Künstler-Lexicon*, Graz 1883, str. 49–50; Robert MEERAUS, Jantl Anton, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* (ur. Hans Vollmer), 18, Leipzig 1925, str. 382; Rudolf LIST, *Kunst und Künstler in der Steiermark. Ein Nachschlagewerk*, 8, Ried im Innkreis 1971, str. 308–309. Edina monografska študija o Antonu Jantlu je neobjavljeno diplomsko delo Gerlinde JÜTTNER, *Anton Jantl*, Graz 1988.

⁷⁸ *Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz. Die Profanbauten des 1. Bezirkes Altstadt* (ur. Wiltraud Resch), Wien 1997 (Österreichische Kunsttopographie, 53), str. 496. Za atribucijo Jantlu gl. tudi WASTLER 1883 (op. 74), str. 49; JÜTTNER 1988 (op. 77), str. 97, 144–145, kat. št. 16.

⁷⁹ JÜTTNER 1988 (op. 77), str. 100.

⁸⁰ Prim. *Die Kunstdenkmäler* 1997 (op. 78), str. 490.

⁸¹ Hannes P. NASCHENWENG, *Die Landeshauptleute der Steiermark. 1236–2002*, Graz 2002, str. 169–171.

⁸² MAROLT 1931 (op. 65), str. 32; CEVC 1964 (op. 65), str. 24–25, kat. št. 18.

⁸³ WASTLER 1883 (op. 77), str. 50; prim. Fran KOVAČIČ, *Ljutomer. Zgodovina trga in sreza*, Maribor 1926, str. 67 (kot I. Jantl); Jože CURK, *Ljutomer in njegova okolica*, Maribor 1990, str. 15 (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, 172), str. 14–15 (kot Janez Jantl); Sergej VRIŠER, *Ljutomer. Umetnostni spomeniki, Enciklopedija Slovenije*, 6, Ljubljana 1992, str. 305 (kot J. Jantl).

⁸⁴ Za opis te vrste lanenih niti gl. npr. *Handwörterbuch der Textilkunde aller Zeiten und Völker* (ur. Max Heiden), Bremen 2012, str. 401.

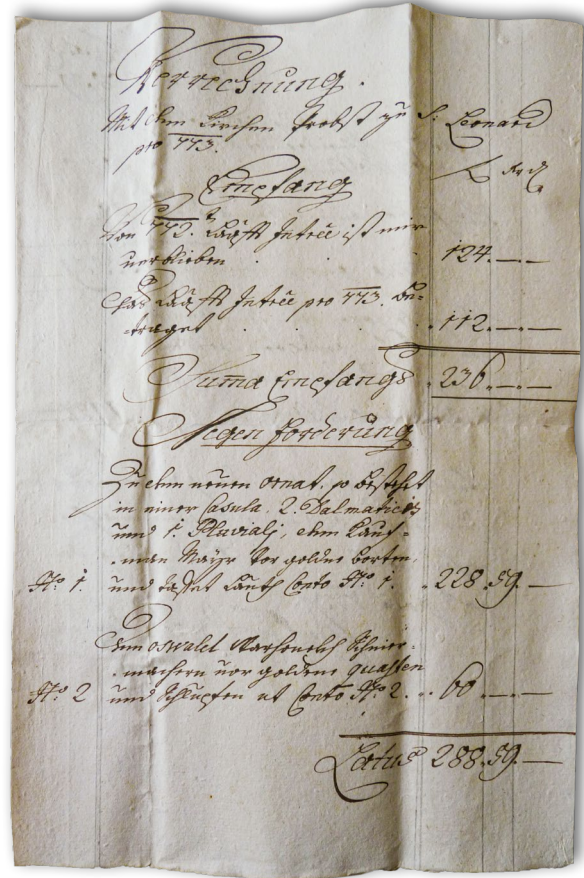
⁸⁵ ZAP, SI_ZAP/0009/002/001, Herbersteinov arhiv, Gospostvo Hrastovec, šk. 69, račun za nabavo blaga za mašne plašče, 27. februar 1773.

⁷⁵ Gl. Alexandre de VESME, *Le peintre-graveur italien*, Milan 1906, str. 402, št. 33; https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=tiepolo+last+supper (24. 3. 2020). Za prijazno opozorilo na to, da je slika nastala po prevodni grafiki po Tiepolovi invenciji, se zahvaljujem Mateju Klemenčiču.

⁷⁶ ZAP, SI_ZAP/0009/002/001, Herbersteinov arhiv, Gospostvo Hrastovec, šk. 69, pobotnica za plačilo oltarnih slik, 13. avgust 1772.

iz župnijskih sredstev odplačal 236 goldinarjev, 99 goldinarjev in 27 krajcarjev pa je imel še v dobrem (sl. 17). Dejstvo, da je – kot je pomenljivo zapisal v obračun – dolgovano vsoto župniji namenil »kot miloščino« in ne kot darilo ali legat, kaže na njegovo izkazovanje statusa in moči tudi v odnosu do župnije.⁸⁶

Leta 1778 so pri Jožefu Holzingerju poskrbeli še za zadnji pomembnejši kos lenarške opreme v času delovanja odvetnika Janeza Ernesta II. Herbersteina – prižnico, ki se ni ohranila. S stare Stegenškove fotografije cerkvene notranjščine je videti, da je bila pred menjavo cerkvenega tlaka, ki so jo izvedli kmalu po letu 1905, še v cerkvi, pozneje pa so jo nadomestili z novo.⁸⁷ Kot je razvidno iz pogodbe, pečatene 5. septembra, je bil za naročilo odgovoren pater Meinrad Blasler, predstavnik admontskih benediktincev v Jarenini,⁸⁸ kjer so v župnijski cerkvi Marijinega vnebovzvetja Holzingerjevo prižnico pridobili že dvanajst let prej.⁸⁹ Herberstein se pri naročilu ni posebej angažiral, vsekakor pa ni več prisostvoval nastanku pogodbe za pozlatarska dela in poslikavo, ki jo je dva meseca po njegovi smrti, 2. avgusta 1780, podpisal pozlatar Franc Anton Wideman, čeprav je v njej »kot njegova odvetniška visokost« osebno naveden.⁹⁰



17. Poračun Janeza Ernesta II. Herbersteina s cerkvenim ključarjem glede nakupa blaga za liturgična oblačila za ž. c. sv. Lenarta, Zgodovinski arhiv Ptuj

Lenarške računske knjige in njihove priloge razkrivajo, da je bil cerkveni odvetnik in hrastovski graščak Janez Ernest II. grof Herberstein kot donator pri naročilih cerkvene opreme zadržan in preudaren. Čeprav je, kot pričajo skrbno hranjene računske knjige s prilogami, skupaj s cerkvenim ključarjem in grajskim upraviteljem vestno skrbel za župnijske finance, je k naročilom opreme pri-
maknil le toliko, da je poravnal vsote, ki jih z župnijskimi sredstvi ni bilo mogoče pokriti. Za večino plačil je uporabil obresti od naloženih župnijskih sredstev. Prav tako znani arhivski viri ne beležijo Herbersteinovih mašnih ustanov in legatov pri tej cerkvi, medtem ko je pri Sv. Rupertu slabo leto dni pred smrtjo z ustanovnim pismom legiral njivo, pašnik in kos gozda na svoji pristavi v Štraleku.⁹¹ Ko je 31. maja 1780 umrl, so se ga pri bližnjem Sv. Rupertu z nekrologom v mrliški knjigi in posebnim zapisom o njegovem legatu spomnili kot posebnega dobrotnika.⁹² O tem, kako so se ga spominjali pri Sv. Lenartu, viri molčijo.⁹³

⁸⁶ ZAP, SI_ZAP/0009/002/001, Herbersteinov arhiv, Gospostvo Hrastovec, šk. 69: /.../ Summa gegen Vorderung 335 fl 59 xr. – Von solche gegen dem Empfang deren 236 fl.– gehalten worden, so erscheinet das mir der Kirchen Probst annoch Restire 99 fl 27 xr. Welcher Rest nebst den ganzen zeug zur Kirchen als ein Allmosen nachgesehen worden.

⁸⁷ CURK 1988 (op. 18), str. 9. Izvirno Stegenškovo fotografijo hrani Pokrajinski arhiv Maribor (gl. op. 17). Odobritev in pogoje za zamenjavo tlaka je leta 1905 objavil korespondent Centralne komisije Arnold Luschin v *Mittheilungen der kaiserl. königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, 3/4, 1905, str. 440.

⁸⁸ ZAP, SI_ZAP/0009/002/001, Herbersteinov arhiv, Gospostvo Hrastovec, šk. 69, pogodba za izdelavo prižnice, 5. septembr 1778.

⁸⁹ VRIŠER 1997 (op. 3), str. 102.

⁹⁰ ZAP, SI_ZAP/0009/002/001, Herbersteinov arhiv, Gospostvo Hrastovec, šk. 70, pogodba za pozlato prižnice, 2. avgust 1780: /.../ euer höchgräff: excel: graffen von Hiernstein [sic!] auch alß Fockt Obrick keit /.../. Za pozlato prižnice gl. ROŠKAR 2020 (op. 42), str.134–135.

⁹¹ Jože MAČEK, *Mašne in svetne ustanove ter legati v Lavantinski škofiji. 3/1: Dekanije Dravograd, Dravsko polje, Jarenina, Lenart v Slovenskih goricah, Ljutomer, Celje* 2015, str. 174–175, 256.

⁹² Nadškofijski arhiv Maribor (NŠAM), Župnija sv. Rupert v Slovenskih goricah, mrliška matična knjiga 1771–1795, str. 9. Gl. tudi Marija KRAJNC, *Župnija Sv. Rupert v Slovenskih goricah skozi stoletja*, Voličina 2007, str. 41–42.

⁹³ Prispevek je nastal v okviru temeljnega raziskovalnega projekta *Umetnost v času zatona plemstva. Transformacije, translokacije in reinterpretacije* (J6-1810) in raziskovalnega programa *Slovenska umetnostna identiteta v evropskem okviru* (P6-0061), ki ju iz državnega proračuna financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

PRILOGA

Zgodovinski arhiv Ptuj, SI_ZAP/0009/002/001, Herbersteinov arhiv, Gospostvo Hrastovec, šk. 68, dogovor med Johannesom Piringerm in Janezom Ernestom II. Herbersteinom o zasnovi stranskih oltarjev in kiparskem delu zanju, 19. maj 1766

/recto/

*Anmerkung*⁹⁴

Deren zweyeyn Seiten altar, wie solche Neuer solten stehen, Rechter Handt wann man Von hoch altar hinunter schaut.

In der Mitten, Floriani. Beder seyts aber H. Vrbanum und Patricium.

In der Hoch, in Mitten Franciscum Xaverium beder seyts 2 Engel.

Linkher Handt.

In der Mitten, Joannes Baptista. Beder seyts

Joanem und Paulum.

[unser Patron] (dopisano s svinčnikom)

In der hoch in Mitten Donatum

Beder seyts zwey Engel

/verso/

accordirt nach dem Riß, so undterschreiben, jedoch mit 2 Figuren und oben mit Creiz blatt vor zwey Seyten altär nach der Comunicirten Maßerey vor dischler und bildhauer arbeit nebst Eüsßen, und nägl nebst auffßezen, außßer das fuhrweßen, und Köst beym auffßezen, zußamen 360 fl förtig in 7ber zum frauen dag Grätz den 19.^{ten} May 766.

Joh Ernst gr Herberstein m. p.

Johannes Piringer Kay: König: Privilegirter

Bilthauer in Grätz

à Conto empfangen

100 fl sage hundred gulden den 19 May 766

Mehr empfangen

100 fl den 20 July 1766

160 fl den 15ten 9ber 766 ist bezahlt worden Vollich

Mehr hat der Maller Raunacher

Vor die 4 Stückh bilder Empfangen 60 fl

⁹⁴ Zasnovo postavitve na prednji strani dokumenta je zapisal Piringer, sklep pred podpisom na hrbtni strani in del podatkov o izplačilih pa je lastnoročno pripisal Herberstein. Za kritično branje prispevka se najlepše zahvaljujem dr. Blažu Resmanu, dr. Ani Lavrič pa za pregled transkripcije.

Johann Ernst II Count Herberstein and the Commissions for the Parish Church of St Leonard in Slovenske gorice

Summary

Research into the role of the Counts of Herberstein as patrons in the present-day territories of early modern Lower Styria has hitherto been limited mainly to commissions of residential furnishings and private collections. Among the church furnishings, so far only the pulpit and high altar in the parish church of St Rupert in Spodnja Voličina near their main Lower Styrian estate Hrastovec Castle (Germ. Gutenhaag) by Maribor sculptor Josef Holzinger (1735–1797) have been documented based on archival sources. Although it has long been known that they were commissioned by Johann Ernst II (also Johann Ernst Siegfried, 1709–1780) Count Herberstein and his wife Maria Josepha, née Countess of Trauttmansdorff, the context surrounding these commissions has remained unexplored.

Based on newly analysed archival documents in the Hrastovec estate archive, now kept in the Ptuj Historical Archives, this paper discusses Johann Ernst II Count Herberstein's commissions of church furnishings and mass garments for the parish church of St Leonard in Lenart in Slovenske gorice. Herberstein inherited the Hrastovec estate from his father Johann Ernst I in 1731, he formally took over the estate with two incorporated parishes, St Rupert and St Leonard, and he immediately embarked upon renovating his new castle residence. He renovated northern residential wing of the castle and the castle chapel first. Thereafter, he commenced renovations of both of the churches.

The well-preserved ledgers of St Leonard parish with the corresponding artists' contracts, invoices, and specification enable reliable attributions of the side altars of St Florian and St John the Baptist and the corresponding altar paintings. Moreover, they shed light on the close connections of Herbersteins' commissions of residential and church furnishings. In 1766, Herberstein commissioned both altars from Graz sculptor Johannes Piringer (1709–1788), whereas the four altarpieces, St Florian, St John the Baptist, and St Donatus and Francis Xavier, were simultaneously commissioned from painter Johann Baptist Anton Raunacher (1729–1771). Based on the stylistic and formal comparison, the sculptures of St John Nepomuk and St Ernest in the nearby Hrastovec chapel can also be ascribed to Johannes Piringer. The attributions of church furnishings thus create a departing point for further analyses and attributions of furnishing commissions in Hrastovec Castle.

Johann Ernst II Count Herberstein also commissioned altarpieces for the high altar in St Leonard church, which was made in 1770/71 by Josef Holzinger. He entrusted the altarpieces of St Leonard and the Last Supper to Johann Jantl (Jandl, 1723–1805), who received a payment of 100 guilders for both of them in 1772.

Herberstein's personal commissions for the side and high altars in St Leonard parish church reveal his personal preferences; he tended to commission privileged Styrian artists from the provincial capital Graz, who had also been working for other, renown members of the House of Herberstein. Thus, since the late 1750s, both Piringer and Raunacher had already taken part in the renovations of Eggenberg Manor and Eggenberg-Herberstein palace in Sackstraße in Graz, both commissioned by Carl Leopold Count Herberstein (1712–1789) and his wife Maria Eleonora, nee Princess of Eggenberg, after 1754, when the latter inherited the estates from her late mother. Similarly, Anton Jantl also worked for the Herberstein-Eggenberg couple, for whom he painted a monumental full figure portrait of Maria Eleonora's ancestor Hans Ulrich Eggenberg.

As revealed in archival sources, St Leonard parish church advocate and owner of Hrastovec estate Johann Ernst II. Count Herberstein was rather reserved as a patron. Despite being a diligent advocate

and despite carefully supervising all transactions, when commissioning church furnishings and equipment for St Leonard parish, he only donated enough to compensate for the lacking funds. As he himself wrote in one of the confirmations enclosed in the ledger, he considered his donation a mercy rather than a gift, thereby exhibiting his status and power over the rest of the parish community.

Poslikave in pozlate Holzingerjevih oltarjev in prižnic

Boštjan Roškar

Večina lesene cerkvene opreme na Štajerskem, z izjemo cerkvenega pohištva, je bila v 18. stoletju poslikana.¹ Oltarne in prižnične kulise ter orgelske omare, izjemoma tudi spovednice, so v tem obdobju marmorirali² in zelo redko flodrali.³ Oltarji z vidno lesno teksturo so bili na slovenskem Štajerskem redkost, pa še te so kmalu po nastanku, najverjetneje zaradi relativno monokromnega videza, premarmorirali.⁴

Doslej se je pozlatarjem in poslikovalcem (nem. *Vergolder* in *Fassmaler*) kiparskih del v cerkvenih notranjščinah v Mariboru in okolici posvetil le Sergej Vrišer, ki je v članku o mariborskih kiparjih navedel tudi nekaj slikarjev, ki so se ukvarjali z zlatenjem in poslikovanjem cerkvene

¹ Poslikavam cerkvene opreme so se doslej posvečali le redki raziskovalci. Prispevki umetnostnih zgodovinarjev, ki so se ukvarjali s pozlatarji in poslikovalci cerkvene opreme, in restavradorjev, ki so raziskovali tehnike in tehnologijo poslikav, so navedeni v nadaljevanju.

² Marmoriranje je postopek imitiranja različnih kamnin z lazurnimi barvami. O postopku gl. Julia DE BIERRE, James BAIN, *Antike Möbel restaurieren. Techniken, Materialien, Projekte. Mit Schritt-für-Schritt-Anleitungen*, München 2002, str. 119–121; Marija MAROLT, *Imitiranje lesa in marmorja na lesenih nosilcih*, Ljubljana 2007 (tipkopijske diplomske naloge), str. 25–84; Boštjan ROŠKAR, Restavratski posegi na pozitivu Janeza Frančiška Janečka iz leta 1748, *Celjski baročni orglarski mojster Janez Frančišek Janeček* (ur. Tatjana Štefanič), Ptuj 2016, str. 262–264.

³ Flodranje je postopek imitiranja teksture dragocenih lesov z barvami. Postopek so podrobneje obrazložili DE BIERRE, BAIN 2002 (op. 2), str. 116–118; MAROLT 2007 (op. 2), str. 25–84.

⁴ Za rožnovensko kapelo v cerkvi sv. Jurija v Slovenskih Konjicah je Janez Jurij Mersi okrog leta 1769 (datacija temelji na signiranih in datiranih oltarnih slikah Janeza Andreja Straussa) izdelal tri oltarje iz orehovine, od katerih sta dva v celoti ohranjena. Ob konservatorsko-restavratskih posegih je bil odkrit klejno-kredni grund, nanesen neposredno na zaključni lak prvotne površine z vidno lesno teksturo. Izvedba in način marmoracije s tehniko tempere dokazujeta, da je bil oltar marmoriran v poznem 18. ali zgodnjem 19. stoletju. Poznejše marmoracije so praviloma izvedene z oljno tehniko, vendar poglobljene naravoslovne raziskave veziv v barvah marmoracij na Slovenskem še niso bile opravljene. Omenjeni izsledki temeljijo na poskusih avtorja prispevka z različnimi selektivnimi topili ob konservatorsko-restavratskih posegih. Za atribucijo dveh od treh oltarjev v kapeli konjiške cerkve gl. Sergej VRIŠER, *Baročno kiparstvo na slovenskem Štajerskem*, Ljubljana 1992, str. 223. Prižnici z vidno lesno teksturo, ki sta ohranjeni v Marijini cerkvi na Ptujski Gori in v cerkvi sv. Jurija na Ptujju, sta na Slovenskem izjemi. Kulisi obeh prižnic je izdelala delavnica Petra Märnzellerja; gl. Boštjan ROŠKAR, Mizarska delavnica Wasser-Märnzeller, *Zbornik Pokrajinskega muzeja Ptuj – Ormož*, 4, Ptuj 2015, str. 219–239. Nekaj oltarjev in prižnic z vidno lesno teksturo, ki sta jih s kipi opremila Philipp Jakob Straub in Veit Königer, je ohranjenih na avstrijskem Štajerskem; gl. Christine RABENSTEINER, Gottfried BIEDERMANN, Plastik und Stuck der Barockzeit in der Steiermark, *Lust und Leid. Barocke Kunst, barocker Alltag* (ur. Ileana Schwartzkogler), Graz 1992, str. 172, 173; Siegfried VOLGGER, *Veit Königer 1729–1792. Bildmonographie zum 200. Todesjahr*, Bozen 1992, str. 58–59, 78–79, 82–83, 96–99.

opreme.⁵ Temeljiteje so se temu posvetili raziskovalci v južnonemškem prostoru. Njihova besedila so za raziskovanje tematike pomembna zlasti zato, ker so polikromacije obravnavane kot neločljiv del kiparstva v lesu. Fritz Buchenrieder, ki je obravnaval pomen polikromacije v sakralnem kiparstvu 18. stoletja, je kot glavni vzrok za poslikovanje in zlatenje figur in druge cerkvene opreme izpostavil cenovno dostopnost.⁶ Da je bila lesena in poslikana oprema v primerjavi s tisto iz dragocenih kovin, kamnin ali drugih dragih materialov bistveno cenejša, je razvidno iz primera dveh velikih oltarjev Veita Königerja: stroški za kamnit oltar tabernakeljskega tipa v samostanski cerkvi v kraju Spittal am Phyrn so znašali 7500 goldinarjev, za mnogo večji poslikan in pozlačen lesen oltar v romarski cerkvi Maria Rehkogel na Frauenbergu pa 2500 goldinarjev.⁷ Pomen polikromacij ter pozlatarjev in poslikovalcev v 18. stoletju je dobro predstavljen v zborniku *Historische Polychromie*.⁸ Raziskovalci so s pomočjo naravoslovnih analiz dokazali uporabo materialov, značilnih za 17. in 18. stoletje, in jih primerjali z materiali in postopki, omenjenimi in opisanimi v literaturi obravnavanega obdobja.⁹ Disertacija Ksenije Škarić o polikromacijah in polikromatorjih oltarjev v severozahodni Hrvaški predstavlja odlično izhodišče za primerjave in nadaljnje raziskave te problematike na Štajerskem.¹⁰

V pričujočem prispevku so obravnavane poslikave in pozlate oltarjev in prižnic, ki jih je s kipi in ornamentiko opremil mariborski kipar Jožef Holzinger (1735–1797).¹¹ Nekateri njegovi oltarji in prižnice so bili v zadnjih letih ustrezno restavrirani in kažejo prvotno oziroma avtentično

barvno podobo, kot so jo zasnovali in izvedli pozlatarji in poslikovalci.¹² Izhodišče za raziskavo so bila Holzingerjeva restavrirana dela, medtem ko nerestavrirana in nesondirana, pozneje preslikana dela niso bila upoštevana. Posebna pozornost je namenjena arhivsko izpričanim poslikovalcem Holzingerjevih del in vrednosti njihovega dela, za primerjave in dodatna pojasnila so upoštewane tudi restavrirane polikromacije del drugih kiparjev.

Pozlatarji in poslikovalci

Poklic in pomen pozlatarjev in poslikovalcev v 18. stoletju je na primeru opusa münchenskega dvornega umetnika Augustina Demmla analizirala Astrid Hallinger.¹³ Ugotovila je, da je bilo delo pozlatarja in poslikovalca v 18. stoletju zelo cenjeno. V večini dokumentiranih primerov so poslikovalci odločali o končnem videzu kiparskih del, čeprav obstajajo primeri, ko je način polikromacije predlagal kipar.¹⁴ Pozlatarji in poslikovalci so bili praviloma slikarji, ki so se ukvarjali s štafelajnim slikarstvom, poleg tega pa so se posvečali tudi zlatenju figur in ornamentike, marmoriranju oltarnih arhitektur in slikanju inkarnata.¹⁵ Za naročnika je cena njihovih storitev in materiala pomenila znaten strošek, zato so bili nekateri oltarji, prižnice in orgelska ohišja v cerkvah več let nedokončani.¹⁶

Pri postavitvi in dokončanju cerkvene opreme kipar in pozlatar oziroma poslikovalec nista bila neposredno povezana. Pozlatarji in poslikovalci so pogodbe z naročniki sklepali samostojno in sami izstavljali račune, ne glede na morebitne sorodstvene ali poslovne povezave med kiparji in slikarji.¹⁷ Ločene pogodbe so med drugim posledica časovnega zamika pri dokončanju oltarjev,

⁵ Sergej VRIŠER, Mariborski baročni kiparji, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 4, 1957, str. 88, 96–98, 100, 103, 117–119; Sergej VRIŠER, *Baročno kiparstvo na slovenskem Štajerskem*, Maribor 1963, str. 155, 156; VRIŠER 1992 (op. 4), str. 214, 216; Sergej VRIŠER, *Jožef Holzinger*, Maribor 1997, str. 99, 102.

⁶ Fritz BUCHENRIEDER, Rokokofigur und Rokokoaltar, *Der Altar des 18. Jahrhunderts. Das Kunstwerk in seiner Bedeutung und als denkmalpflegerische Aufgabe* (ur. Albert Knoepfli), München-Berlin 1978, str. 127–173.

⁷ Za veliki oltar v cerkvi v kraju Spittal am Phyrn se je Königer leta 1769 s pogodbo obvezal, da bo za 7500 goldinarjev izdelal nastavek iz rdečkastorjavega radlštajnskega marmorja in figure iz belega genovskega marmorja ter da bo poskrbel za pasarsko izdelano ornamentiko in drugo okrasno okovje. Za veliki oltar v cerkvi Maria Rehkogel na Frauenbergu, ki je precej večjih dimenzij in opremljen z več figurami, je mizar Johann Kerner prejel 500 goldinarjev, kipar Veit Königer 600 goldinarjev, poslikovalec in pozlatar Franz Xaver Karcher pa 1400 goldinarjev. Za oba oltarja gl. Eduard ANDORFER, *Veit Königer und seine Werke*, Wien-Graz-Leipzig 1925, str. 33, 37; za oltar v romarski cerkvi Maria Rehkogel tudi Elisabeth SCHWENDENWEIN, *Frauenberg – Maria Rehkogel. Eine Ortsgeschichte*, Frauenberg 2000, str. 31–56; Elisabeth SCHÖGGL-ERNST, Joseph Michael Gebler (1730–1808) – ein fast vergessener Maler, *Miniaturen zur steirischen Landesgeschichte und Archiwissenschaft* (ur. Josef Riegler), Graz 2006 (Veröffentlichungen des Steiermärkischen Landesarchives, 35), str. 53.

⁸ *Historische Polychromie. Skulpturenfassung in Deutschland und Japan* (ur. Michael Kühnenthal, Sadatoshi Miura), München 2004.

⁹ Gl. npr. Mark RICHTER, Smalte in der farbigen Fassung und Malerei des deutschsprachigen Raums, *Historische Polychromie* 2004 (op. 8), str. 175–203.

¹⁰ Med dokumentiranimi polikromatorji, ki so v drugi polovici 18. stoletja delovali na območju severozahodne Hrvaške, ni slikarja, ki bi ga ob sedanjem stanju raziskav lahko povezali s poslikovanjem oltarjev in prižnic Jožefa Holzingerja; gl. Ksenija ŠKARIĆ, *Polikromija i polikromatori oltara 17. i 18. stoljeća u severozapadnoj Hrvatskoj*, Zagreb 2014 (tipkopis doktorske disertacije), str. 485–559.

¹¹ O kiparskih delih Jožefa Holzingerja gl. VRIŠER 1957 (op. 5), str. 96–115; VRIŠER 1963 (op. 5), str. 98–108; VRIŠER 1992 (op. 4), str. 144–159; VRIŠER 1997 (op. 5); Polona VIDMAR, Baročna oprema ptujske dominikanske cerkve, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 85 (n. v. 50)/1–2, 2014, str. 201–204; Simona KOSTANJŠEK BRGLEZ, Boštjan ROŠKAR, Vprašanje kontinuitete delavnice kiparja Jožefa Strauba in veliki oltar v podružnični cerkvi sv. Jožefa v Slovenski Bistrici, *Umetnostna kronika*, 60, 2018, str. 3–21; Simona KOSTANJŠEK BRGLEZ, Boštjan ROŠKAR, Ruške orgle v luči arhivskih virov in njihov kiparski okras, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 67/2, 2019, str. 253–256.

¹² Pred konservatorsko-restavratorskimi posegi na Holzingerjevih delih je bila večina cerkvene opreme iz njegove delavnice neustrezno preslikana, pri čemer sekundarni barvni nanosi niso posnemali prvotnih. Med zadnjimi restavratorskimi posegi so bile recentne barvne plasti odstranjene in prezentirane prvotne. Za vlogo pozlatarjev in poslikovalcev pri barvni podobi cerkvene opreme gl. Astrid HALLINGER, *Der Münchener Hofkünstler Augustin Demmel (1734–1789). Die künstlerische Vielfalt eines Faßmalers*, *Historische Polychromie* 2004 (op. 8), str. 214.

¹³ HALLINGER 2004 (op. 12).

¹⁴ HALLINGER 2004 (op. 12), str. 214.

¹⁵ Tehnologija je podobna kot pri tabelnem slikarstvu. Za različne poslikovalske in pozlatarske tehnike gl. *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, 1, Stuttgart 1988, str. 131–247; Boštjan ROŠKAR, Baročni lak, *Zbornik Pokrajinskega muzeja Ptuj – Ormož*, 2, Ptuj 2010, str. 93–104; Boštjan ROŠKAR, Mizarska tehnologija med 17. in 19. stoletjem, *Razkošje na podeželju. Pohišstvo v ptujskem gradu* (ur. Tatjana Štefanič), Ptuj 2014, str. 130–159; ROŠKAR 2016 (op. 2), str. 263–264.

¹⁶ Kolikšen strošek je pomenila pozlatitev in poslikava cerkvene opreme za župnijsko blagajno, je razvidno iz letnega obračuna župnije sv. Martina v Kamnici. V popisu odhodkov za leto 1767, ko so dokončali veliki oltar, prižnico in oratorija, je zabeleženo plačilo pozlatarju in poslikovalcu v višini 1029 goldinarjev, skupni znesek vseh odhodkov za sprotne stroške, povezane z župnijo, pa je znašal 1350 goldinarjev in 19 krajcarjev; gl. Nadškofijski arhiv Maribor (NŠAM), Župnijski fond, župnija Kamnica, šk. 3, obračunska knjiga prihodkov in izdatkov za leto 1767. Da novih oltarjev marsikje niso zmogli takoj polikromirati in pozlatiti, navaja tudi Blaž RESMAN, *Kiparstvo poznega baroka na Gorenjskem*, Ljubljana 2006, str. 174.

¹⁷ Lastnik gosposčine Hrastovec Janez Ernest grof Herberstein je leta 1766 v Gradcu osebno naročil slavoločna oltarja za cerkev sv. Lenarta v Slovenskih goricah pri graškem kiparju Johannu Piringerju (1709–1788). Pričakovali bi, da je oltarja poslikal kateri izmed graških slikarjev, ki so najverjetneje poslikovali druga Piringerjeva dela, vendar ju je poslikal mariborski slikar Franc Anton Wideman; gl. Zgodovinski arhiv Ptuj (ZAP), SI_ZAP/0009/002/001, Herbersteinov arhiv, gospostvo Hrastovec, šk. 68, pogodba za pozlatitev in poslikavo stranskih oltarjev, 1767; o naročilu Tina KOŠAK, Janez Ernest grof Herberstein in naročila oltarne opreme za župnijsko cerkev v Lenartu, *Umetnostna kronika*, 64, 2019, str. 31–32; Tina KOŠAK, Janez Ernest II. grof Herberstein in naročila opreme za župnijsko cerkev sv. Lenarta v Slovenskih goricah, *Acta historiae artis Slovenica*, 25/1, 2020, str. 107–109. Wideman je poslikal in pozlatil tudi precejšen del Holzingerjeve opreme kamniške cerkve leta 1767, ko je bil

prižnic in orgelskih omar, ki so lahko stali v cerkvah več let neposlikani in nepozlačeni.¹⁸ Pozlatarji in poslikovalci so morali poznati številne materiale in obvladati tehnologijo in tehnike za doseganje zelenih vizualnih učinkov. Poleg najrazličnejših naravnih smol, olj in voskov so morali dobro poznati tudi različne pigmente, barvila, krede, lepila živalskega in rastlinskega izvora, njihovo namembnost in mešalna razmerja.¹⁹ Izvedba pozlate je terjala veliko izurjenost, predvsem zaradi dejstva, ker je bilo zlato drago,²⁰ nenazadnje pa tudi zaradi doseganja najrazličnejših svetlobnih in barvnih učinkov, ki so bili v 18. stoletju pri opremljanju posvetnih in cerkvenih notranjščin še posebej zaželeni. S poznavanjem materialov in obvladovanjem različnih tehnik so pozlatarji lahko nadgradili običajno gladko polirano pozlačeno površino v posnetek nekaterih dragih in zapletenih krasilnih tehnik predmetov iz dragocenih materialov. Tako so z gravurami v mehko kredno podlago s tehnikami *pastiglie*, *pressbrokata* in *punciranje* imitirali drage in dragocene pasarske, srebrarske in zlatarske izdelke.²¹ Njihovo delo je bilo tudi poslikovanje figur in izvedba marmoracij na oltarnih kulisah in drugi cerkveni opremi. Draperije figur so bile v 18. stoletju na Štajerskem večinoma pozlačene, inkarnat pa naslikan. Redke figure so bile v celoti obdelane v tehniki *polierweiss*,²² še redkeje pa so bile tiste, ki so jih v celoti pozlatili.²³ Nekateri pozlatarji in poslikovalci so se še

posebej izurili v imitiranju različnih kamnin z lazurnimi barvami (marmoriranju) in imitiranju žlahtnih vrst lesa (flodranju), s katerim so imitirali tudi dragocene marketerije.

Poslikave in pozlate oltarnih celot je v primerjavi s štafelajnim slikarstvom skoraj nemogoče pripisati posameznemu slikarju samo na podlagi primerjalne analize, kar še zlasti velja za oltarje na Štajerskem, ker je to področje še popolnoma neraziskano. Skupne značilnosti nekaterih poslikav lahko zaenkrat prepoznamo le zaradi nekaterih konvencionalnih poslikovalskih prijemov in tonskih vrednosti, ki so časovno pogojeni.²⁴

Pozlatarji in poslikovalci Holzingerjevih del

Domnevati smemo, da so morali tudi kiparji, pozlatarji in poslikovalci na Štajerskem upoštevati cehovska pravila z uveljavljeno delitvijo dela med mizarji, kiparji, pozlatarji in poslikovalci, kar je boljše raziskano za območje Bavarske²⁵ in Kranjske.²⁶ V pravih graške konfraternitete slikarjev in kiparjev, ki jo je leta 1623 ustanovil Giovanni Pietro de Pomis, se na delitev dela nanaša samo 12. člen, v katerem je izrecno navedeno, da smejo tuji slikarski pomočniki delati samo pri slikarjih, kiperski pa pri kiparjih.²⁷ Tudi notranjeavstrijski dvorni kipar in član dunajske akademije Veit Kōniger, ki je imel v primerjavi s svojimi provincialnimi kolegi nekatere privilegije, saj je bil oproščen

Holzingerjev oči Dominik Cocconi še živ; gl. NŠAM, Župnijski fondi, župnija Kamnica, šk. 3, obračunska knjiga prihodkov in izdatkov za leto 1767, in nadaljevanje prispevka.

¹⁸ Iz ruške kronike je razvidno, koliko časa je preteklo med postavitvijo oltarjev in orgelske omare ter poslikavo in pozlato: Schoyev veliki oltar je bil postavljen 28. avgusta 1728, jeseni 1730 ga je za 1300 goldinarjev pozlatil in poslikal celovski slikar Valentin Karcher, orgelsko omaro so postavili leta 1753, dve leti pozneje jo je za 300 goldinarjev pozlatil in poslikal Janez Cocconi (Chaccon), stranski oltar sv. Dizme pa je na pozlato in poslikavo čakal kar osem let; gl. Steiermärkisches Landesarchiv (StLA), Handschriftensammlung Hamerlinggasse, Hs. 2, Notata Rastensia. Ex antiquissimis documentis desumpta et varijs, fide humana dignis, autographis synoptive descripta, fol. 126r, 131v, fol. 118r, 119r, 126r, 131v, 134r, 135v; gl. tudi Jože MLINARIČ, Ruška latinska kronika, *Ruška latinska šola. 300 let. 1645–1995* (ur. Jože Mlinarič, Bernard Geršak, Vili Rezman), Ruše 1995, str. 207, 212, 217, 220, 222; KOSTANJŠEK BRGLEZ, ROŠKAR 2019 (op. 11), str. 248–253.

¹⁹ Navedene materiale je podrobneje predstavil Hans KELLNER, *Vergolden. Das Arbeiten mit Blattgold*, München 2006.

²⁰ Cena knjige zlata s 300 lističi je leta 1767 v Mariboru znašala 4 goldinarje in 12 krajcarjev; gl. NŠAM, Župnijski fondi, župnija Kamnica, šk. 3, obračunska knjiga prihodkov in izdatkov za leto 1767. Nekoliko višjo ceno za knjigo zlata, 5 goldinarjev in 20 krajcarjev, navaja Manfred Koller za leto 1674 za pozlatitev tako imenovanega grofovskega oltarja v župnijski cerkvi v Tamswegu; gl. Manfred KOLLER, *Barockaltäre in Österreich. Technik, Fassung, Konservierung*, *Der Altar* 1978 (op. 6), str. 249, 251. Cena zlatih lističev je odvisna od vsebnosti zlata v zlitini.

²¹ Tehnika *pastiglia* zahteva poseben način priprave grunda, v katerega nanašamo in izrisujemo vzorce s čopičem, namočenim v segreto kredo. Z večkratnim nanosom nastane reliefna površina, ki jo na koncu pozlatimo in deloma spoliramo do visokega sijaja. Takšna pozlata spominja na dragocene pasarske izdelke v tehniki torevtike. Pri tehniki *pressbrokat* je končni učinek podoben, morda le manj eksakten; namesto zamudnega nanašanja krede v plasteh vtiskujemo vzorec z modelčkom iz kositrne pločevine v mehke, želiran, a še neposušene grund. Kositrna folija je mehka in se prilagaja razgibani površini. Pri tehniki *punciranje* običajno v pozlačeno površino z udarci po puncici vtiskujemo različne dekorativne vzorce. Za tehnike gl. *Reclams Handbuch* 1988 (op. 15), str. 168, 170, 189; ROŠKAR 2014 (op. 15), str. 144–145.

²² *Polierweiss* je tehnika imitiranja belega poliranega marmorja, lahko tudi alabastra ali porcelana. Pokrajinski muzej Ptuj – Ormož hrani dve svetniški figuri iz grajske kapele na borlskem gradu, na katerih je ohranjena skoraj nedotaknjena prvotna imitacija kararskega marmorja; gl. Nina MERTIK, *Problematika deponiranja, restavriranja in prezentacije dveh lesenih plastik iz kapele gradu Borl*, Ljubljana 2005 (tipkopis diplomskega dela). O tehniki gl. tudi Nuška KAMBIČ DOLENC, *Lesena plastika s polirano belo poslikavo*, Ljubljana 2002 (tipkopis diplomskega dela).

²³ V celoti sta bili nekdanji pozlačeni figuri angelov adorantov na tabernaklju Holzingerjevega velikega oltarja v cerkvi sv. Urbana na Destrniku (podatek je rezultat sondiranja leta 2005). Za atribucijo destrniškega velikega oltarja gl. VRIŠER 1992 (op. 4), str. 216. V celoti pozlačena sta tudi angela adoranta na Holzingerjevem tabernaklju z nekdanjega velikega oltarja v mariborski cerkvi sv. Janeza Krstnika. Oltar s tabernakljem je bil ob koncu 19.

stoletja prenesen v cerkev sv. Križa v Heiligenkreuz am Waasen; gl. VRIŠER 1992 (op. 4), str. 10, 12, 20, 145; Polona VIDMAR, Liturgična oprema mariborske stolnice, *Mariborska stolnica. Ob 150. obletnici Slomškovega prihoda v Maribor* (ur. Stanko Lipovšek), Maribor 2009, str. 258.

²⁴ Oltar sv. Boštjana v Makolah iz Straubove delavnice (okrog 1754), slavoločna oltarja v Hočah (1759, 1760) in veliki oltar v Spodnji Voličini (1762), vsi trije iz Holzingerjeve delavnice, so marmorirani po sorodnem konceptu, vendar avtorstva poslikav ni mogoče pripisati kateremu od dokumentiranih slikarjev, saj za nobenega izmed naštetih oltarjev ni znan dokument, s katerim bi ga lahko identificirali. Sergej Vrišer je v prispevku o mariborskih kiparjih navedel pogodbo s Francem Beinlichom iz leta 1762 za pozlatitev in poslikavo oltarja sv. Notburge v Spodnji Voličini (1762). Marmoracija oltarja sv. Notburge se razlikuje od marmoracije navedenih oltarjev, saj stebri niso podloženi s polirano posebritvijo in marmorirani z naravno smolno lazuro. Za poslikavo Notburginega oltarja gl. VRIŠER 1957 (op. 5), str. 100, 118–119, 125; za atribucijo navedenih stranskih oltarjev v Makolah in Hočah ter velikega oltarja v Spodnji Voličini gl. VRIŠER 1957 (op. 5), str. 100; VRIŠER 1992 (op. 4), str. 215–216, 236.

²⁵ HALLINGER 2004 (op. 12), str. 215. Tudi v nadaljevanju navedeni cerkveni računi potrjujejo, da so pri postavitvi in dokončanju oltarjev in druge cerkvene opreme na slovenskem Štajerskem sodelovali kipar, mizar in slikar, ob njih pa še obrtniki, ki so opravili pomožna kamnoseška, zidarska, kovaška in tesarska dela, ki jih prav tako izpričujejo cerkveni izdatki.

²⁶ O slikarjih, ki so se ukvarjali s štafelajnim slikarstvom in zlatenjem ter poslikovanjem cerkvene opreme, in njihovem socialnem položaju gl. Boris GOLEC, Višnjegorski slikarji 17. in 18. stoletja, njihovo socialno in naročniško okolje. Francišek Karel (Francesco) Faenzi, Franc Faenzi, Janez Jakob Menhard (Mönhardt), Jakob Killer, Karel Ludvik Gentili, Peter Straspurger, Franc Anton Nirenberger, Franc Ksaver Nirenberger, Anton Nirenberger, *Acta historiae artis Slovenica*, 24/1, 2019, str. 37–81; gl. tudi Uroš LUBEJ, Mojstra muljavskega oltarja – Jernej Pluemberger in Janez Jakob Mönhardt, *Cerkev Marijinega vnebovzetja na Muljavi – konservatorski posegi* (ur. Ivan Bogovčič), Ljubljana 1998 (RES. Publikacije restavratorskega centra Republike Slovenije. Dela, 3), str. 65; RESMAN 2006 (op. 16), str. 142.

²⁷ Pravila graške konfraternitete je objavil Josef WASTLER, Die Ordnung der von Peter de Pomis gegründeten Maler-Confraternität in Graz, *Beiträge zur Kunde steiermärkischen Geschichtsquellen*, 23, 1891, str. 10–21. Čeprav v pravih konfraternitete ni izrecno navedena delitev dela med kiparji in slikarji, jo potrjujejo cerkveni računi. Vsak obrtnik je opravil svoj del posla. Poslikovalec je poslikal in pozlatil delno razstavljeni oltar (kuliso, ornamentiko in figure), oder mu je postavil tesar, poškodbe (razpoke), ki so nastale zaradi krčenja lesa, je popravil mizar. Mizar je prav tako naknadno pritrdil že pozlačeno ornamentiko na oltarno kuliso; gl. izdatke ob poslikavi in pozlati cerkvene opreme v Kamnici, NŠAM, Župnijski fondi, župnija Kamnica, šk. 3, obračunska knjiga prihodkov in izdatkov za leto 1767.

dajatev v vseh habsburških dednih deželah in je lahko najemal pomočnike, kolikor jih je potreboval, ni mogel sam dokončati svojih kiparskih del v lesu, saj so smeli cerkveno opremo zlatiti in poslikovati le slikarji.²⁸

Sergej Vrišer je v času delovanja Jožefa Holzingerja in njegovega predhodnika Jožefa Strauba (1712–1756) v Mariboru navedel arhivsko dokumentirana pozlatarja in poslikovalca Mavricija Holzingerja (umrl okrog 1742) in Dominika Cocconija (tudi Gagoni, Cachon, Chaccon; rojen okrog 1697, umrl 1769), očeta in očima Jožefa Holzingerja.²⁹ Delo Mavricija Holzingerja je dokumentirano samo z računom cerkve sv. Magdalene v Mariboru, pri čemer ni razvidno, ali je opravil slikarsko ali pozlatarsko in poslikovalsko delo.³⁰ Vrišer je Mavriciju Holzingerju pripisal tudi sliko v Pokrajinskem muzeju Maribor, ki je tako skopo opredeljena, da je ni mogoče identificirati.³¹ Po smrti Mavricija Holzingerja okrog leta 1742 se je *nobilis et artificiosus dominus Dominicus Cocconi, suae professionis pictor Marpurgi*, januarja 1743 poročil s Holzingerjevo vdovo Katarino in prevzel slikarsko delavnico.³² Domnevati smemo, da je pri pozlatarskem in poslikovalskem delu v deških letih, preden je šel v uk za kiparja, pomagal tudi pastorek Jožef.³³ Zato je Jožef Holzinger verjetno obvladal tudi pozlatarske in poslikovalske veščine, vendar so mu bila kasneje ta dela zaradi kiparskega poklica onemogočena. Doslej ni znan arhivski dokument, ki bi potrjeval, da je očim Dominik Cocconi pozlatil in poslikal katero od Holzingerjevih del. Cocconi je s Holzingerjevim učnim mojstrom in predhodnikom Jožefom Straubom leta 1752 sodeloval pri velikem oltarju in prižnici v ptujski minoritski cerkvi.³⁴ Na podlagi ruške kronike in slogovne primerjave slik, ki so del Cocconijevih poslikav, domnevamo, da je Cocconi pozlatil in poslikal tudi nekatera druga dela Jožefa Strauba.³⁵ Straubova dela je zlatil in poslikoval tudi sodobnik in konkurent



1. Jožef Holzinger: oltar sv. Notburge, 1760, ž. c. sv. Ruperta, Spodnja Voličina (poslikava Franc Beinlich, 1762)

Dominika Cocconija, mariborski slikar Franc Beinlich.³⁶ Za figure in ornamentiko velikega oltarja v cerkvi sv. Jožefa na Studencih pri Mariboru je Jožef Straub v letih 1750 in 1752 prejel 800 goldinarjev, za oltarno kuliso pa mizar Franc Leeb 500 goldinarjev; leta 1756, ko je bil kipar že mrtev, je oltar poslikal in pozlatil Franc Beinlich, ki je zanj (ter za poslikavo kora in neke druge opreme) prejel 930 goldinarjev in startin vina.³⁷

Najstarejša arhivsko dokumentirana poslikava Holzingerjevih del je poslikava stranskih oltarjev v cerkvi sv. Jožefa na Studencih.³⁸ *Pictor* Franc Beinlich (tudi Painlich, Peinlich, Peindling) je leta 1762 za poslikavo in pozlato obeh oltarjev prejel 416 goldinarjev.³⁹ Istega leta je Beinlich prejel 230 goldinarjev za poslikavo oltarja sv. Notburge v cerkvi sv. Ruperta v Spodnji Voličini, ki ga je Jožef Holzinger s figurami opremil leta 1760 (sl. 1).⁴⁰ Sodeč po krstnih maticah, Franc Beinlich verjetno ni bil rojen v Mariboru.⁴¹ Poročen je bil z Jožefo Gallner (tudi Golner, Gollner, Galbner), s katero sta imela tri hčere in sinova, umrl je pred

²⁸ Za Königerjeve privilegije gl. ANDORFER 1925 (op. 7), str. 6. Tudi Königerjeva münchenska kolega Johann Baptist Straub in Franz Ignaz Günther svojih oltarjev nista smela pozlatiti in poslikati; gl. HALLINGER 2004 (op. 12), str. 215.

²⁹ VRIŠER 1957 (op. 5) str. 97, 98, 118; VRIŠER 1992 (op. 4); str. 212, 214. O Holzingerjevem prevzemu Straubove delavnice gl. Valentina PAVLIČ, Jožef Straub in Jožef Holzinger – arhivska potrditev nasledstva Straubove delavnice, *Bilten SUZD*, 38/2, 2019, <http://www.suzd.si/bilten/prispevki/1570-bilten-suzd-38-2019-2> (24. 5. 2020); Valentina PAVLIČ, Joseph Straub, *Tracing the Art of the Straub Family* (ur. Matej Klemenčič, Katra Meke, Ksenija Škarič), Ljubljana 2019, str. 78.

³⁰ VRIŠER 1957 (op. 5), str. 96.

³¹ VRIŠER 1957 (op. 5), str. 98.

³² Jože MLINARIČ, *Gradivo za zgodovino Maribora. 27: Mariborska župnija sv. Janeza Krstnika. Poročna knjiga 1700–1748*, Maribor 2002, str. 211; gl. tudi VRIŠER 1957 (op. 5), str. 98; VRIŠER 1997 (op. 5), str. 99. O kontinuiteti slikarskih delavnic s porokami z vdovami slikarjev gl. GOLEC 2019 (op. 26), str. 63, 80.

³³ VRIŠER 1957 (op. 5), str. 98.

³⁴ ZAP, SI_ZAP/0530/001/032, Rokopis 32, Ludvik Pečko, Kronika minoritskega samostana sv. Petra in Pavla na Ptuj, 1861, str. 324: *.../ den 9ten Mai 1752 habe ich Joseph Straub, Bildhauer von Marburg, den hohen Altar wie auch die Kanzell, so wohl vor Bildhauer als Tischler und Mahler vollständig hier her versetzt, Der Mahler ist gewesen mit Nahmen Dominicus Gagoni, der Tischler Franz Leb*. Gl. tudi VRIŠER 1957 (op. 5), str. 88; Amadeja PERNAT, Baročna oprema minoritske cerkve, *Minoritska zbirka. 1: Ostanke srednjeveškega slikarstva in kiparstva ter baročne oltarne plastike iz prvotne minoritske cerkve sv. Petra in Pavla* (ur. Branko Vnuk), Pokrajinski muzej Ptuj – Ormož, Ptuj 2014, str. 27; PAVLIČ, Jožef Straub, 2019 (op. 29), str. 76–77.

³⁵ V ruški kroniki je navedeno, da je Janez Cocconi leta 1755 pozlatil orgelsko omaro, ki jo je leta 1753 s figurami in ornamentiko opremil Jožef Straub. Kljub drugačnemu krstnemu imenu domnevamo, da je Janez identičen z Dominikom Cocconijem. Domneve ni mogoče potrditi s podatki v zvezku cerkvenih izdatkov za cerkev Marijinega imena v Rušah za leto 1755, v katerem je zabeležen izdatek za poslikavo orgel in kora, vendar brez navedbe slikarjevega imena; gl. StLA, Handschriftensammlung Hamerlinggasse, Hs. 2, Notata Rastensia. Ex antiqvissimis documentis desumpta et varijs, fide humana dignis, autographis synoptive descripta, fol. 135v; KOSTANJŠEK

BRGLEZ, ROŠKAR 2019 (op. 11), str. 252. Jože Curk je domneval, da v kroniki omenjeni pozlatar Cocconi leta 1755 ni samo marmoriral in pozlatil orgelske omare, ampak je na pevski empori naslikal sedem čudežev Ruške Matere Božje in na orgelski omari sliki sv. Gregorja Velikega in sv. Cecilije (Jože CURK, *Mariborsko Pohorje*, Maribor 1980 (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, 105), str. 8). Sliki sv. Gregorja Velikega in sv. Cecilije lahko na podlagi slogovnih značilnosti pripišemo isti roki kot upodobitve svetnikov v rokokojskih kartušah na velikem oltarju iz nekdanje frančiškanske cerkve v Ormožu, ki je sedaj v cerkvi sv. Ignacija na Rdečem Bregu na Pohorju in je pripisan Jožefu Straubu (VRIŠER 1992 (op. 4), str. 236). Tudi poslikave oziroma marmoracije nekaterih drugih Straubovih oltarjev so zelo sorodne tistim na zgodnjih Holzingerjevih delih, vendar zaenkrat nista v razvidu račun ali pogodba, ki bi potrjevala, da jih je poslikal isti mojster.

³⁶ V pogodbi za pozlatitev in marmoracijo velikega oltarja v cerkvi sv. Jožefa na Studencih iz leta 1756 je navedeno, da mora Beinlich: *.../ die geschnitten Pülthauers arbeit wie auch den Dabernächl völlig mit guethen Doccater Golt, undt die gesnithen und sonst Anderen Statuen Undt Engelen sauber Auszu Mahlen, gueth Undt Thauerhaft zu fassen Undt zu Vergolten /.../*, cit. po: VRIŠER 1957 (op. 5), str. 118. O Beinlichu gl. nadaljevanje prispevka.

³⁷ NŠAM, Župnijski fondi, župnija Hoče, šk. 47, pobotnica Franca Beinlicha za prejem 930 goldinarjev; VRIŠER 1957 (op. 5), str. 88, 118. Razmerje med stroški za mizarja in kiparja (500 in 800 goldinarjev) je bolj v prid kiparju kakor pri velikem oltarju v cerkvi Maria Rehkogel na Frauenbergu (500 in 600 goldinarjev), medtem ko je poslikovalec in pozlatar Franz Xaver Karcher prejel precej več denarja kakor Beinlich (1400 in okrog 900 goldinarjev); za veliki oltar Marijine cerkve na Frauenbergu gl. op. 7.

³⁸ Podobe odstranjenih stranskih oltarjev ne poznamo; gl. VRIŠER 1992 (op. 4), str. 216.

³⁹ VRIŠER 1957 (op. 5), str. 118.

⁴⁰ VRIŠER 1957 (op. 5), str. 100, 118–119. Sedanja pozlata in lazirane površine so v celoti izvedene na novo.

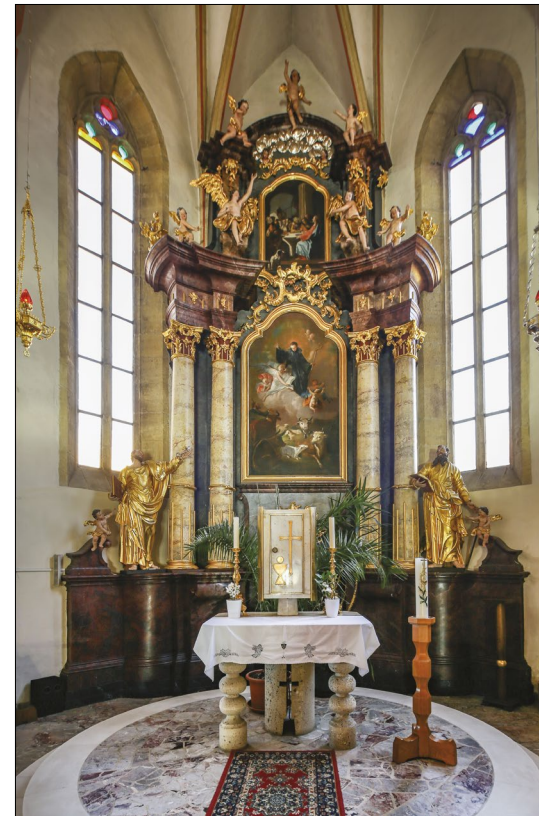
⁴¹ Za podatek se zahvaljujem arhivistki Lilijani Urlep iz Nadškofijskega arhiva Maribor.

26. aprilom 1763.⁴² Franc in Jožefa Beinlich sta leta 1758 kupila hišo v središču Maribora na sedanjem naslovu Ulica 10. oktobra 5 in 7.⁴³

Naslednji mojster, ki je dokumentirano poslikal več Holzingerjevih oltarjev in prižnic, je Franc Anton Wideman (tudi Widman, Widmann, Wittmann).⁴⁴ Najstarejša med njimi je prižnica v cerkvi sv. Jožefa na Studencih, ki jo je Wideman poslikal in pozlatil leta 1765 (sl. 2).⁴⁵ Leta 1766 je Franc Anton Wideman sklenil pogodbo za poslikavo in pozlatitev oltarja sv. Antona Padovanskega v cerkvi sv. Ruperta v Spodnji Voličini za 210 goldinarjev.⁴⁶ Najbolje, predvsem s tehnološkega vidika, je dokumentirana poslikava velikega oltarja, oratorijev in prižnice v cerkvi sv. Martina v Kamnici pri Mariboru, za katero je Wideman leta 1767 prejel 1029 goldinarjev.⁴⁷ Zaporedje plačil posameznim mojstrom kaže, da je šlo za zapleten proces in da so bili za izvedbo pozlatarskih in poslikovalskih del potrebni raznovrstni dodatni materiali in storitve.⁴⁸ Za pozlatitev in poslikavo velikega oltarja v cerkvi sv. Lenarta v Slovenskih goricah (sl. 3), ki ga je



2. Jožef Holzinger (pripisano): prižnica, 1764, ž. c. sv. Jožefa, Maribor – Studenci (poslikava Franc Anton Wideman, 1765)



3. Jožef Holzinger: veliki oltar, 1770/71, ž. c. sv. Lenarta, Lenart v Slovenskih goricah (poslikava Franc Anton Wideman, 1772)

Holzinger začel izdelovati leta 1770,⁴⁹ je Franc Anton Wideman leta 1772 sklenil pogodbo s Francem Pichlerjem, upravnikom gospostva Hrastovec, in upravnikom jareninskega dvora (Priloga).⁵⁰ V pogodbi je natančno določeno, da mora Wideman pozlatiti kapitele, kanelure na stebrih, okvirja slik, ornamentiko in oblake, da mora marmorirati oltarno arhitekturo *mit Guetgeschliffenen Märwol* in da morajo imeti figure pozlačene draperije in *mit natuerlichen Farben* naslikan inkarnat.⁵¹ Posebej je navedeno, kako mora biti pozlačen in poslikan ter marmoriran tabernakelj, ki ni ohranjen. Wideman je prejel 620 goldinarjev, pri čemer sta k relativno nizki ceni glede na velikost oltarja prispevala precejšnja asketskost oltarnega nastavka in večinoma marmoriran prostostoječ tabernakelj.⁵² Na podlagi ohranjenih pogodb s Holzingerjem in Widemanom, cene knjige zlata ter izkušenj avtorja prispevka s kiparstvom v lesu in zlatenjem lahko izračunamo, da je kipar za delo prejel nekaj več kot 300 goldinarjev,⁵³ Wideman pa okrog 500 goldinarjev.⁵⁴ V primerjavi z vrednotenjem dela na Kranjskem sta izračunani vsoti izjemno

⁴² Leta 1756 se jima je rodila Marija Terezija, leta 1757 Barbara, leta 1760 Frančišek Ksaver, leta 1762 Marija in leta 1763 Janez Nepomuk. Franc Beinlich je bil ob krstu Janeza Nepomuka (26. 4. 1763) že mrtev. Ker njegov pogreb ni vpisan v mrliški knjigi mariborske župnije sv. Janeza Krstnika, domnevamo, da ni umrl v Mariboru; gl. Jože MLINARIČ, *Gradivo za zgodovino Maribora*. 32: *Mariborska župnija sv. Janeza Krstnika. Krstna knjiga 1745–1757*, Maribor 2007, str. 245, 267; Jože MLINARIČ, *Gradivo za zgodovino Maribora*. 33: *Mariborska župnija sv. Janeza Krstnika. Krstna knjiga 1758–1770*, Maribor 2008, str. 44, 65, 86; VRIŠER 1957 (op. 5), str. 118.

⁴³ Zdenka SEMLIČ RAJH, Žiga OMAN, Lučka MLINARIČ, *Maribor. Mesto, hiše, ljudje. Stavbna zgodovina starega mestnega jedra med sredino 18. stoletja in letom 1941*, Maribor 2012, str. 164.

⁴⁴ Izbrana je oblika zapisa priimka Wideman, ker se je mojster tako sam podpisal na dveh pogodbah, ki sta obravnavani v nadaljevanju. Sergej Vrišer se je leta 1957 odločil za zapis Widmann (VRIŠER 1957 (op. 5), str. 119), leta 1992 pa za Wittmann (VRIŠER 1992 (op. 4), str. 216), SEMLIČ RAJH, OMAN, MLINARIČ 2012 (op. 43), str. 173, 183, 225, pišejo Widmann, KOŠAK 2019 (op. 17), str. 32, pa Widman.

⁴⁵ VRIŠER 1957 (op. 5), str. 103, 119.

⁴⁶ Pogodba ni več v razvidu, omenja pa jo VRIŠER 1957 (op. 5), str. 119.

⁴⁷ NŠAM, Župnijski fondi, župnija Kamnica, šk. 3, obračunska knjiga prihodkov in izdatkov za leto 1767.

⁴⁸ Ohranjene pogodbe in zapisi o cerkvenih izdatkih nudijo dober uvid v tedanji način pozlatarskega in poslikovalskega dela. Pozlatarski material in orodje si je moral priskrbeti mojster, za drugo je poskrbel naročnik, ki je moral poleg podiranja, žebeljev, prevozov, hrane in storitev drugih obrtnikov poskrbeti za primeren prostor za pozlatitev in poslikavo v bližini cerkve in zadostno količino oglja. S postavljenega oltarja so sneli figure in ornamentiko in jih pozlatili ter poslikali v prostoru zunaj cerkve, kuliso pa *in situ*. Oglje, ki je omenjeno v zapisih o cerkvenih izdatkih, so potrebovali za sušenje, predvsem zaključnega laka, ki je izjemno občutljiv na nizke temperature in vlago. Za pozlatitev in poslikavo kamniškega velikega oltarja, oratorijev in prižnice je naročnik priskrbel manjši voz oglja (*ein Garn Kohle*); NŠAM, Župnijski fondi, župnija Kamnica, šk. 3, obračunska knjiga prihodkov in izdatkov za leto 1767. Tudi v priročniku Stalkerja in Parkerja iz poznega 17. stoletja je priporočeno lakiranje pri primerni temperaturi; gl. John STALKER, George PARKER, *A Treatise of Japanning and Varnishing*, London 1688 (reprint: London 1971), str. 16.

⁴⁹ Gl. ZAP, SI_ZAP/0009/002/001, Herbersteinov arhiv, gospostvo Hrastovec, šk. 68; KOŠAK 2019 (op. 17), str. 31; KOŠAK 2020 (op. 17), str. 116–117. Holzinger je prvo plačilo 100 goldinarjev prejel januarja 1770.

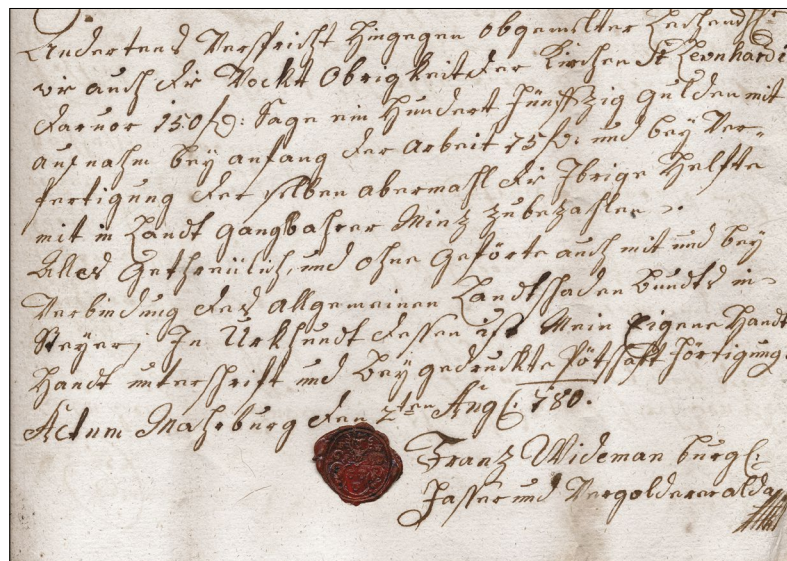
⁵⁰ PAM, SI_ZAP/0009/002/001, Herbersteinov arhiv, gospostvo Hrastovec, šk. 68, pogodba za poslikavo in pozlatitev glavnega oltarja, 1772; KOŠAK 2019 (op. 17), str. 31–32. Sedanja pozlata je v celoti izvedena na novo.

⁵¹ PAM, SI_ZAP/0009/002/001, Herbersteinov arhiv, gospostvo Hrastovec, šk. 68, pogodba za poslikavo in pozlatitev glavnega oltarja, 1772.

⁵² Podoba Holzingerjevega tabernaklja ni znana, saj so ga že leta 1850 nadomestili z novim, ki ga je izdelal Jožef Kainz; gl. Župnijski arhiv (ŽA) Sv. Lenart v Slovenskih goricah, Kronika župnije sv. Lenart (prepis), str. 11.

⁵³ Od prejete vsote 400 goldinarjev je treba odšteti stroške za lipova debela in deske, plačilo morebitnim pomočnikom ter pomožni material in orodje.

⁵⁴ Za pozlatitev velikega oltarja in sedaj odstranjenega tabernaklja v cerkvi sv. Lenarta potrebujemo približno 12 knjig zlata, kar je po ceni 4 goldinarje in 12 krajcarjev za knjigo s 300 lističi (NŠAM, Župnijski fondi, župnija Kamnica, šk. 3, obračunska knjiga prihodkov in izdatkov za leto 1767) znašalo 50 goldinarjev in 40 krajcarjev. Če k tej vsoti prištejemo okrog 50 goldinarjev kot pavšalno ocenjen strošek za druge potrebne materiale (kreda, klej, barve, lak, čopiči), ki jih je moral priskrbeti pozlatar, ter stroške dela pomočnika in vajenca, je imel pozlatar za nekaj več kot 100 goldinarjev stroškov, torej mu je od prejetega zneska 620 goldinarjev ostalo približno 500 goldinarjev. Podobno razmerje med ovrednotenjem kiparskih in poslikovalsko-pozlatarskih del je razvidno z računa za figuro Vstalega Zveličarja v cerkvi sv. Petra v Malečniku (visoko približno 55–60 cm), za katero je Anton Geringer leta 1799 prejel 15 goldinarjev, pri čemer je kiparsko delo znašalo 5 goldinarjev, poslikava in pozlata pa 10 goldinarjev. Za figuro potrebujemo približno zvezek in pol zlata (37 lističev), kar je po navedeni ceni zneslo nekaj več kot 30 krajcarjev. Če upoštevamo še približno pol goldinarja za druge materiale, je pozlatar za figuro zaslužil 4 goldinarje več kot kipar. Za ceno Vstalega Zveličarja gl. VRIŠER 1957 (op. 5), str. 119.



4. Podpis in pečat
Franca Antona Widemana na
pogodbi iz leta 1780
za poslikavo prižnice v
ž. c. sv. Lenarta v Slovenskih
goricah, Zgodovinski arhiv Ptuj

visoki,⁵⁵ zato bodo za jasnejšo sliko cene dela potrebne nadaljnje raziskave. Nedvomno pa je bilo delo kiparjev ovrednoteno nižje kakor delo pozlatarjev oziroma poslikovalcev, če upoštevamo, da je kiparsko delo fizično mnogo napornejše kot poslikovalsko, čas dela pa skoraj enak.⁵⁶ Leta 1776 je Franc Anton Wideman pozlatil Holzingerjev tabernakelj v Marijini kapeli na Čreti pri Hočah, ki ni ohranjen.⁵⁷ Leta 1778 je Wideman poslikal in pozlatil Holzingerjev oltar sv. Rešnjega telesa v kamniški cerkvi sv. Martina.⁵⁸ Izjemno kakovostna marmoracija je ohranjena in prezentirana, medtem ko so figure, ki so bile prvotno obdelane s tehniko *polierweiss*, sedaj preslikane. Ohranila se je tudi pogodba za pozlatitev in poslikavo Holzingerjeve prižnice v cerkvi sv. Lenarta v Slovenskih goricah, ki je bila odstranjena v začetku 20. stoletja (sl. 4).⁵⁹ Wideman se je za delo pogodil 2. avgusta 1780. Za poslikavo in pozlato prižnice je prejel 150 goldinarjev, kar ob upoštevanju dejstva, da je tudi Holzinger za mizarsko in kiparsko delo prejel samo 150 goldinarjev, verjetno pomeni, da

je šlo za manj razkošno prižnico;⁶⁰ na fotografiji Avgušтина Stegenška njena podoba ni razvidna.⁶¹

Franc Anton Wideman je v Maribor prišel iz Pfaffenhausna na Bavarskem in je bil med meščane sprejet leta 1764, ko je kupil hišo mariborskega kamnoseškega mojstra Antona Bombassija na sedanji Koroški cesti 19.⁶² Morda je kupil slikarski *jus* Franca Beinlichu, ki je umrl približno leto pred Widemanovim sprejemom med mariborske meščane. Widemanova soproga Jožefa Golner, morda vdova po Francu Beinlichu, verjetno ni bila iz Maribora, ker njuna poroka ni zabeležena v poročni knjigi župnije sv. Janeza Krstnika.⁶³ Na podlagi krstne knjige mariborske župnije bi smeli sklepati, da se Wideman ni poročil takoj po pridobitvi meščanskih pravic in nakupu hiše, saj se je zakoncema prvi otrok rodil leta 1767.⁶⁴ Wideman je v svoji delavnici zaposloval najmanj enega pomočnika in enega vajenca, kar izpričuje obračun prihodkov in izdatkov župnije sv. Lenarta v Slovenskih goricah za leto 1780.⁶⁵ Da je bil premožen mariborski meščan, dokazujeta obnova hiše na Koroški cesti 19, ki jo je kupil leta 1764, in nakup hiše na sedanjem Slomškovem trgu 14 leta 1784; drugo hišo sta s soprogo zgradila na novo in s tem njeno vrednost podvojila.⁶⁶ V novozgrajeni hiši ni dolgo bival, saj je že konec istega leta umrl.⁶⁷ Po njegovi smrti je delavnico vodila vdova Jožefa, ki je slikarski in pozlatarski *jus* leta 1790 prodala Antonu Geringerju.⁶⁸

Mariborski slikar Anton Geringer se med poslikovalci Holzingerjevih del pojavi v drugi polovici osemdesetih let 18. stoletja. Leta 1786 je poslikal in pozlatil novopostavljeni veliki oltar v hoški cerkvi sv. Jurija, ki ga omenja ohranjena pobotnica med Jožefom Holzingerjem in nadžupnikom Guetsmandlom.⁶⁹ Od oltarja je ohranjena le slika z okvirjem. Šlo je za oltar tabernakeljskega tipa, zato je cena za poslikavo in pozlato razmeroma nizka. Geringer je prejel 157 goldinarjev, Holzinger za kiparski delež 54 goldinarjev, mizar Eisl pa 44 goldinarjev za ohišje tabernaklja in antependij.⁷⁰

⁵⁵ Plačila dela, ki jih navajata RESMAN 2006 (op. 16), str. 109, 127, in GOLEC 2019 (op. 26), str. 55–57 za pozlatarje na Kranjskem, ne presegajo dvomestnih števil. Podatek, da je ljubljanski kipar Anton Schwarzel prejel 1 goldinar in 42 krajcarjev za izdelavo tržnega izveska, slikar Anton Božič pa 3 goldinarje, da ga je poslikal in pozlatil (*uberstrichen und vergoldete*), kaže, da gre za podobno razmerje v cenah pozlatarskega in kiparskega dela kakor na Štajerskem. Brez ohranjenih pogodb ni mogoče z gotovostjo ugotoviti dejanskih cen pozlatarskih ali kiparskih storitev, saj so plačila največkrat razdrobljena, arhivski dokumenti pa fragmentarno ohranjeni. Za podatek o ceni del kiparja Schwarzla in slikarja Božiča gl. RESMAN 2006 (op. 16), str. 109.

⁵⁶ Podatek o potrebnem času temelji na dolgoletnih izkušnjah avtorja prispevka. Tudi Carmen Roll ugotavlja, da so bili kiparji plačani slabše od slikarjev. Tako naj bi Cosmas Damian Asam kot slikar zaslužil tretjino več od brata kiparja Egida Quirina Asama. Gl. Carmen ROLL, *Der Ideal des pictor doctus, von höfischer Attitüde und bürgerlicher Wertvorstellung. Der Wandel des Künstlerbildnisses im 18. Jahrhundert, Mit Leib und Seele. Münchner Rokoko von Asam bis Günther* (ur. Roger Diederer, Christoph Kürzeder), München 2014 (Kataloge und Schriften des Diözesanmuseum Freising, 58), str. 55.

⁵⁷ VRIŠER 1992 (op. 4), str. 216.

⁵⁸ VRIŠER 1957 (op. 5), str. 119.

⁵⁹ Holzinger je pogodbo za izdelavo prižnice podpisal 5. septembra 1778, končal pa jo je 31. marca 1779; gl. ZAP, SI_ZAP/0009/002/001, Herbersteinov arhiv, gospostvo Hrastovec, šk. 69.

⁶⁰ Glede na istega naročnika bi smeli sklepati, da je bila lenarška prižnica podobna tisti v Jarenini. Da je bila manj razkošna, sklepamo iz primerjave s prižnico v cerkvi sv. Jerneja v Slovenski Bistrici, prav tako iz leta 1779, ki je opremljena s številnimi figurami, reliefi in ornamentiko; samo kiparsko in mizarsko delo zanjo je stalo 350 goldinarjev; gl. VRIŠER 1992 (op. 4), str. 215.

⁶¹ Za Stegenškovo fotografijo cerkve sv. Lenarta gl. Jože CURK, *Lenart v Slovenskih goricah in njegova okolica*, Ljubljana 1988 (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, 160), str. 7–8.

⁶² SEMLIČ RAJH, OMAN, MLINARIČ 2012 (op. 43), str. 173, 183.

⁶³ Istovetnosti Beinlichove vdove z Widemanovo soprogo Jožefo Golner (tudi Galner, Walner, Wallner) ni mogoče potrditi, ker Widemanova poroka ni vpisana v poročno knjigo, poleg tega je v mariborski krstni knjigi ob krstu sina Franca Antona, 11. septembra 1764, zabeležena še ena Jožefa Gollner, ki je bila poročena z Antonom Raittmanom; gl. MLINARIČ 2008 (op. 42), str. 108.

⁶⁴ Zakoncema Wideman so se rodili leta 1767 Franc Anton, leta 1768 Jožef in leta 1770 Marija; gl. MLINARIČ 2008 (op. 42), str. 146, 163, 189. Leta 1773 se je rodila Jožefa Klara, leta 1775 pa Alojzija; gl. NŠAM, Mariborska župnija sv. Janeza Krstnika, krstna knjiga 1734–1776, str. 843, 870. Krstna knjiga za leta 1776–1803, iz katere navaja podatke še VRIŠER 1992 (op. 4), str. 215, ni več v razvidu, zato podatkov ni mogoče preveriti. V mrliški knjigi mariborske župnije sv. Janeza Krstnika je 8. maja 1766 zabeležen pogreb Franca, sina Franca Wittmana, starega devet mesecev, vendar v krstni knjigi leta 1765 Widemanov sin ni vpisan. Za pogreb Widemanovega sina gl. NŠAM, Mariborska župnija sv. Janeza Krstnika, mrliška knjiga 1762–1857, str. 9.

⁶⁵ ZAP, SI_ZAP/0009/002/001, Herbersteinov arhiv, gospostvo Hrastovec, šk. 70, letni cerkveni obračun za leto 1780, s. p.: *Dem Mahler Gesöllen und Lehr jung ein Trinkgeld geben mit 57 kr.*

⁶⁶ SEMLIČ RAJH, OMAN, MLINARIČ 2012 (op. 43), str. 173, 183.

⁶⁷ V mrliški knjigi je podatek, da je bil Wideman ob smrti star 53 let. Čeprav so vpisi pogosto nenatančni, lahko sklepamo, da se je rodil okrog leta 1731; gl. NŠAM, Mariborska župnija sv. Janeza Krstnika, mrliška knjiga 1762–1857, str. 69.

⁶⁸ VRIŠER 1957 (op. 5), str. 119; SEMLIČ RAJH, OMAN, MLINARIČ 2012 (op. 43), str. 225.

⁶⁹ NŠAM, Župnijski fondi, župnija Hoče, šk. 12, pobotnica Jožefa Holzingerja za prejem 54 goldinarjev.

⁷⁰ NŠAM, Župnijski fondi, župnija Hoče, šk. 12, pobotnica Antona Eisla za prejem 44 goldinarjev.



5. Signatura
Antona Geringerja v atiki
baldahina na prižnici,
ž. c. Marijinega varstva,
Prihova

Jožef Holzinger in Anton Geringer sta leta 1796 prejela 31 goldinarjev in 53 krajcarjev za izdelavo, pozlatitev in poslikavo *zwei Aufsatzn* na oltarjih Matere Božje in Štirinajstih pomočnikov v sili v cerkvi sv. Petra v Malečniku.⁷¹ Zaradi relativno nizkega zneska sklepamo, da je Holzinger oltarja verjetno le dopolnil z ornamentami,⁷² Geringer pa je ornamente pozlatil in morda na novo marmoriral oltarni kulisi. Leta 1791 je Geringer signiral Holzingerjevo prižnico v cerkvi Marije Vnebovzete na Prihovi. Obstoječa poslikava je iz leta 1856, vendar je Geringerjeva pod njo še ohranjena (sl. 5).⁷³

Anton Geringer, rojen v spodnjeavstrijskem Neunkirchnu, je postal mariborski meščan leta 1790. Istega leta se je poročil⁷⁴ in od Jožefe, vdove po Francu Antonu Widemanu, kupil slikarski in pozlatarski *jus*.⁷⁵ Geringer je najverjetneje že kot pomočnik delal v Widemanovi delavnici in je po njegovi smrti skupaj z Widemanovo vdovo vzdrževal kontinuiteto delavnice.⁷⁶ Na to kaže že omenjeni račun iz leta 1786 za poslikavo in pozlato velikega oltarja v hoški cerkvi, ki je bil izdan na Geringerjevo ime, čeprav je *jus* še posedovala Widemanova vdova Jožefa. Čeprav je Geringer deloval v obdobju, ko so »varčevalni ukrepi razsvetljenih naročnikov /.../ od začetka 80-ih let dalje umetnostno produkcijo vse bolj krčili, pri čemer so pač najkrajšo potegnili oltarji kot najdražji kosi cerkvene opreme«,⁷⁷ je Geringer leta 1789 kupil hišo v sedanjem Splavarskem prehodu 6.⁷⁸ Anton Geringer je umrl leta 1818.⁷⁹

⁷¹ VRIŠER 1992 (op. 4), str. 216.

⁷² Ornamenti so klasicistični, značilni za Holzingerja, in se opazno razlikujejo od drugih delov oltarjev, ki ju lahko na podlagi slogovnih značilnosti datiramo v štirideseta leta 18. stoletja.

⁷³ Ob konservatorskih posegih leta 1993 je bila poslikava sondirana, vendar na željo naročnika sekundarna poslikava ni bila odstranjena, temveč le konservirana in retuširana.

⁷⁴ Zaradi navedbe v poročni knjigi, da je bil ob poroki star 28 let, sklepamo, da je bil rojen leta 1762; gl. NŠAM, Mariborska župnija sv. Janeza Krstnika, poročna knjiga 1749–1836, str. 224.

⁷⁵ SEMLIČ RAJH, OMAN, MLINARIČ 2012 (op. 43), str. 225.

⁷⁶ Podoben način vzdrževanja kontinuitete delavnice zasledimo pri orglarski delavnici Janeza Frančiška Janečka v Celju; gl. Dejan ZADRAVEC, Nekaj drobtinic iz življenja celjskega baročnega orglarja Janeza Frančiška Janečka, *Celjski baročni orglarski mojster* 2016 (op. 2), str. 32.

⁷⁷ RESMAN 2006 (op. 16), str. 10.

⁷⁸ SEMLIČ RAJH, OMAN, MLINARIČ 2012 (op. 43), str. 225.

⁷⁹ VRIŠER 1957 (op. 5), str. 119.

Arhivsko izpričani pozlatarji in poslikovalci Holzingerjevih oltarjev in prižnic Franc Beinlich, Franc Anton Wideman in Anton Geringer so se verjetno posvečali tudi štafelajnemu slikarstvu, vendar o njihovih slikarskih delih ne moremo soditi, ker so povsem neraziskana. Prav tako zaenkrat ni mogoče presojati, kolikšen delež je v opusih slikarjev, ki so delovali na Štajerskem v 18. stoletju in jih poznamo predvsem po štafelajnem slikarstvu, zavzemalo zlatenje in poslikovanje kiparske in mizarske cerkvene opreme. Portreta cesarja Jožefa I. in španskega kralja Karla III. iz mariborskega rotovža sta edini doslej znani deli slikarja in uglednega mariborskega meščana Matije Mimbla,⁸⁰ za katerega je dokumentirano tudi pozlatarsko in poslikovalsko delo.⁸¹

Marmoracije na Holzingerjevih oltarjih in prižnicah

Kompleksna vprašanja o tem, v kolikšni meri so k izboru polikromacije prispevali naročniki in kiparji in koliko je na njeno realizacijo vplival ikonografski program oltarjev, so v našem prostoru še povsem neraziskana; možnosti za njihovo podrobnejšo obravnavo se kažejo v celostni primerjalni slogovni analizi polikromacij v okviru pogostejših ikonografskih zasnov. Izhodišče pričujočega pregleda značilnosti restavriranih Holzingerjevih oltarjev in druge cerkvene opreme iz njegove delavnice je Kollerjeva primerjalna analiza poslikav oltarnih kulis na Avstrijskem.⁸² Pred primerjavo poslikav je smiselno na kratko orisati razvoj in značilnosti tovrstnih poslikav na slovenskem Štajerskem v 18. stoletju. Kratkotrajna moda črno poslikanih ali luženih oltarnih kulis s konca 17. stoletja je v začetku 18. stoletja počasi izzvenela; ohranjeni primeri so redki.⁸³ V zgodnjem 18. stoletju so se ponovno začele uveljavljati barve, ki so bile v nežnih lazurah in ploskovitih partijah nanese na podlago. Členitev barvnih lis je bila precejšnja, vendar je bila zaradi tankosti in tonske nežnosti lazur nevpadljiva.⁸⁴ Poleg običajnih marmoracij, grajenih na pokrivno barvani podlagi in lazurah (oboje vezano z istim, običajno jajčnim vezivom), se pojavljajo tudi marmoracije s posrebreno podlago in špiritno-smolnimi obarvanimi lazurami.⁸⁵ Za običajne marmoracije so uporabljali dokaj obstojne pigmente, za marmoracije s posrebreno podlago in špiritno-smolnimi obarvanimi lazurami pa večinoma rastlinska barvila, raztopljena v občutljivem špiritnem

⁸⁰ Polona VIDMAR, *Mariborski rotovž*, Ljubljana 2014 (Umetnine v žepu, 10), str. 61.

⁸¹ VRIŠER 1957 (op. 5), str. 117–118.

⁸² KOLLER 1978 (op. 20), str. 241, je naredil razpredelnico razvoja poslikav oltarnih kulis na območju sedanje Avstrije v letih 1600–1800. Njegovi izsledki za leta 1750–1800 so povsem primerljivi s stanjem na slovenskem Štajerskem.

⁸³ Slavoločna oltarja v podružnični cerkvi sv. Duha na Stari Gori pri sv. Juriju ob Ščavnici sta s kronogramom datirana v leto 1711. Pod obstoječo Brollovo preslikavo iz leta 1890 je vidna prvotna črna barva oltarne kulise. Za oltarja gl. ŽA Sv. Jurij ob Ščavnici, *Kronika župnije sv. Jurij ob Ščavnici*, 1, str. 164, 166.

⁸⁴ Dober primer tovrstne marmoracije sta oltarja sv. Ane in sv. Trojice iz začetka 18. stoletja v cerkveni ladji ptujske cerkve sv. Jurija. Jože Curk ju je datiral v konec 17. stoletja in ju pripisal ptujski rezbarski delavnici; gl. Jože CURK, *Mestna proštijška cerkev v Ptujju*, Maribor 1977 (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, 78), str. 23.

⁸⁵ Čeprav so zaradi uporabe srebra za podlago pomenile takšne marmoracije precejšen strošek za naročnika, so to tehniko uporabili za marmoriranje velikih oltarjev v župnijskih cerkvah sv. Marije v Rušah in sv. Elizabete v Slovenj Gradcu, nastalih v delavnici Janeza Jurija Schoya, in za marmoriranje oltarja v romarski cerkvi sv. Jožefa v Slovenski Bistrici iz Straubove delavnice. Za atribuciji Schoyevih oltarjev gl. VRIŠER 1992 (op. 4), str. 232; za atribucijo Straubovega oltarja v Slovenski Bistrici Valentina PAVLIČ, Jožef Straub in problem avtorstva velikega oltarja v cerkvi sv. Jožefa v Slovenski Bistrici, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 53, 2017, str. 149–163, 164–165; KOSTANJŠEK BRGLEZ, ROŠKAR 2018 (op. 11) str. 3–21.

naravno-smolnem laku, ki močno in hitro bledijo. Čeprav se z marmoracijami iz zgodnjega 18. stoletja niso trudili posnemati kakšne določene kamnine, so le-te zaradi rahločutne tehnološke in barvne obravnave lahko zelo prepričljive. Opisani pristop k marmoracijam se je ohranil skoraj vse do sredine 18. stoletja, vendar z nekoliko intenzivnejšimi in manj lazurnimi barvnimi toni. V tridesetih in štiridesetih letih 18. stoletja so se pojavile tudi močnejše strukturirane in kontrastnejše marmoracije z gostimi žilami.⁸⁶ V drugi polovici petdesetih in v šestdesetih letih 18. stoletja so postale marmoracije živahnije, kakor da bi mojstri želeli naglasiti razgibanost oltarnih in prižničnih arhitektur. To obdobje je že zaznamovalo delovanje Jožefa Holzingerja, čigar visoko kvalitetnim kiparskim in rezbarskim delom so sledile prav take poslikave in pozlate.

Marmoracije zgodnjih Holzingerjevih oltarjev in prižnic so zračne, barvno živahne in hkrati kontrastne ter mestoma močno strukturirane. Najpogostejši je naslednji koncept: venci in predela so zamolklo rdeči s svetlimi žilami,⁸⁷ navidezna polnila na predelah ali antependijih menz so v podobnih tonih, le da so marmoracije opazneje strukturirane in bolj kontrastne, z več svetle podlage. Stebri so izrazito svetlo podloženi, nanosi lazur pa bolj točkovno strukturirani, mestoma zgoščeni in večinoma kontrastni. Hrbtišče je običajno v temnejših sivih ali rjavih tonih in izraziteje ožiljeno, tako da daje kontrastno podlago svetlejšim stebrom, figuram in ornamentiki, celota pa stoji na običajno opazno temnejšem podstavku. Opisani koncept marmoracij je bil na Štajerskem običajen, zato sklepamo, da ni bil pogojen z osebnimi afinitetami izvajalcev ali naročnikov.⁸⁸ Kot primera tako poslikanih Holzingerjevih oltarjev lahko navedemo oltar sv. Notburge v župnijski cerkvi sv. Ruperta v Spodnji Voličini iz leta 1760, ki je najzgodnejše arhivsko dokumentirano Holzingerjevo delo, in veliki oltar v isti cerkvi iz leta 1762.⁸⁹ Kakor je bilo že navedeno, je oltar sv. Notburge leta 1762 poslikal Franc Beinlich.⁹⁰ Ogredji in predeli obeh oltarjev sta marmorirani zamolklo rdeče, hrbtišče je v sivih oziroma rjavih odtenkih, medtem ko so stebri svetlih živahnih barv – na velikem oltarju svetlo modri, na Notburginem pa celo v dveh barvah, spredaj stoječi par je rožnat, tisti ob osrednji niši pa je marmoriran v zelenkastih tonih, vsi pa so kontrastni in opazno strukturirani. Podobno zasnovana sta veliki oltar in prižnica v župnijski cerkvi sv. Martina na Šmartnem na Pohorju, le da je tu hrbtišče izjemno temno, skoraj črno, medtem ko so stebra in polnila na oltarni



6. Jožef Holzinger (pripisano): prižnica, okrog 1769, ž. c. sv. Martina, Šmartno na Pohorju

menzi zelo svetlo podloženi in točkovno strukturirani (sl. 6).⁹¹

Holzingerjevo najrazkošnejše in oblikovno najboljšo delo, veliki oltar v župnijski cerkvi sv. Martina v Kamnici iz leta 1764,⁹² ki ga je leta 1767 pozlatil in poslikal Franc Anton Wideman,⁹³ je tudi pozlatarsko in poslikovalsko visoko kvalitetno delo, pri njegovi izvedbi pa je morda sodeloval tudi štukater.⁹⁴ Izbor barv in strukturiranj konceptualno ne odstopa od prej opisanih oltarjev. Razporeditev in premišljena členjenost konstrukcije oltarne arhitekture, za kar ima zasluge tudi načrtovalec, skoraj zagotovo Jožef Holzinger, in pretehtana intenzivnost posameznih odtenkov barvnih lazur, prilagojenih pozlati in inkarnatu figur, ter nenazadnje ustrezna strukturiranost, ki spominja na naravne kamnine, ustvarjajo barvno in oblikovno uglaseno celoto (sl. 7). Druga rokokojska oprema kamniške cerkve, prižnica in oratorija iz leta 1767 ter stranska oltarja sv. Mihaela in sv. Lucije iz časa okrog 1770, s kiparskim in ornamentalnim okrasom iz Holzingerjeve delavnice, je nastala skoraj sočasno. Kljub temu je koncept marmoracije, zlasti na prižnici, opazno druga-

čen, čeprav je tudi prižnico marmoriral Franc Anton Wideman, sočasno z velikim oltarjem in oratorijema. Kiparska in ornamentalna oprema prižnice je še povsem rokokojska, marmoracija pa že kaže znake klasicizma, saj prevladujeta le dva tona, ki sta dokaj zadržano strukturirana. Podobno opazna razlika je v marmoracijah dveh stranskih oltarjev v cerkvi sv. Jurija v Jurovskem Dolu, ki zagotovo

⁸⁶ Takšna je marmoracija oltarja sv. Dizme v ruški cerkvi Marijinega imena, ki ga je Dominik (Janez Krstnik?) Cocconi poslikal in pozlatil leta 1746. Po drugi strani je marmoracija orgelske omare v ruški cerkvi, ki jo je leta 1755 prav tako pozlatil in poslikal Dominik (Janez?) Cocconi, v slogovnem pogledu zastarela, saj je ploskvasta. Od vzorov iz začetka 18. stoletja jo loči le precejšnja pokrivnost lazur. Najverjetneje je takšna zaradi preračunanega učinka na daljavo. O oltarju in orglah gl. StLA, Handschriftensammlung Hamerlinggasse, Hs. 2, Notata Rastensia. Ex antiqvissimis documentis desumpta et varijs, fide humana dignis, autographis synoptive descripta, fol. 118r, 119r, 126r, 131v, 134r, 135v; MLINARIČ 1995 (op. 18), str. 207, 212, 217, 220, 222; Tatjana ŠTEFANIČ, Boštjan ROŠKAR, Tipologija ohišij glasbil Janeza Franciška Janečka in njihov ornamentalni ter kiparski okras, *Celjski baročni orglarski mojster* 2016 (op. 2), str. 165; KOSTANJŠEK BRGLEZ, ROŠKAR 2019 (op. 11), str. 252.

⁸⁷ Po mnenju Federica Zerija je rdeči marmor predstavljal kamen maziljenja, na katerega so položili Kristusovo truplo, belo prežilile pa so ga Marijine solze; gl. Federico ZERI, *Za podobo*, Ljubljana 1994, str. 19. Da bi ugotovili, ali se tovrstna marmoracija na oltarnih nastavkih tako pogosto pojavlja zaradi simbolike ali le zaradi vizualnega učinka, bodo potrebne nadaljnje raziskave.

⁸⁸ Eden takih je veliki oltar Veita Königerja v cerkvi sv. Vida v kraju St. Veit am Vogau. Za atribucijo oltarja gl. Ingeborg SCHEMPER-SPARRHOLZ, Skulptur und dekorative Plastik, *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. 4: Barock* (ur. Hellmut Lorenz), München-London-New York 1999, str. 544.

⁸⁹ Oba oltarja sta restavrirana in kažeta bolj ali manj avtentično barvno podobo. Za atribucijo oltarjev gl. VRIŠER 1992 (op. 4), str. 215.

⁹⁰ VRIŠER 1957 (op. 5), str. 118.

⁹¹ Za atribucijo cerkvene opreme na Šmartnem na Pohorju gl. VRIŠER 1963 (op. 5), str. 157; VRIŠER 1992 (op. 4), str. 217; VRIŠER 1997 (op. 5), str. 104; za polikromacijo prim. ŠKARIČ 2014 (op. 10), str. 210.

⁹² Sergej Vrišer je veliki oltar v Kamnici datiral v leto 1767 (VRIŠER 1992 (op. 4), str. 148, 216), vendar je bil tega leta le pozlačen in poslikan. V leto 1764 ga datiramo zaradi dejstva, da za leto 1764 niso ohranjeni cerkveni računi, obenem pa v cerkvenih računih za leta 1761–1763 in 1765–1767 ni zabeleženih nobenih izdatkov, povezanih s postavitvijo velikega oltarja. Iz stroškov ob poslikavi in pozlatitvi, povezanih z odpraševanjem oltarja leta 1767, je mogoče sklepati, da je stal v cerkvi že nekaj let; gl. NŠAM, Župnijski fond, župnija Kamnica, šk. 3, obračunske knjige prihodkov in izdatkov za leta 1761, 1762, 1763, 1765, 1766 in 1767.

⁹³ NŠAM, Župnijski fond, župnija Kamnica, šk. 3, obračunska knjiga prihodkov in izdatkov za leto 1767; prim. ŠKARIČ 2014 (op. 10), str. 210.

⁹⁴ Rožnati stebri kamniškega oltarja so obdelani v tehniki štukmarmor. Kombinacija marmoracije, izvedene z barvnimi lazurami na klejno-krednem grundu, in štukmarmornih stebrov ni bila neobičajna, saj so želeli z uporabo dražje in naravnemu kamnu najbolj podobne tehnike preslepiti opazovalca. Za večjo vizualno učinkovitost so štukmarmor nanесли na najbolj izpostavljene dele oltarne kulise, zlasti na stebre, in druge dele skrbno marmorirali. Na opisani način sta marmorirana velika oltarja v župnijskih cerkvah v Petrovčah, delo Veita Königerja, in v Jakobskem Dolu, delo neznanega kiparja. Za atribucijo petrovškega oltarja gl. VRIŠER 1992 (op. 4), str. 219. Za štukmarmor gl. Eva MAIER, *Stuckmarmor und Raumgestaltung. Johann Michael Feichtmayrs Stuckmarmoraustrüstungen sakraler Innenräume und deren Bedeutung*, München 2012, str. 40–61.



7. Jožef Holzinger (pripisano): veliki oltar, okrog 1764, ž. c. sv. Martina, Kamnica (poslikava Franc Anton Wideman, 1767)



8. Jožef Holzinger: oltar sv. Rešnjega telesa, 1778, ž. c. sv. Martina, Kamnica (poslikava Franc Anton Wideman, 1778)



9. Jožef Holzinger (pripisano): veliki oltar, okrog 1796, ž. c. sv. Andreja, Svečina

nista bila poslikana in pozlačena istočasno.⁹⁵ Oltar sv. Družine v severni kapeli je vsaj desetletje mlajši od tistega v južni, posvečenega svetima vojščakoma Janezu in Pavlu, ki je glede na kuliso, ornamentiko in figure nastal v šestdesetih letih 18. stoletja. Slednji ima značilno kontrastno strukturirano rdečkasto marmoracijo na svetli podlagi, ki je značilna za šestdeseta leta in jo najdemo tudi na nekaterih drugih Holzingerjevih oltarjih, npr. v Spodnji Voličini ali na Šmartnem na Pohorju. Oltar sv. Družine ima poleg ravnejših kontur tudi manj kontrastno in strukturirano marmoracijo, značilno za sedemdeseta leta 18. stoletja.

Po letu 1770 in uveljavitvi klasicističnih oblikovnih smernic, ki jih je Holzinger zelo hitro prevzel, zlasti pri zasnovi ornamentike, se je tudi marmoracija prilagodila strožjim oblikam oltarnih in prižničnih arhitektur. Medtem ko je kamniški veliki oltar zelo kakovostno delo izzvenevajočega rokokoja, sta zelo kakovostna tudi klasicistična oltarja sv. Rešnjega telesa v kamniški župnijski cerkvi sv. Martina in sv. Križa v mariborski cerkvi sv. Janeza Krstnika.⁹⁶ Marmoraciji obeh oltarjev sta zadržani in dokaj monokromni, kar pripisujemo spremembam sloga⁹⁷ in ikonografskemu programu,

⁹⁵ Oltarja je Jožefu Holzingerju pripisal VRIŠER 1992 (op. 4), str. 216.

⁹⁶ Klasicistična sta predvsem nastavka in ornamentika, figure so rokokojske. Za oltarja gl. VRIŠER 1992 (op. 4), str. 148, 216.

⁹⁷ O reduciranju kolorita in pojemanju intenzivnosti barv v sedemdesetih letih 18. stoletja gl. ŠKARIČ 2014 (op. 10), str. 215.

ki zahteva temnejše in turobnejše tone. Kamniški oltar sv. Rešnjega telesa, postavljen leta 1778, je Franc Anton Wideman marmoriral v svetlosivih in rdečkastih tonih, kar je postal dokaj ustaljen način marmoracij Holzingerjevih klasicistično zasnovanih kulis. Kljub navidezni preprostosti je marmoracija izjemno prepričljiva, saj le obstoječe neustrezno lakiranje izdaja, da gre za poslikavo in ne za naravno kamnino (sl. 8). Tudi na oltarju sv. Križa v Mariboru, postavljenem leta 1775, le fine bele žilice razodevajo, da ne gre za črnoplesk, temveč za pretanjeno marmoracijo. Oltar sv. Križa je barvno najbolj zreduciran Holzingerjev oltar. Uporabljene so le tri barve, črna, bela in zlata, med katerimi izstopa naturalistično poslikano Kristusovo mrtvo telo, postavljeno v središče oltarne kompozicije. Veliki oltar Žalostne Matere Božje v Marijini cerkvi v Slovenski Bistrici iz devetdesetih let 18. stoletja ima podobno, zelo asketsko izvedeno marmoracijo.⁹⁸ Ploska kulisa je marmorirana v običajnih rdečem in sivem tonu, le da sta še temnejša in bolj zamolkla. Tudi žiljenje je povsem preprosto, z eno samo tanko svetlo sivo lazuro brez kakršnegakoli strukturiranja. Marmoracija velikega oltarja v župnijski cerkvi sv. Andreja v Svečini, prav tako iz devetdesetih let 18. stoletja,

pa je pravo nasprotje navedenim.⁹⁹ Izvedena je v vedrih in svetlih barvnih tonih, ki spominjajo na klasicistično dekorativno tkanino. Marmoracija osrednjega dela ne kaže teženj po posnemanju kamna. Venec in predela sta marmorirana v običajnih rdečkastih tonih in sta dokaj strukturirana, medtem ko so pilastri, stebra in hrbitišče izrazito svetli. Stebra sta rožnata, nekoliko bolj strukturirana in tonsko za spoznanje drugačna kot hrbitišče. Stopnjevana pilastra sta podložena z umazano belo in preprede-na z izmenjujočimi se modrimi in rdečimi žilami (sl. 9). Podobno, le nekoliko bolj zadržano in barvno zamolklo je marmoriran tudi zadnji Holzingerjev oltar sv. Janeza Krstnika (1797) v župnijski cerkvi v Ljutomeru.¹⁰⁰

Pri dodatkih, zlasti obhodih, s katerimi je Holzinger opremil obstoječe oltarje, so se morali poslikovalci prilagoditi marmoracijam, štukmarmorju ali kamninam, iz katerih so bili oltarji izdelani. Eden takih je obhod, ki ga je Holzinger izdelal najverjetneje v sedemdesetih letih 18. stoletja za

⁹⁸ Pred predavitvijo v Marijino cerkev je oltar stal v kapeli v podaljšku Ksaverjeve kapele v župnijski cerkvi sv. Jerneja v Slovenski Bistrici in je bil posvečen Loretski Materi Božji; gl. ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Steletovi terenski zapiski, XXXIII, 1923, str. 35–37.

⁹⁹ VRIŠER 1997 (op. 5), str. 108.

¹⁰⁰ Oltar je bil marmoriran šele leta 1810; gl. VRIŠER 1957 (op. 5) str. 108.

veliki oltar Marijine cerkve na Vurberku.¹⁰¹ Veliki oltar je leta 1724 po naročilu Ignaca Marije grofa Attemsa izdelal ljubljanski kamnosek Luka Mislej.¹⁰² Neznani poslikovalec Holzingerjevega obhoda se je z marmoracijo popolnoma prilagodil barvam naravnega kamna, tako da se leseni dodatek od kamnitega oltarja skoraj ne loči.

Poslikave in pozlate Holzingerjevih figur in ornamentike

Kvalitetno izdelane in jasno definirane figure iz Holzingerjeve delavnice za izurjenega pozlatarja in poslikovalca niso predstavljale posebnega izziva.¹⁰³ Najobičajnejša osnovna površinska obdelava lesene figure, namenjene postavitvi v cerkveni prostor v 18. stoletju na Štajerskem in v širšem srednjeevropskem prostoru, je bilo grundiranje s klejno-krednim grundom.¹⁰⁴ Po ustrezni obdelavi grunda¹⁰⁵ sta sledila pozlata ali delna posrebitve draperij in slikanje inkarnata. Tonske vrednosti inkarnata so običajno nekoliko variirale, do večjih razlik pa je prihajalo glede na upodobitev žive ali mrtve osebe. Odličen primer poslikave pokojnika je figura Križanega iz Altmannsteina, ki jo je izdelal in poslikal kipar Franz Ignaz Günther.¹⁰⁶ Ustvaril je ekspresivno, vendar še vedno v okviru estetskih norm bavarskega rokokoja oblikovano mrtvo Kristusovo telo. Rezbariji primerna je tudi poslikava, ki je s kredasto belino trupla z modrikastimi senčenji na meji sprejemljivega, če upoštevamo barvni okus sredine 18. stoletja, ko je bil v modi skoraj porcelanasto bel inkarnat. Tonske vrednosti inkarnata spodnještajerskih baročnih in rokokojskih figur ne gredo v takšne skrajnosti, temveč se večinoma poskušajo približati realnosti.¹⁰⁷ Draperije so v večji meri pozlačene, v celoti polirane ali v kombinaciji z matirano izvedbo, ali pa so pozlate kombinirane s posrebitvami. Slednjih je v Holzingerjevem opusu sorazmerno malo, še manj pa je na draperijah figur laziranih posrebitvev v tehniki *oro povero*¹⁰⁸ ali takih z barvnimi lazurami. To ne pomeni,



10. Jožef Holzinger (pripisano): figura plemiča na obhodu velikega oltarja, 1767, p. c. sv. Janeza Nepomuka, Šent Janž pri Radljah

da na Holzingerjevih oltarjih in prižnicah ne zasledimo draperij figur, lambrekinov in dekorativnih zastorov, ki so lakirani z barvnimi lazurami, vprašanje pa je, ali so te lazure avtentične.¹⁰⁹ Za razliko od barvno obstojnejših pozlat in poslikav, izvedenih s pigmenti, so originalne lazure iz 18. stoletja izvedene z barvili na špiritno-smolni podlagi in so izjemno dovzetne za poškodbe zaradi svetlobe in vlage. Posebej velja ob tem omeniti Holzingerjevo upodobitev plemiča oranta na obhodu velikega oltarja v cerkvi sv. Janeza Nepomuka v Šent Janžu pri Radljah (sl. 10).¹¹⁰ Ob drugih treh figurah, ki so prav tako poslikovalsko zelo kvalitetne, je plemičeva obleka vredna pozornosti predvsem zaradi podložene posrebitve, na katero je položena večbarvna lazura. Tak način poslikave imitira dragocen svetlikajoč se svileni žamet, statusno tkanino plemiškega stanu. Druge figure so le pokrivno poslikane. Glede na kakovost poslikave plemičeve obleke lahko sklepamo, da gre za eno izmed redkih ohranjenih prvotnih barvnih laziranih posrebitvev.¹¹¹

Na oltarju sv. Križa v mariborski cerkvi sv. Janeza Krstnika, na velikem oltarju v cerkvi sv. Jerneja v Slovenski Bistrici in na oltarju sv. Rešnjega telesa v cerkvi sv. Martina v Kamnici so bile figure površinsko obdelane v tehniki *polierweiss*. Sedaj je večina tako obdelanih figur na Holzingerjevih oltarjih preslikana z belo oljno barvo, ki ne daje vtisa globine. Kljub lakiranju z visokosijajnim lakom je videz figur izjemno grob in neprimerljiv s poliranim alabastrom ali belim marmorjem, ki so ju želeli imitirati s tehniko *polierweiss*. Tak primer preplešanega *polierweissa* je oltar sv. Rešnjega telesa, kjer je pozlata namenjena le poudarkom, prevladuje pa *polierweiss*, ki je danes skrit pod debelim belim opleskom.¹¹²

so jih v 18. stoletju na slovenskem Štajerskem le omejeno uporabljali, sčasoma pa naravno barvilo v lazuri pod vplivom svetlobe vseeno zbledi. Za ceno srebra in zlata gl. KOLLER 1978 (op. 20), str. 251; za tehniko *oro povero* gl. KELLNER 2006 (op. 19), str. 111, 112.

¹⁰⁹ Po dolgoletnih izkušnjah avtorja prispevka z restavratorsko-konservatorskimi posegi so številne lakirane barvne lazure nastale med preslikavami v 19. stoletju, nekatere tudi med neustreznimi restavratorskimi posegi.

¹¹⁰ O oltarju gl. VRIŠER 1992 (op. 4), str. 152, 154, 156, 217.

¹¹¹ Zaenkrat še ni bilo opravljeno sondiranje, ki bi to domnevo potrdilo. Opraviti bi bilo treba stratigrafijo plasti, ki bi razkrila, ali so pod obstoječo polikromacijo starejše.

¹¹² *Polierweiss* so potrdila konservatorsko-restavratorska dela na polomljeni in delno manjkajoči angelski peruti, ki jih je leta 2017 opravil avtor prispevka.

¹⁰¹ VRIŠER 1992 (op. 4), str. 217.

¹⁰² Igor WEIGL, Oltarji Luke Misleja, ljubljanskega kamnoseškega mojstra, na Štajerskem, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 47/3, 1999, str. 1–5; Nataša POLAJNAR FRELIH, *Baročni črni oltarji ljubljanskih kamnoseških delavnic*, Stična 2001, str. 109; Blaž RESMAN, Še o nekaterih baročnih kamnitih oltarjih, *Acta historiae artis Slovenica*, 10, 2005, str. 56; o Luki Misleju gl. Blaž RESMAN, *Barok v kamnu. Ljubljansko kamnoseštvo in kiparstvo od Mihaela Kuše do Francesca Robbe*, Ljubljana 1995, str. 37–45.

¹⁰³ Stari poslikovalski mojstri so govorili, da »se dobro izdelan kip sam zmala«. O tem je avtorju pripovedoval podobarski mojster Anton Blatnik (1911–1998), pri katerem se je v letih 1988–1998 učil rezbarstva in pozlatarstva.

¹⁰⁴ Klejno-kredni grund je podlaga za pozlato in poslikave. Z njim ustvarimo sloj, ki se da zgladiti in onemogoča presevanje lesne teksture. Tako lahko lesno površino spremenimo v imitacijo katerega koli nelesenega materiala.

¹⁰⁵ Več o pripravi in obdelavi materialov gl. KELLNER 2006 (op. 19), str. 17.

¹⁰⁶ Dejstvo, da je Franz Ignaz Günther sam poslikal figuro Križanega, ne pomeni, da je sam poslikoval svoje oltarje. Izjema je bila mogoča, ker je šlo za darilo, o čemer priča darilna listina: *Dises CrusiVix gemacht, Und gefast Und hergeschenckht der Kunst Reiche Herr Franz Ignaty gündter Bilt Hauer in München gebürtiger schreiners sohn alhier in altmannstein, anno: 1764 Den 29 abril*. Citirano po Rupert KARBACHER, *Der Altmannsteiner Kruzifixus von Ignaz Günther, Historische Polychromie* 2004 (op. 8), str. 72.

¹⁰⁷ Preslikave običajno dokaj dobro sledijo tonskim vrednostim originalnih poslikav, razlike so predvsem v senčenjih in rdečinah, ki zlahka spremenijo končni barvni vtis inkarnata. Ugotovitve temeljijo na dolgoletnih konservatorsko-restavratorskih izkušnjah avtorja prispevka.

¹⁰⁸ Srebro je bilo skozi zgodovino večinoma precej cenejše kot zlato, zato so najverjetneje tudi zaradi finančnih omejitev naročnikov pozlatarji pogosto segali po imitaciji prave pozlate, to je po tehniki *oro povero*. Polirano posrebitvev je z ustrežno tonirano barvno lazuro mogoče ponarediti tako, da le izurjeno oko opazi, da ne gre za pravo pozlato. Takšna pozlata je sicer trajnejša od kovinskih lističev iz zlitine bakra in cinka (*slagmetal*), ki

Največ figur na Holzingerjevih oltarjih in prižnicah ter na delih drugih spodnještajerskih kiparjev je odetih v pozlačene ali delno posrebrene draperije, zelo malo pa jih ima v celoti ali vsaj delno poslikano draperijo. Redek primer tovrstne poslikave draperij v Holzingerjevem opusu so figure na prižnici v cerkvi sv. Jožefa na Studencih in velikem oltarju cerkve sv. Urbana v Destrniku, ki imajo tunike poslikane s pokrivnimi barvami (sl. 11).¹¹³



Imitiranje dragih in dragocenih materialov in tehnik je v 18. stoletju doseglo vrhunec. Delo pozlatarjev in poslikovalcev je bilo visoko cenjeno, kar je bilo delno posledica visoke cene srebra in zlata pa tudi dejstva, da takratna kiparska in mizarska dela ter druga oprema cerkvenih in posvetnih prostorov niso mogli ostati brez ustrezne površinske obdelave. Da so pozlatarji in poslikovalci v Mariboru sodili v vrhno plast mariborskih meščanov, dokazuje vpis v poročno knjigo 7. januarja 1743, v katerem sta Mavricij Holzinger in Dominik Cocconi imenovana *nobilis et artificiosus dominus*, Cocconijevi poročni priči pa sta bila mestna svetnika.¹¹⁴ Mariborski mestni svetnik je bil tudi slikar in pozlatar Matija Mimbl.¹¹⁵

Pozlatarji in poslikovalci so s pomočjo različnih, razmeroma cenjenih materialov, pri čemer sta zlato in srebro za kovanje zelo tankih lističev za pozlato in posrebitev izvzeta, razvili zelo izpopolnjene načine, kako preslepiti človeško oko. Končni cilj vseh imitacijskih tehnik v 18. stoletju je bila bleščeča površina, medtem ko je bilo matiranih površin malo. Kontrast bleščečim površinam opreme so bile beljene stene, ki so poudarjale sijaj poliranih pozlat in posrebitev ter površin, obdelanih v tehnikah *oro povero*, barvne lazure, *smalta*, *polierweiss*, *štukmarmor*, *štukolustro*.¹¹⁶ Beljene stene so bile tudi v kontrastu z izrazito bleščečim lakom lakiranih površin marmoracij, *lacca povera*,¹¹⁷ markerij, imitacij želvovine, porcelana, orientalskega laka in flodranj. Kot je bilo



11. Jožef Holzinger (pripisano): figura sv. Petra na velikem oltarju, okrog 1765, ž. c. sv. Urbana, Destrnik

ugotovljeno, so bila Holzingerjeva dela v šestdesetih letih 18. stoletja poslikana v živahnejših tonih in pogosto močnejše strukturiranih nanosih, v sedemdesetih in osemdesetih letih 18. stoletja pa se je barvitost začela umikati bolj zadržanim tonom, običajno rdečim in sivim, lazurni nanosi pa so bili manj strukturirani.

¹¹³ Konservatorsko-restavratorski poseg je leta 2005 opravil avtor prispevka.

¹¹⁴ MLINARIČ 2002 (op. 32), str. 211. O gosposkih predikatih *dominus* in *nobilis dominus* prim. GOLEC 2019 (op. 26), str. 47, 51, 53.

¹¹⁵ VIDMAR 2014 (op. 11), str. 61. Pozlatarji in poslikovalci so lahko bili izvoljeni tudi za mestne sodnike; prim. GOLEC 2019 (op. 26), str. 52, 54–55, 64.

¹¹⁶ O navedenih tehnikah gl. op. 22 in 108.

¹¹⁷ O tehniki *lacca povera* gl. Andrea DISERTORI, Anna Maria NECCHI DISERTORI, Möbel des 18. Jahrhunderts. Italien, Möbel. Vom 18. Jahrhundert bis Art Déco (ur. Yvonne Havertz), Köln 2000, str. 62.

PRILOGA

Zgodovinski arhiv Ptuj, SI_ZAP/0009/002/001, Herbersteinov arhiv, gospostvo Hrastovec, šk. 68, pogodba za poslikavo in pozlatitev velikega oltarja v župnijski cerkvi sv. Lenarta v Slovenskih goricah, 22. maj 1772

Contract.

Zu-Wüsßendt Seye Hiemit, daß untermgesetzten Dato zwischen dem Gestrengen Herrn Herrn Franz Pichler Best Bestelten Verwalter der Hochgräfl: Herrschaftt Guettenhagg, und des Hochwürdigem geistl: Herrn Hoffmaister ord: S: Bened: in Windisch-Jähring alß Lechens Herr, aufgericht und Beschlossen worden.

1.tens Alß ich Franz Wideman Burgerlicher Fasßer und Vergolder In der Lanz-Fierstl: Statt Marburg, die ganze Archidector Waß Tischler Arweith ist mit Guetgeschliffenen Märwol, den Märwol aber nach Gusto, und Qualität außzusuechen waß dero Beliewen des Pauherrn ist.

2.tens die Capitel, Schaffgesim[m]sßer, Pfeiffen auf denen Saullen, die ram[m]en des Biltts umb dem altar Plats, und alle Ibrige Zirätten, Wolken, und Imer Pilthauer arweith genenet werde mit Guedten Wiener Golt feyn zu-Vergolden.

3.tens die Stattuen, Engl, und Kündl, wie sich auf den altar befinden die gewännnder auch mit guedten, und fein zu Vergolden, was aber daß Nackhendte belangent, mit Natierlichen farwen außgefast.

4.tens Waß der Dabernackl Belangent ebenfals nach der Achedector mit Geschliffenen Märwol Verfertigen, und die daran befintliche Pilthauer arweith, das ist daß außßere Passaleff der Windten Ganz Golt, wie auch die Cirätten Engls gwäntter fein zu vergolden.

5.tens Verobligiere mich alle Requisites, und Matrialien in Sum[m]a nebst der Kost, darzue zu schaffen /: außgenohmen ein Zim[m]er Zur arweith Kollé und Gerist.

6.tens Hingegen versprechet Mir der gestrengé HHr Franz Pichler Verwalter der Hochgräfl: Herrschaftt Guettenhagg und der Hochwürdigem geistl: Hr Hoffmaister in Windisch-Jähring ord: Sti Bended: als lehens herr, nach guet gestölter Arweith des hoch Altars zu St: Lienhart, richtig und Paar mit guetter, und gangpaarer Minz zu bezallen, Anfangs der arweith 200 fl: Ende der selben 200 fl: und die Ibrigen 220 fl: nach gelegener Zeith zu enttrichten, und Condentieren, zusammen 620 fl: Sage Sechhunder zweynzig Gulden.

Hiemit Beschechen mit und Bey Verbindung des algemeinen Lantschaden-Bundts in Steyer. Marburg den 19tn May 772.

Franz Wideman

Burgerlicher Fasßer und Vergolderer alda mp

*Den 22tn May 772 empfangé Von Herrn Kürchen Probst
Erstlich 200 fl.¹¹⁸*

Fassungen und Vergoldungen der Altäre und Kanzeln von Josef Holzinger

Zusammenfassung

Bei der Ausstattung der untersteirischen Kirchen mit hölzernen Skulpturen, Altären und Kanzeln trugen die Vergolder und Fassmaler einen beträchtlichen Anteil bei, da sie mit ihrer Tätigkeit deren endgültiges Aussehen bestimmten. Der Beitrag befasst sich mit Fassmalerei und Vergoldung in der Untersteiermark in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sowie mit den Malern, die dokumentiert einige Altäre und Kanzeln, die in der Werkstatt des Bildhauers Josef Holzinger (1735–1797) in Maribor hergestellt wurden, gefasst und vergoldet haben. Es ist noch nicht eruiert worden, welchen Anteil die Staffeleimalerei in dem Oeuvre der Fassmaler und Vergolder Franz Beinlich (gest. um 1763), Franz Anton Wideman (um 1731–1784) und Anton Geringer (um 1762–1818) eingenommen hat. Durch Vergoldung und Bemalung der kirchlichen Einrichtung hatten sie stattliche Einkommen. Der Preis ihrer Dienstleistungen bedeutete einen hohen Posten in den Jahresabrechnungen der einzelnen Pfarreien. Alle genannten Maler sind nach Maribor zugewandert. Der Geburtsort Franz Beinlichs ist noch unbekannt, Franz Anton Wideman wanderte aus Bayern und Anton Geringer aus Niederösterreich ein. Ihre Tätigkeit war sukzessiv. Nach Beinlichs Ableben Ende 1762 oder Anfang 1763 wurde Wideman bereits 1764 ein Bürger Maribors. Geringer hielt die Kontinuität der Werkstatt Widemans ab 1784 gemeinsam mit Widemans Witwe aufrecht, bis er ihr 1790 den Maler- und Vergolderjus abkaufte.

Der Beitrag stellt eine Form- und Farbanalyse der Bemalungen von Holzingers Altären und Kanzeln sowie der Bemalungen und Vergoldungen der Holzskulpturen in der Untersteiermark in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts dar. In der Regel unterscheiden sie sich nicht von jenen im heutigen Österreich, deren Hauptmerkmale von Manfred Koller zusammengefasst wurden. Die Strukturierung und Farbwerte der Marmorierung folgten den stilistischen Veränderungen im dritten Viertel des 18. Jahrhunderts. Die farbenreichen und stark strukturierten Marmorierungen des Rokoko passten sich beim Antritt des Klassizismus an ernstere Formen der Altarkulissen mit gedämpfter Tonalität in höchstens zwei oder drei Primärfarben sowie mit beträchtlich reduzierter Strukturierung an. Weniger auffallend setzte sich der Klassizismus bei den Formen, der Bemalung und der Vergoldung der Figuren durch. In der Untersteiermark und damit auch bei Holzingers Figuren überwiegen die vergoldeten Draperien und das gemalte Inkarnat. Versilberung und lasierte Versilberung sind selten, ebenso wie Polierweiß und zur Gänze vergoldete Figuren.

Es sind nur wenige archivalische Quellen erhalten, die mit Bemalungen und Vergoldungen von Holzingers Altären verbunden sind. Bekannt sind nur die Verträge für die Bemalung und Vergoldung des Hauptaltars und der Kanzel in der Pfarrkirche des hl. Leonhard in Lenart v Slovenskih goricah, die 1772 und 1780 mit Franz Anton Wideman geschlossen wurden. Sie ermöglichen eine Einsicht in die Vergoldungs- und Fassungsstätigkeit und nennen den Preis der Leistungen. Als wertvoll für die Erforschung haben sich die festgehaltenen Ausgaben in den Jahresabrechnungen der Pfarre des hl. Martin in Kamnica erwiesen, die die Komplexität der Bemalung und Vergoldung der Kircheneinrichtung bezeugen; neben Fassmalern und Vergoldern war auch die Mitarbeit anderer Handwerker wie Schmieden, Zimmerleuten und Tischlern sowie die Beschaffung der Hilfsmaterialien und Werkzeuge erforderlich.

¹¹⁸ Za transkripcijo se zahvaljujem dr. Dejanu Zadravcu, za pregled pa dr. Blažu Resmanu in dr. Ani Lavrič.

Kipar, pozlatar in restavrator Ivan Sojč – življenje in delo od začetka samostojnega delovanja

Simona Kostanjšek Brglez

Mariborski kipar, pozlatar in restavrator Ivan Sojč (1879–1951) je eden od številnih štajerskih umetnikov, ki še niso bili deležni poglobljenih raziskav. Doslej je bilo evidentiranih približno štirideset njegovih del, ki jih je v umetnikovem biografskem geslu v *Slovenskem biografskem leksikonu* navedla Vera Baloh.¹ Na osnovi terenskega in arhivskega dela ter pregleda relevantne literature je bilo mogoče ta seznam razširiti na več kot dvesto del, dopolnjen pa je tudi seznam tistih, ki jih je Sojč restavriral.²

Sojčev obsežni kiparski opus je dobro dokumentiran. Avtor je večino svojih del fotografiral v svojem ateljeju, preden jih je predal naročnikom, nekatera še preden jih je pozlatil in poslikal, glinena pa preden je izdelal odlitke. Zahvaljujoč umetnikovi sistematičnosti in dokumentarnosti tako danes vsaj po fotografijah poznamo dela, ki so bila pozneje bodisi uničena bodisi veljajo za izgubljeni, kot tudi tista, ki se nahajajo pri anonimnih zasebnih lastnikih v Sloveniji in tujini.³

Pričujoči prispevek vključuje dopolnitev Sojčeve biografije, predstavitev umetnikovih slogovnih usmeritev, tehnik, motivike in zvrsti del glede na namembnost, pri čemer je večji del posvečen cerkveni opremi, ki predstavlja glavnino njegovega kiparskega opusa, posebna pozornost je namenjena figuraliki in ornamentiki ter materialom, predstavljena pa sta še njegovo pozlatarsko-poslikovalsko delo in restavratorska dejavnost.

Kiparski in restavratorski opus sta ovrednotena glede na kvaliteto oziroma izvedbo ter tako umeščena v širši kontekst – pri tem so upoštevani njegovi sodobniki, zlasti tisti, ki so delovali na istem geografskem območju. Zaradi zastavljene širine obravnave so pri posameznih sklopih izpostavljeni le najznačilnejši primeri. Za opredelitev Sojčevih izhodišč ter analizo njegove dolgoletne in raznolike umetniške formacije bo v prihodnje treba podrobno proučiti še opuse slovenskih, nemških in avstrijskih umetnikov, pri katerih je pridobival kiparska, pozlatarsko-poslikovalska oziroma restavratorska znanja.

Ivana Sojča upravičeno štejemo med pozabljene ustvarjalce, čeprav ga je Avguštin Stegenšek, ki je njegovo delo zelo podpiral, obširneje predstavil že na samem začetku samostojne kariere poti. V

¹ Vera BALOH, Sojč Ivan, *Slovenski biografski leksikon*, 3/10 (ur. Alfonz Gspan), Ljubljana 1967, str. 403–404.

² Pomemben vir za Sojčevo delo in življenje predstavljajo dokumenti v Pokrajinskem arhivu Maribor (PAM) in v Nadškofijskem arhivu Maribor (NŠAM), župnijske kronike in dokumenti v arhivih posameznih župnij, listine in drugo, kar se je ohranilo pri umetnikovih svojcih, ter ustna pričevanja potomcev in lastnikov njegovih del.

³ Veliko fotografij Sojčevih del hranijo potomci, v PAM pa je dostopen obsežen fotografski album: SI_PAM/1702/004/001, Album: kipi in notranjost cerkva ter jaslice in nagrobniki (dela kiparja Ivana Sojča), s. d. Fotografije so dragocene tudi zato, ker na njih v ozadju vidimo Sojčevo delavnico, orodje in modele za nastajajoča dela, s čimer lahko dobimo pristnejši uvid v način njegovega dela, vključno s pogoji, v katerih je ustvarjal.

prvem prispevku leta 1909 se je razpisal o novem kipu Lurške Matere Božje za kapelo v Brebrovniku v Slovenskih goricah, istega leta pa je v samozaložbi izdal knjižico o njegovem velikem oltarju za župnijsko cerkev v Cirkovcah (sl. 1).⁴ Naslednji in tudi zadnji preglednejši prispevek je leta 1967 za *Slovenski biografski leksikon* napisala Vera Baloh.⁵ Avtorica je navedla štirideset kiparjevih del in strnjeno predstavila njegov kiparski opus, ki ga je na kratko opredelila tudi glede na slog, vzore, tehniko in material. Izčrpno stanje raziskav o Sojču je leta 2019 objavila Marjeta Ciglencečki, ki je ob umetnostno-zgodovinskih besedilih zbrala in predstavila tudi številne kratke časopisne notice, v katerih so pisci poročali o njegovih delih, hkrati pa je izpostavila problematiko podobarstva v slovenski umetnostni zgodovini.⁶ Sočasno je bil objavljen še krajši prispevek o njegovi kiparski skupini Križanja, postavljeni v niši nasproti Magdalenskega parka v Mariboru.⁷ V literaturi je bil doslej obravnavan le Sojčev kiparski opus, medtem ko njegovo pozlatarsko-poslikovalsko in restavratorsko delo še nista bila analizirana.



1. Ivan Sojč: stenski veliki oltar s tabernakljem, 1909, ž. c. Marijinega vnebovzvetja, Cirkovce

Sojčevo življenje in usoda njegove hiše z ateljejem

Avguštín Stegenšek in Vera Baloh sta objavila precej podatkov o Sojčevem življenju do prihoda v Maribor, s podatki o mojstrih, za katere je bilo dotlej znano, da se je pri njih učil oziroma delal, ter z arhivskimi viri, iz katerih je pridobila podatke o rojstvih Sojčevih otrok in njihovih poklicih, pa je njuna zapisa dopolnila Marjeta Ciglencečki.⁸ Pomemben in izčrpen vir za dopolnitev Sojčeve življenjske in umetniške poti predstavlja rokopis njegovega prijatelja, duhovnika in urednika Januša Golca (1888–1965).⁹

⁴ Avguštín STEGENŠEK, Poročila o stari in novi domači cerkveni umetnosti, *Voditelj v bogoslovnih vedah*, 12/1, 1909, str. 60–64 (Kip je Sojč »izvršil kot svoje prvo delo v domovini«); Avguštín STEGENŠEK, *Novi oltar Marijinega vnebovzvetja v Cirkovcah. Delo Ivana Sojča*, Maribor 1909. Stegenšek je obe deli podrobno opisal, pri čemer se je pri oltarju osredotočil na upodobljene prizore in njihov pomen. Sojčevo delo je s poljudnim nagovorom približal vernikom.

⁵ BALOH 1967 (op. 1), str. 403–404.

⁶ Marjeta CIGLENEČKI, Delo hvali kiparskega mojstra, g. Ivana Sojč. Arhivski viri, časopisna poročila in umetnostnozgodovinska besedila o kiparju Ivanu Sojču (1879–1951), *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 90/3–4, 2019, str. 101–132. Prispevek podaja izčrpno stanje raziskav.

⁷ Simona KOSTANJŠEK BRGLEZ, »Slava slovenskemu umetniku!« Mariborski kipar Ivan Sojč, *Umetnostna kronika*, 65, 2019, str. 44–46.

⁸ STEGENŠEK, Poročila, 1909 (op. 4), str. 62, 64; BALOH 1967 (op. 1), str. 403; CIGLENEČKI 2019 (op. 6), str. 102–106.

⁹ Golec je o Sojču pisal na petdesetih straneh, omenjal pa ga je tudi v besedilih o drugih umetnikih. NŠAM, Zapuščine duhovnikov, Golec Januš, Spomini, šk. 3, X, str. 1655–1705.



2. Ivan Sojč (levo) na zidarskem odru ob Brezmadežni na mariborskem kužnem znamenju, 1921 (?)

Ivan Sojč (sl. 2) se je rodil 10. maja 1879 v Ljubnici pri Vitanju v kmečki družini.¹⁰ Nadarjenost mladega šolarja, ki je rezbaril figure konjičkov, je prvi opazil Anton Aškerc, takrat kaplan v Vitanju (1891–1892). Skupaj z vitanjskim župnikom Josipom Žičkarjem sta dosegla, da ga je oče po končani ljudski šoli poslal v uk.¹¹ Štirinajstleten se je leta 1893 začel učiti pri pozlatarju in podobarju Antonu Krašovcu v Celju.¹² Po njegovi smrti se je od leta 1895 učil pri pozlatarju in podobarju kiparju Ignaciju Oblaku (1834–1916) in postal njegov pomočnik.¹³ Med letoma 1898 in 1899 je delal v delavnici kiparja Ivana Cesarja (1864–1936) v Mozirju.¹⁴ Naslednjo zaposlitev si je leta 1900 priskrbel pri podobarju

¹⁰ Za Sojča je v nadaljevanju besedila (ko je govor o kiparskih delih) rabljena oznaka »kipar«, čeprav je v literaturi pogosto označen kot »podobar«. Pojem »podobar« ni natančno določljiv, saj »ni identičen niti s kiparjem niti s slikarjem, lahko pa pomeni oba hkrati« (Podobarska delavnica, *Enciklopedija Slovenije*, 9, Ljubljana 1995, str. 19). Ustvarjalcem, ki lastnoročno klešejo, rezbarijo ali modelirajo kipe, po mnenju avtorice upravičeno pripada oznaka kipar, ne glede na to, da nekateri – kot Sojč – niso imeli akademske izobrazbe. Tudi za v 18. stoletju delujoče mojstre tega prostora, ki so se ukvarjali v glavnem s cerkvenim kiparstvom in med katerimi se je večina izsolala v lokalnih rezbarskih delavnicah, se v slovenski umetnostnozgodovinski literaturi dosledno uporablja oznaka »kipar«. Pojem »podobar« se v besedilu pojavlja v povezavi s tistimi Sojčevimi učitelji oziroma delodajalci in sodobniki, ki so tako označeni v literaturi in virih in za katere ni bilo mogoče pridobiti zanesljivih podatkov o tem, ali so bili slikarji, pozlatarji ali kiparji oziroma vse troje hkrati.

¹¹ NŠAM, Zapuščine duhovnikov, Golec Januš, Spomini, šk. 3, X, str. 1656.

¹² Za Krašovca in nekatere druge v nadaljevanju omenjene umetnike letnic rojstva in smrti ni bilo mogoče pridobiti.

¹³ Ignacij Oblak je mdr. izdelal kipa Srca Jezusovega in Srca Marijinega (1870) za obhodna loka velikega oltarja župnijske cerkve sv. Marjete na Planini pri Sevnici in kipe za oltar sv. Frančiška Ksaverja (1870) ter spovednico s skupino Izgubljenega sina (1877) in lurško skupino (1887) v tej cerkvi. V župnijski cerkvi sv. Ane na Prevorju so Oblakovo delo oltar sv. Križa (1880) ter kipi in slike na prižnici. V župnijski cerkvi sv. Vida v Šentvidu pri Grobelnem je njegovo delo veliki oltar (1888), v podružnični cerkvi sv. Jakoba v Žusmu pa vsi trije neogotski oltarji (1871). Gl. Jože CURK, *Topografsko gradivo. 8: Sakralni spomeniki na območju občine Šentjur pri Celju*, Celje 1967, str. 21–22, 38, 75, 99. Oblak je leta 1870 opremil tudi župnijsko cerkev sv. Roka v Dobovcu pri Rogatcu, za katero je naredil vse tri oltarje v baročno-renesansni maniri, prižnico, zakristijska vrata in zakristijsko omaro. V podružnični cerkvi sv. Eme v Kozjem je njegov veliki oltar (1867). Gl. Jože CURK, *Topografsko gradivo. 6: Sakralni spomeniki na območju občine Šmarje pri Jelšah*, Celje 1967, str. 22, 41.

¹⁴ Pri Cesarju je Sojč delal od 14. marca 1898 do 8. septembra 1899. Gl. NŠAM, Zapuščine duhovnikov, Golec Januš, Spomini, šk. 3, X, str. 1656. Ivan Cesar je leta 1910 obnovil slavoločna oltarja in oltarja v obeh kapelah v župnijski cerkvi sv. Marjete na Planini pri Sevnici; gl. CURK 1967 (op. 13), 8, str. 21–22. Njegovo delo je Križani (1917) ob Jožefovem oltarju v župnijski cerkvi v Cirkovcah; gl. Župnijski arhiv (ŽA) Cirkovce, Chronik der Pfarre Maria Himmelfahrt in Zirkoviz, str. 45. V župnijski cerkvi Marijinega vnebovzvetja v Turnišču pa sta njegova kipa Srca

Jakobu Gutilli v Wolfsbergu, kjer je ostal dobrega pol leta.¹⁵ Iz Wolfsberga se je preselil v Linz in tam do marca 1901 šest mesecev kot figuralik delal v delavnici Ludwiga Maxa Linzingerja (1860–1929).¹⁶ Dlje časa se je zadržal v Gradcu, kjer je med aprilom 1901 in aprilom 1903 kot figuralik delal pri kiparju Petru Neuböcku (1855–1928)¹⁷ in obiskoval državno obrtno šolo ter zasebno umetniško šolo slikarja in kiparja Paula Schad-Rosse (1862–1916).¹⁸ Iz Gradca je šel leta 1903 nazaj v Linz, najprej v Linzingerjev atelje za cerkveno umetnost,¹⁹ nato pa je bil še eno leto zaposlen pri kiparju Maxu Oberhuberju.²⁰ Iz Linza je šel na Bavarsko, sprva za samo dva tedna v podobarsko delavnico Johanna Hirscha v Gürzburg, potem pa se je oktobra 1904 zaposlil pri kiparju Karlu Federlinu (1854–1939) v Ulmu, pri katerem je s krajšo prekinitvijo zaradi pomanjkanja naročil delal vse do oktobra 1907.²¹ Iz Ulma je šel za kratek čas na Dunaj, kjer je pet mesecev delal pri kiparju Ludwigu Schadlerju²² in na njegovo pobudo začel delati samostojno.²³ Avgusta 1908 se je vrnil v domovino in si na domačiji v Ljubnici uredil zasilno delavnico, v kateri je delal, dokler ni dobil primernejšega prostora v Vitanju.²⁴ Avgustin Stegenšek in cirkovski župnik Anton Ravšl sta ga uspela prepričati, da je Vitanje, ki je bilo po njunem mnenju preveč odročno, zapustil.²⁵ Tako se je sredi leta 1911 z družino preselil v Maribor, na Cankarjevo ulico 26, kjer je imel na

Jezusovega in Srca Marijinega v prezbiteriju.

- ¹⁵ NŠAM, Zapuščine duhovnikov, Golec Januš, Spomini, šk. 3, X, str. 1657. Pri Gutilli je Sojč delal od začetka januarja 1900 do 18. avgusta 1900.
- ¹⁶ NŠAM, Zapuščine duhovnikov, Golec Januš, Spomini, šk. 3, X, str. 1657. Pri Linzingerju je bil zaposlen med 22. avgustom 1900 in 30. marcem 1901.
- ¹⁷ Pri Neuböcku je bil zaposlen od 12. aprila 1901 do 8. aprila 1903 (gl. NŠAM, Zapuščine duhovnikov, Golec Januš, Spomini, šk. 3, X, str. 1657). Dela Petra Neuböcka so v Sloveniji mdr. kipi velikega oltarja (1899) v župnijski cerkvi sv. Križa v Rogaški Slatini; gl. Jože CURK, *Topografsko gradivo. 7: Sakralni spomeniki na območju občine Šmarje pri Jelšah*, Celje 1967, str. 87. Neuböck je izdelal tudi kipe velikega oltarja v mariborski stolnici (1890), skupaj z Wilhelmom Sirachom je opravil kiparska in pozlatarska dela na oltarju Srca Jezusovega (1898) in naredil dva kipa za oltar Rožnovenske Matere Božje v tej cerkvi (1904); gl. Polona VIDMAR, Liturgična oprema mariborske stolnice, *Mariborska stolnica ob 150. obletnici Slomškovega prihoda v Maribor* (ur. Stanko Lipovšek), Maribor 2009, str. 242–244, 246–247.
- ¹⁸ NŠAM, Zapuščine duhovnikov, Golec Januš, Spomini, šk. 3, X, str. 1657. V Gradcu je Sojč zaprosil za štipendijo, ki bi mu omogočila študij kiparstva na akademiji, a so ga zavrnil. Namesto štipendije je prejel denarno nagrado za kip sv. Boštjana, omenjen v nadaljevanju. O obiskovanju zasebne umetniške šole v Gradcu Golec ne poroča.
- ¹⁹ NŠAM, Zapuščine duhovnikov, Golec Januš, Spomini, šk. 3, X, str. 1657. Pri Linzingerju je delal med 16. majem 1903 in 10. oktobrom 1903.
- ²⁰ NŠAM, Zapuščine duhovnikov, Golec Januš, Spomini, šk. 3, X, str. 1658. Pri Oberhuberju je bil zaposlen od 12. oktobra 1903 do 1. oktobra 1904. Sojč naj bi se v Linzu šolal pri Kožanskem, vendar Golec o tem ne poroča; prim. STEGENŠEK, Poročila, 1909 (op. 4), str. 64.
- ²¹ NŠAM, Zapuščine duhovnikov, Golec Januš, Spomini, šk. 3, X, str. 1658. Pri Hirschu je delal med 5. oktobrom 1904 in 22. oktobrom 1904, pri Federlinu pa med 24. oktobrom 1904 in 5. januarjem 1906 ter med 6. julijem 1906 in 26. oktobrom 1907. Iz Ulma je pogosto odhajal v Linz, kjer je spoznal Josipino Jabornig/Jabornegg pl. Altenfels. Poročila sta se leta 1909 na Frankolovem, kjer je živela Sojčeva sestra. Pri Federlinu je delal v času izvrševanja kipov za ulmsko katedralo. Sojč je Stegenšku povedal, kateri kipi so njegovo delo in kateri so narejeni po njegovih modelih; gl. STEGENŠEK, Poročila, 1909 (op. 4), str. 64. V Ulmu se je Ivanu in Josipini kot nezakonska hči rodila Erna/Ernestina (9. 7. 1907 – pred 1951). PAM, SI_PAM, gospodinska kartoteka MOM003.
- ²² Pri Schadlerju je bil zaposlen od 4. novembra 1907 do 3. aprila 1908; gl. NŠAM, Zapuščine duhovnikov, Golec Januš, Spomini, šk. 3, X, str. 1658. Stegenšek je naštel dela, ki jih je Sojč naredil in restavriral v Schadlerjevi delavnici; gl. STEGENŠEK, Poročila, 1909 (op. 4), str. 64.
- ²³ STEGENŠEK, Poročila, 1909 (op. 4), str. 64.
- ²⁴ NŠAM, Zapuščine duhovnikov, Golec Januš, Spomini, šk. 3, X, str. 1659. V Vitanju sta se zakoncema rodila druga in tretja hči: Ana (23. 3. 1909–1981) in Hilda (4. 9. 1910–1959). PAM, SI_PAM/0005/005/001_11345 Sojč Ivan, matični list.
- ²⁵ NŠAM, Zapuščine duhovnikov, Golec Januš, Spomini, šk. 3, X, str. 1660.

dvorišču tudi delavnico.²⁶ Obrtno dovoljenje za opravljanje kiparske obrti na tem naslovu je dobil 1. julija 1911.²⁷ Zadnja leta prve svetovne vojne je preživel na Dunaju, kamor je bil vpoklican v vojsko, vendar ni bil poslan na fronto, ampak na cesarski dvor, kjer je z ornamentami in reliefi opremjal dvorne kočije.²⁸ O tem, da ga ob koncu vojne vsaj nekaj časa ni bilo v Mariboru, priča tudi omemba v kroniki župnije Remšnik – v povezavi z velikim oltarjem, ki ga je za tamkajšnjo župnijsko cerkev naredil leta 1920.²⁹ Sicer pa je med vojno bolj ali manj nemoteno delal, na kar kaže kar nekaj del, nastalih v letih 1914, 1917 in 1918.³⁰ V desetletju po koncu vojne je v delavnici na Cankarjevi ulici 26 naredil še nekaj večjih del, poleti 1928 pa se je z družino preselil na Razlagovo ulico 22,³¹ kjer je imel od 16. julija registrirano obrt.³² Na novem naslovu si je uredil dobre pogoje za kiparsko in druge dejavnosti. Kot je razvidno z gradbenih načrtov, je imel v pritličju hiše približno 25 m² veliko delavnico, povezano s 30 m² velikim prizidanim ateljejem, ki je v višino meril štiri metre.³³ V tej hiši je delal in živel do začetka druge svetovne vojne.³⁴

- ²⁶ Doslej se je kot leto Sojčeve selitve v Maribor v literaturi navajalo leto 1910, vendar so Sojčevi tistega leta gotovo še živeli v Vitanju, saj se je tam 4. septembra rodila hči Hilda (PAM, SI_PAM/0005/005/001_11345 Sojč Ivan, matični list). Hilda je v svojem življenjepisu napisala, da so se v Maribor preselili po njenem dopolnjenem prvem letu. Tipkopis življenjepisa Hilde Vaupotič ni datiran, napisan pa je bil kmalu po koncu 2. svetovne vojne (zasebni arhiv Alenke Vaupotič). Na Cankarjevi ulici so bili Sojči najemniki (NŠAM, Zapuščine duhovnikov, Golec Januš, Spomini, šk. 3, X, str. 1660; CIGLENEČKI 2019 (op. 6), str. 104).
- ²⁷ PAM, SI_PAM/0005, Mestna občina Maribor 1528–1941, Knjiga 535: register za rokodelske obrti 1907–1932 (Obrtni registri MOM, vodeni na podlagi Obrtne zakonodaje 1857–1907). V Mariboru sta se zakoncema rodila še hči Jožefina (21. 3. 1913–1975) in sin Ivan (24. 10. 1914–1973).
- ²⁸ NŠAM, Zapuščine duhovnikov, Golec Januš, Spomini, šk. 3, X, str. 1661.
- ²⁹ ŽA Remšnik, Župnijska kronika, str. 295: »Naročilo za oltar je sprejel slovenski kipar v Mariboru g. Ivo Sojč. Ker je bil ta v vojaški suknji, je delo in izvršitev izostala /.../.« Na hrbtni strani oltarja je zabeleženo, da je bil naročen že med vojno.
- ³⁰ Leta 1914 je izdelal križev pot za cerkev na Vurberku, istega leta je restavriral veliki oltar in kipe v cerkvi sv. Petra na Kristan Vrhu (NŠAM, Popis cerkva, DIX, Rogatec, Sv. Peter na Medvedjem selu, 1958). Sočasno je izdelal tabernakelj za ta oltar (CURK 1967 (op. 13), 6, str. 43). Novembra 1917 je bil blagoslovljen veliki oltar v cerkvi sv. Vida v Vidmu pri Ptujju, ki je bil gotovo narejen istega leta (ŽA Videm pri Ptujju, Kronika župnije sv. Vida pri Ptujju, 1, str. 136), leta 1918 pa je signiral in datiral kip sv. Ane z deklico Marijo za cerkev sv. Lenarta v Pivoli. Istega leta je bil v vogalno nišo dvorca na Mariborski cesti 16 v Slovenski Bistrici postavljen betonski odlitek kipa sv. Jurija, ki ni signiran, a ga lahko na osnovi značilne fiziognomije prav tako umestimo v Sojčev opus. Če k naštetim delom prištejemo še katero od številnih nedatiranih del, ki bi lahko nastalo v tem obdobju, ter morebitna dela, ki jih še ne poznamo, lahko sklepamo, da je kipar med vojno večino časa delal.
- ³¹ Naslov Razlagova ulica 22 sta uporabljala tako Ivan Sojč kot njegov sosed Pavel Nedog, pri obeh pa se hišna številka 22 pojavlja tudi v uradnih dokumentih, ki jih hrani Pokrajinski arhiv Maribor, vendar je včasih pri enem, včasih pri drugem k številki dopisana črka a. V dokumentih iz časa po drugi svetovni vojni je pri Sojču pogosto navedena tudi hišna številka 20. Sojčeva in Nedogova hiša, ki sta stali na sosednjih parcelnih številkah, sta bili povezani.
- ³² PAM, SI_PAM/0005, Mestna občina Maribor 1528–1941, knjiga 535: register za rokodelske obrti 1907–1932 (Obrtni registri MOM, vodeni na podlagi Obrtne zakonodaje 1857–1907).
- ³³ Sojčeva prošnja za dovoljenje za prizidek – atelje in za postavitve odprte lope je na Mestni gradbeni urad Maribor prispela 20. marca 1928. Priložil ji je tudi načrte. Gradbeni spisi in gradbena dokumentacija vsebujejo tudi podatke, da nameravajo k obstoječi hiši prizidati atelje, hišo pa deloma adaptirati za kiparsko delavnico ter da nameravajo zgraditi skladišče za les. V roku nekaj dni je dobil dovoljenje za gradnjo in adaptacijo, 30. junija pa je na magistrat v Mariboru poslal dopis, v katerem je sporočil, da sta prizidava in prezidava končani. Leta 1932 je hiši na vzhodu prizidal še precej veliko verando v nadstropju (PAM, SI_PAM/0011/103/00012 MA/1294 Maribor: gradbeni spisi in gradbena dokumentacija, 1928–1932, Razlagova ulica 20). Po osebnih pričevanjih Alenke Vaupotič in Sonje Vrabl (november 2019) ter Borisa Glušiča (december 2019) je imel vzdolž vzhodne stene hiše daljšo vrsto lesenih drvarnic, v katerih je sušil in skladiščil les ter hranil voz za prevoz lesa in del. Drvarnice so vidne tudi na nekaj fotografijah v družinskih albumih (gl. osebna arhiva Sonje Vrabl in Alenke Vaupotič), medtem ko jih na gradbenih načrtih ni.
- ³⁴ PAM, SI_PAM/0005/005/001_11345, Sojč Ivan, matični list. Z družino je živela tudi Ernestinina nezakonska hči Darinka (1925–1985). Za posredovane letnice smrti Sojčevih otrok in vnukinje se zahvaljujem kiparjevemu potomcem.

Udejstvoval pa se ni le kot kipar, pozlatar in restavrator. Bil je tudi predsednik Slovenskega obrtnega društva, član mariborske zbornice in mestni odbornik,³⁵ slabo leto pred začetkom vojne pa je bila v združni register vpisana *Stavbna zadruga »Obrtniški in vajenski dom v Mariboru«, zadruga z omejenim jamstvom*, ki ji je Sojč predsedoval.³⁶ Glede na predmet poslovanja zadruge smemo upravičeno domnevati, da si je prizadeval tudi za izobraževanje in dobrobit vajencev in pomočnikov, a so se načrti zaradi vojne najverjetneje izjalovili.³⁷ Še pred začetkom vojne je svoje znanje prenašal na poznejšega restavratorja, pozlatarja in rezbarja Franja Vrabca (1907–1986),³⁸ učil pa je tudi hčerko Ernestino in sina Ivana. Ernestina je bila pozlatarka, Ivan pa kiparski vajenec.³⁹ V očetovi delavnici sta tudi delala: hči do poroke (1938), sin pa vse do začetka druge svetovne vojne.⁴⁰ Junija 1941 je bil Sojč skupaj z ostalimi člani družine prepeljan v meljsko kasarno, od koder je bil v začetku julija deportiran v Srbijo.⁴¹ Naselil se je v Zemunu in dobil zaposlitev v veliki vinarni Mozer, kjer je rezbaril reliefe za sode. Iz Zemuna je šel v Beograd in tam do osvoboditve delal pri neimenovanem črnogorskem kiparju.⁴² Najverjetneje poleti leta 1945 se je bolan vrnil v Maribor.⁴³ Ob vrnitvi iz Srbije je bila Sojčeva hiša skoraj povsem izpraznjena.⁴⁴ V času okupacije

so bili zasedeni in za potrebe *Barvarne Nedog* preurejeni pritlični prostori hiše,⁴⁵ ki so bili pozneje nacionalizirani.⁴⁶ V lasti Sojčevih so ostali stanovanjski prostori v nadstropju, in sicer dve majhni, med seboj povezani stanovanji.⁴⁷ Nekateri člani družine so zato odtlej živeli v nadstropju svoje hiše, drugi, vključno z Ivanom Sojčem, pa so bivali v manjšem stanovanju v sosednji »Nedogovi« hiši.⁴⁸

Po tem, ko se je vrnil v Maribor, Sojč ni več veliko delal,⁴⁹ kar potrjuje doslej zbrani opus. Najdeni sta bili namreč le dve deli, ki sta nastali v obdobju od konca druge svetovne vojne do umetniške smrti, in sicer kip Srca Jezusovega za istoimenski stranski oltar v župnijski cerkvi sv. Egidija na Ravnah na Koroškem (1946)⁵⁰ in kiparska skupina (*Pietà z angeloma*) v Spodnji Voličini, ki pa je ni dokončal sam.⁵¹ Ivan Sojč je umrl 21. marca 1951.⁵² Po njegovi smrti je bila nosilka obrti še nekaj mesecev njegova vdova, dokler ni z njo 23. oktobra 1951 prenehala. V tem kratkem času je v Sojčevih prostorih delal kipar in restavrator Anton Blatnik (1911–1998),⁵³ nekaj let po Sojčevi smrti pa je bil atelje povsem izpraznjen.⁵⁴

³⁵ BALOH 1967 (op. 4), str. 403; NŠAM, Zapuščine duhovnikov, Golec Januš, Spomini, šk. 3, X, str. 1681–1685.

³⁶ PAM, SI_PAM/0645/002/00406, Stavbna zadruga Obrtniški in vajenski dom v Mariboru, zadruga z omejenim jamstvom: spis združnega registra Okrožnega sodišča Maribor, 1940–1947, 13. 9. 1940.

³⁷ PAM, SI_PAM/0645/002/00406, Stavbna zadruga Obrtniški in vajenski dom v Mariboru, zadruga z omejenim jamstvom: spis združnega registra Okrožnega sodišča Maribor, 1940–1947. Zadruga je bila zaradi prenehanja poslovanja 30. septembra 1947 izbrisana.

³⁸ Vrabec se je pri Sojču štiri leta učil cerkvenega kiparstva; gl. Vilma KRAPEŽ, Vrabec Franjo, *Primorski slovenski biografski leksikon. 20: Dodatek M–Ž*, Gorica 1994, str. 861. Sojč in Vrabec sta stike ohranjala tudi po vojni. V družini se je ohranil otroški doprni portret (žgana glina) Sojčevega vnuka Marjana, ki ga je Vrabec naredil poleti 1945 (sign. in dat. l.: VRABEC / d. 27. VI. 45). Skromni del Sojčeve zapuščine, ki jo je hranil njegov (zdaj že pokojni) vnuk Marjan Glušič, je obsegal nekaj študijskih risb glav, rok in nog, ki so bile delo Franja Vrabca (ustni vir: Boris Glušič, december 2019).

³⁹ *Veliki adresar Maribora, Celja, Ptuja in občin bivše Mariborske oblasti*, Maribor 1935, str. 520. Pozneje je Ivan napredoval do naziva pomočnika podobarja; gl. NŠAM, Zapuščine duhovnikov, Golec Januš, Spomini, šk. 3, X, str. 1661. Po pripovedovanju sorodnikov se je Ernestina, ki je imela velik dar za risanje, šolala tudi v Italiji. Nobeden od njiju pa ni nadaljeval z očetovo obrtjo. Kipci, ki jih je Ivan ml. v desetletju pred smrtjo izdelal, kažejo, da ni dosegal očetove ravni kvalitete. Podatki o poklicih Sojčevih otrok, ki so navedeni v matičnem listu občanov, so nepopolni; pri Ani in Ernestini poklic sploh ni naveden, pri Ivanu pa je naveden poklic slikarski pomočnik; gl. PAM, SI_PAM/0005/005/001_11345, Sojč Ivan, matični list.

⁴⁰ NŠAM, Zapuščine duhovnikov, Golec Januš, Spomini, šk. 3, X, str. 1661.

⁴¹ Nekaj skopih podatkov o Sojčevi družini med drugo svetovno vojno je razvidnih iz kratkega življenjepisa Sojčeve hčerke Hilde, ki je napisala: »Dne 23. 6. 41 sem bila od nemških oblasti internirana v Meljski kasarni odkoder so me z očetom in ostalimi člani družine dne 4. 7. 41 prisilno preselili v Srbijo selo Žabare srez Oplenac. /.../ Ko se je sestri uspelo organizirati šivalni stroj smo se s sestro in mamom preselili v Topolo kjer sem sestri pomagala pri šivanju. /.../ Od oktobra 1944 pa do vrnitve v Maribor sem se pečala celi čas s šivanjem, in sicer dne 25. 7. 45.« Iz tega časa je od pisnih virov ohranjen le del razglednice s Sojčevim portretom (levo in desno je obrezana). Na njej beremo: »Darinki /.../nih časov /.../ min / Ivan Sojč / 42« (osebni arhiv Sonje Vrabl).

⁴² NŠAM, Zapuščine duhovnikov, Golec Januš, Spomini, šk. 3, X, str. 1662.

⁴³ Hči Hilda je v življenjepisu napisala, da se je vrnila 25. julija 1945. Domnevamo lahko, da so se vsaj približno sočasno vrnili tudi ostali člani družine, vključno z Ivanom Sojčem (osebni arhiv Sonje Vrabl). Pričevanja družinskih članov, da se je vrnil bolan, podpira tudi zapis slikarja Zlatka Zeija, objavljen po Sojčevi smrti: »Po osvoboditvi sta za vedno zapustila krog mariborskih umetnikov dva kiparja, in to profesor Fran Ravnikar in Ivan Sojč, ki sta se vrnila iz izgnanstva bolna in izmučena.« Gl. Zlatko ZEL, Upodabljaljoča umetnost v Mariboru, *Tovariš*, 45, 7. 11. 1952, str. 926.

⁴⁴ Ob drugih umetniških delih, ki so jih v času odsotnosti družine raznesli, so pogršili imenitno rezljano spalnico, ki jo je Ivan Sojč izdelal sam (ustni viri: Marjan Glušič in Marija Glušič, december 2019; Alenka Vaupotič, november 2019).

⁴⁵ Ob izselitvi družine v Srbijo je takratni nemški urad proglasil hišo in vrt za nemško lastnino. V pritličju je bil narejen nov lokal za pralnico tvrdke Nedog. Pri tem so predrli delilno steno med hišama (osebni arhiv Alenke Vaupotič, Sojč Jožefina in dediči, Maribor, Razlagova ul. 20, zadeva: Zahtev po obnovi postopka o nacionalizaciji, nedatirano; Sojč Josipina, Maribor, Razlagova ul. 20, Upravni spor, 5. december 1961).

⁴⁶ PAM, SI_PAM 0723/002/00378, Nedog Pavel (Maribor); Zinthauer Ludvik; Zinthauer Ana; Nedog Viljemina – zaplemni spis Zp 589/1946 Okrajnega sodišča Maribor, 1946; osebni arhiv Sonje Vrabl, Upravni spor 1961. Vse nekdanje lokale kemične čistilnice in barvarne oblek Pavla Nedoga je dal mestni narodnoosvobodilni odbor (Komisija za upravo narodne imovine v Mariboru) avgusta 1945 v najem (PAM, SI_PAM_/0442/004/01652, Mena Vežjak: najemna in kupna pogodba glede lokalov kemične čistilnice in barvarne oblek Pavel Nedog, 1945–1946). V že prej preurejenih pritličnih prostorih sta obratovali čistilnica in pralnica.

⁴⁷ Zgradba je bila nacionalizirana 25. 11. 1959. Na dan izdaje odločbe o nacionalizaciji je bilo stanje hiše enako kot na dan sprejetja Zakona o nacionalizaciji (26. 12. 1958), in sicer je imela hiša dve majhni stanovanji in dva poslovna prostora (osebni arhiv Alenke Vaupotič, Občinski ljudski odbor Maribor-center, Komisija za nacionalizacijo: odločba z dne 23. 12. 1960).

⁴⁸ V stanovanju sosednje hiše je živel skupaj z ženo, vnukinjo Darinko in hčerjo Jožefino. Žena Josipina je tam ostala do smrti leta 1969. Nad delavnico je stanovala hči Hilda z družino, nazadnje njena hči Alenka z očetom (ustni vir: Alenka Vaupotič in Sonja Vrabl, november 2019).

⁴⁹ 4. 11. 1941 je izgubil pravico do opravljanja obrti, vendar je bil po koncu vojne obstoj obrtne pravice avtomatično potrjen 17. 3. 1947 (PAM, SI_PAM/0005, Mestna občina Maribor 1528–1941, Knjiga 538: register II, 1932–1936/ Obrtni registri MOM vodeni na podlagi Obrtnega zakona 1931).

⁵⁰ ŽA Ravne na Koroškem, Kronika župnije Ravne, s. p.

⁵¹ Delo, t. i. Muršakovo znamenje, je pri Sojču naročil Janez Muršak. Muršakovi potomci poročajo, da je zaradi Sojčeve bolezni delo končal njegov pomočnik, čigar imena pa ne poznajo. Kiparska skupina, ki ni datirana in signirana, je bila postavljena v zahvalo za srečno končano vojno (za družino Muršak), domnevno leta 1946 ali 1947 (ustni vir: Anton Muršak, februar 2020).

⁵² Posmrtno masko Ivana Sojča, ki jo hrani Pokrajinski muzej Maribor, je naredil mariborski kipar Gabrijel Kolbič (1913–1995).

⁵³ PAM, SI_PAM/0005, Mestna občina Maribor 1528–1941, knjiga 538, register II, 1932–1936/ Obrtni registri MOM vodeni na podlagi Obrtnega zakona 1931. V rubriki »Nastale spremembe pri izvrševanju obrta« je zapisano, da je nadaljevala Jožica Sojč, in sicer je bila dne 15. maja 1951 izdana odločba za nadaljevanje obrti. V rubriki »poslovodje glavnega obrata« je naveden Anton Blatnik, ki je torej, dokler ni prijavil lastne obrti, delal pri Sojčevi vdovi.

⁵⁴ Verjetno je vsaj nekaj orodja prevzel Anton Blatnik, ki je še v osemdesetih letih 20. stoletja uporabljal Sojčeva dleta. Najpozneje leta 1960 svojci v prostora niso več vstopali. Atelje je bil preurejen v stanovanje, v nekdanji delavnici pa je bilo skladišče (ustni vir: Alenka Sojč, januar 2020).

Leta 1971 sta hišo oziroma stanovanje nad delavnico zapustila zadnja tam stanujoča člana družine, Hildina hči Alenka in njen oče.⁵⁵ Stavba je bila zaradi gradnje objekta VEKŠ II (višja ekonomsko-komercialna šola) porušena.⁵⁶ Najkasneje ob rušitvi, verjetno pa že prej, so raznesli in uničili vse, česar Sojč za časa svojega življenja ni predal potomcem.⁵⁷ Tako ne poznamo niti ene knjige, revije, razstavnega kataloga, priročnika s predlogami ter ostalega gradiva, ki ga je pri svojem delu uporabljal. Prav tako pogrešamo dokumente, ki bi vsebovali podatke o njegovih vajencih in pomočnikih, pogodbe, skice, načrte za oltarje, promocijski material, korespondenco in drugo dragoceno gradivo, ki bi raziskovalcem omogočilo natančen uvid v njegovo življenje in delo.

Sojčeva kiparska dela

O kiparstvu Ivana Sojča je prvi pisal Avguštin Stegenšek, ki je cenil njegovo izvirnost, izraznost figur, obvladovanje proporcij oziroma anatomije človeškega telesa, način drapiranja in tehnično dovršenost.⁵⁸ Glede na doslej zbrani in analizirani opus lahko zapišemo, da so bile med Sojčevimi lastnostmi tudi studioznost, prilagodljivost, marljivost in podjetnost.⁵⁹ Da je bil Stegenšek umetniku resnično naklonjen, pričajo njegova besedila, v katerih ga je hvalil,⁶⁰ kot tudi posredovanje pri dunajski Centralni komisiji za spomeniško varstvo⁶¹ in ne nazadnje sestava napisa s kronogramom za tabernakelj velikega oltarja v župnijski cerkvi v Cirkovcah, v katerem je Stegenšek ob naročniku ovekovečil kiparja in pozlatarja Sojča.⁶² Od kdaj natanko sta bila Stegenšek in Sojč v stikih, za zdaj ni znano, domnevamo pa lahko, da sta se spoznala, še preden je Sojč odprl lastno delavnico. Najverjetneje je ravno preko Avgušтина Stegenška v last družine Stegenšek prišel Sojčev kip, poprsje fantiča v narodni noši, ki ima na strani ob signaturi vrezano letnico 1908. Po ustnem izročilu gre za *Stegenškovega Janezka*, namenjenega tistemu, ki prenese priimek na sina v naslednjo generacijo

(sl. 3).⁶³ Naklonjenost je bila vsekakor obojestranska. Na edino doslej najdeno razglednico, ki jo je Sojč poslal Stegenšku, se je podpisal kot Vam ves vdani I. Sojč.⁶⁴ Izdelal je tudi relief za Stegenškov nagrobnik na pobeškem pokopališču (1920),⁶⁵ po Stegenškovi smrti pa Sojč med umetnostnimi zgodovinarji več desetletij pravzaprav ni bil opažen – vsaj če sklepamo po številu in dolžini znanstvenih in strokovnih besedil.⁶⁶ K temu je pripomoglo več dejavnikov, med drugim verjetno tudi to, da ni bil akademsko šolan umetnik, da je deloval v Mariboru, ki ni imel statusa tako močnega umetniškega središča kot Ljubljana,⁶⁷ predvsem pa to, na kar je nedavno opozorila Marjeta Ciglencečki, da podobarstvo (t. j. cerkvena umetnostna produkcija) v Sloveniji med umetnostnimi zgodovinarji ni imelo prave veljave.⁶⁸



3. Ivan Sojč: *Stegenškov Janezek*, 1908, zasebna last

⁵⁵ Osebni arhiv Alenke Vaupotič, Visoka Ekonomsko komercialna šola Maribor, Odločba z dne 12. 7. 1971.

⁵⁶ Zadnja znana fotografija hiše z ateljejem, kjer je dolga leta živel in delal Ivan Sojč, je bila posneta malo pred rušitvijo, 16. marca 1972. Na fotografiji, posneta 27. septembra, Sojčeve hiše ni več, še vedno pa stoji Nedogova (PAM, SI_PAM/1889, Zavod za urbanizem Maribor, t. e. 50, Razlagova ulica). Na njej pa ni več velikega k hiši pripadajočega vrta (s sadnim drevjem, trto in okrasnimi rastlinami), ki se je razprostiral proti severu in zahodu in ki ga je kipar okrasil s svojimi kipi ter ga priložnostno spremenil tudi v razstavišče.

⁵⁷ Nekaj kipov so pred rušenjem odnesli sorodniki, drugo, tudi modeli glav, rok, nog idr., pa je bilo odpeljano na deponijo (ustna vira: Alenka Vaupotič, Boris Glušič, december 2019).

⁵⁸ STEGENŠEK, Poročila, 1909 (op. 4), str. 61–62.

⁵⁹ Sojč je svoje storitve redno oglaševal v adresarjih Maribora, verjetno pa je imel podpornike tudi med pisci poročil v dnevnem časopisju, saj so ti o njem pisali zelo pohvalno, bralce spodbujali k obisku njegove delavnice in k nakupu njegovih del. Veliko svojih kipov je fotografiral in jih natisnil tudi kot razglednice. Za razliko od Ivana Cesarja in drugih sodobnikov, ki so naročnike pridobivali s pomočjo katalogov svojih del in drugega promocijskega materiala, je Sojč svojo ponudbo predstavljal tudi s celimi oltarji; gl. Maruša MARKOVČIČ, Podobarska delavnica Andreja in Ivana Cesarja v Mozirju od 1853 do 1936, *Etnolog*, n. v. 8/1, 1998, str. 144.

⁶⁰ Stegenškove zapise o Sojčevih delih v periodiki je zbrala Marjeta Ciglencečki; gl. CIGLENEČKI 2019 (op. 6), str. 114–117.

⁶¹ Leta 1912 je dunajski Centralni komisiji za spomeniško varstvo v presojo predložil skico za novi tabernakelj velikega oltarja cerkve sv. Vida v Vidmu pri Ptujju, ki ji ta ni ugovarjala. St. Veit bei Pettau, *Mitteilungen der K. K. Zentral-Kommission für Denkmalpflege*, 11/5, 1912, str. 122; CIGLENEČKI 2007 (op. 6), str. 626.

⁶² CIGLENEČKI 2007 (op. 6), str. 626; kronogram reproduciran na str. 625. Stegenšek si je zelo prizadeval, da bi bila novozgrajena cirkovska cerkev opremljena s Sojčevimi oltarji. Skupaj z župnikom Antonom Ravšlom sta obiskala njegovo delavnico in naročila veliki oltar; gl. NŠAM, Zapuščine duhovnikov, Golec Januš, Spomini, šk. 3, X, str. 1659.

⁶³ Leta 1917 ga je, ko je dobil prvega sina, prejel Avguštinov brat Jože. Odtlej se kipec po moški liniji prenaša v naslednjo generacijo. Danes je v lasti Bora Stegenška. Janez je bilo ime zadnjemu od štirih v zgodnjem otroštvu umrlih Avguštinovih bratov. Gl. Vlasta KNAPIČ, Dr. Avguštin Stegenšek z rodoslovnega vidika, *Drevesa. Časopis slovenskega rodoslovnega društva*, 23/1, 2016, str. 12. Fantič je odet v bavarsko ali tirolsko narodno nošo oziroma gre za preplet dediščine in sočasne (20. stoletje) oblačilne mode. Za opis, lokacijsko in časovno umestitev narodnih noš, ki jih je upodabljal Ivan Sojč, se najlepše zahvaljujem dr. Bojanu Knificu, za posredovanje podatkov, pridobljenih od Stegenškovih sorodnikov, Vlasti Knapič, za fotografijo kipca in dodatna pojasnila pa Meti Bojec Stegenšek.

⁶⁴ Na razglednici je reprodukcija Sojčevega kipa Brezmadežne, obdane z žarki, angelskimi glavicami in oblaki. Datum na štampiljki ni viden; gl. PAM, SI_PAM/1624, Stegenšek Avguštin, 1874–1920, šk. 7. V fondu Avgušтина Stegenška je več fotografij Sojčevih del, med njimi tudi osnutkov in še ne povsem dokončanih del v surovem stanju, iz česar lahko sklepamo, da je delo umetnika spremljal sproti oziroma da ga je tudi Sojč o svojem delu redno obveščal.

⁶⁵ Gre za izpeljanko motiva Obujenja Lazarja. Ob Jezusu je v votlini upodobljena še ena figura, v kateri je Marjeta Ciglencečki prepoznala Avgušтина Stegenška; gl. CIGLENEČKI 2007 (op. 6), str. 594. Avtorica je objavila tudi fotografijo nagrobnika, ki je bil leta 2007 zapuščen, pozneje pa odstranjen.

⁶⁶ Za edini obširnejši zapis gl. BALOH 1967 (op. 1), str. 403–404.

⁶⁷ Glede takratnih razmer na področju razstavljanja v Mariboru velja omeniti, da je Sojč v improviziranih pogojih kar precej razstavljal, sploh če upoštevamo dejstvo, da je do konca tridesetih let delal pretežno za Cerkev. Navadno je razstavil dele oltarjev in druge sakralne motive. Dela je večkrat postavil na ogled v svoji delavnici na Cankarjevi in pozneje na Razlagovi ulici ter v izložbah. Na obrtni razstavi v Mariboru leta 1921 je razstavil več manjših kiparskih del in veliki oltar za župnijsko cerkev sv. Janeza Krstnika v Staršah, leto pozneje v svojem ateljeju med drugim tudi reliefe za obhajilno mizo za isto cerkev. Leta 1924 se je kot član kluba Grohar udeležil dveh skupinskih razstav, leta 1931 je v svojem ateljeju razstavljal skupaj s slivniškim slikarjem Simonom Frasom. Na zadnjih dveh skupinskih razstavah v Mariboru je z drugimi mariborskimi umetniki sodeloval leta 1949, pri čemer je na poznonovembrski pokazal deli iz predvojnega obdobja. Gl. CIGLENEČKI 2019 (op. 6), str. 106–109; *Likovno življenje med vojnama v Mariboru*, Umetnostna galerija Maribor, Maribor 1984, str. 121, 128; *Likovno življenje v Mariboru 1945–1955*, Umetnostna galerija Maribor, Maribor 1988, str. 106; Nika VAUPOTIČ, *Povezovanje in razstavljanje v Mariboru med obema vojnama*. *Umetniški klub Grohar* (tipkopis magistrske naloge), Maribor 2017, str. 60, 72.

⁶⁸ CIGLENEČKI 2019 (op. 6), str. 121–125.

Vsebina in namembnost

V Sojčevem opusu prevladujejo sakralna dela, ki so podrobneje obravnavana v nadaljevanju prispevka. Glavnina cerkvene opreme datira v drugo in tretje desetletje 20. stoletja, pozneje so naročila s strani Cerkve pojenjala. Vzroke smemo gotovo iskati tudi v splošni gospodarski krizi, ki je nastopila v tridesetih letih, ko so bili umetniki primorani poprijeti za najrazličnejša dela. Ko ni imel večjih naročil, je Sojč izdeloval in prodajal manjše reliefe z nabožno motiviko, figurice v narodnih nošah, svečnike, vaze ter druga manjša dela. Pred drugo svetovno vojno je za podjetje Zvonoglas modeliral tudi reliefe s svetniki in ornamente za cerkvene zvonove.⁶⁹

Za cerkve je naredil oltarje, tabernaklje, prižnice, lesene nastavke krstilnikov, spovednice, posamezne kipe in reliefe, s katerimi so opremljene cerkve na slovenskem delu Štajerske, Koroške in v Prekmurju, pa tudi nekatere na Hrvaškem, v Avstriji in Nemčiji.⁷⁰

Eno redkih večjih del s profanim motivom je bronasti kip *Predica* (sl. 4), podoba delavke v narodni noši, izdelan leta 1937 za mariborskega tovarnarja Josipa Hutterja (1889–1963),⁷¹ nekaj manjših profanih del pa poznamo le po fotografijah. Gre za že omenjene figure v različnih narodnih nošah in kmečke motive.⁷² V njegovem opusu profanih del glede na poudarjeno čustveno noto izstopa kip kmečkega moža z mošnjakom v roki, ki tolažilno boža deklico, ki se ga oklepa.⁷³ Preostalo so portreti (reliefi in poprsja)⁷⁴ in predmeti uporabne umetnosti.⁷⁵

⁶⁹ NŠAM, Zapuščine duhovnikov, Golec Januš, Spomini, šk. 3, X, str. 1673. Specifika med sakralnimi deli so jaslice, reliefne (npr. za župnijsko cerkev sv. Jurija na Jurskem Vrhu, 1925) in polnoplastične (npr. za župnijsko cerkev sv. Križa v Črenšovcih, 1927).

⁷⁰ Doslej znana dela v Avstriji in Nemčiji datirajo v čas pred odprtjem lastne delavnice in so nastajala pri mojstvih, ki so ga zaposlovali, zato bi jih veljalo obravnavati posebej, v sklopu analize vplivov.

⁷¹ Obstaja le en bronast odlitek kipa, ki ga hrani Muzej narodne osvoboditve Maribor. Hutter je Sojču doplačal uničenje kalupa. Gl. NŠAM, Zapuščine duhovnikov, Golec Januš, Spomini, šk. 3, X, str. 1670. Kip je sprva stal na dvorišču Hutterjeve tekstilne tovarne v Melju (po vojni Mariborska tekstilna tovarna), pozneje je bil prestavljen v avlo poslovne stavbe in nato odtujen. Po tem, ko so ga leta 2015 našli in zasegli, so ga postavili na ogled v mariborski Muzej narodne osvoboditve. Sojč je upodobil predico v gorenjski narodni noši, kakršna je bila poznana ob koncu 19. stoletja. Vendar pa je v nekaterih detajlih posebna. In sicer je predpasnik nabran na »satje«, rokavci imajo manšete, ki so zelo redko likovno interpretirane na način, kot je to storil Sojč, čevlji, ki jih je upodobil, pa so bili v rabi do prve polovice 19. stoletja oziroma tem sorodni v obutveni modi 2. polovice 19. stoletja. Glede na obstoječo fotografijo Hutterjeve žene in hčere, ki sta pozirali v narodnih nošah, in glede na dejanske noše, ki so bile v rabi, se zato zdi, da se je Sojč pri predpasniku in manšetah na rokavih zgledoval po konkretni fotografiji, sodobne čevlje Hutterjeve žene pa je zamenjal s »starejšimi«, ki primerno in očitno dobro premišljeno dopolnjujejo celoto. Za posredovanje fotografije se najlepše zahvaljujem dr. Jerneji Ferlež, za interpretacijo upodobljene noše *Predice* in fotografije pa dr. Bojanu Knificu.

⁷² Npr. delo Večer, ki prikazuje kmeta in kmetico, ki se utrujena vračata z dela (fotografija dela je natisnjena kot razglednica; osebni arhiv Sonje Vrabl).

⁷³ Fotografiji dela sta ohranjeni v umetnikovi zapuščini (glina) in v albumu Sojčevih del (bron), v katerem je ob fotografiji pripis »Lj. samopomoč Maribor«. Gl. PAM, SI_PAM/1702/004/001, Album: kipi in notranjost cerkva ter jaslice in nagrobniki (dela kiparja Ivana Sojča), s. d. Najverjetneje je bil kipec izdelan za Ljudsko samopomoč – podporno društvo za slučaj smrti in doživlja, ki je delovalo v Mariboru (gl. *Adresar za mesto Maribor*, Maribor 1931, str. 15).

⁷⁴ Ohranilo se je nekaj portretov Sojčevih hčera, sicer pa je izdelal tudi portret škofa Antona Bonaventure Jegliča (fotografija s pripisom »privat« je v albumu Sojčevih del v PAM, SI_PAM/1702/004/001, Album: kipi in notranjost cerkva ter jaslice in nagrobniki (dela kiparja Ivana Sojča), s. d.), portrete Antona Martina Slomška (reliefni mavčni portret iz leta 1924 se nahaja na stopnišču škofijskega dvorca v Mariboru), posebej pa izstopa portret nekega Vitanjčana, ki prikazuje moža z ogromno golšo (zasebna last).

⁷⁵ Lestenc, podstavek, noga namizne svetilke in drugi predmeti, ki jih je Sojč izdelal zase oziroma za svoj dom, so ohranjeni pri potomcih.



4. Ivan Sojč: *Predica*, 1937, Muzej narodne osvoboditve Maribor, uničeno



5. Ivan Sojč: nagrobnik Leopolda Krajnc, 1933, Malečnik

Pomemben del Sojčevega opusa predstavljajo nagrobniki. Že samo na mariborskem pokopališču na Pobrežju jih je (bilo) preko deset, če pa k tem prištejemo še (tako ohranjene kot tudi odstranjene) nagrobnike v Pišecah, Cirkovcah, Slovenj Gradcu, Malečniku, Vitomarcih in drugod, je nabor teh velik. Med kakovostnejšimi nagrobniki lahko omenimo nagrobnik Albina Domiclja na pobreškem pokopališču iz leta 1924 in nagrobnik Leopolda Krajnc na malečniškem pokopališču iz leta 1933 (sl. 5).

Sojč se je udeleževal tudi natečajev za spomenike. Leta 1907, ko je bil še v Federlinovi delavnici v Ulmu, je pripravil osnutek za nagrobni spomenik Simonu Gregorčiču za Libušnje,⁷⁶ leta 1922 je naredil osnutek za Slomškov spomenik (relief), ki so ga nameravali postaviti v Mariboru,⁷⁷ polnoplastični kip Antona Martina Slomška z Blažetom in Nežico iz leta 1938 v Slovenski Bistrici, ki je najstarejša kiparska

⁷⁶ K ploskemu slopu trapezaste oblike je prislonska celopostavna figura, ki z lovorjevo vejico v roki sega proti Gregorčičevemu portretu v medaljonu na vrhu, ob vznožju slopa pa je odložena lira. Za izdelavo spomenika je Sojča priporočil neznani pisec v tržaški *Edinosti*: »/.../ Naj se to delo podeli v tujini živčemu odličnemu slovenskemu umetniku /.../« (Damir GLOBOČNIK, Nagrobni spomenik Simonu Gregorčiču, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 66/1, 2018, str. 75–76).

⁷⁷ Fotografija osnutka je ohranjena v albumu Sojčevih del; gl. PAM, SI_PAM/1702/004/001, Album: kipi in notranjost cerkva ter jaslice in nagrobniki (dela kiparja Ivana Sojča), s. d. Sojčev osnutek so pobudniki ocenili kot delo, »vredno popolnega priznanja«, pripravljali so odbor za zbiranje denarnih sredstev in v propagandne namene izdali razglednico z reprodukcijo osnutka, vendar pa do uresničitve ni prišlo; gl. Ana LAVRIČ, »Javni« spomenik škofu Antonu Martinu Slomšku v azilu mariborske stolnice, *Acta historiae artis Slovenica*, 18/1, 5, 2013, str. 6–57.

upodobitev motiva te skupine na Slovenskem, pa je bil celo prvi javni spomenik Slomšku (sl. 6).⁷⁸ Leta 1938 je sodeloval še na natečaju za spomenik kralju Aleksandru I. v Mariboru,⁷⁹ izdelal pa je tudi Miklošičev kip za spomenik.⁸⁰

Manjši del evidentiranega opusa predstavlja arhitekturno kiparstvo. Na ogredju glavnega portala osnovne šole v Mežici, zgrajene leta 1926 po načrtih mariborskega stavbenika Maksa Czeikeja, sta njegova puta.⁸¹ Sojčev je gotovo tudi nesignirani kip sv. Jurija (1918) v vogalni niši Juhartovega dvorca na Mariborski cesti v Slovenski Bistrici. Načrt obsežne prezidave dvorca, za katerega je bil predviden tudi omenjeni kip, je leta 1917 signiral Maks Czeike.⁸² Za fasado slovenjebistriškega Slomškovega doma je bil narejen zgoraj omenjeni Slomškov kip (1938),⁸³ v Mariboru pa je na pročelju cerkve sv. Barbare na Kalvariji Sojčeva skupina Križanja z obema razbojnikoma (1935).



6. Ivan Sojč: Anton Martin Slomšek, 1938, Slovenska Bistrica

⁷⁸ Kiparska skupina je bila nameščena na pročelju leta 1937 zgrajenega »Slomškovega doma«. V župnijski kroniki za leto 1938 beremo: »V začetku julija se je ustoličil na fasado kip: Slomšek z Blažekom in Nežiko, lepo delo kiparja Ivana Sojča iz Maribora.« (ŽA Slovenska Bistrica, Gedenkbuch der Stadtpfarre Windischfeistriz, 1860, str. 150). Kiparska skupina, ki je bila postavljena na najvišjo od treh nizkih pravokotnih konzol, je bila – skupaj s križem na desni strani pročelja – pozneje odstranjena in premeščena v zvonico župnijske cerkve, maja leta 1991 pa je bila slovesno postavljena na današnje mesto pred cerkvijo. Gl. ŽA Slovenska Bistrica, Kronika župnije sv. Jerneja Slovenska Bistrica od 1982, str. 74–76; Monika DEŽELAK TROJAR, Kanonizacija Antona Martina Slomška v verskem in kulturnem kontekstu, *Kulturni svetniki in kanonizacija* (ur. Marijan Dovič), Ljubljana 2016, str. 304.

⁷⁹ NŠAM, Zapuščine duhovnikov, Golec Januš, Spomini, šk. 3, X, str. 1670–1671.

⁸⁰ BALOH 1967 (op. 1), str. 403.

⁸¹ Prvotno nahajališče še dveh polomljenih putov (brez glav), ki skupaj s portalnima simbolizirata gospodarstvo, delo, kmetijstvo in rudarstvo, ni znano. Danes sta hranjena v šolski stavbi.

⁸² Za posredovanje načrta dvorca se najlepše zahvaljujem dr. Ferdinandu Šerbelju. Kot lahko sklepamo na osnovi objektov, ki jih je načrtoval Czeike in s kiparskimi deli opremil Sojč, sta bila omenjena v poslovnih stikih. Morda je ravno po priporočilu Czeikeja Sojč prejel naročilo za izdelavo velikega oltarja v kapeli sv. Roka v Kovači vasi (na kamniti plošči nad portalom je vklesan napis, ki razkrije naročnika, arhitekta in leto izgradnje kapele, 1922) in naročilo za izdelavo tabernaklja ter stenske ornamentike (pozlačeni žarki) za kapelo Presvetega Srca Jezusovega v Žabljeku pri Laporju, ki je bila zgrajena leta 1934 (ŽA Laporje, Kronika župnije Laporje, s. p.).

⁸³ Kiparska skupina je bila preračunana glede na prvotno postavitev, torej za pogled od spodaj navzgor. Z leve proti desni si pogledi oseb sledijo tako, da se gledalcu oko ustavi pri Slomšku, ki ima glavo rahlo sklonjeno in pogleduje navzdol.

Slog

Na raznolikost Sojčevega opusa je gotovo vplivalo več kot desetletno delo pri domačih in tujih mojstrih, kjer se je srečal z najrazličnejšimi kiparskimi in drugimi prijemi. Glede na čas, ki ga je preživel v posameznih delavnicah, bi lahko sklepali, da so nanj najbolj vplivali Federlin, pri katerem je delal najdlje, in sicer dve leti in pol, Neuböck in Oberhuber, manj pa tisti, pri katerih je delal krajše obdobje, med njimi Schadler, pri katerem je bil pet mesecev.⁸⁴ Vera Baloh je zapisala, da se je Sojč na željo naročnikov naslanjal na tradicionalne zgodovinske sloge in nazarenske vzore, lastna ubranost pa ga je približala secesijskemu slogu.⁸⁵ S secesijo se je srečal že pred odhodom na Dunaj, in sicer v prvih letih 20. stoletja v Gradcu, ko se je tam šolal in delal pri Petru Neuböcku. V tem času, med letoma 1900 in 1903, je namreč v Gradcu živel münchenski secesijski slikar Paul Schad-Rossa (1862–1916). V tem obdobju je bila graška oziroma štajerska umetnost tesno povezana s secesijo, kot je razvidno iz opusov mojstrov, izučenih v umetniški šoli (*Grazer Kunst-Schule und Werkstätten für dekorative Kunst*), ki jo je Rossa ustanovil kmalu po prihodu v mesto.⁸⁶ Malo verjetno je, da se Sojča aktualno umetniško dogajanje v štajerski prestolnici ni dotaknilo, čeprav se je v Neuböckovi delavnici takrat ukvarjal predvsem s historističnim cerkvenim kiparstvom. Nekaj let pozneje se je seznanil tudi z dunajsko secesijo, ki jo je, vsaj kar zadeva ornamentiko, sprejemal in prenašal v svoje delo. Glede na cerkveno opremo prve polovice 20. stoletja na slovenskem Štajerskem smemo Sojča upravičeno imenovati za protagonista secesijskega sloga na področju sakralne umetnosti v tem prostoru,⁸⁷ čeprav secesija v njegovih delih korespondira s historizmom. Pri oltarnih celotah se ni skoraj nikoli – tudi ko je oltar izdelan v naslonu na romaniko, gotiko, renesanso ali barok⁸⁸ – odrekal secesijskim elementom. Najbolj dovršeno delo, ki ga je izdelal v duhu secesije, je tabernakelj velikega oltarja v župnijski cerkvi sv. Vida v Vidmu pri Ptujju (1913).⁸⁹ Medtem ko spodnji arhitekturni del tabernaklja, dopolnjen z reliefoma, predvsem s svojo konkavno-konveksno obliko kljub značilni secesijski ornamentiki še priključuje v spomin baročne oltarje, je zgornji del povsem secesijski. Lovorjeve veje, ki jih držijo in dvigajo angeli, tvorijo kupolo, ki je citat zlate kupole na Olbrichovi Hiši dunajske secesije (sl. 7).⁹⁰ Tudi zamišljene hermafroditne figure angelov, oblečene v halje, imajo vse značilnosti angelov, kakršne so upodabljali avstrijski secesijski umetniki in slovenski umetniki, ki so se naslanjali na

⁸⁴ Za analizo vplivov bi bilo treba natančno proučiti opuse mojstrov, pri katerih se je Sojč učil in delal, kar presega okvir pričujočega besedila.

⁸⁵ BALOH 1967 (op. 1), str. 404.

⁸⁶ Gudrun DANZER, *Aufbruch in die Moderne? Paul Schad-Rossa und die Kunst in Graz*, Neue Galerie, Graz 2014, str. 43–47, 54, 58, 63.

⁸⁷ Glede na Dunaj se je to zgodilo z veliko zamudo, glede na slovenski prostor pa ne, saj je bil na naših tleh čas secesije med letoma 1900 in 1920, odmeve pa najdemo še pozneje, tudi po 2. svetovni vojni; gl. Robert SIMONIŠEK, *Slovenska secesija*, Ljubljana 2011, str. 16.

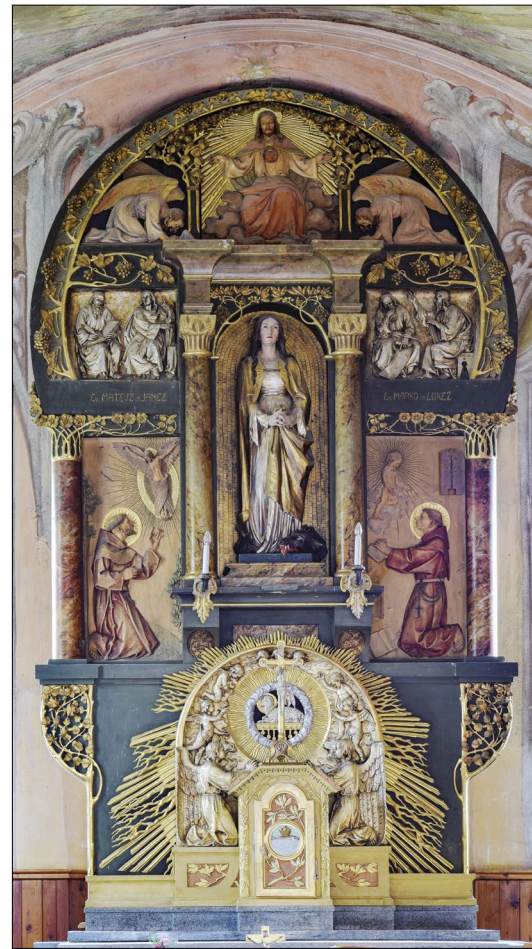
⁸⁸ Skladno z zahtevami 19. stoletja, ko so pri opremljanju cerkva težili k slogovni enotnosti oziroma skladnosti prostora in opreme.

⁸⁹ Stegenšek je videmski tabernakelj, narejen v »modernem slogu«, umestil med Sojčeva najpomembnejša dela; gl. Avguštin STEGENŠEK, Naši kiparji, *Ljubitelj krščanske umetnosti*, 1/1, 1914, str. 32. Tabernakelj je omenila tudi Sonja Žitko, ki je o njem med drugim zapisala, da je bolj secesijsko kot neohistoristično delo; gl. Sonja ŽITKO, *Historizem v kiparstvu 19. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 1989, str. 146–147. Med kiparjeve viške, »ki so se zgodili, ko se je kipar dovolj sproščeno predal secesijskemu naglasu«, je tabernakelj umestila CIGLENEČKI 2019 (op. 6), str. 125.

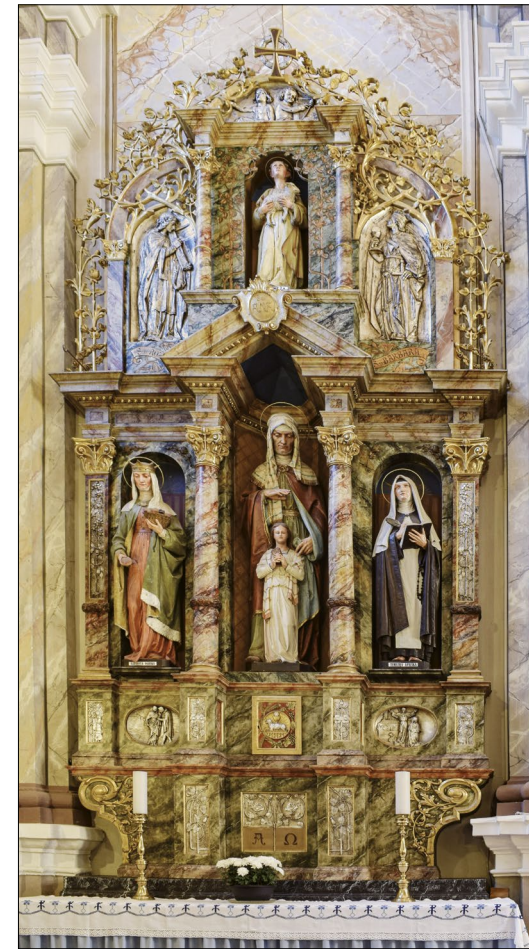
⁹⁰ Povsem dokončan, torej tudi pozlačen, je tabernakelj vključno z bronastimi svečniki stal 2500 kron. V župnijski kroniki je tabernakelj »v modernem slogu z rastlinskimi okraski« podrobno opisan; gl. ŽA Videm pri Ptujju, Kronika župnije Sv. Vida pri Ptujju, str. 130–131.



7. Ivan Sojč: veliki oltar (tabernakelj 1913, oltarni nastavek 1917), ž. c. sv. Vida, Videm pri Ptujju



8. Ivan Sojč: veliki oltar, 1920, ž. c. sv. Marjete, Kebelj



9. Ivan Sojč: oltar sv. Ane, 1919, ž. c. Marijinega vnebovzvetja, Cirkovce

dunajsko secesijo.⁹¹ Sojč je za k tabernaklju načrtoval tudi svečnike z motivom lovorja.⁹² Med Sojčevimi secesijskimi deli moramo na tem mestu izpostaviti vsaj še velika oltarja za župnijski cerkvi sv. Marjete na Koblju in na Polzeli. Pri prvem iz leta 1920 je sledil principom, ki so se pri nas uveljavili v secesijski profani arhitekturi, saj se okras proti vrhu stopnjuje.⁹³ Na visokem, polkrožno sklenjenem oltarju,⁹⁴ ki je edini te vrste v kiparjevem opusu, ni niti ene polnplastične figure, ampak je oltarna stena v celoti zapolnjena z reliefi, zaradi česar oltar učinkuje kot bogato dekorirano pročelje. Če kipar na menzo ne bi postavil velikega, bogato ornamentiranega tabernaklja, ki je protiutež

⁹¹ Za figure angelov v secesiji gl. SIMONŠEK 2011 (op. 87), str. 275–282.

⁹² ŽA Videm pri Ptujju, Kronika župnije sv. Vida pri Ptujju, str. 131: »Svečniki so po modelu istega umetnika vlti v bron«.

⁹³ Tako je v skladu s secesijskim načelom rasti oblikovana fasada hotela Union (arhitekt Josip Vancaš, 1903–1905); gl. Breda MIHELČ, Najpomembnejše secesijske stavbe v Ljubljani, *Secesijska arhitektura v Sloveniji*, Ljubljana 1997, str. 61.

⁹⁴ Zaključek ni povsem polkrožen, atika pa je malenkost širša od spodnjega dela, zato forma oltarja spominja na ključavnico.

ornamentalno zgoščeni atiki, bi bila kompozicija neproporcionalna, tako pa mu je uspelo ustvariti kakovostno uravnoteženo secesijsko delo, ki je tudi po tehnološki plati dovršeno (sl. 8).⁹⁵ Leta 1930 je bil postavljen oltar v cerkvi na Polzeli. Sojč je pripravil načrt oltarja in izdelal reliefe in kip, ki so bili odliti v bron, mariborski kamnosek Karel Kocjančič pa je izklesal marmorni nastavek.⁹⁶ Polkrožna forma oltarja, ornamentirane vertikale, predvsem pa frontalna podoba Kristusa z rokama, odročena v strogi horizontali, ki je umeščena v krog, so tisti elementi, ki zelo spominjajo na ureditev kapele škofa Andreja Karlina v Trstu (1913), delo arhitekta Ivana Vurnika, ki velja za eno boljših secesijskih del na področju cerkvene arhitekture pri nas.⁹⁷

V več primerih je Sojč secesijske elemente spojil z zgodovinskimi slogi. Pri tem glede na širši prostor ni bil izjema – Ferdinand Stuflesser je npr. leta 1907 za cerkev sv. Jožefa v Grubišnem Polju na Hrvaškem naredil tri oltarje, pri katerih se neogotski in neorenesančni elementi prepletajo s secesijsko dekoracijo⁹⁸ – glede na sodobnike, delujoče v severovzhodni Sloveniji, pa vsekakor. Dobro poznavanje posameznega sloga mu je omogočalo snovanje celot, pri katerih so elementi, prevzeti iz starejših obdobj, in elementi, ki jih je črpal iz secesije, skladni. Tako

je npr. stranski oltar sv. Ane v župnijski cerkvi v Cirkovcah iz leta 1919 v osrednjem delu (niše s kipi) neorenesančen, atika, ki spominja na vinjete Alfonsa Muche, in ornamentika na predeli pa sta secesijski in rahljata sicer strogo zasnovani nastavek (sl. 9).⁹⁹ Kvaliteten in dovršen je bil secesijski

⁹⁵ Zanimiv je podatek, da je septembra 1919 Sojč predložil predračun za 27.000 kron (brez kamnitega podstavka v vrednosti 17.000), ki so ga naslednje leto, ko jim je uspelo zbrati dovolj denarja, tudi naročili. Avgusta 1920, ko je oltar že bil v delu, je Sojč dva oltarna reliefa (sv. Frančiška Asiškega in sv. Antona Padovanskega) razstavil in po tem ceno dvignil na 35.000 kron; ŽA Kebelj, *Župnijska kronika*, str. 29–32.

⁹⁶ Gl. napis na hrbtni strani oltarja.

⁹⁷ Dušan BLAGANJE, Ivan Vurnik, arhitekt, *Ivan Vurnik 1884–1971, slovenski arhitekt*, Ljubljana 1994, str. 12; SIMONIŠEK 2011 (op. 87), str. 147. Kot konkretni vzor za obe deli lahko navedemo cerkev sv. Leopolda na Steinhofu na Dunaju, delo Vurnikovega učitelja Otta Wagnerja. Pri Sojču gre za poenostavljeno različico oziroma za povzemanje najosnovnejših elementov.

⁹⁸ Irena KRAŠEVAC, Polikromirana drvena skulptura i oltari crkve sv. Josipa u Grubišnom Polju. Prilog poznavanju historicističke crkvene opreme, *Anali Galerije Antuna Augustinčića*, 31, 2012, str. 8–10.

⁹⁹ Zapis v župnijski kroniki, ki se nanaša na izplačilo oltarja sv. Ane, oriše takratne povojne razmere, ko je primanjkovalo hrane. Sojču so oltar plačali z denarjem in živili, ki so jih »dobra dekleta po vaseh pobirala«. Skupna vsota v denarju in živilih je bila 28.000 kron; gl. ŽA Cirkovce, *Chronik der Pfarre Maria Himmelfahrt in Zirkovitz*, str. 49. Ob obeh stranskih oltarjih in velikem oltarju so Sojčevo delo v tej cerkvi še kip sv. Antona



10. Ivan Sojč: tabernakelj velikega oltarja, ž. c. sv. Bolfenka na Kogu, uničeno

(z elementi historizma) »perforirani«, z lovorjem obrasli nastavek tabernaklja za veliki oltar župnijske cerkve sv. Bolfenka na Kogu (sl. 10).¹⁰⁰ Manj prepričljive so kompozicije, pri katerih je skušal povezati ali združiti secesijske in baročne elemente. Pri tem lahko izpostavimo za zdaj edino tovrstno znano delo, veliki oltar sv. Jurija v župnijski cerkvi na Remšniku iz leta 1920. Na neobaročni kulisi z zanimivo secesijsko oblikovano atiko zmoti profilirano ogredje, ki je glede na vitke stebre preveč masivno. Strogosti arhitekturnih členov oltarnega nastavka kiparju ni uspelo zrahljati niti z bujno ornamentiko.¹⁰¹ Kljub temu pa moramo priznati, da je, ne glede na izpostavljene slabosti, oltar nekaj posebnega v tem prostoru, saj je neobičajen in edini Sojčev oltar te vrste.¹⁰² Morda lahko med

Padovanskega na konzoli, Marija v tronu, relief Krsta v Jordanu (za krstilnik) in velika peteroramna svečnika ob tabernaklju velikega oltarja.

¹⁰⁰ Ker je bila v vojaškem spopadu leta 1945 cerkev porušena, oprema pa uničena, poznamo tabernakelj le po ohranjeni fotografiji (pred pozlato); gl.: PAM, SI_PAM/1702/004/001, Album: kipi in notranjost cerkva ter jaslice in nagrobniki (dela kiparja Ivana Sojča), s. d. Za podrobnejši opis velikega oltarja s tabernakljem gl. Boštjan ROŠKAR, Cerkev sv. Bolfenka na Kogu, *Zbornik župnije sv. Bolfenka na Kogu* (ur. Milena Orešnik), Kog 2007, str. 40.

¹⁰¹ O remšniškem oltarju je ob izčrpnih podatkih v župnijski kroniki ohranjenega veliko arhivskega gradiva, med katerim velja omeniti Sojčev dopis z natančnim opisom opravljenega dela; gl. NŠAM, Dg 1920, F61/15, 1920, 7, glavni oltar v župnijski cerkvi sv. Jurija na Remšniku.

¹⁰² Nproporcionalni oltarji iz tega obdobja, na katerih je večkrat »vsega po malo« in ki so pri Sojču bolj izjema kot pravilo, niso v cerkvah na slovenskem Štajerskem nobena redkost. Tako je npr. zelo nproporcionalen stranski oltar v podružnični cerkvi sv. Ane v Starem Gradu pri Makolah, delo pozlatarja in podobarja Antona Buta iz leta 1894 oziroma 1895, pri katerem je avtor v glavnem črpal oblike, značilne za zreli barok in klasicizem. Enako lahko zapišemo za nastavka slavoločnih oltarjev v župnijski cerkvi sv. Filipa in Jakoba v Laporju, delo Alojza Zorattija iz leta 1911, ki sta (vključno z ornamentiko) neposrečena kombinacija renesančnih, zgodnjebaročnih in klasicističnih elementov; gl. Simona KOSTANJŠEK BRGLEZ, *Umetnostnozgodovinska podoba makolskih cerkva*, *Zbornik Občine Makole*, Makole 2018, str. 278; *ŽA Laporje*, *Kronika župnije Laporje*, s. p.



11. Ivan Sojč: leseni nastavek krstilnika, ž. c. sv. Petra, Malečnik

slogovno sovpadata z neogotsko arhitekturo. V nekaterih primerih, zlasti ko gre za »dopolnilna« kiparska dela, se je Sojč prilagajal opremi. Za rokokojski veliki oltar Janeza Jurija Mersija (1725–1788)¹⁰⁵ v cerkvi sv. Martina v Šmartnu pri Slovenj Gradcu je naredil kakovosten neorokokojski tabernakelj (1911), ki je z oltarjem usklajen.¹⁰⁶ Izpostaviti pa moramo, da se Sojč, tudi ko se je slogovno naslanjal na isto obdobje, ni ponavljal. Tako je npr. neorokokojski tabernakelj (1914) za veliki oltar župnijske cerkve sv. Janeza Nepomuka v Lučkem na Hrvaškem (sl. 12) z reliefnim figuralnim poviškom povsem drugačen od šmartenskega.¹⁰⁷ Za menzi rokokojskih stranskih oltarjev Jožefa Holzingerja (1735–1797) v župnijski cerkvi na Polenšaku je izdelal reliefa z osrednjima podobama Srca Jezusovega in Srca Marijinega (1922), obrobjenima z ornamentiko, ki posnema tisto na

secesijskimi elementi, ki jih je Sojč uporabljal, opozorimo tudi na značilen tip pisave, ki ga v Sloveniji še lahko vidimo npr. na fasadah Mestne hranilnice na Čopovi ulici in Ljudske posojilnice na Miklošičevi cesti v Ljubljani,¹⁰³ pri Sojču pa takšno pisavo najdemo mdr. na krstilnikih na Keblju (sl. 11), v Malečniku, na oltarju sv. Jožefa v Cerkvjenjaku in na nagrobniku družine Rebol na pobeškem pokopališču. Kot primerjavo k omenjenemu nagrobniku, kjer gre za portretno upodobitev Frančiške Rebol, lahko navedemo poprse Anne grofice Buttler-Stubenberg (1900) graškega kiparja Hansa Brandstätterja; oba portreta sta zavezana realizmu, sodobni element na obeh delih pa je ravno secesijska pisava na podstavku.¹⁰⁴

Sojč se je, skladno s težnjami 19. stoletja po ustvarjanju celostne umetnine, slogovno prilagajal prostoru – tako arhitekturi kot tudi obstoječi opremi. Tako sta npr. stranska oltarja v župnijski cerkvi v Cirkovcah skladna z neorenesančno arhitekturo, v župnijski cerkvi sv. Jožefa v Slatini na Hrvaškem pa njegova stranska oltarja, posvečena Jezusu in Mariji,

¹⁰³ MIHELIC 1997 (op. 93), str. 41–42.

¹⁰⁴ Brandstätter (1854–1952), najprej učenec cerkvenega kiparja Jakoba Gschiela, nato diplomant dunajske akademije, ki je bil sprva zavezan historizmu, pozneje pa so pri njegovih delih v ospredje vedno bolj prihajale klasicistične forme, je secesijo sprejemal v manjši meri. Secesijska dekorativnost se pri njem v glavnem pojavlja na ekslibrisih in osnutkih za plakate ter na nagrobnikih. Gl. Christiane HOLLER, Die verdrängte Skulptur. Der Triumph des Kunstgewerbes über die Bildhauerei, *Im Hochsommer der Kunst 1890–1925. Portrait einer Epoche aus Steirischen Sammlungen*, Landesmuseums Joanneum, Graz 1997, str. 66.

¹⁰⁵ Za atribucijo oltarja Mersiju gl. Sergej VRIŠER, *Baročno kiparstvo na slovenskem Štajerskem*, Ljubljana 1992, str. 223.

¹⁰⁶ Fotografija tabernaklja v surovem stanju in fotografija pozlačenega in že postavljenega tabernaklja sta ohranjeni v Stegenškovem fondu. Na hrbtni strani prve je napis: st. Martin pri Slov. Gradcu / 1911 (Sojč); gl. PAM, SI_PAM/1624, Stegenšek Avguštín, 1874–1920, šk. 8.

¹⁰⁷ Na hrbtno stran tabernaklja sta vrezana napis, da je bil tabernakelj izdelan leta 1914 za časa župnika Josipa Lanovića, in Sojčeva signatura.

atikah oltarjev.¹⁰⁸ Z neorokokojskimi ornamentami je opremil tudi svoj tabernakelj (1924) za rokokojski veliki oltar v župnijski cerkvi sv. Štefana na Gomilskem, delo Ferdinanda Galla (ok. 1709–1788),¹⁰⁹ s cerkveno opremo pa je slogovno poenoten tudi reliefni križev pot z rokokojsko oblikovanimi okvirji (1914), narejen za župnijsko cerkev na Vurberku (sl. 13).¹¹⁰ Vsekakor se je obstoječi opremi prilagajal mnogo bolje kot nekateri njegovi kolegi, npr. Miloš Hohnjec, ki je za rožnovenski oltar v župnijski cerkvi sv. Treh kraljev v Studenicah iz dvajsetih let 18. stoletja zasnoval neorokokojski tabernakelj (1922), kakršnega bi pričakovali na oltarju iz poznih šestdesetih ali sedemdesetih let 18. stoletja.¹¹¹

Ob zrelem baroku je bil Sojču blizu tudi spodnještajerski barok iz časa okrog leta 1700. Predvsem se to kaže pri večjih kompozicijah, kjer je velik del namenil prepletu bujnega akanta. Tako je npr. osrednja podoba v Cirkovcah, relief z motivom Marijinega vnebovzvetja (1909), vstavljena v okvir, ki posnema oltarno arhitekturo z akantovimi ušesi ob straneh (sl. 1). Atiko z reliefom sv. Trojice prav tako obdaja akantov ornament. Pri tem delu si lahko v spomin priključimo oltar sv. Frančiška Ksaverja v ptujskogorski romarski cerkvi iz okoli leta 1690 pa tudi atiko Florijanovega oltarja v mariborski stolnici iz okoli leta 1697, ki sta bila narejena v delavnici Franca Kristofa Reissa (omenjen v letih 1688–1711).¹¹² Ustrezno slogovnemu obdobju, na katerega se je naslanjal, je Sojč uporabil tudi drugo ornamentiko – obravnavana cirkovška figuralna reliefa je obdal z astragalom (izmenjaje biserni niz in paličast motiv), relief z motivom presvetega Srca Jezusa za stranski oltar v župnijski cerkvi sv. Ilja v Šentilju (1926) pa je opremil z bogatim in plastovitim akantom.¹¹³ Prav kakor na Reissovih slavoločnih oltarjih v podružnični cerkvi sv. Ane v Cirkulanah, kjer



12. Ivan Sojč: tabernakelj velikega oltarja, 1914, ž. c. sv. Janeza Nepomuka, Lučko



13. Ivan Sojč: postaji križevega pota, 1914, ž. c. Marijinega vnebovzvetja, Vurberk

iz bujnega akanta, ki uokvirja osrednji podobi, izražajo figure putov, pri Sojčevem velikem oltarju v kapeli sv. Jurija v zagrebškem Gornjem gradu (1915) iz akanta izraščata figuri angelov, ki simbolizirata upanje in vero.¹¹⁴ Glede na slog Sojčevih večjih kiparskih sestavov je očitno, da je kipar, za razliko od nekaterih sodobnikov, ki so se naslanjali večinoma na renesanso in zreli barok, »prehodil« vsa zgodovinska obdobja, pri čemer izstopajo še zlasti elementi, ki so na slovenskem Štajerskem prevladovali med letoma 1700 in 1780, upošteval pa je tudi aktualnejše smernice.

Figuralika

Najstarejše znano Sojčevo delo je lesen kipec sv. Boštjana iz leta 1903 (sl. 14).¹¹⁵ V njem je pokazal suvereno obvladovanje anatomije človeškega telesa. Povsem jasno lahko vidimo, da je mučenik še živ, a umira; roki sta mu že omahnili, glava pa bo zelo kmalu padla. Tudi njegova boljša poznejša figuralna dela ne zaostajajo za deli sodobnikov, akademsko izobraženih kiparjev.¹¹⁶ Kot je razvidno iz polnplastičnih kiparskih del in reliefov, je Sojč obvladal tudi anatomijo obraza. Skrbno se je posvečal detajlom, vključno z ušesi, členki, nohti idr., ki jih je oblikoval natančno in anatomsko pravilno. Prav tako so njegove figure ustrezno starostno diferencirane. Tako je npr. sv. Antona Puščavnika na stranskem oltarju sv. Jožefa v Cirkovcah (1913) s pomočjo (na ustreznih mestih) vrezanih gub in vrezov, ki dajejo učinek povešene kože, prikazal kot pravega starca (sl. 15). Nasprotno je figura

¹⁰⁸ Za atribucijo oltarjev Holzingerju gl. VRIŠER 1992 (op. 105), str. 217.

¹⁰⁹ Sojčev načrt za tabernakelj je odobril France STELE, Varstvo spomenikov, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 1/3–4, 1921, str. 155. Stele je Sojčeva kiparska dela očitno odobral. Tako je mdr. odobril tudi, da se z novim Sojčevim oltarjem nadomesti oltar iz prve polovice 18. stoletja v južni stranski kapeli župnijske cerkve v Vidmu pri Ptujju, ki so ga zaradi slabega stanja odstranili; gl. France STELE, Varstvo spomenikov, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 9, 1929, str. 60. Za atribucijo oltarja Gallu gl. VRIŠER 1992 (op. 105), str. 213.

¹¹⁰ Ob križevem potu so Sojčeva dela v tej cerkvi še kip Srca Jezusovega, kip Srca Marijinega in leseni nastavek krstilnika, pri katerem se je z ornamentiko kipar prav tako naslanjal na rokoko.

¹¹¹ Puta na tabernaklju (1922) sta delo Hohnjecovega takratnega delavca, kiparja Jožeta Lapuha; gl. ŽA Studenice, *Gedenkbuch der Kuratie h. Dreikönig in Studenitz*, str. 202.

¹¹² Za Reissova in njemu pripisana dela, omenjena v tem prispevku, gl. VRIŠER 1992 (op. 105), str. 31–33, 227–228.

¹¹³ Relief so pri Sojču naročili namensko za slovesnost obhajanja 25-letnice duhovništva tistih duhovnikov, ki so leta 1901 zaključili študij bogoslovja v Mariboru; gl. Dopisi. Tečaji. Priporočbe, *Glasnik presvetega Srca Jezusovega*, 25/12, 1926, str. 300–301. Ob prenovi cerkve v šestdesetih letih je bil relief odstranjen s tabernaklja in deponiran. Ohranjeni sta le dve tretjini osrednjega reliefa s figuro Jezusa Kristusa, medtem ko ornamentalni del v celoti manjka.

¹¹⁴ Kapela sv. Jurija je bila pred nekaj leti vključno z oltarjem prenovljena. Oltarju manjkajo ornamentika v zgornjem delu, vključno z reliefom v sklepu (simbol ljubezni), in tabernakelj, zamenjana je bila tudi menza.

¹¹⁵ Kipec ni datiran, letnico nastanka je Sojč napisal na hrbtno stran fotografije (osebni arhiv Sonje Vrblj). Gre za kip, ki ga je omenil Stegenšek: »Tu (v Gradcu) je izvršil nežen kip sv. Boštjana, ki je vzbudil zanimanje in priznanje znanega umetnika prof. Brandstätterja«. Gl. STEGENŠEK, Poročila, 1909 (op. 4), str. 64.

¹¹⁶ Npr. Sojčevo figuro sv. Ane z malo Marijo na stranskem oltarju v Cirkovcah (1919) lahko, kar zadeva anatomijo in kakovost izvedbe, postavimo ob bok motivno enakemu kipu na velikem oltarju v Čadramu (1899), ki ga je naredil na dunajski akademiji izšolani kipar Jakob Žnider. Gre za eno redkih poznanih in ohranjenih del umetnika, ki se – kot nekateri drugi takratni slovenski kiparji – po šolanju ni vrnil v domovino. Gl. Sonja ŽITKO, Kipar Jakob Žnider (1862–1945), *Zbornik občine Slovenska Bistrica*, 2, Slovenska Bistrica 1990, str. 171–176.



14. Ivan Sojč: Sv. Boštjan, 1903, zasebna last

sv. Vida na velikem oltarju v Vidmu pri Ptujju z mehкими zglajenimi prehodi podoba mladeniča. Za moške like so značilne poudarjene obrazne kosti, kar daje obrazom trdoto ali strogost, ženski obrazi pa so mehkejši in zato milejši. Za razliko od oltarnih nastavkov in drugih večjih kosov cerkvene opreme, pri katerih je pogosto posegel po secesijskem repertoarju, se pri figurah na teh sestavih in drugih posameznih svetniških figurah v cerkvah v več primerih kaže vpliv nazarenskega slikarstva, redkeje tudi baroka, medtem ko je secesijska stilizacija izrazitejša le pri nagrobnikih in mali plastiki.¹¹⁷ Pri sakralnih figurah je tako v glavnem sledil značilnostim sakralnega kiparstva 19. stoletja, ki je zapustilo umirjene svetniške podobe, katerih naloga je bila spodbujanje pobožnosti. Sojčeve figure, navadno odete v prosto padajočo, nerazvihan draperijo, so precej vitkih postav, brez izrazito poudarjene muskulature,¹¹⁸ frontalno postavljene in razmeroma statične. Več dinamike je prisotne v kiparskih skupinah, ki niso del cerkvene opreme. Osebe so v interakciji, kar je dosegel z usmeritvami pogledov upodobljencev, njihovimi držami, ustrezno gestikulacijo in z izrazi na njihovih obrazih, v katerih zaznamo patos, ki ga v sakralnih delih ne opazimo. Če izpostavimo nedatirano Pietà, zmodelirano v glini,¹¹⁹ v literaturi že izpostavljeno skupino Križanja, postavljeno nasproti mariborskega Magdalenskega parka,¹²⁰ in nagrobnik rodbine Klančnik (Pietà z žalujočo Marijo Magdaleno in Janezom Evangelistom ob straneh) na pokopališču na Pobrežju, mu moramo priznati dobro interpretacijo vsebine. Dejstvo pa je, da je njegov opus – ustrezno obsegu – kakovostno raznolik in da je med

¹¹⁷ Kot primer lahko izpostavimo nagrobnik cerkvenega ključarja Leopolda Krajnca na malečniškem pokopališču iz leta 1933 (sl. 5): Kristusovo telo, katerega forme so rahlo stilizirane, je zelo blizu motivno enakemu nagrobniku družine Kattus (1902), delu dunajskega umetnika Franza von Matscha (1861–1942), čigar nagrobniki sicer veljajo za najboljše secesijske nagrobnike na prelomu stoletja. Gl. Cornelia REITER, *Skulptur und Wiener Secession, Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. 5: 19. Jahrhundert* (ur. Gerbert Frodl), München 2002, str. 537–538.

¹¹⁸ V tem oziru izstopa le eno delo, in sicer kip sedečega žalujočega kovača s kladivom za nagrobnik družine Köllner v Slovenj Gradcu (1933), katerega razgaljeni zgornji del telesa je izrazito mišičast. Sojčevi že dokončani (glineni) figuri je »premodeliral /.../ roke gospoda v roke kovača« njegov prijatelj, profesor in vodja oddelka za kiparstvo na umetnoobrtini šoli v Gradcu Wilhelm Gösser (1881–1966), ki ga je večkrat obiskal v mariborski delavnici. Gl. NŠAM, *Zapuščine duhovnikov, Golec Januš, Spomini*, šk. 3, X, str. 1667–1668.

¹¹⁹ Osebni arhiv Sonje Vrabl; fotografija dela je natisnjena kot razglednica.

¹²⁰ KOSTANJŠEK BRGLEZ 2019 (op. 7), str. 44–46.



15. Ivan Sojč: oltar sv. Jožefa, 1913,

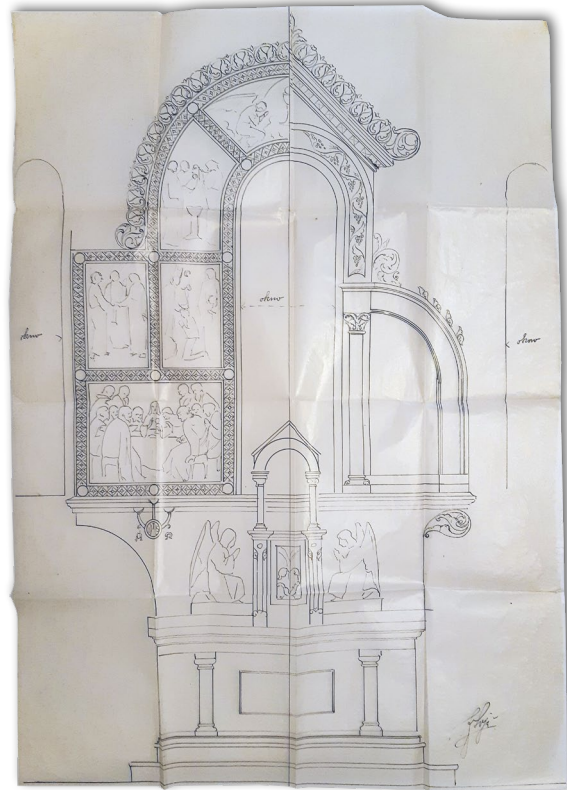
ž. c. Marijinega vnebovzvetja, Cirkovce, detajl

številnimi zelo dobrimi in solidnimi kiparskimi deli tudi nekaj slabših, pri čemer ne smemo zanemariti doprinosa vajeniških in pomočniških rok.¹²¹ Popuščanju moči sledimo približno od druge polovice dvajsetih let. Od del, ki niso v zasebni lasti ali izgubljena, lahko med slabšimi omenimo reliefa na velikem oltarju v župnijski cerkvi sv. Petra in Pavla na Hotizi iz leta 1927, pri katerih pogrešamo značilno gradacijo, ob tem pa jasno vidimo tudi večje anatomske pomanjkljivosti, kot so predolga stegnenica, prekratko stopalo idr. Enako velja za reliefa na stranskem oltarju v isti cerkvi (1928), kjer skrajšave zelo pešajo. Drugače je pri polnoplastičnih figurah, pri katerih do konca drži zadovoljivo raven kvalitete. Izjema sta dve deli, pri katerih je kakovost figur podpovprečna, figure pa tudi drugače vidno odstopajo od siceršnjega opusa. Nastali sta v obdobju, ko je bil Sojč zelo zaposlen z izdelavo številnih oltarjev in druge cerkvene opreme in ko je v delavnici gotovo imel tudi pomoč. Gre za kipa angelov adorantov na

tabernaklju velikega oltarja v župnijski cerkvi Srca Jezusovega v Veliki Polani (1924) in kipe velikega oltarja v župnijski cerkvi sv. Andreja v Zgornjem Leskovcu (1920). Figure na omenjenih delih so anatomsko disproporcionalne in odete v izjemno shematične draperije, kakršnih pri Sojču nismo vajeni. Za velikopolansko cerkev je Sojč pripravil načrt monumentalnega velikega oltarja (sl. 16), od katerega je bil nazadnje izveden le tabernakelj z omenjenima kipoma angelov,¹²² za župnijsko cerkev

¹²¹ Kot omenjeno, se od osebnega arhiva, kjer bi lahko našli tudi podatke o njegovih pomočnikih, ni ohranilo ničesar. Vendar pa obstajajo dovolj zanesljivi viri, ki njihov obstoj potrjujejo. Ob že omenjenih hčeri in sinu sta po priimkih navedena dva: Robnik in Grzina. Prvi, imenovan Sojčev pomočnik Robnik, je leta 1927 v cerkvi sv. Antona v Cerkevniku prenovil kip Lurške Matere Božje in izklesal v zid votlino za ta kip. Drugi pa je naveden v zvezi s prenovno velikega oltarja župnijske cerkve sv. Ruperta v Spodnji Voličini, ki je bil leta 1939 »zadnjič od kip. mojstra Sojča po pomočniku Grzini polihromiran«; NŠAM, *Popis cerkva, DXVII, Lenart v Slovenskih goricah, Sv. Anton v Slovenskih goricah*, 1956; *Sv. Rupert v Slovenskih goricah* 1956. Osebnih imen mi iz drugih pregledanih arhivskih virov in adresarjev ter telefonskih imenikov Maribora ni uspelo pridobiti. Morda je Grzina istoveten z Gerzino, ki se omenja v zvezi z restavriranjem (1936) velikega oltarja v župnijski cerkvi sv. Eme v Pristavi pri Mestinju, za katerega CURK 1967 (op. 17), str. 50, navaja, da sta ga »popravila in pozlatila brata Gerzina iz Kozjega«.

¹²² Sojč je naročniku ponudil dve različici oltarja. Tisti na desni polovici bi imel le po en relief na vsaki strani, tisti na levi pa skupno devet večjih reliefno obdelanih polj. Načrt je bil preračunan glede na prostor, Sojč je nameraval vključiti v kompozicijo obstoječa slikana okna: osrednji del nastavka je pustil prazen, skozi odprtino pa bi vernik videl podobo Srca Jezusovega, naslikano na steklo. Ikonografije skromnejše različice oltarja ni prikazal, na bogatejši različici pa bi si na levi od spodaj navzgor sledili prizori Sv. obhajilo, Sv. zakon, Sv. birma, Sv. krst in na vrhu Čaščenje Najsvetejšega. Načrt, ki je edini doslej najden Sojčev načrt za oltar, je signiran, ne pa tudi datiran. Zakaj so se na koncu odločili le za tabernakelj, ki je takšen, kot je bil načrtovan, ni znano. Ob blagoslovitvi cerkve leta 1924 je že stal. Gl. ŽA Velika Polana, *Zgodovinski opis župnije Presv. Srca Jezusovega v Polani v Prekmurju*, 1956. Ostala Sojčeva dela v tej cerkvi, ki so mlajša in kakovostnejša, so: oltar Srca Marijinega (1927), reliefi evangelistov na prižnici (1927), kip vstalega Zveličarja (1925). Čeprav se v zvezi z izdelavo prižnice omenja le Franc Zamuda iz Križevcev pri Ljutomeru, je nesporno dejstvo, da so reliefi Sojčevi. Za podrobnejše podatke



16. Ivan Sojč: načrt velikega oltarja za ž. c. Srca Jezusovega, 1924 (?), Župnijski arhiv Velika Polana



17. Miloš Hohnjec, Ivan Sojč: veliki oltar, 1920, ž. c. sv. Andreja, Zgornji Leskovec

sv. Andreja v Zgornjem Leskovcu pa iz njegove delavnice izvirajo le figure, medtem ko je oltar načrtoval in priskrbel njegov konkurent, celjski pozlatar Miloš Hohnjec (sl. 17).¹²³ Angeli adoranti na obeh tabernakljih so izdelani po istih bozzetih, česar pri Sojču ne zasledimo pogosto, saj se je očitno nerad ponavljal.¹²⁴

o njegovih delih v cerkvi, ki vključujejo tudi cene, gl. ŽA Velika Polana, Kronika Velika Polana I, 1925–1937, str. 27–31.

¹²³ Hohnjec je očitno težil k temu, da bi oltar prilagodil cerkveni arhitekturi, a se mu to ni najbolje posrečilo. Proporciji neorokokojskega nastavka so slabi, ornamentika neustrezno razporejena in glede na motive preveč pestra ter okorno rezana. Da Hohnjec ni imel izkušenj in potrebnega znanja za načrtovanje in izdelovanje oltarjev, je razvidno tudi iz zapisov v župnijski kroniki. Prvotni načrt, s katerim se je v Zgornjem Leskovcu oglasil 25. 9. 1919, očitno ni bil ustrezen, saj se je že 6. 10. 1919 z izpopolnjenim načrtom oglasil pri Stegenšku. Ta je zapisal: »Razdelitev in proporcija mi ugaja, a slog bi naj bil lahko še bolj moderen. Ako bi prišla stvar v Ljubljano pred kakšno komisijo, bi delali težave.« Iz Stegenškovega nadaljnega zapisa lahko razberemo še, da je Hohnjecu velike težave povzročala tudi ikonografija. Kakor je bilo dogovorjeno ob začetku, je bil oltar v enem letu dokončan. Dela so potekala pod Stegenškovim nadzorom. ŽA Zgornji Leskovec, Spominska knjiga Župnije sv. Andreja v Leskovcu, str. 107–109.

¹²⁴ To velja tako za posamezne figure, med katerimi so najštevilnejši kipi Srca Jezusovega in Srca Marijinega, kot tudi za tabernakeljske in oltarne celote.

Ornamentika

Ob oltarnih celotah in figuraliki moramo vsaj nekaj besed nameniti tudi Sojčevi ornamentiki. Ta je rezana kvalitetno, njena razporeditev po oltarnih nastavkih, tabernakljih, konzolah idr. je vselej kompozicijsko uravnotežena, linije tečejo gladko, brez zalomov ali nelogičnih začetkov in zaključkov, rastlinski motivi pa se elegantno prepletajo. Posebne efekte je Sojč dosegal na oltarnih celotah, kjer je, kot npr. na oltarju sv. Ane v Cirkovcah, v oltarno steno ornament vrezan, neprekinjeno pa se kot polnoplastična forma nadaljuje preko stene (sl. 9).

Pester ornamentalni nabor kaže na to, da je imel priročnike z ornamentalnimi predlogami in morda tudi botanične knjige. Od nerastlinske ornamentike najdemo pri njem motiv jajčevnika in astragal, niz obrušenega diamanta in školčevje, pogosti so žarki, ki se pojavljajo v skupinah, izmenjaje ravni in valoviti. Pestrejši je njegov nabor rastlinske ornamentike. Ob že večkrat omenjenem akantu so v njegovem opusu stalnica lovor (vključno s cvetovi in plodovi), vrtnice (ob grmičastih tudi stebelne, več vrst hkrati celo na enem oltarju) in lilije, najdemo pa tudi mak, vinsko trto in pšenično klasje (tudi na kapitelih stebrov), zvončke, narcise, logarice, sončnice, šmarnice, pegasti badelj in druge rastline, ki so upodobljene bodisi naturalistično bodisi stilizirano. Navadno je rastlinski ornament ustrezno izbran glede na simboliko. Skladno s tem na tabernakljih vedno najdemo klasje in trto, na krstilniku na Koblju pomen lilije dopolnjujeta ali nadgrajujeta logarica (simbol čistosti) in narcisa (simbol prebujenja), na oltarju sv. Jožefa za župnijsko cerkev sv. Antona v Cerkvjenjaku pa je, ustrezno patronu, kot ornament uporabil zgolj lilije.¹²⁵ Tako rastlinska kot tudi druga ornamentika sta pri posameznih delih ustrezno izbrani in uporabljeni glede na izpostavljeni slog.¹²⁶

Ikonografija

Da je imel Sojč bogato teoretsko znanje, verjetno tudi dovolj obsežno knjižnico in ne nazadnje širok krog znancev iz duhovniških vrst, ki so mu lahko svetovali, kaže tudi njegov motivni nabor, še zlasti ko gre za teme iz krščanske ikonografije.¹²⁷ Pogosti so prizori, ki so bili v preteklih obdobjih redki ali

¹²⁵ Omenjeni oltar je naredil leta 1939, medtem ko je za isto cerkev leta 1927 izdelal že oltar z reliefom Zadnje večerje in z božjim grobom; gl. NŠAM, Popis cerkva, DXVII, Lenart v Slovenskih goricah, Sv. Anton v Slovenskih goricah, 1956.

¹²⁶ Smiselna raba ornamentike v obravnavanem času ni bila nekaj samoumevnega. Omenjeni Hohnjecov veliki oltar v župnijski cerkvi v Zgornjem Leskovcu in Zorattijeva slavoločna oltarja v Laporju so nazorni primeri neustrezne rabe ornamentike, saj je na nastavkih »vsega po malo«, od ornamentike, značilne za zgodnji barok, zreli barok, rokoko, do takšne, kakršno srečujemo na klasicističnih oltarjih.

¹²⁷ Ob že večkrat omenjenem Stegenšku je bil v stikih tudi s Francem Ksaverjem Meškom (1874–1964), pesnikom, pripovednikom in duhovnikom, ki je od leta 1921 do smrti deloval v župniji sv. Roka na Selah pri Slovenj Gradcu. Sojč mu je leta 1950 poslal razglednico z novoletnim voščilom; gl. PAM, SI_PAM/1597/019/055_00001, razglednica Franu Ksaverju Mešku, 26. december 1950. Morda smemo naročilo Marijinega oltarja v tej cerkvi povezati ravno z Meškom. Prav gotovo je bil v stikih tudi s stolnim kanonikom in mestnim župnikom Mihaelom Umekom (1886–1966), ki je v Mariboru deloval od leta 1919. K temu nagovarja dejstvo, da je Sojč za njegovo družino leta 1930 izdelal nagrobnik za pokopališče v Pišecah, nato pa je leta 1932 po njegovem naročilu izklesal še kip sv. Janeza Marije Vianneya (na konzoli v severni stranski ladji mariborske stolnice; BALOH 1971 (op. 1), str. 403, svetnika napačno identificira kot sv. Vincencija); gl. Ilaria MONTANAR, Mariborski stolni župniki od 1859 do danes, *Mariborska stolnica* 2009 (op. 17), str. 152. Od prihoda v Maribor pa vse do smrti je prijateljeval tudi z duhovnikom in pisateljem Janušem Golcem (1888–1965), s katerim ga je seznanil Stegenšek, »ki je bil tedaj prepričan, da ga bom [Golec, op. a.] nasledil glede odločevanja v cerkveni umetnosti naše škofije /.../« (NŠAM, Zapuščine duhovnikov, Golec Januš, Spomini, šk. 3, X, str. 1674–1675).

drugače interpretirani, vedno pa so na simbolni ravni smiselno povezani bodisi z mestom upodobitve bodisi z osebo, na katero se podoba nanaša. Tako npr. osnutek za nagrobnik župnika Miroslava Volčiča sestoji iz nižjega slopa, na katerem počiva ovčica, in Kristusa, ki je prislonej k slopu in jo pestuje (sl. 18). Motiv Dobrega pastirja je primeren motiv za duhovnika, o katerem so ob njegovi tragični smrti poročali: »Svojim udanim ovčicam pa je bil v vsakem oziru vse ...«. ¹²⁸ Povedni so predvsem reliefi, ki so najpogosteje večfiguralni. Ta medij mu je omogočal slikovitost in pripovednost, saj se je lahko v njem približal slikarskemu načinu interpretacije motivov. ¹²⁹ Če jih med številnimi, ki so zaradi pestrosti vredni posebne obravnave, izpostavimo le nekaj, lahko najprej omenimo spovednico v župnijski cerkvi na Keblju, ki jo sklepa, namesto v preteklosti bolj uveljavljenih podob skesancev sv. Marije Magdalene in sv. Petra, relief z upodobitvijo motiva Izgubljenega sina, ki se vrne k očetu. Ob konvencionalnih motivih je tako posegal tudi po drugih, manj pogostih, a vsebinsko prav tako ustreznih. Na kebeljskem velikem oltarju je pripovedni prizor Frančiškovega prejema stigme, ki je bil zelo pogost v srednjeveškem stenskem slikarstvu, medtem ko se na širšem območju slovenske Štajerske, vsaj v cerkvenem kiparstvu 18. stoletja (ki je bilo Sojču najbližje) in v 20. stoletju ni uveljavil. Sv. Frančišek je prikazan med molitvijo na gori La Verna, ko od Kristusa, ki se mu prikazuje v podobi serafa, prejema stigme (sl. 8). ¹³⁰ Med redke prizore sodi tudi prizor na že omenjenem tabernaklju v župnijski cerkvi sv. Martina v Šmartnu pri Slovenj Gradcu, kjer vidimo Obhajilo apostolov (Jezus pri Zadnji večerji s hostijo obhaja apostole). ¹³¹ Zelo pogost pri Sojču pa je motiv Srca Jezusovega, ki ga ob številnih posameznih kipih namesto sv. Trojice srečamo tudi v atikah, kar sovpada s časom, ko je bilo čaščenje Srca Jezusovega zelo popularno. Seveda pa se je večkrat držal tudi uveljavljenih motivov in prizorov. Tako reliefi na krstilnikih praviloma prikazujejo Krst v Jordanu

¹²⁸ O tragični nesreči na Dravi, kjer so ob Volčiču, ki je bil župnik v Breznu ob Dravi, umrli še trije duhovniki, so poročali v dnevnem časopisu; gl. Grozna nesreča na Dravi, *Slovenski gospodar*, 12. junij 1923, str. 3. Na večini Sojčevih nagrobnikov je osrednja (redkeje edina) podoba Kristus, bodisi na križu, bodisi gre za motiv Pietà ali pa motiv blagoslavljanja. Tudi sicer je v nagrobnem kiparstvu tega časa podoba Kristusa eden najpogostejših motivov; gl. Cornelia REITER, Die Sepulkralskulptur, *Geschichte der bildenden Kunst* 2002 (op. 117), str. 514; Sonja ŽITKO, Nagrobna plastika slovenskih akademskih kiparjev okrog leta 1900, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 33, 1997, str. 39–40. Kar zadeva nagrobno kiparstvo, je Žitkova Sojča umestila med mojstre naših zadnjih podobarskih delavnic, ki so tudi v poznih dvajsetih letih gojili historizem; gl. ŽITKO 1989 (op. 89), str. 89.

¹²⁹ Reliefi so pri Sojču zastopani enakovredno s polnplastičnim figuralnim kiparstvom in so tudi tako rekoč obvezni sestavni del njegovih oltarjev in tabernakljev. S tem predstavlja izjemo med omenjenimi sodobniki, ki so izdelovali opremo za cerkve v severovzhodni Sloveniji, katerih oltarne nastavke v glavnem dopolnjujejo le figure in ornamentika. V tem oziru je – tudi kar zadeva kakovost izvedbe – primerljiv z akademsko šolanim kiparjem Ferdinandom Stuflesserjem, čigar oltarne celote prav tako pogosto dopolnjujejo večfiguralni reliefi. Stuflesserjeva dela s konca 19. in začetka 20. stoletja (vključno z reliefi), ohranjena na Hrvaškem, je predstavila in ovrednotila Irena Kraševac; gl. Irena KRAŠEVAC, Kipar Ferdinand Stuflesser. Doprinos tirolskom sakralnom kiparstvu druge polovice 19. stoljeća u sjevernoj Hrvatskoj, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 27, 2003, str. 231–239; Irena KRAŠEVAC, Tirolska sakralna skulptura i oltari na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće u sjevernoj Hrvatskoj, *Anali Galerije Antuna Augustinčića*, 26, 2007, str. 11–14. Za razliko od reliefov, ki jih je Sojč obvladal, kar se kaže zlasti v načinu interpretiranja prostora in upodabljanju figur v raznih skrajšavah, kar je dosegal predvsem z ustrežno gradacijo reliefnega polja, so – presenetljivo – njegove ohranjene slike slabe (*Pietà*, olje na lesenit; *Pietà*, 1913, olje na platno; *Marija z Jezusom in malim Janezom Krstnikom*, olje na platno; vsa dela so v zasebni lasti). Šibkost se kaže v barvni modelaciji in predvsem v figuraliki.

¹³⁰ Da se je pri izdelavi tega oltarja naslanjal na likovno tradicijo, kažeta tudi reliefni upodobitvi sv. Marka in sv. Janeza Evangelista, pri katerih sta mu kot predlogi služili upodobitvi prerokov Jeremije in Izaije na stropu Sikstinske kapele.

¹³¹ Motiv je bil uveljavljen zlasti na Vzhodu. V Sloveniji ga najdemo mdr. na oltarni sliki na Holzingerjevem oltarju Corporis Christi iz leta 1778 v Kamnici; gl. Ana LAVRIČ, Bratovščine sv. Rešnjega telesa na Slovenskem. Predstavitev ikonografije z izbranimi primeri, *Acta historiae artis Slovenica*, 22/1, 2017, str. 8, 20. Za identifikacijo motiva se najlepše zahvaljujem dr. Ani Lavrič.



18. Ivan Sojč: osnutek nagrobnika Miroslava Volčiča, 1923, nahajališče neznano



19. Ivan Sojč: Prižnica za p. c. Device Marije na Kamnu, Vuzenica, odstranjeno

(župnijska cerkev v Malečniku (sl. 11), župnijska cerkev v Cirkovcah, župnijska cerkev v Juršincih, župnijska cerkev na Vurberku), reliefi na prižnicah pa evangeliste (župnijska cerkev v Veliki Polani) in Pridigo na gori (podružnična cerkev Device Marije na Kamnu, sl. 19). ¹³² Upoštevati velja, da so imeli sicer pri izbiri posameznih motivov za cerkveno opremo odločilno vlogo duhovniki, njihova interpretacija, ki vključuje tudi kompleksnost prikaza posameznega motiva ali prizora, pa je bila verjetno največkrat zaupana kiparju.

Kiparski materiali

Sojč je obvladal delo v različnih materialih in tehnikah, ki zahtevajo različne pristope ter rabo raznoterih orodij in pripomočkov. Prevladujejo dela v lesu (lipov, hruškov), od katerih je ob cerkveni opremi več polnplastičnih in reliefnih portretov, klesal je tudi mehak kamen (kvalitetno delo v peščenjaku je sv. Ana s sv. Marijo v podružnični cerkvi sv. Lenarta v Pivoli iz leta 1918 (sl. 20)) ¹³³ in modeliral v glini. Dela v glini je redko odlival v bron (npr. relief s Kristusovo glavo na nagrobniku Mira Ribarića na pobeškem pokopališču, 1930, in *Predica* za Hutterjevo tovarno, 1937), pogosto

¹³² Secesijska lesena prižnica z velikim reliefom na kanceli, ki jo je dopolnjeval tudi lovorjev ornament, je bila odstranjena, ohranjena pa je fotografija; gl. NŠAM, Popis cerkva, DX, Vuzenica, Vuzenica, 1956. Enak motiv, prav tako v reliefu, je za neobaročno prižnico v c. sv. Janeza Evangelista v avstrijskem kraju Groß-Siegharts (1895) naredil Ludwig Schadler. Ob primerjavi obeh moramo priznati, da Sojč Schadlerjeve ravni kvalitete ni dosegel.

¹³³ Sojč je izklesal tudi konzolo z operutnično glavico za kip.



20. Ivan Sojč: Sv. Ana z malo Marijo, 1918,
p. c. sv. Lenarta, Pivola



21. Ivan Sojč: nagrobnik Karola Verstovška, 1923,
pokopališče Pobrežje v Mariboru

pa v beton ali umetni kamen, v katerega je odlita večina polnoplastičnih in reliefnih nagrobnikov ter fasadnih oziroma javnih kipov. Ko razmišljamo o materialu, ne moremo mimo dejstva, da je Sojč beton uporabljal kot polnovreden kiparski material že desetletja pred mariborsko Forma vivo, ki ga je kot umetniški material v Mariboru šele uvedla.¹³⁴ V nekatere odlitke je nato dodatno interveniral, na drugih pa še jasno vidimo sledi modelirke. Rabo betona sta pri Sojču verjetno spodbudila vizualni učinek, saj je vsaj na prvi pogled podoben plemenitejšemu peščenjaku, in cenovna dostopnost.¹³⁵ Če omenimo vsaj eno delo, nagrobni spomenik dr. Karola Verstovška iz leta 1923 (sl. 21), kjer se na reliefno obdelan blok z veduto Maribora opira skoraj polnoplastično izdelano žalujče deklet z vencem v roki, na drugi strani pa blok zaključuje bujna vrba žalujka, ne moremo reči, da je delo zaradi materiala, torej betona, slabše kvalitete.¹³⁶

¹³⁴ Tehnike odlivanja v beton ali umetni kamen in druge materiale so se kiparji posluževali tudi v 19. stoletju, vendar predvsem z razlogom pridobitve več enakih kipov, Sojč pa je – glede na doslej pregledani opus – posamezni kalup uporabil le enkrat; gl. ŽITKO 1989 (op. 89), str. 24–25.

¹³⁵ Kot lahko sklepamo iz Sojčevega pisanja Stegenšku, je kamen tudi težko pridobil: »Danes pišem na vse strani radi kamna pa menda vse zastoj. V umetnem kamnu bi še morda šlo« (PAM, SI_PAM/1624, Stegenšek Avguštin, 1874–1920, šk. 7).

¹³⁶ Nagrobnik je žel od odkritju splošno priznanje; gl. *Ilustrirani Slovenec*, 18. januar 1925, št. 14, s. p. Ta in nekateri drugi Sojčevi reliefi glede na prosto zaključene forme blokov (brez strogih linij ali zaključkov) in glede na gradacijo reliefa, od zelo nizkega do skoraj polnoplastičnih figur, spominjajo mdr. na delo *Kozakove sanje*, ki ga je

Poslikovanje cerkvene opreme

Med materiali moramo pri Sojču omeniti tudi poslikovalske oziroma pozlatarske materiale. Kot pozlatar je svoja kiparska dela tudi sam poslikal in pozlatil oziroma posrebril. To je bila vsekakor ena od njegovih velikih prednosti, saj je lahko naročniku predal povsem izgotovljeno delo¹³⁷ – drugače kot npr. njegov nekdanji delodajalec Peter Neuböck, čigar dela je navadno poslikal in pozlatil Wilhelm Sirach.¹³⁸ Poslikovanje lesene cerkvene opreme je pri nas še neraziskano področje, zato podrobnejše primerjave med Sojčem in sodobniki niso mogoče. Ob tem v literaturi in doslej znanih arhivskih virih ni podatkov o tem, kje oziroma pri kom se je Sojč pozlatarsko-poslikovalskih tehnik priučil. Domnevamo lahko, da začetki segajo v Krašovičevo, Oblakovo in Cesarjevo delavnico, ne gre pa izključiti možnosti, da je znanje poglobljil v Gradcu, saj je imel preko Neuböcka priložnost stopiti v tesnejši stik s Sirachom.

Sojč je bil dober poslikovalec, kipom na oltarjih je s pravilnim izborom barv in načini barvnih nanosov vdahnil živost. Zanj značilni so temnejši inkarnati s še temneje senčenimi in zato poudarjenimi ličnicami ter očesnimi partijami, prehodi so mehki. Pri poslikovanju figur se je posvetil tudi najmanjšim detajlom, kot so lasni prameni, nohti, kožne gubice, zenice in solzevodi, zato so kipi zelo naturalistični (sl. 15). Draperije so pobarvane s pokrivnimi barvami in senčene, kar pride do izraza predvsem pri svetlih draperijah.¹³⁹ Te niso vedno enobarvne, ampak tudi vzorčaste (npr. črtaste rute), ponekod pa so robovi draperij okrašeni s preprostejšimi pozlačenimi ornamentalnimi vzorci. Ornamentika na njegovih oltarjih je največkrat pozlačena, prav tako tabernakliji ali njihov ornamentalni del ter manjši reliefi, medtem ko je za večje reliefe uporabljal bistveno cenejši material – metalne lističe (*šlagmetal*), s katerimi je imitiral zlato, srebro ali baker. Te reliefe je nato največkrat še patiniral. Tak je npr. oltar sv. Frančiška Asiškega v župnijski cerkvi sv. Petra v Malečniku (1922), kjer gre pri osrednjem reliefu za patiniran aluminij. Arhitekturne dele večjih oltarjev (hrbtišča, stebre ali pilastre, ogredja, predele) je tudi marmoriral. Marmoracije stebrov in pilastrov so zelo kontrastne z žilami živih barv, ki na svetlejših podlagah tvorijo večje lise in večinoma niso drobno členjene, medtem ko so oltarne stene, predele in ogredja, za katere je uporabljal bolj zamolkle zemeljske rjave in zelene tone, marmorirane manj kontrastno, žile imitiranih kamnin pa so gostejše in tanjše (sl. 9). Način marmoracije, vključno z izborom barv, se je z leti nekoliko spremenil. Zgodnejša dela, med njimi cirkovski veliki oltar (sl. 1), so glede na marmoracijo in nabor barv bolj umirjena kot poznejša, npr. videmski veliki oltar. Izvedbeno so Sojčeve poslikave na visokem

Ivan Zajec naredil leta 1906 (Narodna galerija, Ljubljana). Sorodnosti pa lahko prepoznamo tudi med Sojčevimi in nekaterimi reliefi Alojzija Repiča, Svitoslava Peruzzija in drugih slovenskih akademsko izobraženih kiparjev. Verjetno je Sojč njihova dela poznal in se po njih kdaj tudi zgledoval.

¹³⁷ Kljub dejstvu, da so kiparska, poslikovalska in večkrat tudi mizarska dela običajno opravili znotraj ene delavnice, je v 20. stoletju še obstajala delitev dela. Nekateri Sojčevi sodobniki in predhodniki so bodisi eno bodisi drugo delo prepuščali drugim: Hohnjec je bil pozlatar in ni rezbaril, zato je v delavnici zaposloval kiparje, Ivan Cesar pa obratno ni poslikoval, ampak je kiparil, poslikovalsko-pozlatarska dela pa je opravljala njegova sestra; gl. MARKOVČIČ 1998 (op. 59), str. 142.

¹³⁸ Sirach je mdr. poslikal in pozlatil veliki oltar v župnijski cerkvi v Čadramu (1899), ki je opremljen s kipi Neuböcka in Jakoba Žnidarja, ter oltarja Srca Jezusovega (1898) in Rožnovenske Matere Božje (1904) v mariborski stolnici, prav tako opremljena z Neuböckovimi kipi oziroma reliefi; gl. Avguštin STEGENŠEK, *Konjiška dekanija*, Maribor 1909 (Umetniški spomeniki Lavantinske škofije, 2), str. 114; VIDMAR 2009 (op. 17), str. 242–244.

¹³⁹ Ob primerjavi Sojčevega kipa Srca Jezusovega v Spodnji Voličini, katerega poslikava je še prvotna, in njegovega kipa Srca Jezusovega v Vidmu pri Ptujju, ki je bil pred nekaj leti restavriran, jasno vidimo, da je bil Sojč izvrsten poslikovalec. Videmski kip nima senčene draperije, las, očesnih partij idr., kar je bilo za Sojča značilno. Povsem pogrešamo mehke prehode, zlasti na območju okrog ustnic, kjer je še najbolj očitno, da so barve le položene ena ob drugo.

nivoju in so primerljive z delom Wilhelma Siracha, konkretno s čadramskim velikim oltarjem, ki je tudi glede na barvno paleto zelo blizu Sojčevemu oltarju sv. Jožefa v Cirkovcah.

Sojčevo restavratorsko delo

Ivan Sojč se je vzporedno ukvarjal tudi z restavratorstvom. Takratnega restavratorstva ne gre enačiti s sedanjim, katerega primarni cilj naj bi bil oltarje in drugo opremo ustrezno konservirati, z nje odstraniti recentne plasti in ji povrniti prvotni videz. Vsaj do sredine 20. stoletja lahko tako govorimo o prenovah, s katerimi so bolj ali manj pozlatarsko-poslikovalskih tehnik oziroma postopkov večji posamezniki dotrajano in poškodovano opremo s takrat dostopnimi materiali obnavljali in popravljali po svojih zmožnostih, navodilih konservatorja in po zmožnostih plačnikov.¹⁴⁰ Zahteve stroke niso bile tako visoke kot danes, zato so lahko oltarji dobili tudi povsem drugačno barvno podobo od prvotne.¹⁴¹ Na Sojča in njegove sodobnike, ki so obnavljali leseno cerkveno opremo, moramo zato gledati skozi prizmo takratnih razmer in razumevanja pojma »restavratorstvo«.

Sojč je ob lesenih delih, predstavljenih v nadaljevanju, restavriral tudi kamnita dela, pri katerih se restavratorski posegi v osnovi niso razlikovali od današnjih.¹⁴² Leta 1921 je opravil obsežna obnovitvena dela na baročnem kužnem znamenju na Glavnem trgu v Mariboru: ob čiščenju spomenika je kipom, ki so jim manjkale tudi roke in atributi, dodal manjkajoče dele.¹⁴³ Leta 1924 je sodeloval pri celostni obnovi stopnišča mariborskega gradu,¹⁴⁴ večinoma pa je restavriral cerkveno opremo. Leta 1914 je prenovil veliki oltar (vključno s kipi) iz osemdesetih let 19. stoletja v župnijski cerkvi sv. Petra na Kristan Vrhu in zanj izdelal nov tabernakelj.¹⁴⁵ V začetku dvajsetih let, ko se je starški župnik Alojzij Sagaj zavzel za popolno obnovo župnijske cerkve, je Sojč popravil in pozlatil prižnico iz leta 1835.¹⁴⁶ Leta 1925 je lakiral in pozlatil veliki neogotski oltar v župnijski cerkvi sv. Antona v

Cerkvenjaku.¹⁴⁷ Leta 1930 je v župnijski cerkvi v Vitanju restavriral štiri oltarje iz 17. stoletja; France Stele je zapisal, da jih je »v prvotnem načinu na novo pobarval in bogato pozlatil«.¹⁴⁸ Leta 1934 je restavriral oltar Matere Božje dobrega sveta na Gomilskem. Tudi ti posegi so bili po Steletovem mnenju opravljeni ustrezno: »Oltar po podobarju J. Sojču dobro renoviran in zavarovan pred razpadom.«¹⁴⁹ V tem obdobju je Sojč restavriral še baročni veliki oltar v podružnični cerkvi Marijinega vnebovzvetja v Tržišču pri Rogaški Slatini.¹⁵⁰ Leta 1937 oziroma 1939 je skupaj s pomočnikom restavriral pet oltarjev iz druge polovice 18. stoletja v župnijski cerkvi sv. Ruperta v Spodnji Voličini. Dela so obsegala poslikovanje, vključno z marmoracijo in pozlato.¹⁵¹ Stele je Sojčevo restavratorsko delo očitno dovolj cenil. Ko se je leta 1925 Ljubo Karaman nanj obrnil po pomoč glede restavriranja premičnih spomenikov v Dalmaciji, mu je Stele odgovoril, da pri nas nimamo stalno zaposlenih restavratorjev za slike in kipe, da se sicer naši pozlatarji in rezbarji s tem ukvarjajo, a večinoma amatersko in brez prave ljubezni. Kljub temu je imenoval tri, ki po navodilih samostojno dobro delajo, čeprav nima nobeden od njih potrebnega znanja za takšno delo. V tej trojici je bil imenovan tudi Sojč.¹⁵² Večina del, ki jih je obnavljal, je bila v preteklih letih restavrirana, zato njegovega restavratorskega dela ne moremo objektivno oceniti. Glede na fotografijo velikega oltarja v Spodnji Voličini, ki prikazuje stanje pred zadnjimi opravljenimi konservatorsko-restavratorskimi posegi, pa lahko potrdimo, da ni bil restavrator v današnjem pomenu besede, saj njegov cilj ni bil (vedno) približati se originalni poslikavi ali jo celo prezentirati, temveč je oltarne celote barvno interpretiral po lastni presoji na način, kot je poslikoval lastna dela: draperije figur so poslikane s pokrivnimi barvami in senčene, marmoracije stebrov, pilastrov in oltarne stene pa so zelo kontrastne. To je razvidno tudi iz zapisa Marijana Zadnikarja, ki je za voličinske oltarje zapisal, da so po Sojču »prenovljeni nekoliko divje, a še znosno.«¹⁵³ Ker to področje ni raziskano, lahko Sojčeve restavratorske posege glede na sodobnike ovrednotimo izključno na osnovi izvedbe. Primerjava omenjenega voličinskega velikega oltarja in rožnovenskega oltarja v župnijski cerkvi sv. Treh kraljev v Studenicah, ki ga je leta 1921 prenovil Miloš Hohnjec,¹⁵⁴ kaže, da je bil Sojč na višjem nivoju, saj je za razliko od voličinskega oltarja marmoracija studeniškega zelo shematična (izstopa še zlasti ogredje), nestrukturirana, žile so naslikane s samo eno barvo, zato sploh nimamo vtisa, da gre za imitacijo kamna. Povsem drugače je pri velikem oltarju v podružnični cerkvi sv. Jožefa v Slovenski Bistrici, ki ga je leta 1947 obnavljal Franc Zamuda¹⁵⁵ in pri katerem je, čeprav v povsem drugačnih tonih od prvotnih, marmoracija zelo prepričljiva. Glede na takratni način restavriranja lahko rečemo, da je bil

¹⁴⁰ Predvsem ko je šlo za večje partije pozlate, je bilo odstopanje od prvotnega videza dovoljeno. Za veliki oltar v župnijski cerkvi v Selcih nad Škofjo Loko beremo: »Ker je zlatenje za današnje razmere predrago, je bil sporazumno določen način polihromacije v močnih enotnih barvnih masah brez senčenja /.../« (France STELE, Varstvo spomenikov, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 2, 1922, str. 156).

¹⁴¹ Kot primer lahko navedemo baročni veliki oltar v podružnični cerkvi sv. Jožefa v Slovenski Bistrici. Sedanja marmoracija oltarnega nastavka (vključno s stebri in ostalimi deli), ki je bil prvotno marmoriran v modrih, srebrnih, oranžnih, rjavih in rdečih barvah, je izvedena v rjavih tonih – od svetlejših do zelo temnih. Obnovitvena dela, katerih rezultat je današnji videz, je leta 1947 pod nadzorom Franceta Steleta izvedel Franc Zamuda iz Križevcev pri Ljutomeru. *ŽA Slovenska Bistrica, Gedenkbuch der Stadtpfarre Windischfeistriz*, 1860, str. 229.

¹⁴² Iz dokumentacije o restavratorskih posegih na mariborskem kužnem znamenju je razvidno, da so manjkajoče dele nadomeščali z enakimi materiali, iz katerih so bila narejena dela, v konkretnem primeru z aflenskim peščencem. Danes sicer naravne materiale, ki še vedno veljajo za najprimernejše, večkrat zamenjajo z umetnimi. Ministrstvo za kulturo RS, Informacijsko-dokumentacijski center za dediščino (INDOK), arhiv spisov, 1920, št. 174.

¹⁴³ France STELE, Varstvo spomenikov, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 1, 1921, str. 83; INDOK, arhiv spisov, 1920, št. 174; 1921, št. 197.

¹⁴⁴ France STELE, Varstvo spomenikov, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 4, 1924, str. 94.

¹⁴⁵ NŠAM, Popis cerkva, DIX, Rogatec, Sv. Peter na Medvedjem selu, 1958; CURK 1967 (op. 13), 6, str. 42–43.

¹⁴⁶ Polona VIDMAR, Sakralni spomeniki v občini Starše, *Starše skozi čas* (ur. Sašo Radovanovič), Starše 2010, str. 144. Avtorica je podatek pridobila iz župnijske kronike, ki je trenutno nedostopna. Prižnica ni ohranjena. V tej cerkvi so ob velikem oltarju in obhajilni mizi, za katero je načrte naredil Stele, Sojčevo delo še kipi (vključno z ornamentalno dopolnjenimi konzolami) Srca Jezusovega, Srca Marijinega in sv. Frančiška Asiškega. Obhajilna miza je bila odstranjena: relief Zadnje večerje je pritrjen na novi daritveni oltar, ostali reliefi pa so hranjeni v podružnicah.

¹⁴⁷ NŠAM, Popis cerkva, DXVII, Lenart v Slovenskih goricah, Sv. Anton v Slovenskih goricah.

¹⁴⁸ France STELE, Varstvo spomenikov, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 11, 1931, str. 93.

¹⁴⁹ France STELE, Varstvo spomenikov, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 13, 1936, str. 57. Na hrbtni strani oltarja je napis: »Restavriral leta 1934 Sojč Ivan Maribor za g. žup. Satler Franc. Oltar delno restavriral 1962 Hinko Podkrižnik za g. ž. Žmavc J.«. Za posredovane fotografije oltarja in predvsem za vsakokratno nesebično pomoč se najlepše zahvaljujem dr. Blažu Resmanu.

¹⁵⁰ STELE 1937 (op. 149), str. 66.

¹⁵¹ NŠAM, Popis cerkva, DXVII, Lenart v Slovenskih goricah, Sv. Rupert v Slovenskih goricah.

¹⁵² Ob Sojču je imenoval še Josipa Grošlja iz Selc in Ivana Vodnika iz Novega mesta. Karaman je od treh restavratorjev, ki mu jih je svetoval Stele, izbral Grošlja, ki je dal najboljšo ponudbo. Gl. Ivana Nina UNKOVIČ, O restauriranju pokretnik umjetnina u Dalmaciji pod vodstvom Ljube Karamana, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 35/2011, str. 270.

¹⁵³ Po Zadnikarju so bili oltarji v Sojčevi delavnici restavrirani leta 1937. INDOK, Terenski zapiski Marijana Zadnikarja, XVIII, Sv. Rupert v Slovenskih goricah, 1953.

¹⁵⁴ *ŽA Studenice, Gedenkbuch der Kuratie h. Dreikönig in Studenitz*, str. 201.

¹⁵⁵ *ŽA Slovenska Bistrica, Gedenkbuch der Stadtpfarre Windischfeistriz*, 1860, str. 229.

Sojč kakovosten restavrator, primerljiv z Zamudo, tehnično je delo opravljal natančno in korektno. Leta 1948 je na prvem restavratorskem tečaju, ki ga je organiziral Zavod za zaščito in znanstveno proučevanje kulturnih spomenikov in prirodnih znamenitosti, Sojč sodeloval kot predavatelj in demonstrator restavriranja lesenih skulptur.¹⁵⁶



Pričujoči prispevek deloma zapolnjuje vrzel v poznavanju življenja in dela mariborskega kiparja, pozlatarja in restavratorja Ivana Sojča. Glavnino njegovega kiparskega opusa predstavlja cerkvena oprema, med katero prevladujejo oltarji, tabernaklji in posamezni kipi, naročila pa je prejemal tudi za profana dela, med katerimi zavzemajo vidnejše mesto figuralni nagrobniki. Obravnava njegovega kiparskega opusa glede na slog, ikonografijo, tehniko in material ter kvaliteto je pokazala, da je v marsičem prekašal sodobnike, delujoče na območju severovzhodne Slovenije, oziroma da so nekatere njegove kiparske rešitve izvirnejše. Ob kiparstvu se je vseskozi ukvarjal s poslikovanjem lesene cerkvene opreme in z restavratorstvom, pri čemer je dosegel visoko raven kvalitete, saj so pozlatarsko-poslikovalski posegi z vidika izvedbe dovršeni. Prispevek, ki prinaša nekaj novih spoznanj o Sojčevih posameznih, tudi doslej neevidentiranih delih in opravljenih posegih, služi kot izhodišče za nadaljnje podrobnejše raziskave njegovega dela in analizo umetniške formacije, ki ostaja neobdelana. Poglobljena obravnava njegovega opusa, sistematično terensko delo in temeljit pregled arhivov bodo gotovo privedli do odkritja novih umetnin in razjasnitve konteksta njihovega nastanka.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Poročila. Restavratorski tečaj, *Varstvo spomenikov*, 1, 1948, str. 50.

¹⁵⁷ Prispevek je nastal v okviru projekta *Umetnost za turizem. Umetnostnozgodovinske vsebine kot podlaga razvoju trajnostnega turizma Vzhodne Slovenije*, ki ga sofinancirata Ministrstvo za izobraževanje, znanost in šport Republike Slovenije in Evropski sklad za regionalni razvoj, ter v okviru raziskovalnega programa *Slovenska umetnostna identiteta v evropskem okviru* (P6-0061), ki ga iz državnega proračuna sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije. Najlepše se zahvaljujem Sojčevim sorodnikom, ki so mi posredovali številne dragocene informacije, mi omogočili vpogled v osebne arhive in mi pokazali Sojčeva kiparska in slikarska dela. Najlepša hvala tudi lastnikom Sojčevih del in župnikom, ki so mi dali na vpogled župnijske kronike, dovolili pregled župnijskih arhivov in mi posredovali koristne podatke.

Sculptor, Gilder and Restorer Ivan Sojč.

His Life and Work since the Start of his Independent Career

Summary

The paper fills a gap in the knowledge of the life and work of Ivan Sojč (1879–1951), prolific artist of the first half of the 20th century, whose hitherto documented oeuvre encompasses more than two hundred works. After being first introduced by Avguštin Stegenšek as early as 1909, in 1976 an overview of Sojč's then known works was published by Vera Baloh. Recently Marjeta Ciglencečki discussed his life and work as reflected in archival sources and contemporary newspapers.

Sojč was not an academically educated artist, but he was trained in various workshops at home and abroad. In 1893 he began his training with gilder and statue maker Anton Krašovic in Celje, subsequently he worked with his successor Ignacij Oblak, and later in the workshops of Ivan Cesar in Mozirje, Peter Neuböck in Graz, Karl Federlin in Ulm, Ludwig Schadler in Vienna and with several others. On Schadler's initiative, he opened his own workshop in his birth town of Vitanje, which he moved to Cankarjeva ulica in Maribor in 1911. In 1928 he and his family moved to Razlagova ulica, where he established good conditions for practicing his craft. Before the Second World War, he was the president of the Craftsmen and Apprentices Cooperative (*Obrtniški in vajenski dom*) in Maribor. For four years he trained Franjo Vrabec, who later became a restorer, gilder, and woodcarver. Sojč spent Second World War in exile in Serbia, from where he returned rather old, ill, and exhausted, and slowly ended his creative career. After his death, Anton Blatnik worked in his workshop for some time. In the beginning of the 1970s, Sojč's house on Razlagova ulica was demolished, and all the workshop documentation that had survived the war and which would enable a more detailed insight into his life and work was lost.

Sojč worked mainly for the Church. Many churches in the Slovenian parts of Styria, Carniola, and Prekmurje, as well as some in Croatia, are furnished with his altars, tabernacles, pulpits, wooden lids of baptismal fonts, confessionals, individual sculptures, and reliefs. The bronze sculpture *Spinner*, made in 1937 for Maribor factory owner Josip Hutter, is one of his rare secular works. His other works include portraits, genre figures, and objects of applied art. While a significant part of his oeuvre are figurative tombstones, he also designed a few monuments and façade sculptures. In accordance with the large number of works, the quality of his oeuvre varies, so that among his excellent and solid sculptural works one may also find some of average quality. Whereas his oeuvre is diverse in style and form, he rarely gave up elements of Secession on an altar – even when the altar was made following Romanesque, Gothic, Renaissance, or Baroque style. He was familiar with Lower Styrian Baroque and Rococo art, and mastered human anatomy. With regards to gesticulation, his figures are rather static, while his sculptural groups are more dynamic, and distinctive in their interaction. Among the latter, the figures on the tabernacle of the unrealized high altar of the parish church in Velika Polana, for which Sojč's plan is preserved, and the figures on the high altar of the parish church in Zgornji Leskovec stand out. In addition to altars and the figurative works including reliefs, Sojč's ornamentation requires a special attention. As it is finely carved and hugely varied, we can assume that he used ornament handbooks. Based on Sojč's depictions of Christian subjects and the fact that he often used motifs that were rarely depicted or usually interpreted differently in art we can assume that he had a rather large library. Moreover, his acquaintances with clergy probably made a significant impact on his work. In addition to, Avguštin Stegenšek, Franc Ksaver Meško, Januš Golec and Mihael Umek could advise him with regards to iconography. Based on the material, the works in wood prevail, however, he also worked in stone and modelled in clay. He cast

his clay works in bronze, concrete and artificial stone. He also worked as a polychromator and gilder of larger compositions, sculptures, and reliefs, thereby providing the commissioner an entirely completed work. Moreover, he worked as a restorer. In addition to wooden church furnishings, his major work as a restorer was the Baroque Plague Column on Glavni trg in Maribor.

Plečnikova cerkev sv. Antona Padovanskega v Beogradu

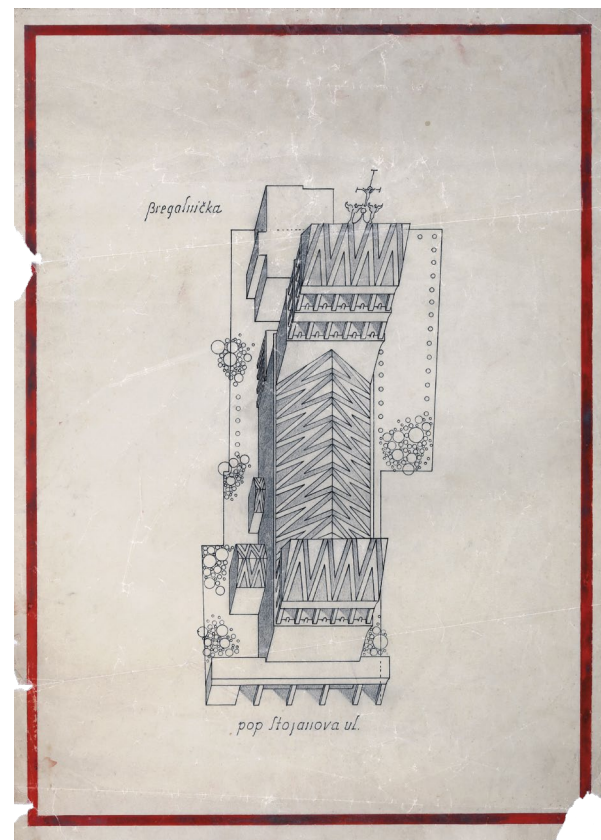
Damjan Prelovšek

Katoličani z vsega južnoslovenskega ozemlja so se v pravoslavno Srbijo začeli množičneje naseljevati šele po prvi svetovni vojni, ko so se z ustanovitvijo kraljevine SHS v prestolnici in drugod zanje odprle številne nove zaposlitve v upravi, industriji, trgovini in drugje. Ta trend je podpiral tudi kraljevski dvor. Zato je beograjski nadškof fra Rafael Ivan Rodić pozval bosenske frančiškane, naj pomagajo pri duhovni oskrbi prišlekov. To sicer ni bil prvi poskus njihove naselitve na srbskem ozemlju, saj so jim Turki tam že večkrat prej preprečili delovanje in v 18. stoletju požgali njihovo redovno cerkev. Leta 1926 so si bosenski menihi v predmestju Crveni Krst po načrtu arh. Blaža Misite Katušića iz Zemuna postavili samostan, v katerega pritličju so si uredili zasilno kapelo.¹ Prvi župnik fra Arkandeo Grgić je že zgodaj začel razmišljati o gradnji redovne cerkve. Poleti 1928 so redovniki v ta namen ustanovili *Pobožno društvo za gradnjo crkve sv. Ante u Beogradu*; cerkev so sklenili posvetiti redovnemu svetniku, čigar 700. obletnico smrti so tedaj obhajali. Na koga so se najprej obrnili z naročilom za načrte, ni znano, zelo verjetno pa je bil to prav omenjeni projektant samostana arh. Misita Katušić, ki se je v Srbiji ukvarjal tudi s sakralno arhitekturo. Novoimenovani provincial Bosne Srebrene fra Josip Markušić je umetniško nedozoreli projekt zavrgel, zaradi česar je fra Grgić poiskal pomoč v Ljubljani. Pri tem so igrale pomembno vlogo redovne zveze bosenskih frančiškanov s slovensko frančiškansko provinco sv. Križa. Neposredni povod za to odločitev je po vsej verjetnosti prispeval generalni komisar dr. Hugo Bren iz province sv. Križa, ki se je

¹ Podatki so povzeti po doslej neupoštevani samostanski kroniki (*Chronologia domus seu Conventus S. Antonii Patavini de Belgrad*), hranjeni v arhivu frančiškanskega samostana v Beogradu. O beograjski cerkvi sta doslej obširneje pisala Marjan MUŠIČ, Plečnik in Beograd, *Zbornik za likovne umetnosti*, 9, 1973, str. 327–337, in Peter KREČIČ, Crkva Sv. Antuna Padovanskog u Beogradu – ocena zaščite spomenika i smernice obnove, *Nasleđe*, 6, 2005, str. 195–210. Mušič je sicer skušal dobiti arhivsko gradivo iz samostanov v Beogradu in Jajcu, vendar to tedaj še ni bilo urejeno in dostopno ter je zato svoj članek gradil le na Markušićevih pismih Plečniku, hranjenih v Muzeju in galerijah mesta Ljubljane (MGML), medtem ko se je Krečič oprl na del gradiva iz Plečnikove ljubljanske zapuščine (MGML). Pri obeh je ostalo neizkoriščeno celotno pisno in grafično gradivo iz beograjskega samostanskega arhiva, upoštevala pa tudi nista številnih Plečnikovih pisem, ki jih hranijo frančiškani v Jajcu. Bolj ali manj obsežne tekste o Plečnikovi beograjski cerkvi najdemo tudi v: Peter KREČIČ, *Jože Plečnik*, Ljubljana 1992, str. 175–177; Andrej HRAUSKY, Janez KOŽELJ, Damjan PRELOVŠEK, *Plečnik v tujini*, Ljubljana 1998, str. 220–231; Damjan PRELOVŠEK, *Plečnikova sakralna umetnost*, Koper 1999, str. 137–146; Damjan PRELOVŠEK, *Jože Plečnik. Arhitektura večnosti. Teme, metamorfoze, ideje*, Ljubljana 2017, str. 255–261; Aleksandra STAMENKOVIČ, Doprinosa Jožeta Plečnika arhitekturi Beograda, *Slovenika. Časopis za kulturo, nauku i obrazovanje/Časopis za znanost, kulturo in izobraževanje*, 4, 2018, str. 93–112. Za pregled besedila, popravke in ikonografska dopolnila se zahvaljujem kolegici dr. Ani Lavrič in kolegu dr. Blažu Resmanu. Posebna zahvala za pomoč pri raziskovanju velja tudi gospodu dekanu in župniku beograjske cerkve fra Iliji Alandžaku.

v začetku februarja 1928 tri dni službeno mudil v beograjskem samostanu in ob tej priložnosti redovnike seznanil z gradnjo cerkve sv. Frančiška Asiškega v Ljubljani. Arkandeo Grgić je nato v začetku septembra 1928 obiskal Plečnika na domu in se, kot piše Vitomir Slugić, dobesedno ulegel na prag njegovega ateljeja in ni hotel oditi, vse dokler arhitekt ni privolil v sodelovanje.² Plečnik je sicer pozneje to pripoved nekoliko omilil, češ da se je frančiškan na prag le usedel,³ kar pa vseeno kaže na trdno odločenost beograjskih redovnikov, da jim cerkev lahko postavi le on. Tudi vsi Grgičevi nasledniki so z velikim spoštovanjem uresničevali Plečnikove zamisli. O tem najbolje priča v literaturi že večkrat omenjeno Markušičevo pismo arhitektu iz začetka decembra 1933, ko je vodil dokončanje beograjske cerkve. V njem pravi: »Sve ću izvesti, i sve i sve ostalo samo onako, kako vi reknete: ako reknete, da bude što od zemlje, tako ću praviti, jer znam, da je – najbolje.«⁴ Ko je bil govor o izbiri kamna za glavni oltar, pa je dejal: »Kad Vi kažete, da valja, onda se ne bojim ničega. Naprotiv bojim se, ako mi ne budete dali planove i za druge stvari, i sitnije i krupnije, u crkvi, da bi mogli i sa „sitnicama“ pokvariti cijelu Vašu ideju i majstoriju.«⁵

Z drugim delom preobremenjeni Plečnik je po kratkem dopisovanju z beograjskimi redovniki, ne da bi poznal dejanske razmere, v januarju 1929 izpolnil obljubo in poslal perspektivno skico podolgovate cerkve, ki bi skoraj v celoti zapolnila ozko nepravilno parcelo med samostanom in Pop Stojanovo ulico (sl. 1). Grgić je skico poslal v oceno Markušiću in ga prosil, naj vpliva na gvardijana Arkandela Brkovića, ki da je v teh stvareh dokaj svojeglav in starokopiten. Predlagal mu je tudi, da bi v času pred gradnjo cerkve postavili zasilno stavbo, ki bi pozneje lahko rabila za župnijsko dvorano,⁶ do česar pa zaradi težav z zemljiščem ni prišlo. Brković je bil kmalu nato premeščen v Kraljevo Sutjesko in se z beograjsko cerkvijo ni več ukvarjal. Pri Plečnikovi skici je šlo



1. Jože Plečnik: prvi osnutek za cerkev sv. Antona v Beogradu, 1929, Arhiv frančiškanskega samostana v Beogradu



2. Jože Plečnik: cerkev sv. Antona, varianta okrogle stavbe s kupolo in zvonikom na levi, 1929, Muzej in galerije mesta Ljubljana

za skromnejšo varianto njegove cerkve z visokim in širokim zvonikom ob prezbiteriju, ki so jo prav tedaj začeli graditi v Prazi. Ker se je zavedal, da bi bila taka cerkev predraga in frančiškonom tudi drugače ne bi bila po godu, jim je kot alternativo predlagal še cenejšo okroglo varianto, ki so jo ti z odobravanjem sprejeli. Zaradi želje, naj bo cerkev dostopna iz samostana, to je iz Bregalničke ulice, bi bilo treba pridobiti del zemljišča, ki so ga imele usmiljenke. Do zamenjave ni prišlo in na koncu je ostalo pri vhodu iz Pop Stojanove ulice, s čimer se je strinjal tudi Plečnik. Fra Grgić se je moral še pred gradnjo spopasti s saniranjem samostanskih dolgov in iskanjem donatorjev, kar ni bil hvaležen posel, še zlasti, ker si je preveč optimistično obetal izdatno pomoč od redovnikov v Združenih državah. Na nuncijsko priporočilo so cerkvi namenili nekaj denarja iz Vatikana, nekaj pa so ga zbrali tudi s prispevki vernikov, da so priprave lahko stekle.

Maja 1929 je Plečnik v Beograd poslal prvo varianto okrogle cerkve (sl. 2), vendar jo je čez dober mesec dni še dopolnil in s tem po lastnih besedah frančiškonom prihranil najmanj milijon dinarjev.⁷ Glede na obliko

parcele je v drugi varianti prestavil zvonik na nasprotno stran prezbiterija proti samostanskemu vrtu, kjer je bilo zanj več prostora (sl. 3). Konec julija je Grgić že popravljeni elaborat cerkve brez kupole poslal verskemu oddelku Ministrstva za pravosodje s prošnjo, naj ga posredujejo Ministrstvu za gradnje (sl. 4–6). Pri izdaji gradbenega dovoljenja se je zapletlo, ker statični računi niso bili popolni. Zato je Ministrstvo za gradnje 6. septembra 1929 terjalo dopolnitev dokumentacije.⁸ Upokojeni arhitekt in profesor na tehnični šoli v Beogradu Dušan Granić, ki so ga frančiškani izbrali za vodjo del, je popravil predračun in dodal manjkajoče ter na zahtevo ministrstva, čeprav brez Plečnikove vednosti, nekoliko spremenil cerkvene temelje. To je imelo pozneje katastrofalne posledice, ker se ni dalo več zgraditi kripte.

Kot rečeno, je Plečnik sprva predvidel okroglo cerkev z monumentalno kupolo in skoraj petdeset metrov visokim zvonikom. Z njim je hotel poudariti, da gre za katoliško svetišče v nasprotju s pravoslavnimi cerkvami, ki so brez zvonikov, o čemer mu je po obisku Beograda presenečen pripovedoval tudi češkoslovaški predsednik Masaryk.⁹ Rotunda bi imela poudarjeno podolžno os, na eni strani s preddverjem in pevskim korom in na drugi z absido prezbiterija. Na vsaki strani

² Vitomir SLUGIĆ, Fra Josip Markušić i prof. Jože Plečnik – dva vjernika i dva velika prijatelja, *Fra Josip Markušić. Zbornik radova sa Simpozija u povodu 100. obljetnice rođenja fra Josipa Markušića, održan 17. i 18. rujna 1980. u Jajcu*, Zagreb-Sarajevo 1982 (= *Analecta Croatica Christiana*, 16), str. 103. Njegov prispevek temelji na Plečnikovih pismih iz Markušičeve zapuščine v Jajcu. Slugić je teologijo študiral v Ljubljani. Decembra 1953 je Markušiću v Jajce prinesel Plečnikov kelih.

³ SLUGIĆ 1982 (op. 2), str. 103–104.

⁴ MGML, Plečnikova zbirka, Markušičevo pismo Plečniku z dne 2. 12. 1933.

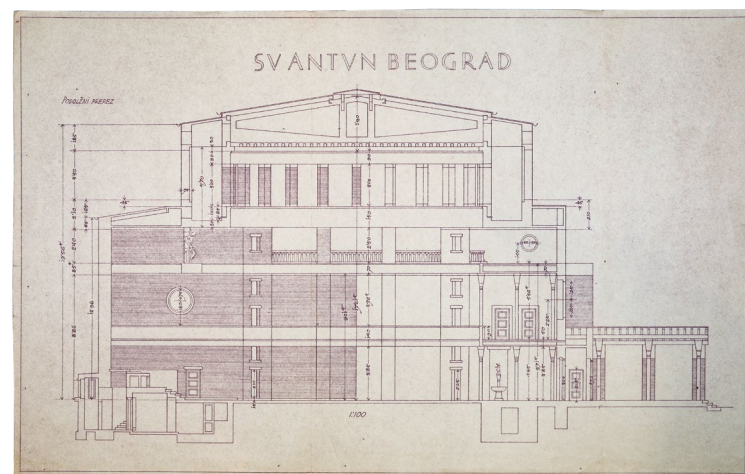
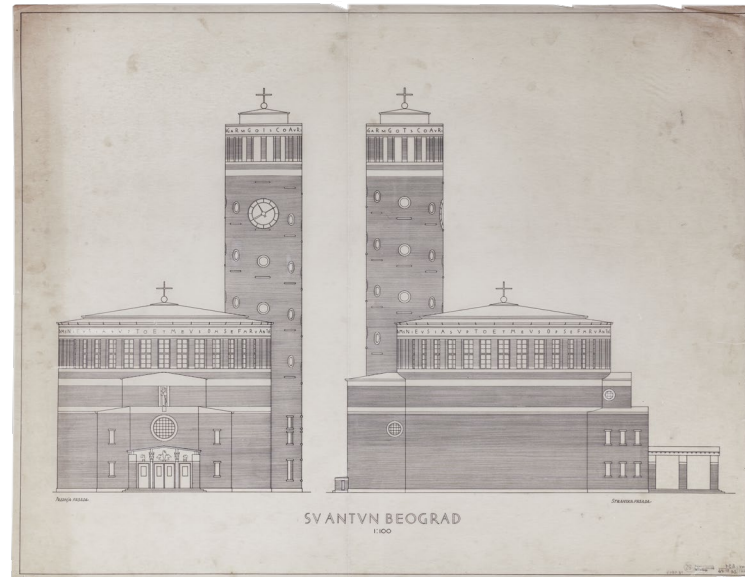
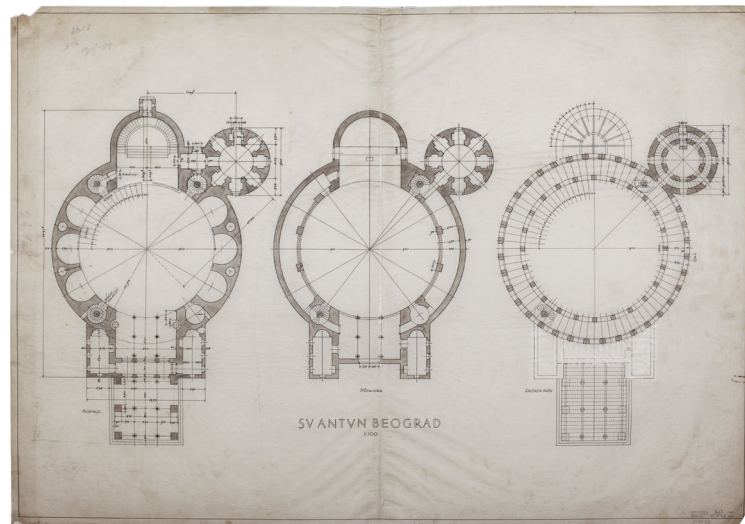
⁵ MGLM, Plečnikova zbirka, Markušičevo pismo Plečniku z dne 12. 12. 1933.

⁶ Arhiv frančiškanskega samostana v Jajcu, Markušičeva zapuščina, Grgičevo pismo Markušiću v Jajcu z dne 7. 2. 1929.

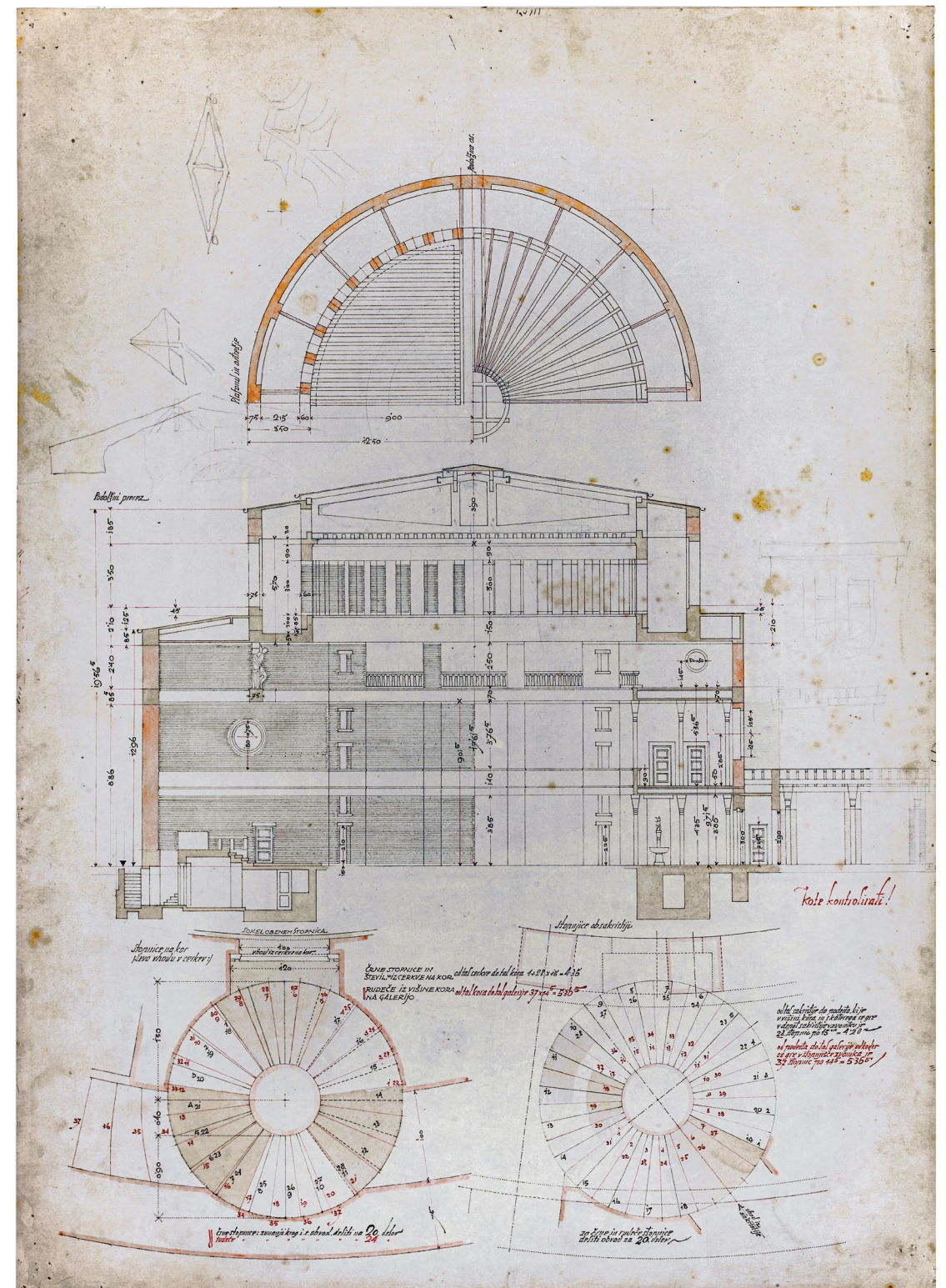
⁷ Arhiv frančiškanskega samostana v Beogradu, samostanska kronika, str. 29.

⁸ Arhiv frančiškanskega samostana v Beogradu, dopis Ministrstva za gradnje župnijskemu uradu.

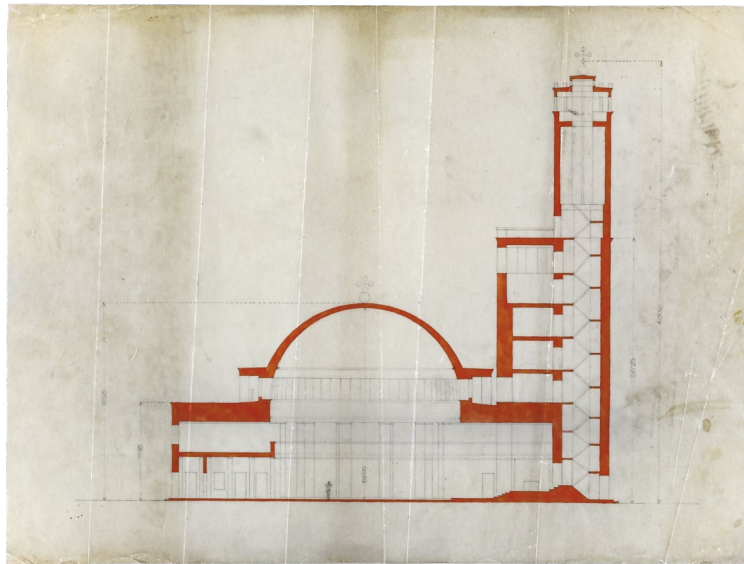
⁹ MGML, Plečnikova zbirka, Plečnikov nedatiran koncept pisma neznanemu naslovniku.



3.-5. Jože Plečnik: cerkev sv. Antona, tlorisi, zunanjščina in prerez, 1929, Muzej in galerije mesta Ljubljana



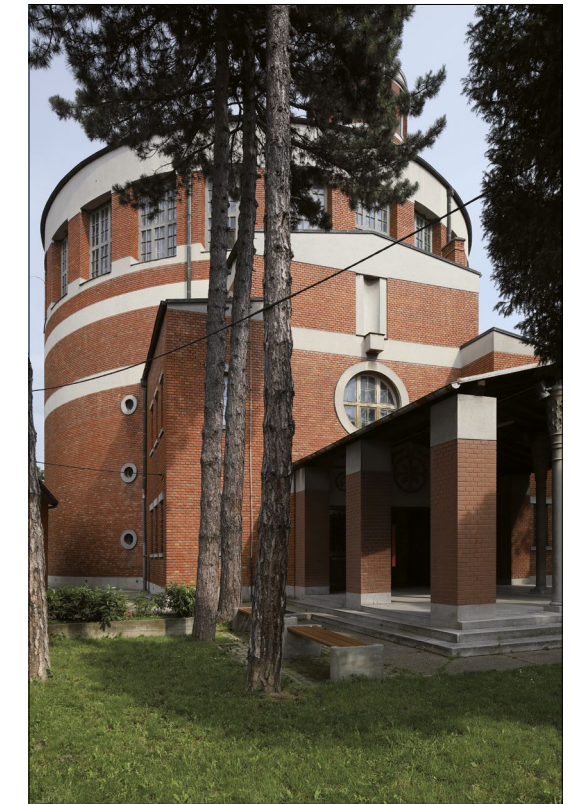
6. Jože Plečnik: cerkev sv. Antona, prerez in tlorisa stopnišč na empori, 1929, Muzej in galerije mesta Ljubljana



7. Jože Plečnik: prva varianta okrogle cerkve sv. Antona, prerez, 1929, Arhiv frančiškanskega samostana v Beogradu

je Plečnik predvidel troje velikih konh, ki bi predstavljale bočne kapele. Nad njimi bi bile empure, pod stropom pa obhod s pasom večjih oken, ki bi obdajala celotno stavbo. Cerkev bi dobila svetlobo tudi skozi veliko okroglo okno na pevskem koru.¹⁰

Nekaj let pred tem je Plečnik za Bogojino narisal podoben načrt rotunde z dvema apsidama ob prezbitერიju, ki ga je pozneje skoraj nespremenjenega odstopil župniku v Dolini pri Bosanski Gradiški. Apside bi lahko predstavljale delno statično oporo kupoli, ki bi jo sicer moral podpreti še z zunanjimi oporniki. Tehnični problem gradnje velike kupole je bil v vsej zgodovini preizkusni kamen vsakemu arhitektu. Plečnik se ga je lotil domiselno s konhami, ki bi hkrati nadomeščale zunanje opornike,¹¹ saj bi kupola beograjske cerkve s svojim zunanjim delom, podobno kot pri rimskem Panteonu, ne segla do zunanjega oboda zidu, temveč le do konca stenskih vdolbin. Da je bil prav Panteon izhodišče arhitektovih razmišljanj za njemu dokaj tuj pravoslavni kulturni prostor, kaže tudi prvi poskus cerkve z enakim razmerjem med višino in širino notranjščine, to je z vrisanim krogom (sl. 7).¹² Način gradnje je Plečnik povzel po številnih rimskih in starokrščanskih okroglih stavbah, le da je v zid vdolbene niše še poglobil in povišal. Ker je dve leti prej, spomladi 1927, na poti v Grčijo obiskal Split, ni izključeno, da je pri beograjski cerkvi kakšno vlogo odigralo tudi občudovanje osrednjega svetišča Dioklecijanove palače. Vsekakor Plečnikova rešitev predstavlja začetek iskanja, ki ga je vodilo do zasnove sarajevske katedrale, zagrebškega projekta cerkve sv. Križa in slovenskega parlamenta, kjer se je statičnim problemom domiselno izognil na drugačen način z manjšo kupolo na poševnih nosilcih, zaradi česar so odpadli sicer nujni zunanji oporniki. Glede na trditev, da naj bi Plečnik opustil izvedbo kupole zaradi kritike, češ da je preveč podobna muslimanskim džamijam,¹³ velja opozoriti na njegovo pismo Markušiću, v katerem izrecno pravi: »Pri cerkvi je treba vedno misliti na antiko, prvo krščanstvo. To da edino oporo, če se vpraša



8–9. Cerkev sv. Antona, 1929–1932, zunanjščina

kako bi to storil Augustinus ali Ambrosius.«¹⁴ Spet drugje pa piše: »Wir dürfen eigentlich doch nie abweichen von der frühchristlichen Kunst.«¹⁵ Če je v končnem projektu kupolo zamenjal z ravnim stropom, tega vsekakor ni storil iz bojazni pred domnevno podobnostjo z muslimanskimi svetišči, pač pa predvsem zaradi stroškov, ki bi jih frančiškani ne zmogli, in bojazni, da bi njemu neznani izvajalci težavni nalogi ne bili kos. To potrjuje tudi že navedena Plečnikova izjava, da je frančiškonom s tem prihranil veliko denarja,¹⁶ ki se prav gotovo nanaša na ta del načrta.

Še pred izdajo gradbenega dovoljenja so frančiškani v avgustu 1929 začeli z izkopom cerkvenih temeljev in jih do začetka oktobra zabetonirali. Temeljni kamen je nuncij Hermenegildo Pellegrinetti zaradi daljše odsotnosti blagoslovil šele 6. oktobra ob navzočnosti predstavnika dvora kapetana Mičića in fra Ljudevita Markovića, ki je zastopal zadržanega provinciala. Gradbena dela je prevzel beograjski podjetnik Stevan Apro. Ker so bili frančiškani skoraj brez denarja, z njim niso mogli skleniti pogodbe za dokončanje cerkve, ampak so se domenili, da mu bodo sproti plačevali po dogovorjeni ceni za material oziroma kvadratni meter zidu. Delo je vodil polir Ferenc Barta, cerkev pa so zidali vojvodinski Madžari. Ti so se redno udeleževali tudi nedeljskih maš in jih spremljali s petjem v svojem jeziku. Denar se je z darovi prepočasi natekal, zato so si frančiškani morali pomagati tudi s srečolovom. Čeprav se je Grgić trudil, da bi zidava potekala nemoteno, je

¹⁰ S povečanjem orgel so pozneje okno zakrili.

¹¹ Prim. KREČIČ 2005 (op. 1), str. 197.

¹² Risba prereza cerkve je ohranjena v arhivu frančiškanskega samostana v Beogradu.

¹³ Prim. KREČIČ 2005 (op. 1), str. 196.

¹⁴ Arhiv frančiškanskega samostana v Jajcu, Markušićeva zapuščina, nedatirano Plečnikovo pismo Markušiću iz okoli 1936.

¹⁵ Arhiv frančiškanskega samostana v Jajcu, Markušićeva zapuščina, Plečnikovo pismo Markušiću z dne 14. 3. 1936.

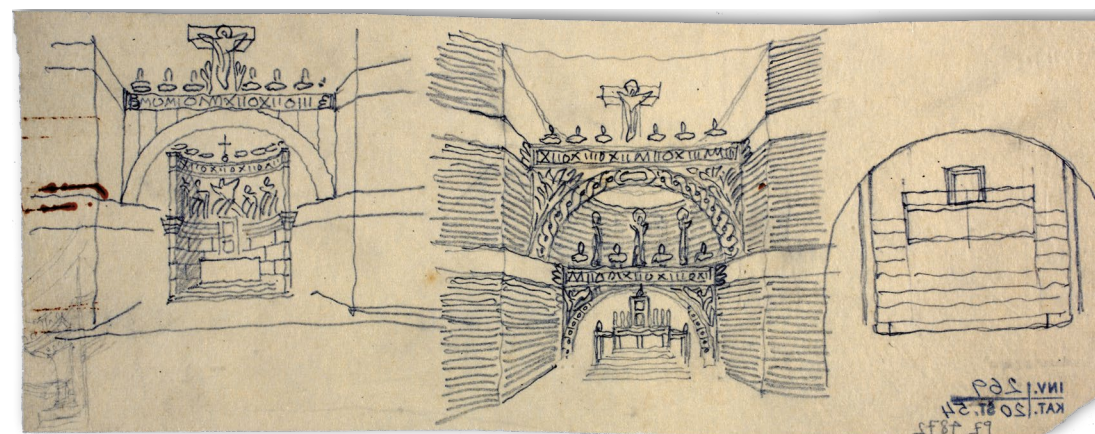
¹⁶ Gl. op. 7.



10–11. Cerkev sv. Antona, 1929–1932, notranjščina s pevskim korom in bočnimi kapelami

ves čas prihajalo do zastojev in napetosti z gradbinci, ker jim je le s težavo sproti plačeval za delo. Iz istega vzroka je pogosto zamujala tudi dobava opeke. Stavbenik je moral zidarje zaposliti s kakimi drugimi pripravljalnimi deli ali pa jih začasno celo premestiti na drugo gradbišče. Svoje je opravilo še muhasto vreme z dežjem. Pogosto se je kvarila električna napeljava, zaradi česar občasno ni delovalo dvigalo. Dvakrat so jim celo ukradli pripravljene cement. Če je vreme dopuščalo in ni bilo prehudega mraza, so z delom nadaljevali daleč v zimske mesece. Cerkev so zidali tri leta in pol v času največje svetovne gospodarske krize, ki je prizadela tudi južnoslovansko kraljevino, čeprav ne tako usodno kot industrijsko razvitejše evropske države.

V začetku leta 1930 je bilo treba naročiti opeko in se odločiti, ali naj bo cerkev zunaj in znotraj ometana ali pa sezidana iz vidne opeke. S pismom z dne 19. februarja, ki ga zaradi pomembnosti navajam v celoti, je Plečnik podrobneje razložil svoj projekt in frančiškane postavil pred težaven razmislek: »Veseli me, da ste mi dali priliko, razgovarjati se z Vami neposredno. Nimam načrtov pri roki in pred seboj – morem torej pisati samo nekako iz spomina. Ako so tu dovoljna sredstva, mogla bi se cerkev znotraj in zunaj zidati kot izvidno iz načrtov: z vidljive opeke in vmesnimi betonskimi pasovi, ki naj služijo resnično kot vezi. V tem slučaju naj bo opeka lepa, čista, gladka, ostrorobna. Spare /: fuge:/ max. 1 cm široke ter zamazane v plohi, torej tako (skica) ne tako (skica). Betonski pasovi in njih profil naj bi se obdelali s kladivem /: mit Stockhammer fein überstocket /: torej treba predvideti pedsadni beton /: Vorsatzbeton :/. Vse to navedeno velja za notranjščino in zunanjščino! V slučaju, da se zahteva od naročiteljev cenejša izvršitev i.e. omet, naj ta obstoji za vsepovsod iz obilice apna in savskega dobrega peska, ter naj bo fino z plazmo izglajen /: innen u[nd] aussen fein mit Reibbrett'l hergestellt :/. Prosim da se v takem slučaju nikjer niti najmanjše množine cementa vapneni malti ne pridava /: also reiner fetter Kalkmörtel ohne jedweden Cement-zusatz :/ Terranova in podobne dragocenosti, ne pridejo kot omet vobče v poštev. O tem torej ne



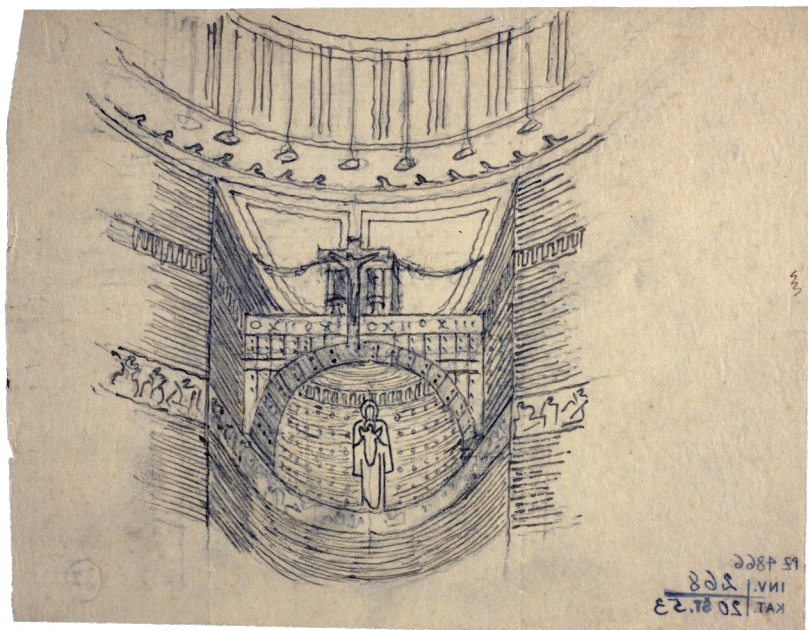
12. Jože Plečnik: prve skice ureditve prezbiterja, 1930 (?), Muzej in galerije mesta Ljubljana

more biti govora! Oni križ v presbyteriju – ki Vam more služiti kot konstruktivna zveza – bil bi v slučaju surovoopečnega zidovja obdelan s kladivem /: fein gestocket :/ v drugem, pa kot ostalo, fino ometan. Iz hrastovega lesa rezane, temne figure, bile bi potem pritrjene na križ, odnosno bi stale na prečniku /: Kämpfer :/. Za obliko križa seveda – bo treba posebnega risa ali načrta. – Spoštovani – imejte pred očmi, da nameravam silno strogo in rezo učinek. Nameravam; ne trdim pa da ga tudi dosežemo! Vendar, materijal naj bo vseskozi priprost, brez laži – izvršitev pa kar najlepša, ostra in natančna – akurata! Da strop je iz lesa. Grede in deske naj so skobljane /: gehobelt :/ ganz scharfkantiges, reines, mackellooses, ausgesuchtes Tannenholz. Ta les bo v skrajnem slučaju napojen z gorkim lanenim firnežem /: gefirnisst :/ ter ostane popolnoma nebarvan – da se more sam z časom in leti potemniti! Ta strop ostane za enkrat brez dekorja. Mislim kot drugje bodo tudi belgrajske oblasti benevolentne in uvidevne, ter ne bodo zahtevale nad deskami izolacije – taka izolacija ne imela bi nikakega pomena! (skica) Mostni nosilec stropa in strehe mora pač imeti, obdržati smer: kor – absida! Ako Vam je beton neugoden uporabite železo! Volil sem v projektu beton, ker tega ni treba oskrbovati ter ima – si ohrani mirno lego. V tej zadevi pač kompromis ne bo mogoč. – Tako nekako predstavljal sem si osnovo nosilca. – (skica) Vrata in okna partera, mislim, naj bi se predvidela z hrastovine. Vsa etažna okna bila bi iz mehkega lesa in barvana. Okna nadstropna bila bi iz borovine in detto z barvo prevlečena. Oprostite da Vas mučim z našo slovenščino. Vendar da Vam bo primerno dobro razumljiva. Tudi Vi – prosim morete meni pisati v Vaši materinščini – kvečjemu da pripišete specijelne termine v tujščini. – Mučno mi je, ker se morate truditi z mojim malovrednim projektom – Spoštljivo Vas pozdravlja udani Plečnik.«¹⁷

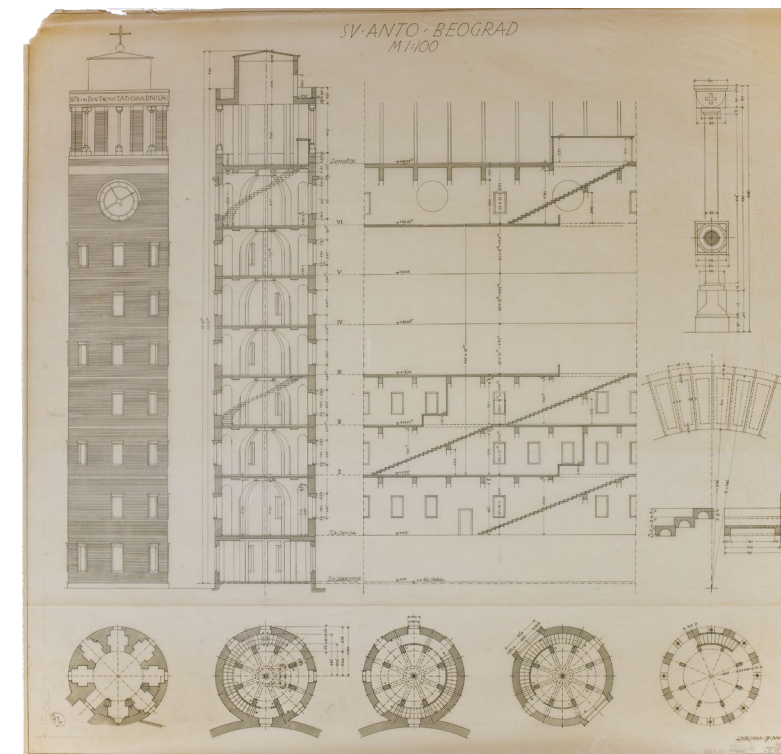
Čeprav je bila vidna opeka skoraj trikrat dražja od navadne, so se frančiškani odločili zanjo, ker je tako želel Plečnik (sl. 8–11). Marca so jo naročili iz opekarne v vojvodinskem Bečkerekcu. Da pa ne bi izgubljali časa, saj jo je bilo treba šele narediti, so se konec meseca lotili kopanja temeljev zvonika. Za preklado na stropu pa so redovniki izbrali železo, da bi bila lažja. Sledila je manjša sprememba načrta zaradi želje po neposrednem dostopu iz zakristije v cerkev, ki ga je zaradi slabih izkušenj iz Bosne želel Grgič. Plečnik je zaradi tega moral prestaviti okrogle stopnice, ki vodijo v zvonik.

Zidava na daljavo se je kmalu izkazala za veliko težavo, saj je inž. Granić marsikaj naredil po svoje, poleg omenjenih temeljev tudi preklado v prezbiteriju, ki nosi križ. Plečnik jo je hotel imeti

¹⁷ Arhiv frančiškanskega samostana v Jajcu, Markušičeva zapuščina, Plečnikovo pismo Grgiču z dne 19. 2. 1930.



13. Jože Plečnik: skica vrhnjega zaključka prezbiterja, 1930 (?), Muzej in galerije mesta Ljubljana



14. Jože Plečnik: načrt zvonika, 1939, Arhiv frančiškanskega samostana Beograd

ravno (sl. 12, 13), on pa jo je razumel kot del zavitega konstruktivno nujnega betonskega pasu med opečnim zidom in jo je dal izvesti, še preden je iz Ljubljane zanjo dobil načrt. To bi se skoraj ponovilo pri stropu prezbiterja, če ne bi Grgić odločno terjal, naj se drži Plečnikovih načrtov. Po svoje je Granič izvedel tudi stropno konstrukcijo s svetlobnico za zračenje, kar pa ni imelo negativnih nasledkov. Zaradi njegove samovoljnosti in hitenja je prišlo še do več manjših spodrslijajev. Pokazali so se šele pozneje, ko tega ali onega ni bilo mogoče več izvesti. Strop nad oltarjem Srca Jezusovega bi moral biti iz debelega betona, ker naj bi rabil tudi za tla empore; Granič je varčeval z materialom ter tanjši beton zakril z malto in lesom. Po pisanju Markušića se je Plečnik razburil, češ kako bi se Bog lahko čudil nekemu vašemu »švindlu«. ¹⁸ Podobno je reagiral, ko mu je Markušić predlagal, naj bi na betonsko gredo v prezbiteriju, na katero je bil predviden Križani, po običajni zidarski praksi namestili rabi mrežo in jo nato ometali. Plečnik mu je odpisal: »Rabi je iznajdba za kino – ne za Boga, ki je ves skoz in skoz monumentalen i.e. istinit.« ¹⁹

Plečnik je prišel prvič na gradbišče 29. januarja 1931, si ogledal cerkev, iz svojega žepa daroval 400 dinarjev in se pogovoril z nadzornikom ter s stavbenikom, drugače pa naj bil po pisanju samostanske kronike z narejenim zadovoljen.

Še preden je bila cerkev dozidana, je konec maja 1932 fra Arkandeo Grgić nenadoma odšel na novo službeno mesto in s seboj odnesel tudi del dokumentacije. ²⁰ V Beogradu ga je zamenjal nekdanji provincial fra Josip Markušić. Sprva je bil Plečnik do prišleka dokaj rezerviran, saj sta se z Grgićem dobro razumela, a se je kmalu tudi z njim spoprijateljil. Postala sta si celo najboljša prijatelja, o čemer priča v Ljubljani in v Jajcu ohranjeno obsežno dopisovanje, ki je prenehalo šele s Plečnikovo smrtjo. V enem od arhitektovih pisem beremo: »Z največjega dela vzbuditelj moj in

vzgojitelj in ustvaritelj je moj ranjki brat Andrej, ena najplemenitejših in globokih duš, ki sem jih doživel – Vi ste moj drugi Andrej.« ²¹ Ko mu je pozneje poročal o nekaterih svojih manj posrečenih delih, je napisal: »Nekatere stvari more se začeti samo z gosp. župnikom sv. Ante v Beogradu.« ²² Spet drugje pa beremo: »Sama nebesa so meni Vas na pot poslala.« ²³

Pod Markušićevim župnikovanjem so 16. avgusta 1932 dokončali cerkveno streho, 8. decembra pa je ob navzočnosti številnih cerkvenih in posvetnih gostov stavbo blagoslovil beograjski nadškof fra Rafael Ivan Rodić. Ker so bila okna še v delu, je, kot piše v samostanski kroniki, slovesnost motil strupen zimski veter. Montirali so jih nato še istega leta. Od blagoslovitve dalje so bile v cerkvi redne svete maše. Zvonik je do zaključka gradbenih del dosegel komaj višino zakristije, vsako nadaljnje delo na njem pa so zaradi pomanjkanja denarja začasno opustili. Zasilno so ga pokrili leta 1937 in ker so rabili sobo nad zakristijo, so ga skušali dvigniti vsaj za eno nadstropje, a tudi za to ni bilo dovolj denarja. Poleti 1939 je Plečnik poslal načrt celotnega zvonika s sobami za goste v vsakem nadstropju (sl. 14). Čeprav je trdil, da je na novo risani beograjski zvonik njegovo najboljšo delo, ²⁴ je zamisel zaradi Markušićeve vrnitve v Jajce konec junija prihodnjega leta pa tudi zato, ker se novemu župniku ni posrečilo pravočasno priskrbeti materiala, ostala na papirju. V času priprav na drugo svetovno vojno je Plečnik Markušiću glede zvonika dejal: »Bože – jeden protiletalski top manj – pa bi stal cel.« ²⁵

¹⁸ Arhiv frančiškanskega samostana v Jajcu, Markušićeva zapuščina, Markušićevi spomini na Plečnika, 25. 3. 1957.

¹⁹ Arhiv frančiškanskega samostana v Jajcu, Markušićeva zapuščina, Plečnikovo pismo Markušiću z dne 29. 10. 1934.

²⁰ Grgić je s seboj odnesel tudi nekaj Plečnikovih skic in načrtov in jih Markušiću kljub dvakratni zahtevi ni hotel vrniti, češ da Plečnik ni želel, da bi jih kdo objavil.

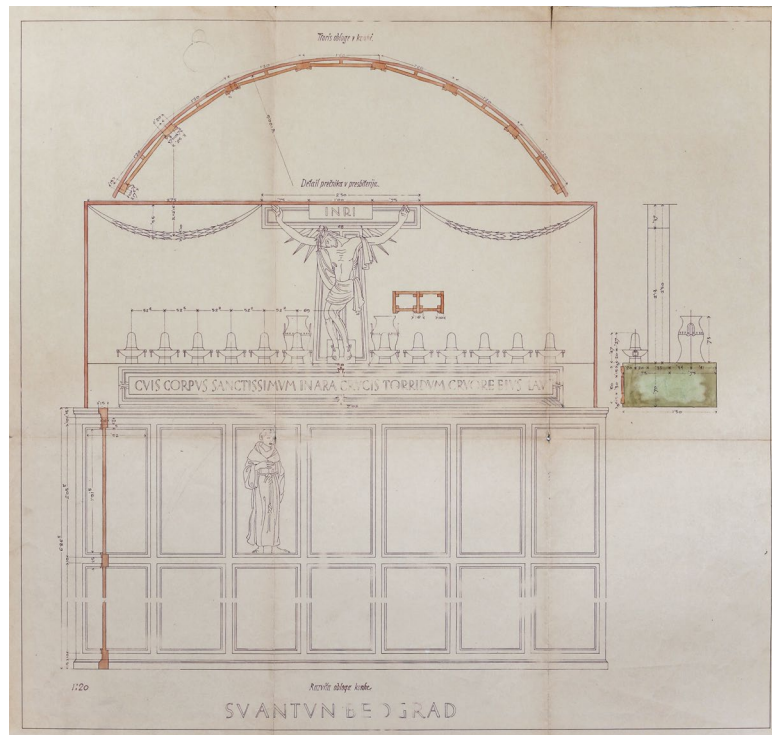
²¹ Arhiv frančiškanskega samostana v Jajcu, Markušićeva zapuščina, Plečnikovo pismo Markušiću z dne 4. 7. 1936.

²² Arhiv frančiškanskega samostana v Jajcu, Markušićeva zapuščina, Plečnikovo pismo Markušiću z dne 15. 11. 1937.

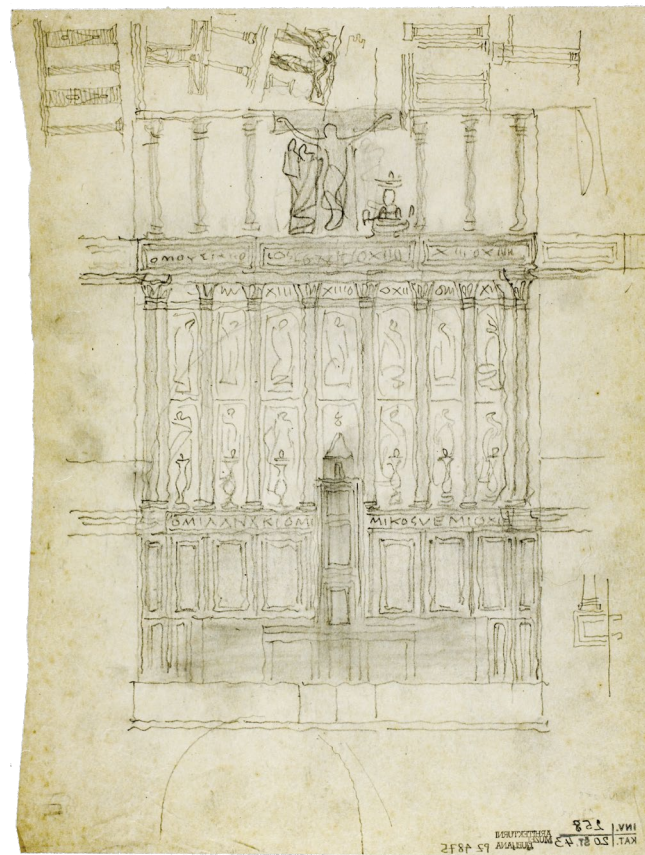
²³ Arhiv frančiškanskega samostana v Jajcu, Markušićeva zapuščina, Plečnikovo pismo Markušiću z dne 15. 5. 1939.

²⁴ Arhiv frančiškanskega samostana v Jajcu, Markušićeva zapuščina, Plečnikov pripis na fotografiji kapele Jožamurke v Begunjah iz aprila 1940.

²⁵ Arhiv frančiškanskega samostana v Jajcu, Markušićeva zapuščina, Plečnikovo pismo Markušiću z dne 17. 6. 1939.



15. Jože Plečnik: načrt oltarne stene in preklade s Križanim, okrog 1932, Arhiv frančiškanskega samostana Beograd



16. Jože Plečnik: skica prve variante glavnega oltarja, okrog 1932, Muzej in galerije mesta Ljubljana

Markušić je imel veliko posluha za arhitekturo in je z največjim spoštovanjem ter natančnostjo uresničeval Plečnikove zamisli glede notranje opreme, hkrati pa je arhitekta nagovarjal, naj ustvari kako trajno delo tudi za Bosno.²⁶ Plečnika je že takoj po prihodu dobesedno zasul z naročili. Prosil ga je za načrte glavnega in stranskih oltarjev, križa na tramu v prezbiteriju, spovednice, tlaka, klopi, obhajilne mize, prižnice, kropilnika, krstilnice, lestencev, ograje na empori, železnih okenskih mrež, zakristije, narteksa, stopniščne ograje, vhoda v kripto in še marsičesa drugega.

Najprej so prišli na vrsto oltarji. Plečnik sprva ni imel jasne predstave o glavnem oltarju. Za menzo je narisal stensko oblogo iz temno luženega hrasta s podobami svetnikov v fresko tehniki na ometani plutovini (sl. 15–16). Svoje delo je snoval z veliko odgovornostjo. Markušiću je dejal: »Trebajo vse premisliti, da bi bilo vsaj dostojno Boga, v kolikor more to človek.«²⁷ Podobnih izjav srečamo v njegovih pismih še več. Spet drugje se je prijatelju opravičeval: »Nepopolnosti je v mojem delu premnogo – pokrijte jih s plaščem krščanskega usmiljenja.«²⁸ Markušiću je celo svetoval, naj si najde drugega arhitekta, kajti dvomi, da bi mogel »prinesti v Vašo cerkev ono toploto, katero Vi in narod želite in potrebujete.«²⁹

Konec leta 1933 je Plečnik narisal oltarno menzo z visokim tabernakljem in nad njim ekspozitorij za monštranco (sl. 17–22). Skozi perforirani kamen zaključka tabernaklja naj bi svetila večna lučka, po Plečnikovih besedah dokaz, »da je nekdo živ v svetostanku.«³⁰ Težava je nastopila, ker v Beogradu ni bilo kamnoseka, ki bi zamisel lahko izvedel. Plečnik je najprej predlagal svetli dalmatinski marmor, v upanju, da bi pri tem lahko pomagali tamkajšnji frančiškani. Markušiću je navedel kar nekaj kamnoseških podjetij na Braču in Korčuli. Ker pa očitno ni bilo pravega odziva, se je obrnil na svojega stalnega sodelavca kamnoseka Alojzija Vodnika v Ljubljani, ki je izdelal oltar skupaj z obhajilno mizo in s polkrožnim zidom, za katerim naj bi z obeh strani vodile stopnice v kripto. Čeprav je bil Vodnik dražji od drugih ponudnikov, so se frančiškani vseeno odločili za imenitnejši oltar iz sivega podpeškega kamna. Vodnik je v Beograd poslal tudi svoje delavce, ki so oltar postavili v aprilu 1935. Posebej bogata so vratca tabernaklja, okrašena z raznimi kosi marmorjev, oniksov in apnencev, ki jih je izdelal ljubljanski ključavničar Avgust Martinčič, eden najbolj zvestih in priljubljenih arhitektoev sodelavcev oziroma »veoma blaga hrišćanska duša«,³¹ kot ga je Plečnik v pismu predstavil Markušiću, medtem ko je kipec Kristusa modeliral njegov »osebni kipar« Božo Pengov. Tak način dekoracije je Plečnik občudoval v češki srednjeveški umetni obrti in se ga je tudi sam pogosto posluževal, ne nazadnje pri sočasnem tabernaklju Antonovega oltarja v Šiški. Lahko ga razumemo kot prisposodbo nebeškega Jeruzalema, okrašenega z dragimi kamni, kakor ga je svojem apokaliptičnem videnju opisal Janez Evangelist. Plečnik je sprva na enak način nameraval s kamni okrasiti tudi vratca ekspozitorija, a je zamisel opustil in jih je dal le pozlatiti. Križ vrh tabernaklja je daroval sam. Predvideni dostop v kripto so začasno zakrili z zastoroma, dokler se ni izkazalo, da je sploh ne bo mogoče izvesti, ker je inž. Granič na tem mestu postavil del armiranobetonskih cerkvenih temeljev. Pred oltar je dal Plečnik obesiti velik kronski lesteneč, ki ga je po njegovi zamisli skupaj s svečniki in ampulo izdelal

²⁶ Plečnik je na Markušićevo pobudo zasnoval katoliško katedralo sv. Jožefa in bogoslovno semenišče s cerkvijo Marije Angelske za Sarajevo, fasado s kipom Marije in leseno oblogo jedilnice frančiškanskega samostana v Jajcu ter kalvarijo pred samostanom. Od vsega so površno izvedli le nekaj del za samostan.

²⁷ Arhiv frančiškanskega samostana v Jajcu, Markušićeva zapuščina, Plečnikovo pismo Markušiću z dne 11. 3. 1934.

²⁸ Arhiv frančiškanskega samostana v Jajcu, Markušićeva zapuščina, Plečnikovo pismo Markušiću z dne 17. 12. 1934.

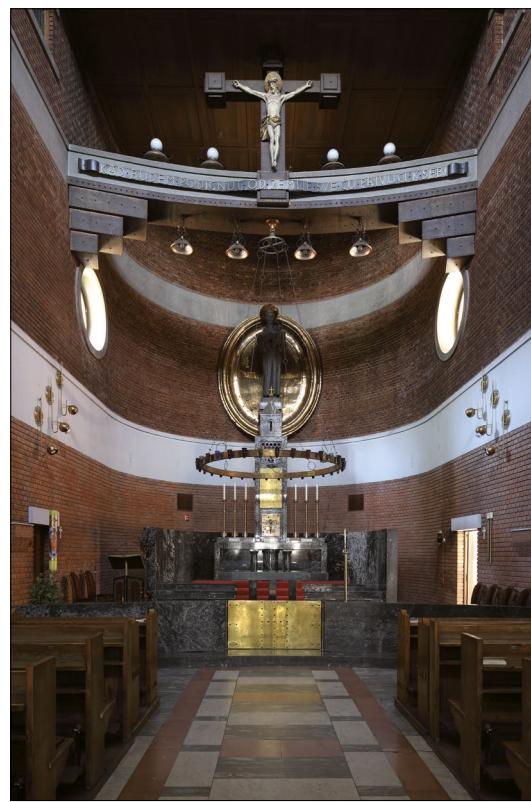
²⁹ Arhiv frančiškanskega samostana v Jajcu, Markušićeva zapuščina, Plečnikovo pismo Markušiću z dne 17. 7. 1932.

³⁰ Arhiv frančiškanskega samostana v Jajcu, Markušićeva zapuščina, Plečnikovo pismo Markušiću z dne 14. 8. 1933; svetostanek je češki izraz za tabernakelj.

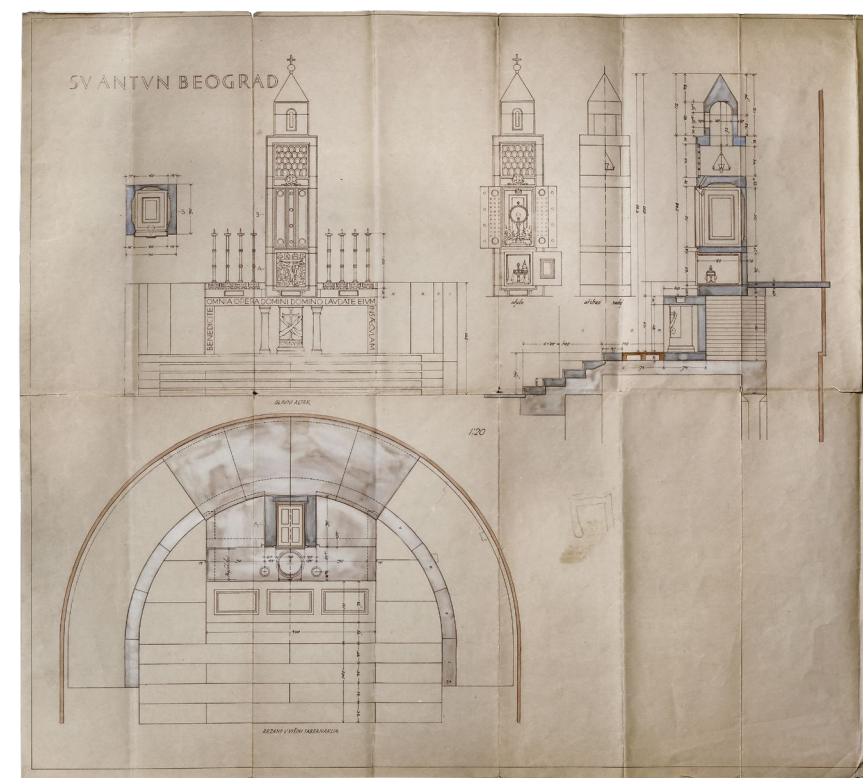
³¹ Arhiv frančiškanskega samostana v Jajcu, Markušićeva zapuščina, Plečnikovo pismo Markušiću z dne 29. 10. 1934.



17. Cerkev sv. Antona, veliki oltar, 1933–1935



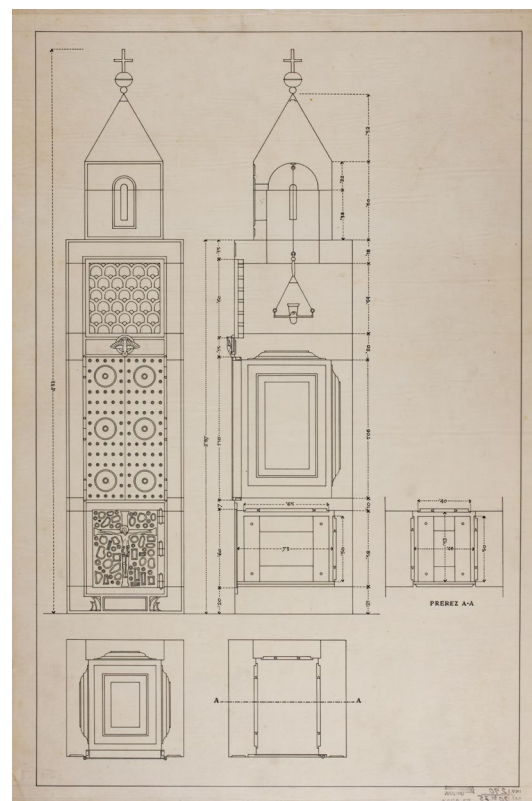
18. Cerkev sv. Antona, prezbitarij



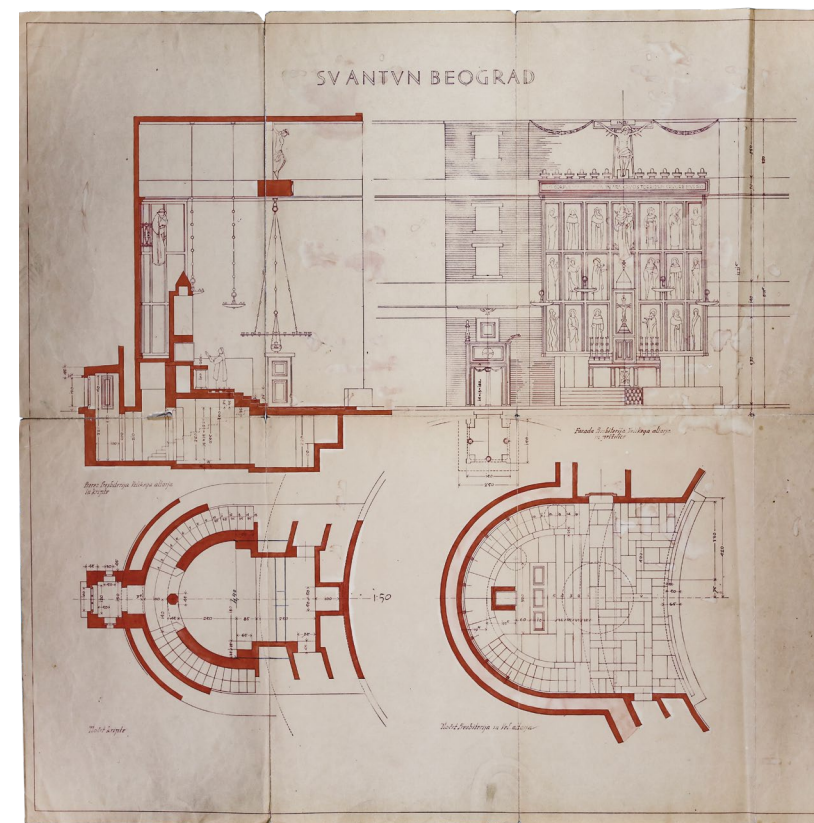
21. Jože Plečnik: načrt glavnega oltarja, 1933, Arhiv frančiškanskega samostana Beograd



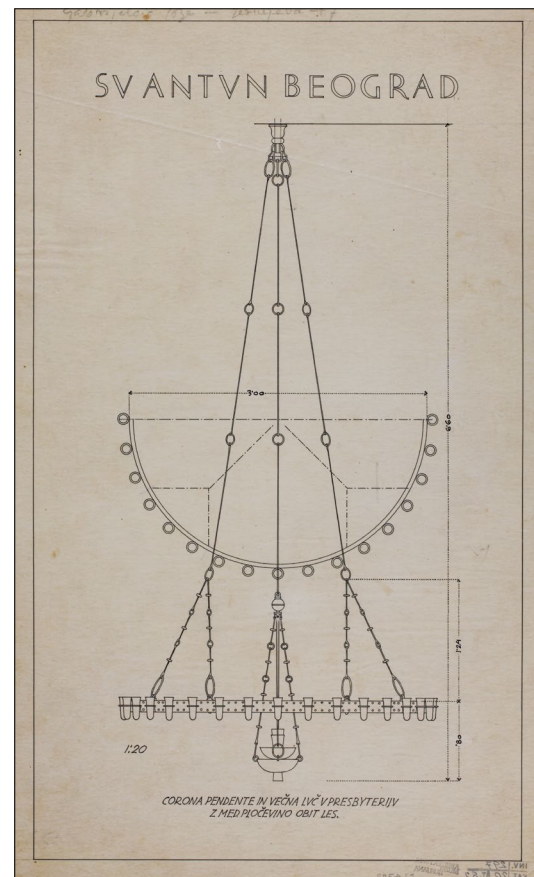
19. Cerkev sv. Antona, vratca tabernaklja na glavnem oltarju, 1934–1935



20. Jože Plečnik: načrt tabernaklja z ekspozitorijem za glavni oltar, 1933, Muzej in galerije mesta Ljubljana



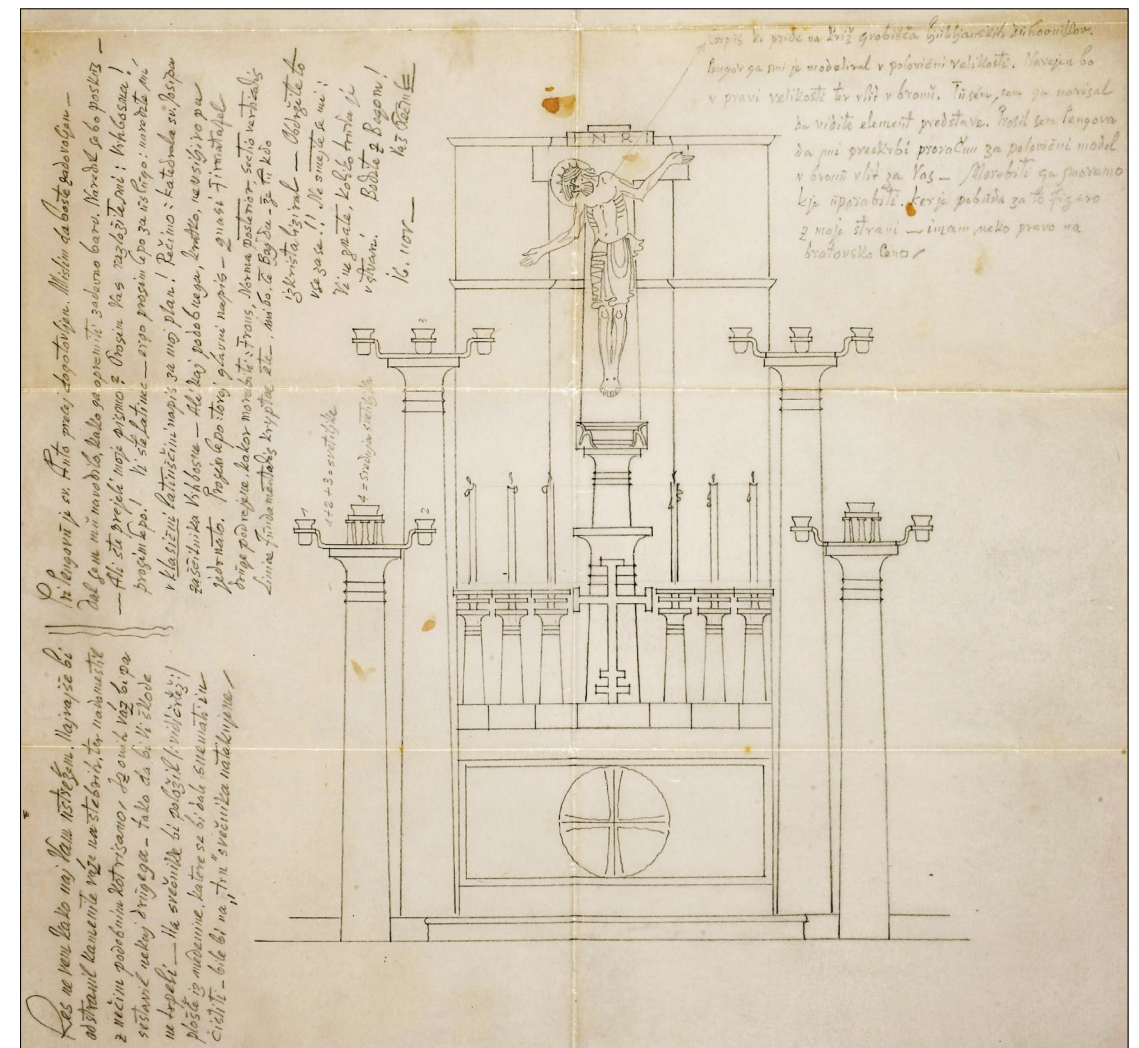
22. Jože Plečnik: načrt prezbitarija s kripto, 1933, Arhiv frančiškanskega samostana Beograd



23. Jože Plečnik: načrt lestena v prezbiteriju, 1934, Muzej in galerije mesta Ljubljana



24. Cerkev sv. Antona, steber za sveče, 1934



25. Plečnikovo pismo Josipu Markušiću z načrtom oltarja Srca Jezusovega, 1934, Arhiv frančiškanskega samostana v Jajcu

pasar Avgust Mencej (sl. 23). Tudi on je sodil med skromne in poštene obrtnike, ki so uživali arhitektovo posebno naklonjenost. Kljub temu je Plečnik obrtnike in naročnike opozarjal: »Kajti vsak objekt mora biti izvršen točno, brez pardona po mojem načrtu, ter ne sme biti niti v najmanjšem samovoljno narejen. To velja za vse stvari v cerkvi – bodisi male, bodisi velike!«³² Prav zaradi tega je Markušić tudi vztrajal, da so vso opremo naredili pod Plečnikovim nadzorom v Ljubljani. Na glavnem oltarju je manjkal samo še kip zavetnika cerkve, na katerega pa so frančiškani čakali skoraj dve desetletji, čeprav jim je Plečnik že leta 1933 predlagal, naj se s prošnjo obrnejo na Ivana Meštrovića, da bi jim svoje delo morda celo podaril,³³ saj mu je bila beograjska cerkev, ki jo je obiskal še neopremljeno leta 1932, zelo pri srcu.³⁴ Dvoje kamnitih stebrov za sveče ob prezbiteriju je Plečnik sprva naredil za ljubljansko cerkev sv. Cirila in Metoda, Markušiću na ljubo pa ju je ponovil še za Beograd. Delo je izvršil kamnosek Vodnik (sl. 24).

Sočasno ali celo nekaj prej kot z načrtovanjem glavnega oltarja se je Plečnik ukvarjal tudi s stranskim oltarjem Srca Jezusovega (sl. 25–27). Markušić ga je lahko naročil, ker je zanj denar skoraj

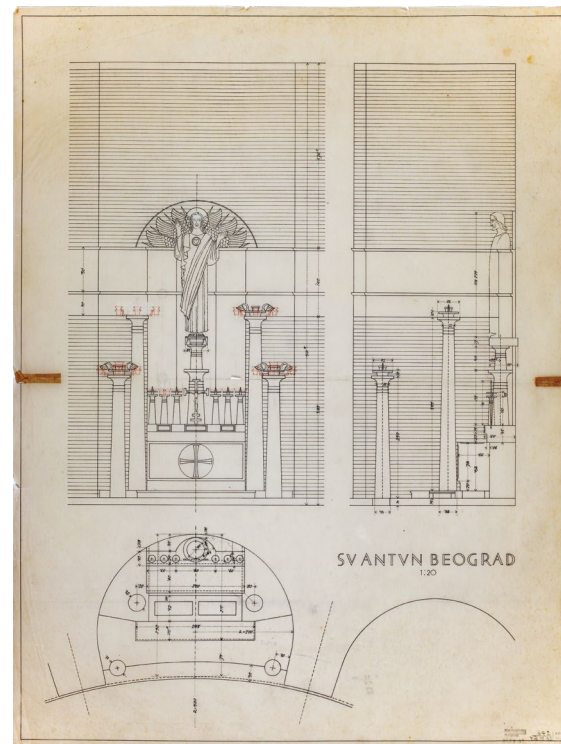
v celoti zagotovila ena od cerkvenih bratovščin. Plečnik je frančiškantom svetoval, naj ga dajo narediti iz svetlega arandelovskega kamna. Načrt zanj je bil gotov že v marcu 1934. Pri tem delu in tudi pri drugih načrtih za Beograd je sodelovala njegova učenka Gizela Šuklje, ki jo je Plečnik po vrnitvi iz Pariza zaposlil kot risarko v svojem ateljeju. Glede kipa je Plečnik frančiškantom svetoval Lojzeta Dolinarja, ki dela v Beogradu ter je mlad in ambiciozen kipar,³⁵ a je nazadnje le prevladala izbira Pengova, ker je bil Markušić prepričan, da bo kip Srca Jezusovega na ta način najbližje arhitektovi zamisli. Plečnik je sprva narisal kip Kristusa, ki se sklanja s križa, a se je na koncu odločil za frančiškantom bližji tip Serafinskega Zveličarja s krili. Pozneje je isti ikonografski motiv predlagal tudi za oltar svoje praške cerkve. Štiri kamnite stebre s svetilkami lahko razumemo tudi kot štiri strani neba, na katere se širi ljubezen Jezusovega srca. Konec septembra 1934 je Pengov izdelal model Kristusa v polovični velikosti, s katerim je bil Plečnik zadovoljen, kljub temu pa je do izdelave nestrpnost pričakovanega kipa iz lipovine v naravni velikosti preteklo še nekaj mesecev. Šele v avgustu 1935 ga

³² Arhiv frančiškanskega samostana v Jajcu, Markušićeva zapuščina, Plečnikovo pismo Markušiću z dne 7. 11. 1933.

³³ Arhiv frančiškanskega samostana v Jajcu, Markušićeva zapuščina, Plečnikovo pismo Markušiću z dne 14. 8. 1933.

³⁴ MGML, Plečnikova zbirka, nedatirano Markušićevo pismo Plečniku, v katerem pravi: »Veli mi zagrebački gvardian iz Vrbanica ulice, kako mu je Meštrović rekao, da je beograjska crkva sv. Ante pravi 'bijou' i da on ne bi znoo takovu napraviti, jer nema snage u duši, što treba za crkvu.«

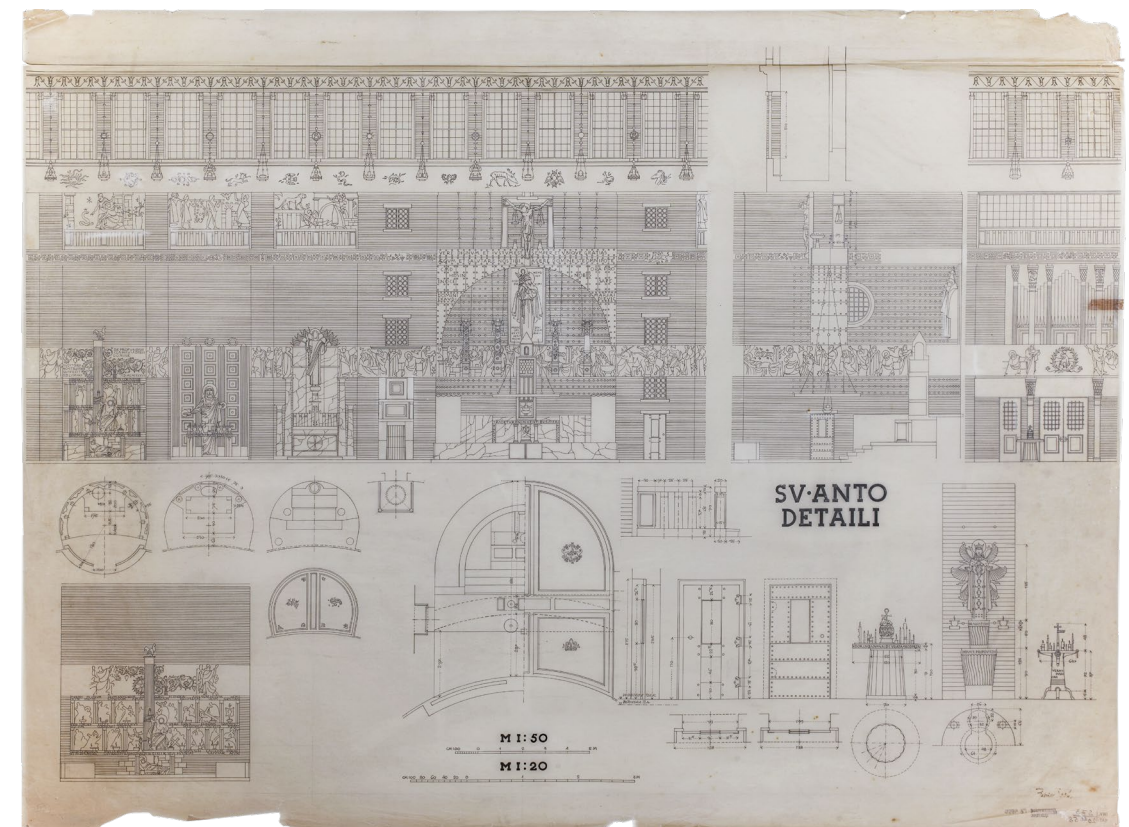
³⁵ Arhiv frančiškanskega samostana v Jajcu, Markušićeva zapuščina, Plečnikovo pismo Markušiću z dne 7. 3. 1934.



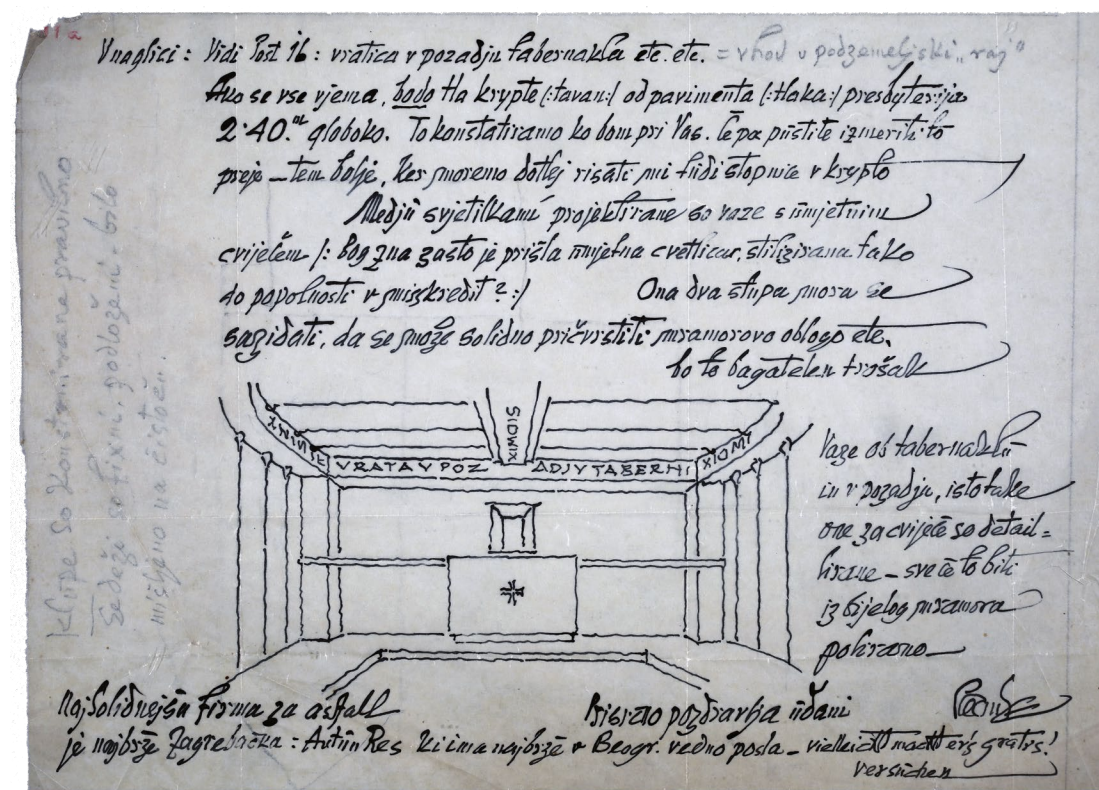
26. Jože Plečnik: načrt oltarja Srca Jezusovega, 1934, Muzej in galerije mesta Ljubljana



27. Cerkev sv. Antona, oltar Srca Jezusovega, 1934–1935



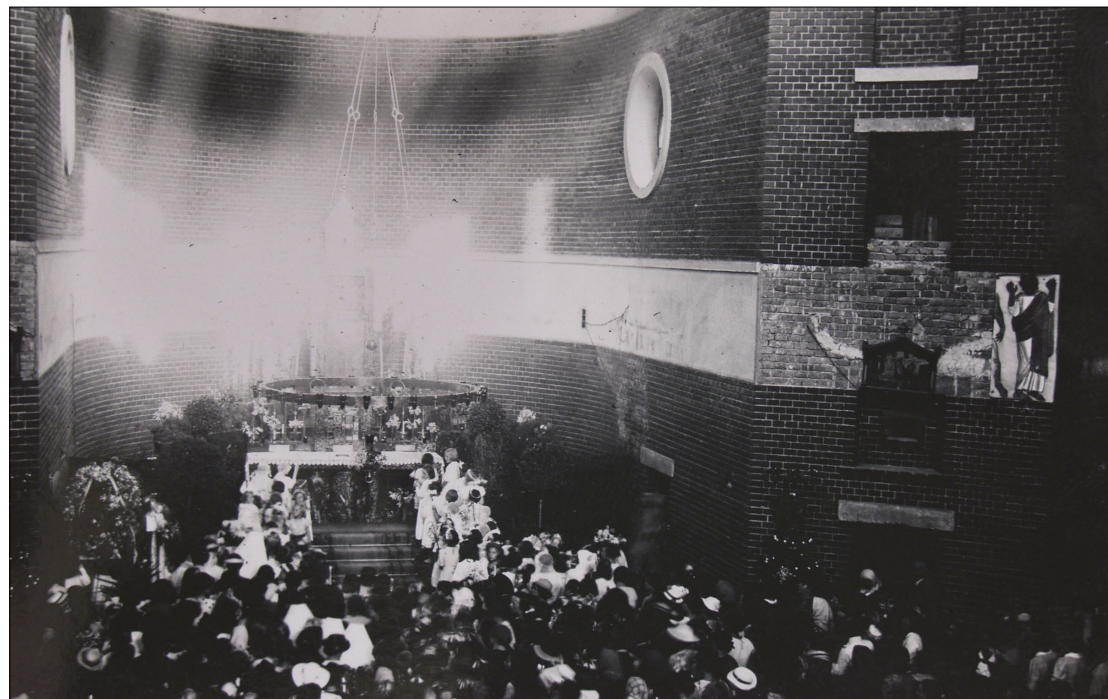
29. Jože Plečnik: generalni načrt notranje ureditve, 1936, Muzej in galerije mesta Ljubljana



28. Jože Plečnik: cerkev sv. Antona, skica krypte z navodili za izvedbo, 1936, Arhiv frančiškanskega samostana Beograd

je Pengov odposlal v Beograd, potem ko je bil nekaj dni prej v Ljubljani razstavljen ob priliki evharističnega kongresa, da so ga končno lahko postavili na oltar. Inkarnat slonokoščene barve in zlata draperija ustrezajo opisom božanstev v starogrških svetiščih, katerih roke in oblička so bili narejeni iz slonovine. Enako je obravnavan tudi sočasni Antonov kip v šišenski cerkvi. Kamnoseško delo je iz rdečkastega hotavelčana nazadnje izvedel Vodnik, in sicer kljub temu, da so frančiškani v Beogradu našli precej cenejšega ponudnika. V bronu zamišljene lučke na stebrih poleg oltarja je Plečnik nadomestil s črnim marmorjem in na ta način redovnikom prihranil nekaj denarja.

Plečnik je Beograd spet obiskal v januarju 1936 in ob tej priložnosti cerkvi daroval 100 dinarjev. Po vrnitvi se je z vso vnemo kar nekaj časa ukvarjal s krypto, ki naj bi bila obložena z belim marmorjem iz Arandelovca (sl. 28) in je zanjo pri Menceju tudi že naročil tabernakelj. Posebno skrb je posvetil stopnicam vanjo. Po prvotni zamisli naj bi bila dostopna tudi iz samostana, vendar je to povezavo pozneje opustil. Končno razočaranje je bilo toliko večje, vendar z njim ni želel vznemirjati nič krivega prijatelja Markušića. Vse svoje dotedanje zamisli je februarja 1936 strnil v generalni načrt ureditve cerkvene notranjščine, tokrat že brez krypte, ki je z manjšimi odstopanji obveljal ves čas opremljanja cerkve (sl. 29). Z njim je pokazal, kako si zamišlja dokončanje prezbitarija s preklado, ki bi nosila Križanega, pa tudi ostalo dekoracijo notranjščine cerkve. Širši spodnji pas stene, ki ne predstavlja konstrukcijske ojačitve in je zato obložen s cenejšo opeko, naj bi ometali in poslikali ali okrasili z mozaiki s prizori iz Kristusovega življenja. Plečnik je dal nanj v resnici pritrtili risbo v naravni velikosti, da bi se prepričal, kako bi poslikava delovala (sl. 30–31). Naredil mu jo je Slavko Pengov, brat kiparja Boža. Na emporah pa je predvidel freske s prizori iz Stare zaveze. Narisal je tudi mizo za prižiganje sveč, ki jo je želel Markušić, vendar je pozneje namesto nje v prezbitarij postavil drugačen kovinski »svečenosec« z Marijinim kipcem. Naročil ga je pri ljubljanskem



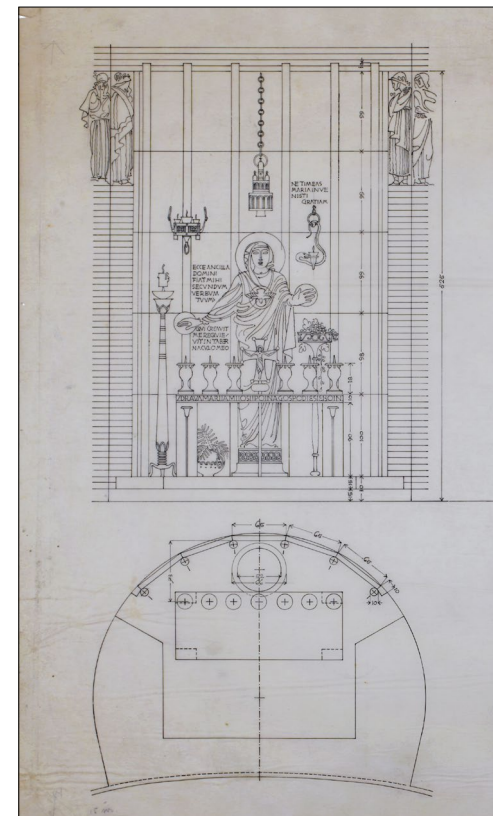
30. Cerkev sv. Antona, del neometanega zidu s poskusno pritrjeno risbo Slavka Pengova, 1936, Muzej in galerije mesta Ljubljana



31. Jože Plečnik: skica s prizori iz Nove zaveze za poslikavo belega pasu med opečnim zidom, 1936, Muzej in galerije mesta Ljubljana

finomehaniku Dušanu Renčelju. Prižnico je Plečnik predvidel ob prezbiteriju, stala pa naj bi na marmornih stebrih. V eni od konh je, ne čisto brez zadrege, združil vse, kar je cerkev še potrebovala ali bi jo po Markušičevem mnenju ikonografsko lahko še obogatilo in približalo preprostim vernikom, to je božji grob s stebrom in petelinom, simbolom Petrove zatajitve, kip Ecce Homo in table križevga pota.³⁶ Na načrtu je predstavil le eno stran cerkve s tremi kapelami, ki naj bi služile za zgled, kakšni naj bodo stranski oltarji. Tako je poleg oltarja Srca Jezusovega, ki je bil že narejen in je zato tudi realistično upodobljen, na eni od variant narisal še Marijin oltar ali, pravilneje rečeno, oltar

³⁶ Starejši križev pot so začasno namestili na širši spodnji pas zidu. Po Plečnikovi smrti so frančiškani namesto Plečnikovega »Getsemane« eno od konh spremenili v kapelo sv. Križa in jo opremili z lesenimi reliefi.



32. Jože Plečnik: načrt Marijinega oltarja, 1937, Muzej in galerije mesta Ljubljana



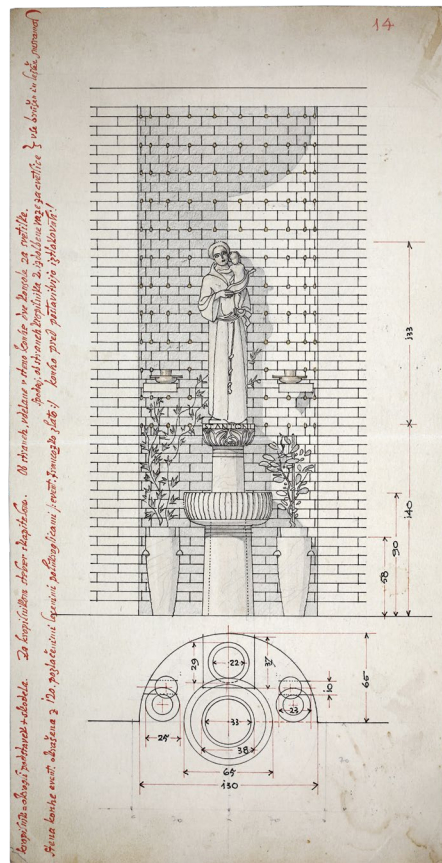
33. Cerkev sv. Antona, Marijin oltar, 1937–1939

Marijinega oznanjenja (sl. 32–33). Tega je pozneje prestavil na drugo stran cerkve kot pendant oltarju Srca Jezusovega. Plečniku je bila zelo všeč misel, da so v Bosni Marijo v litanijah častili kot »djevice, pripovijedana, Dragosti sunčana.«³⁷ Sprva je nameraval manjši Marijin kip, ki ga je v Markušičevo zadovoljstvo tudi sam tako poimenoval in je bil risan za fasado frančiškanskega samostana v Jajcu, postaviti nad kamniti kropilnik ob vhodu v cerkev. Pozneje ga je zamenjal s Pengovovim kipom sv. Antona, ki je bil gotov konec leta 1935 (sl. 34–35). Po njegovem vzoru je kipar pozneje izrezal tudi omenjeni Antonov kip v Šiški. Za Marijin oltar je predlagal monumentalnejši kip, dopolnjen z atributi ljudske pobožnosti. Pri tem pa je Markušiča opozarjal, da v cerkev ne sodi sentimentalnost: »Bojte se sentimentalno religiozne rešitve brez velikosti duha in srca.«³⁸ Spet drugje pa mu je svoje prepričanje še nazorneje opisal: »Da djetesče majka v čelo ljubi – kakor na onih sladkih franc[oskih] podobah nad posteljami zakoncev se meni ne zdi monumentalno.«³⁹ Za vso cerkveno opremo velja, da sta arhitekt in investitor vseskozi spretno krmarila med poljudnostjo, ki nagovarja versko čutenje najširšega kroga vernikov, in monumentalnostjo, povzdignjeno v sfero tako imenovane visoke umetnosti. O tem pričajo tudi latinski napisi na glavnem in Marijinem oltarju. S teološkega stališča je podoba Marije, kakršno sta si zamislila Plečnik in Markušič, mogoče razumeti na več načinov, kot oranto, Platitero, ki ima na prsih sv. Duha namesto otroka, torej božjo nevesto, predvsem pa kot znanilko

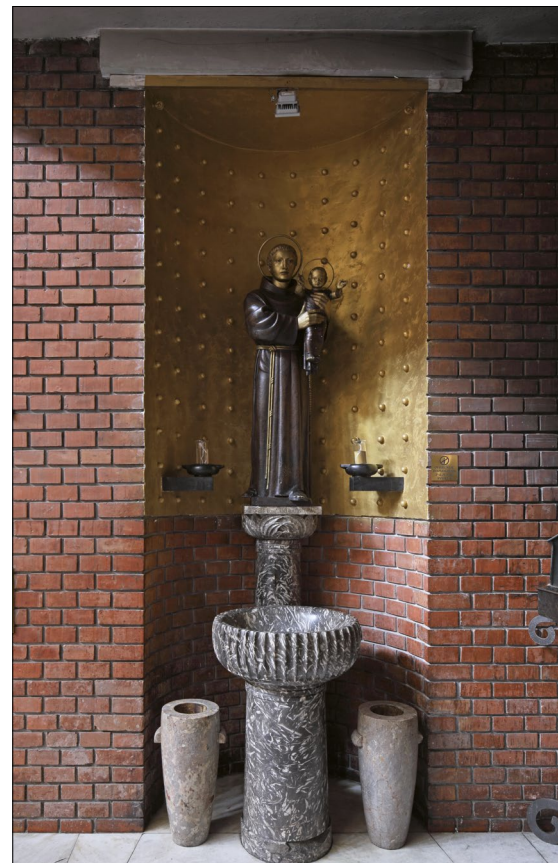
³⁷ MGML, Plečnikova zbirka, Markušičeva razglednica Plečniku z dne 15. 7. 1935.

³⁸ Arhiv frančiškanskega samostana v Jajcu, Markušičeva zapuščina, Plečnikovo pismo Markušiču z dne 17. 7. 1932.

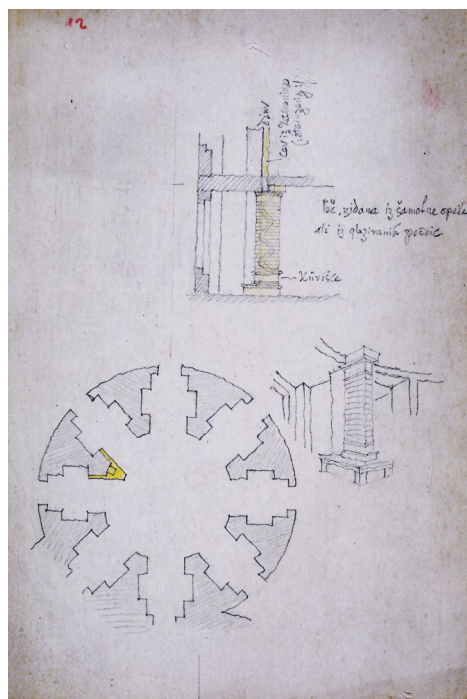
³⁹ Arhiv frančiškanskega samostana v Jajcu, Markušičeva zapuščina, Plečnikovo pismo Markušiču z dne 14. 3. 1936.



34. Jože Plečnik: načrt kropilnika s kipom sv. Antona, 1934, Arhiv frančiškanskega samostana Beograd



35. Cerkev sv. Antona, kropilnik ob vhodu v cerkev, 1934–1935



36. Jože Plečnik: tloris zakristije s skico peči, 1939, Arhiv frančiškanskega samostana Beograd



37. Cerkev sv. Antona, zakristija



38. Cerkev sv. Antona, tumba, 1937–1938



39. Jože Plečnik: risba stebra s Križanim za tumbo, 1937, Muzej in galerije mesta Ljubljana

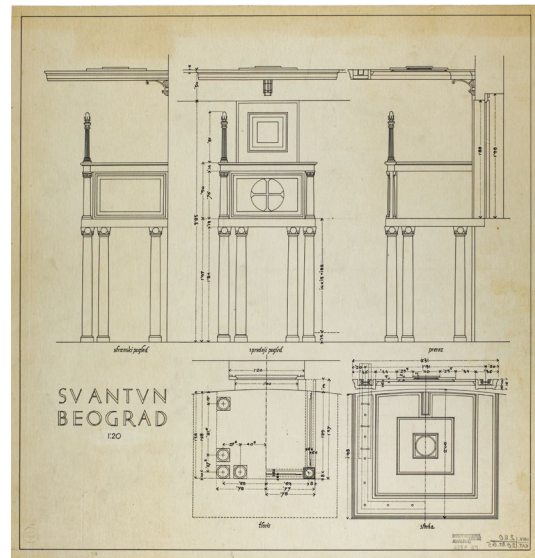
odrešenja. Markušiću je Plečnik dejal, da sam ni kipar, vsekakor pa se zavzema za preprosto, arhaično in najstrožjo obliko Marijinega kipa, okrašeno morda celo z bosanskimi motivi.⁴⁰ Konec avgusta 1935 mu je v Beograd poslal osnutek oltarja, ki ga je do konca februarja prihodnjega leta še izboljševal, vse do dokončnega načrta, ki je datiran s prvim novembrom 1937. Prvotno zamišljeno leseno ozadje je zamenjal s kamnitim na način, ki spominja na oblogo njegove Zacherlove hiše na Dunaju. Za božič iz ženskih rok dobljeni Pengovov pozlačeni relief Marije z otrokom je Plečnik opremil s svetniškim sijem in ga daroval beograjskim frančiškanom, da bi ga kot bandero lahko nosili za procesijo. Zanj je poleti 1936 pri Menceju naročil posebno stojalo. Sprva so ga razstavljali v prezbiteriju. To pa je bilo tudi pasarjevo zadnje delo za Beograd. Sočasno se je Plečnik ukvarjal še z urejanjem zakristije in načrtovanjem peči z dimnikom, od katerega je bila delno odvisna konstrukcija zvonika (sl. 36–37).

Čeprav do vratu zasut z drugimi naročili, je Markušiću skušal ustreči tudi z ljudski pobožnosti namenjeno tumbo (sl. 38–39). Z njo je povzel misel božjega groba, ki ga je predvidel na svojem generalnem načrtu ureditve iz leta 1936. Motiv Kristusa na stebri, ki se sklanja s križa, je povzel po baročni skupini sv. Luitgarde na Karlovem mostu v Pragi. Vsekakor je bila ta rešitev tudi blizu beograjskim redovnikom. Markušić mu je o tem navdušeno pisal: »Divan je onaj božanski gest, skinute, ispružene roke. Kao da je Krist u ljubavi prema čovjeku zaboravio da je umro i da prema

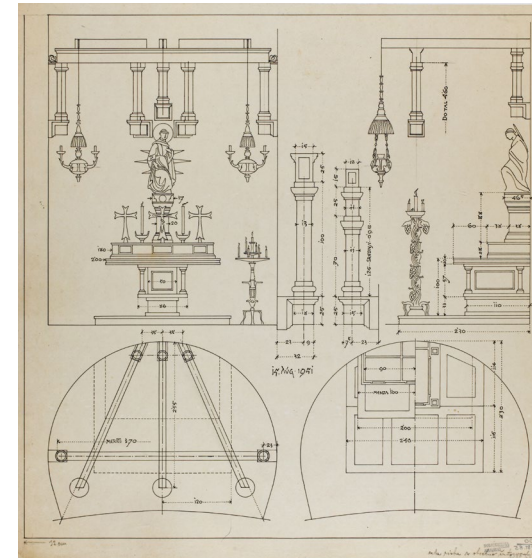
⁴⁰ Arhiv frančiškanskega samostana v Jajcu, Markušićeva zapuščina, Plečnikovo pismo Markušiću z dne 27. 7. 1935.



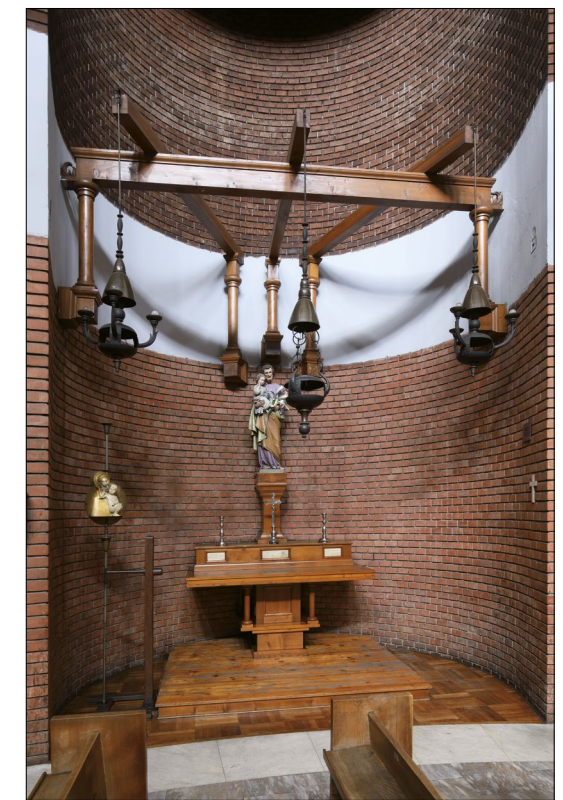
40. Cerkev sv. Antona, prižnica, 1952



41. Jože Plečnik: načrt prižnice, 1951, Muzej in galerije mesta Ljubljana



42. Jože Plečnik: načrt oltarja sv. Antona (pozneje sv. Jožefa), 1951, Muzej in galerije mesta Ljubljana



43. Cerkev sv. Antona, oltar sv. Jožefa, verjetno 1952

Pismima ima tri dana čakati do Uskrsnuća i Smilovanja.«⁴¹ Večji original, modeliran po njegovi skici, je že pred tem uporabil na duhovniškem grobu v Ljubljani, manjšo, nekoliko spremenjeno verzijo kipa, ki ustreza tudi beograjskemu odlitku, pa pozneje v cerkvi sv. Mihaela na Ljubljanskem barju. Junija 1937 je v tej zadevi obiskal Pengova, da bi ga spodbudil k delu. Dogodek, kakor ga je popisal Markušiću, veliko pove o Plečnikovih strogih, pogosto celo neživljenjskih moralnih načelih. Pri kiparju je namreč srečal neko elegantno mlajšo damo, ki je s cigareto v ustih modelirala amoreta. Pengov mu jo je v zadregi predstavil kot kolegico z Dunaja. To je Plečnika tako presunilo, da je obupan pobegnil, prepričan, da s kiparjem ne more več sodelovati.⁴² Vendar ta epizoda ni imela večjega vpliva na njuno nadaljnje skupno delo, čeprav stiki med njima niso bili več tako pristrčni kot nekoč. Kip Kristusa so nato novembra 1937 odlili v bronu, medtem ko je Vodnik marca prihodnjega leta prevzel izdelavo kamnitih delov tumbe. Njegov najboljši kamnosek Peter Toneh je bil avtor stebrnega kapitela. Plečnik ga je imel posebno rad, ker je bil skromen in natančen ter z vso dušo predan delu. V začetku avgusta 1938 so tumbo iz strahu, da bi motila dostop do prezbiterja, provizorično postavili v bližino zakristijskih vrat. Po prezgodnji tragični Mencejevi smrti, ko se je ta pri zlatenju po nesreči zastrupil s ciankalijem, je Plečnik izdelavo kovinskih predmetov naročil pri mladih bratih Rafaelu in Alojzu Žmucu. Njuno prvo delo so bile železne okenske mreže za beograjsko cerkev in luči za Marijin oltar. Plečnik je še naprej občasno obiskoval Pengovovo delavnico

⁴¹ MGML, Plečnikova zbirka, Markušićevo pismo Plečniku z dne 17. 11. 1935.

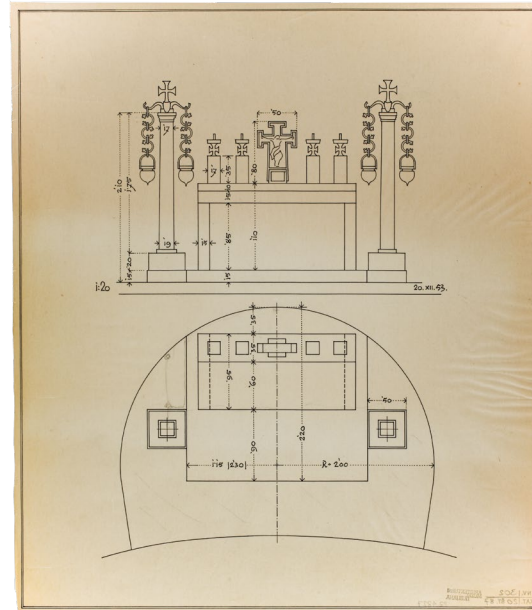
⁴² Arhiv frančiškanskega samostana v Jajcu, Markušićeva zapuščina, Plečnikovo pismo Markušiću z dne 25. 7. 1937.

in o kiparjevem delu sproti poročal Markušiću, ki ni mogel dočakati dokončanja Marijinega oltarja. Spomladi 1938 se je Pengov končno lotil oltarnega kipa, ki je bil gotov do začetka februarja prihodnjega leta. Marijino oznanjenje je Plečnik na izviren način predstavil z bogato okrašenim medaljonom svetega Duha na njenih prsih, pozlačeni kovinski siji okoli glave in dlani pa kažejo na Markušiću tako ljubo poimenovanje »Dragosti sunčana«. Njihova površina je fino nagrbčena, da sprejema svetlobo in je hkrati ne odbija kot zrcalo. Kovinska kača za isti oltar je biblični simbol brezmadežnega spočetja. Naredila sta jo brata Žmuc. Kamniti del oltarja je iz podpeškega apnenca izdelal Vodnik. Ker cerkev še ni imela tlaka, so vanjo začasno namestili rabljene hrastove klopi, ki jim jih je odstopila Trgovska zbornica v Sarajevu.

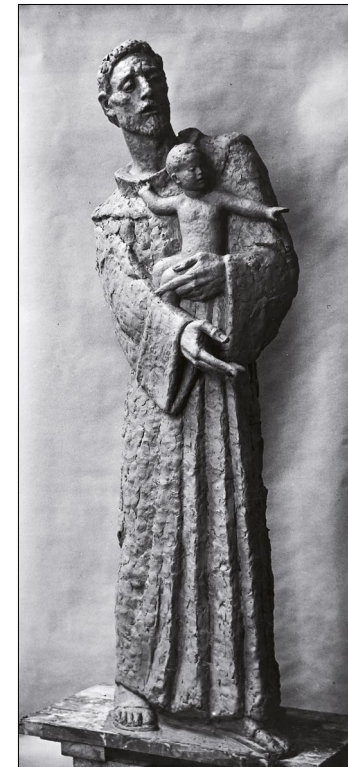
Drugi Plečnikovi bolj ali manj detajlni načrti, npr. za vhodno lopo, stebre pod korom, kip Kristusa na prekladi prezbiterja, kamniti tlak, klopi, spovednico in prižnico, niso dočakali realizacije. Z Markušićevim odhodom in začetkom druge svetovne vojne je za nekaj let prenehala vsa dejavnost za dokončanje in opremljanje beograjske cerkve. Oživela je šele po letu 1945, ko je beograjsko župnijo sv. Antona prevzel agilni dr. fra Eduard Žilić in jo vodil skoraj do svoje smrti 1971. Moral se je ubadati tudi z neljubimi stanovalci v samostanu, kamor so jih med vojno delno naselili že Nemci, po vojni pa je z njimi skoraj celotno stavbo okupirala nova komunistična oblast. Njegova prva skrb je bila, razumljivo, namenjena urejanju in tlakovanju okolice cerkve ter namestitvi manjkajočih vrat in oken. Na njegovo prošnjo mu je Plečnik oktobra 1948 poslal načrt manjše spovednice. Ker pa v Beogradu ni bilo primerne mizarja, zagrebška ponudba pa je bila previsoka, je Plečnik predlagal Franca Konciljo iz Mekinj pri Kamniku, ki se je izdelave lotil dve leti pozneje in je nato še nekaj let sodeloval pri opremlenju Plečnikovih cerkva. Drugo večjo spovednico, ki je zapolnila eno od konh ob vhodu, je Koncilja po Plečnikovem načrtu izdelal do konca leta 1955. Februarja 1951 je



44. Cerkev sv. Antona, oltar sv. Frančiška, 1954



45. Jože Plečnik: načrt oltarja sv. Frančiška, 1953, Muzej in galerije mesta Ljubljana



46. Ivan Meštrović: kip sv. Antona Padovanskega za cerkev sv. Antona, fotografija iz leta 1954, Muzej in galerije mesta Ljubljana



47. Jože Plečnik: risba sv. Antona Padovanskega za glavni oltar, 1954, Muzej in galerije mesta Ljubljana

Plečnik Žiliću poslal tudi načrt prižnice na kamnitih stebrih z leseno streho, ki pa je bila gotova šele leto pozneje skupaj z drugim kropilnikom za blagoslovljeno vodo (sl. 40–41). Kamniti del je prevzel Vodnik, lesenega pa Koncilja. Nekaj luči v prezbiteriju in pri Jožefovemu oltarju je izdelal ljubljanski pasar Alojz Pirnat, nekaj pa tudi ključavničar Franc Končan iz Domžal. Ker glavni oltar še ni imel kipa zavetnika, je Plečnik za eno od konh poleti 1951 narisal lesen oltar s provizoričnim kipom sv. Antona,⁴³ ki so ga pozneje zamenjali s prav tako začasnim kipom sv. Jožefa (sl. 42–43). Razmere so se medtem temeljito spremenile. Ker ni bilo mogoče računati z dragim kamnoseškim delom, je Plečnik menzo in tramove, ki nosijo kovinske luči, projektiral v lesu. Vse to je imel za izrazit provizorij. V začetku leta 1951 je v Beograd poslal neohranjen načrt krstilnice s ciborijsko streho, katere okna bi imela, podobno kot v šišenski cerkvi, lesene mreže brez stekel, a je njegova zamisel presešla finančne možnosti frančiškanov. Ukvarjal se je tudi s cerkveno razsvetljavo, ki pa je ostala nedorečena in so jo reševali še po njegovi smrti. Leta 1954 se je stanje toliko izboljšalo, da je Žilić lahko naročil pendant Jožefovemu oltarju, posvečen sv. Frančišku (sl. 44–45). Konec leta je Vodnikov naslednik po Plečnikovem načrtu naredil preprosto menzo s križem in svečniki ter ob njej dvoje stoječih svetilnikov. Pri svetilnikih je šlo za slopa s kovinskima ampulama, ki visita s križev. Podobna, čeprav nekoliko bogatejša svetilnika je dal Plečnik pred tem narediti za grškokatoliško cerkev v vojvodinskem Ruskem Krsturju. Oltar je ostal brez kipa zavetnika in ga danes označuje le zasilna svetnikova podoba. Plečnik je v Beograd sicer poslal osnutek svoje učenke

Vladimire Bratuž, vendar do izvedbe ni prišlo. Pozneje se je v tej zvezi omenjal tudi hrvaški kipar Franjo Kršinić, ki so ga izbrali frančiškani.⁴⁴

Glede kipa zavetnika cerkve se je Plečnik na Žilićevo pobudo obrnil na Ivana Meštrovića, s katerim sta se poznala še z dunajske likovne akademije in se pozneje občasno videvala tudi na Češkem. Februarja 1954 je prijatelju pisal na univerzo Syracuse v zvezni državi New York, kjer je tedaj poučeval.⁴⁵ V pismu mu je razložil željo beograjskih frančiškanov, da bi jim naredil kipa sv. Antona za glavni oltar in sv. Frančiška za stranskega. Meštrović se je prošnji rad odzval, čeprav samo z Antonovim kipom, katerega prevoz je tudi sam brezplačno organiziral. Ker je imel to za moralno dolžnost do domovine, je bil pripravljen svetnika zastonj modelirati v mavcu, frančiškani naj bi plačali le ulivanje. Plečnik je sprva trdil, da je pritegnitev tako odličnega kiparja »ekscentna ideja«, s poslano fotografijo kipa pa ni bil zadovoljen (sl. 46), kar je sporočil tudi Žiliću.⁴⁶ Dejal mu je, da Amerika ne pride zlepa v poštev: »Poslana mi od tam foto je kazala delo običajne sorte.«⁴⁷ Zato je sam 6. oktobra 1954 narisal podobo sedečega svetnika v mandorli kot predlogo za oljno ali fresko

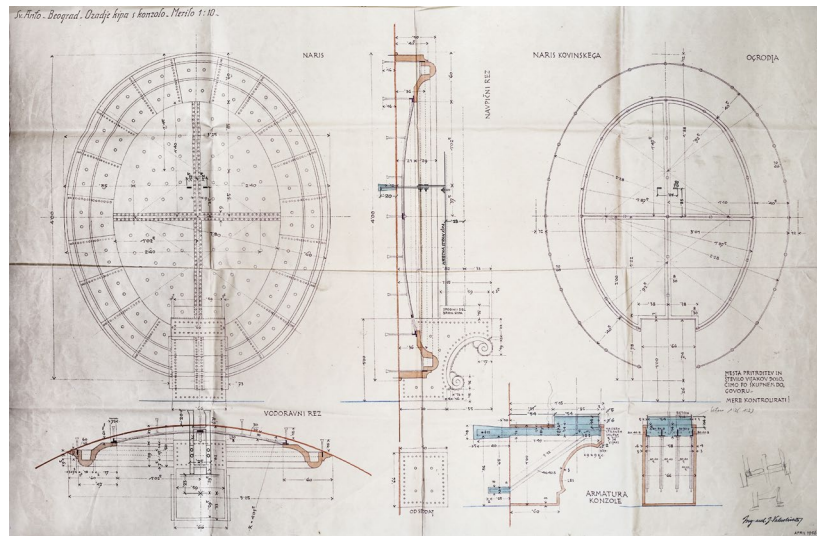
⁴³ Beograjski frančiškani so na oltar začasno prenesli Pengovov kip sv. Antona, ki je stal na kropilniku pri vhodu v cerkev. S tem so oltarju dvignili pomen, saj glavni oltar svetnikove podobe še ni imel.

⁴⁴ Arhiv frančiškanskega samostana v Beogradu, Vremenski redoslijed izvršenih radova na izgradnji crkve sv. Ante – Beograd.

⁴⁵ Markušić mu je pismo prevedel v hrvaščino; kopija je ohranjena v arhivu frančiškanskega samostana v Jajcu.

⁴⁶ MGML, Plečnikova zbirka, Žilićevo pismo Plečniku z dne 19. 11. 1954.

⁴⁷ Arhiv frančiškanskega samostana v Beogradu, Plečnikovo pismo Žiliću z dne 2. 10. 1954.



48. Janez Valentinčič:
načrt okvirja za kip
sv. Antona, 1956,
Arhiv frančiškanskega
samostana Beograd

slikarju (sl. 47). Žilić ni prav vedel, kaj naj stori, in ker ni hotel užaliti Plečnika, mu je predlagal, da bi Meštrovičev kip montirali v fasadno nišo nad vhomom v cerkev in po njegovi zamisli dopolnili glavni oltar z reliefom ali mozaikom svetnika. Plečnik spet ni hotel frančiškonom povzročati odvečnih stroškov, želel pa je, da bi mavčni model najprej vsaj poskusno obesili v prezbiteriju, kar bi mu pomagalo določiti pravo višino in obliko podstavka. To ni bilo več mogoče in bi podvojilo stroške, ker so ga medtem v Zagrebu, kamor je kip prispel iz Amerike, že začeli odlivati. Cenovno je bilo to namreč ugodnejše, kot če bi ga dali po poslanem modelu izklesati njegovemu učencu Andriji Krstuloviću, ki ga je priporočil Meštrović. Zato je Plečnik sv. Antonu naredil le konzolni podstavek in za njim ovalni okvir iz tombaka.

S tem se je končalo Plečnikovo delo za beograjsko cerkev. Leto in pol pred smrtjo, to je poleti 1955, je Žiliću priporočil svojega naslednika asistenta Janeza Valentinčiča, ki je sodil med njegove najzvestejše učence in mu je že do tedaj v mnogočem pomagal pri opremljanju cerkve. Ta je v soglasju z učiteljem dokončal še nekaj že začelih načrtov, drugje pa je moral marsikaj domisliti tudi sam. Pod preklado v prezbiteriju je namestil konzole in jo oblekel s tombakom, enako kot križ, na katerem je Pengovov Kristus.⁴⁸ Njegov načrt je datiran z aprilom 1956 in ga je torej Plečnik še videl in odobril. Enako velja za istočasno montirani Meštrovičev kip sv. Antona nad glavnim oltarjem (sl. 48). Dokončanje oltarja je potegnilo za seboj tudi oblogo stropa prezbiterija, ki ga je bilo treba zakriti zaradi odpadajočega ometa. Valentinčič je narisal dva predloga, lesenega ali oblečenega s tombakom. Uresničili so prvega, sestavljenega iz lesenih kaset. Po Plečnikovem načrtu je izvedel tudi balustrado empore (1961), ki so imele dotlej le zasilno leseno ograjo.

Glavna Valentinčičeva prispevka k Plečnikovi cerkvi sta bila dozidava vhodne lope (1958) in zvonika (1960–1961). Za gradbeno dovoljenje obojega so beograjski menihi zaprosili že 17. oktobra 1957. Pri lopi se je Valentinčič opiral na prvotni profesorjev načrt, čeprav je nekoliko poenostavil in poenotil okras navzdol obrnjenih stožčastih kapitelov. Stebre je namestil tudi v prostor pod korom, kjer so bili predvideni že od vsega začetka, saj so bili nujni za ojačitev pevskega kora zaradi namestitve velikih orgel. Njihove oblike se je Plečnik domislil že leta 1905, ko je v dunajski Secesiji urejal razstavo cerkvene umetnosti. Še pred smrtjo je učencu svetoval, da bi bila lopa lahko tudi nekoliko

⁴⁸ Avtorstvo sicer ni izpričano z dokumenti, slogovno pa ustreza Pengovovi umetnostni usmeritvi.



49. Cerkev sv. Antona, notranjščina zvonika, 1960–1961

večja, saj je zanjo dovolj prostora, vendar se je ta bolj ali manj držal prvotnega načrta.

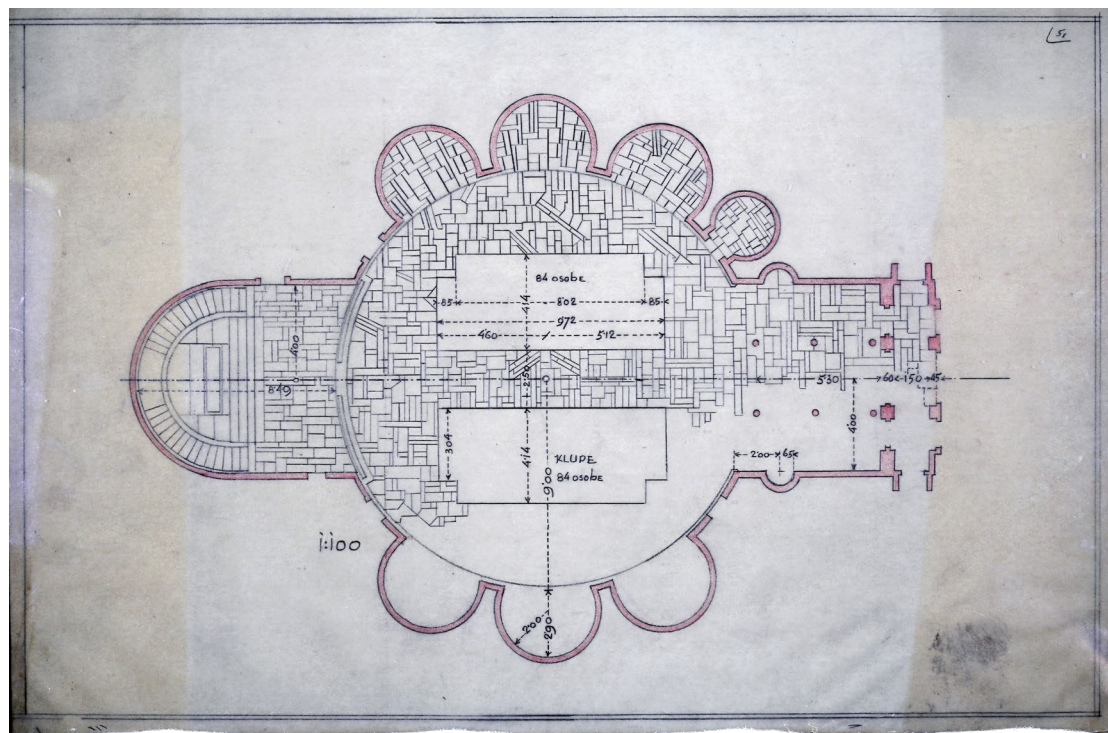
Veliko zahtevnejša je bila gradnja zvonika. Z odločitvijo za železobetonsko konstrukcijo, oblečeno z vidno opeko, je Valentinčič temeljito posegel v prvotni Plečnikov načrt. To je storil predvsem na Žilićevo željo, da bi zmanjšal zvonikovo težo in pocenil gradnjo. Poseg je terjal tudi delno odstranitev že sezidanega dela zvonika. Glede statike se je Valentinčič posvetoval z vodilnim slovenskim strokovnjakom inž. Ervinom Prelogom. Medtem ko je Plečnik predvidel okrogle stopnice ob zunanjem zidu, jih je Valentinčič umaknil v notranjost in z njimi obdal betonski jašek za dvigalo, katerega pa potem niso montirali (sl. 49). Gradbišče je vodil upokojeni stavbni mojster Željko Mirković, nadzorni statik pa je bil arh. Miljutin Tomić. Vse leto 1961 so betonsko jedro zvonika oblagali z vidno opeko in okoli oken nameščali okvirje iz umetnega kamna. Ob tej priliki so dogradili tudi prostor za zvonove in vrh zvonika označili s križem. Kljub skrbni izvedbi se je zvonik že v začetku nagnil za pol metra.⁴⁹

Ob tem se je moral Valentinčič ukvarjati tudi z opremo v notranjščini cerkve, o kateri je razmišljal že njegov učitelj. Glede križevega pota je Plečnik 14. novembra 1956 pisal Žiliću: »Svoječas, ko si nisem znal več pomagati strnil sem Križev pot v eno nišo ter jo poimenoval Getsemane. V stiski torej sem v to nišo nagrmadil vse 14 postaje v upu: ko pride čas se stvar že kako definitivno izoblikuje! Ah Bože – Gospod V[alentinčič] more, mora zasnovati to delo docela po svoje! Skulpturalno ali slikarsko – to je danes njega briga. Da bi g. V[alentinčič] slepo prevzel moj svoječasni, malovredni koncept bi ne bilo pravilno.«⁵⁰ Valentinčiču je celo svetoval, da naj postaje križevega pota razvrsti po spodnjem belem pasu zidov, nišo, v kateri ja bil sprva predviden, pa raje izrabi za oltar kakega frančiškanskega svetnika, na primer Nikole Tavelića ali Janeza Kapistrana.⁵¹ Namesto starejših, po cerkvenih stenah provizorično razporejenih slik je Valentinčič zato leta 1980 Žilićevemu nasledniku Josipu Pripušiću dal na izbiro tri možnosti: uresničitev Plečnikovega Getsemane v prvi levi kapeli, kar bi potegnilo za seboj vprašanje izbire kiparja in materiala, druga možnost bi bili bronasti reliefi, kakršni krasijo ljubljansko stolnico, tretja pa izvedba križevega pota v mozaiku. Zadnjo med njimi je ocenil kot finančno najugodnejšo, ker bi postaje lahko obesili ali prilepili na

⁴⁹ Zavod za zaščito kulturnih spomenikov mesta Beograda je 15. 4. 2009 izdal strokovno mnenje za gradnjo sosednje stanovanjsko-poslovne stavbe in pri tem opozoril na nagnjene temelje zvonika. Stanje bi lahko poslabšal eventualni vdor podtalnice, zato je predlagal stalni nadzor. Priporočil je tudi projekt trajne sanacije zvonikovih temeljev, ki bi ga lahko izdelali na zavodu (Arhiv frančiškanskega samostana v Beogradu).

⁵⁰ Arhiv frančiškanskega samostana v Jajcu, Markušićeva zapuščina, Plečnikova kopija pisma Žiliću.

⁵¹ Arhiv frančiškanskega samostana v Beogradu, Plečnikovo pismo Žiliću z dne 29. 11. 1956.



50. Jože Plečnik: načrt tlaka v cerkvi sv. Antona, 1936, Arhiv frančiškanskega samostana Beograd

zid, lahko pa bi z njimi tudi okrasili predvideno konho.⁵² Poznejša rešitev, ki so jo izbrali frančiškani sami, z namestitvijo vseh lesenih pasijonskih reliefov v eno kapelo sicer delno sledi Plečnikovi zamisli, čeprav je kakovostno ne dosega. V notranjščini cerkve je manjkala tudi tlak. Plečnik je želel, da bi ga nevtralnno sestavili iz pravokotnih odpadnih kamnitih plošč različnih velikosti (sl. 50), Valentinčič pa je uporabil dražje raznobarvne marmorje in jih v nasprotju z učiteljevim predlogom po sredi cerkve kot tekstilni tekač usmeril proti prezbitერიju (sl. 10). Delo je izvedla Kamenorezačka zadruga iz Beograda. Istega leta 1959 so prestavili tudi tumbo na sedanje mesto ob vhodu, kar si je nekdanj želel tudi Plečnik. S tem je Valentinčič povzel učiteljevo misel o človeški naravi Zveličarja, ki se s križa sklanja k vernikom in jih vabi v svoj objem, v nasprotju z majestetičnim Odršenikom visoko na prečki prezbitერიja, kakršne srečamo v srednjeveških katedralah. V svojem zadnjem pismu Žiliću s konca novembra 1956 Plečnik omenja tudi razsvetljavo, in sicer v zvezi z mnenjem patra Martina Perca, župnika v Zgornjih Stranjah, ki je ob obisku beograjske cerkve menil, da ta še ni dorečena: »Spominjam se, da sem pri zadnjem obisku tudi to občutil. V projektu videti je venec ampul pod stropom. Morebiti bi bil ta motiv še nekako uporabljiv – Drugo, seveda si mora projektant na mestu domisliti. Razsvetljava more, mora biti slavnostna ali nič manj pomembna za gotove dni, mistična.«⁵³ O njej je že leta 1935 Markušiću izrazil svoje mnenje: »Olje je življenje, elektrika je teater.«⁵⁴ Valentinčič, ki je medtem postal dekan Fakultete za arhitekturo, gradbeništvo in geodezijo, je bil vpet v vrsto drugih obveznosti in naročil ter je zato z načrtom dveh

⁵² Arhiv frančiškanskega samostana v Beogradu, Janez Valentinčič, Problematika reševanja namestitve »Križevega pota« in način izvedbe, 9. maj 1980.

⁵³ Arhiv frančiškanskega samostana v Beogradu, Plečnikovo pismo Žiliću z dne 29. 11. 1956.

⁵⁴ Arhiv frančiškanskega samostana v Jajcu, Markušićeva zapuščina, Plečnikovo pismo Markušiću z dne 13. 2. 1935.

lestencev v glavni ladji dolgo odlašal. Da bi pomiril čedalje bolj nestrpnega župnika, je leta 1972 v Beograd poslal načrt za dva osmerokotna lestenca z vdolanimi žarnicami, podobna tistemu, ki ga je že nekaj let prej uresničil v zakristiji šišenske cerkve. Izvedel ju je pasarski mojster Franc Puh iz Ljubljane in se pri obračunu nekoliko uštel v lastno škodo. Kot nekdanj Plečnik si je Valentinčič pri risanju načrtov tudi sam občasno pomagal s svojimi študenti ali sodelavci.⁵⁵ Zadnji Slovenec, ki je sodeloval pri opremljanju cerkve, je bil France Kvaternik. Za Beograd je prispeval kovinski ambon in dve stenski svetilki v prezbitერიju. Frančiškantom je bil verjetno iz Ljubljane zmotno predstavljen kot nadaljevalec plečnikovske tradicije v arhitekturi, zaradi česar so se obrnili nanj.

Centralno zasnovana cerkev sv. Antona Padovanskega ima pomembno mesto v Plečnikovi bogati tipologiji sakralnih stavb. Pri vseh gre za liturgično funkcionalno predelavo starokrščanskih kulturnih prostorov. Na začetku tega razvoja je železobetonska dunajska cerkev Sv. Duha (1910–1913),⁵⁶ ki s tremi ladjami ne zanika naslona na starokrščansko baziliko, čeprav je Plečnik zaradi boljše akustike in vidnosti glavnega oltarja izpustil vse delilne slope med ladjami, ohranil pa bazilikalno razsvetljavo in različne stropne višine. V želji, da bi zmanjšal razdaljo do dogajanja v prezbitერიju, je cerkveni tloris skrajšal in ga približal kvadratu. Leseni strop, ki ga zaradi protipožarnih predpisov na Dunaju ni mogel uresničiti, ob bazilikalnih oknih označuje njegovo praško cerkev Najsvetejšega Srca Gospodovega (1928–1932). V liturgičnem pogledu je bila novost predvsem zamišljena, vendar neizvedena nepravilna razporeditev ciborijskih oltarjev po cerkvi, ki bi med bogoslužjem tudi bolj oddaljenim vernikom omogočali bližino posebej posvečenih mest.⁵⁷ Cerkev sv. Frančiška Asiškega (1925–1931) v Ljubljani je klasičen centralni prostor s stebnim obhodom, namenjenim procesijam, z lesnim stropom in bazilikalnimi okni. Njegovo mističnost, ki se navezuje na domačo tradicijo tako imenovanih zlatih oltarjev, stopnjujejo barvaste luči kovinskih lestencev.⁵⁸ Barjanska cerkev sv. Mihaela (1937–1938) je bila načrtovana kot vaška podružnična cerkev, kjer je Plečnik s prečno orientacijo cerkvene ladje skrajšal razdaljo do prezbitერიja in vernike tesneje povezal z duhovnikom.⁵⁹ Cerkev v prekmurski Bogojini (1924–1927) s stropom in kamnitimi stebri uporablja elemente starokrščanskih cerkva, prostorsko pa izhaja iz razmerij svoje srednjeveške predhodnice. Keramično okrasje stropa in glavnega oltarja jo povezuje z lokalno obrtno tradicijo.⁶⁰ Neuresničena zagrebška cerkev Marije Lurške (kripta 1936–1937) bi z nepravilno razporejenimi stebri ustvarjala vtis s svetniško zgodbo povezanega gozda in hkrati nudila več mrtvih kotov, v katerih bi človek lahko bogoslužju poglobljeno prisostvoval skrit očem drugih vernikov,⁶¹ kar je bilo značilno za Plečnikov osebni odnos do vere. Beograjska cerkev je bila vzor tudi neuresničeni monumentalni katedrali sv. Jožefa za Sarajevo (1936) in prav tako neuresničeni jezuitski redovni cerkvi v Osijeku (1937, 1940). Predstavlja najčistejši okrogel sakralni prostor, ki je bil v času Plečnikovega šolanja vzor njegovemu učitelju Wagnerju.⁶² Od strogo racionalnih Wagnerjevih konceptov

⁵⁵ Arhiv frančiškanskega samostana v Beogradu. Na dveh načrtih sta podpisana Janez Suhadolc in Plečnikov diplomant Jože Kregar.

⁵⁶ Damjan PRELOVŠEK, Cerkev sv. Duha na Dunaju, *Acta historiae artis Slovenica*, 19/2, 2014, str. 123–158.

⁵⁷ Gl. Damjan PRELOVŠEK, The Church of the Most Sacred Heart of Our Lord in Prague, *Josip Plečnik – an Architect of Prague Castle*, Praha 1996, str. 572–573.

⁵⁸ PRELOVŠEK 2017 (op. 1), str. 225.

⁵⁹ Damjan PRELOVŠEK, *Cerkev sv. Mihaela na Ljubljanskem barju*, Ljubljana 2012 (Umetnine v žepu, 5).

⁶⁰ PRELOVŠEK 2017 (op. 1), str. 247–252.

⁶¹ PRELOVŠEK 2017 (op. 1), str. 272–273.

⁶² Otto WAGNER, Kirche auf dem alten Währinger Friedhof, v: Otto Antonia Graf, *Otto Wagner. Das Werk des Architekten. 1860–1902*, Wien-Köln-Graz 1985, str. 328.

se loči s plastično obdelavo stene in bogato ikonografijo, ki je plod iskrenega sodelovanja arhitekta z župnikom. Tipološka raznovrstnost in liturgična inovativnost uvrščata Plečnika med vodilne reformatorje sakralne umetnosti celotnega dvajsetega stoletja.

The Church of St Anthony of Padua in Belgrade by Jože Plečnik

Summary

The paper introduces new findings on the construction and furnishing of Plečnik's church of St Anthony in Belgrade, which are based on previously unconsidered archival material from Belgrade and Jajce. Aside from the parish chronicle, the plans, and other relevant material, this material also includes numerous letters from Plečnik to his Franciscan friend Josip Markušić, preserved at the Franciscan monastery in the Bosnian town of Jajce. As a provincial head, Markušić turned down the immature plan for the church, most likely the work of the same architect who built the monastery for the Franciscans in Belgrade two years prior. Priest fra Arkandelo Grgić used his ecclesiastical connections to contact architect Jože Plečnik. At the beginning of 1929, the latter, without being familiar with the actual state of affairs, sent the Franciscans a sketch of a longitudinal church with a wide bell tower, reminiscent of his church in Prague. Furthermore, he offered them a less expensive alternative, a round church, which the Franciscans happily accepted. He planned the church with a high bell tower, a symbol of Catholicism in an orthodox environment, where the churches do not have bell towers. He replaced the originally planned dome with a flat ceiling as he did not trust the local masons' ability to build it, while it would also hugely exceed the financial resources of the order. After the foundations were finished, they had to decide between visible bricks or cheaper plaster. At the request of Plečnik, the Franciscans decided on visible bricks from a brick factory in Bečkerek that were almost three times more expensive. The construction of the church lasted two and a half years, and it took place during the time of the greatest economic crisis. The masons were Hungarians from Vojvodina. In its raw state, the church was completed in 1932. The works were overseen by retired architect Dušan Granić, who acted hastily and was arbitrarily responsible for some irreversible mistakes in many places. For example, at the request of the Ministry of Construction but without Plečnik's knowledge, he partially changed the foundations, because of which it was later impossible to construct a crypt. Even though Plečnik at first tried to find Serbian executants, he later entrusted the interior design to his renowned craftsmen from Ljubljana, with which Markušić, who succeeded Grgić, agreed and wanted everything to be made under the architect's supervision. Regarding the altar and other equipment, Plečnik and Markušić carefully navigated between attractiveness to a wider circle of believers and high artistic quality. At the request of the Franciscans, Plečnik turned to Ivan Meštrović in regard to the statue of the patron of the church, however, he was not particularly satisfied with the work that was sent. A few months before his death, he recommended his assistant architect Janez Valentinčič to Markušić's successor fra Eduardo Žilić. Valentinčič completed some of the furnishings in the presbytery based on his teacher's plans, laid marble pavement, and built the entrance porch. He also finished the barely begun construction of the bell tower, and at the request of the Franciscans, used a reinforced concrete core with which he changed the bell tower's structure.

Nacistično plenjenje umetnostne dediščine na Gorenjskem med drugo svetovno vojno in primer oltarjev iz cerkve sv. Lucije v Dražgošah

Katarina Mohar

Ob začetku okupacije so Nemci na Gorenjskem, kjer so prevzeli oblast in področje preoblikovali v eno od dveh začasnih pokrajinskih upravnih enot na ozemlju današnje Slovenije,¹ pričeli izvajati vrsto ukrepov, s katerimi so ozemlje pripravljali za čimprejšnjo priključitev k rajhu. Eden od temeljev njihove raznarodovalne politike, usmerjene v izkoreninjenje slovenske kulture in takojšnje ponemčenje prebivalstva,² so bile tudi zaplembe premične kulturne dediščine, ki doslej za to geografsko področje še niso bile predmet znanstvenih raziskav. Analize kompleksnega področja transferjev predmetov umetnostne dediščine s strani nacistov, kamor vključujemo predvsem njihove premike, zasege oziroma zaplembe in kraje, so z umetnostnozgodovinskega vidika, še zlasti za raziskovanje provenience, trga z umetninami, migracij vplivov in sorodnih tem izjemno pomembne, tudi kot podpora pravnim procesom restitucije.³

Študije, ki bi se osredotočale na plenjenje predmetov umetnostne dediščine na Gorenjskem, še niso bile opravljene, prav tako zaenkrat še nimamo pregleda tovrstnih nacističnih praks za druga področja Slovenije. Vpoglede v kompleksno raziskovalno področje so doslej prispevali predvsem zgodovinarji, v prvi vrsti Tone Ferenc, ki se je v svojih obsežnih, na arhivsko gradivo oprtih študijah posvečal raziskavam okupacijskih sistemov v Sloveniji s posebnim poudarkom na nacistični raznarodovalni politiki, ki jo je obravnaval tudi v primerjalni perspektivi.⁴ Za raziskavo posebej pomembno izhodišče predstavljajo njegovi *Viri o nacistični raznarodovalni politiki v Sloveniji 1941–1945*,⁵ v katerih je objavil za področje relevantne in težko dosegljive arhivske

¹ Območja, ki je obsegalo tudi Mežiško dolino, Nemci formalnopravno niso anektirali, a so kljub temu tam oblast izvrševali podobno, kot če bi ga: mdr. so lokalnemu prebivalstvu podeljevali nemško državljanstvo, ga vpoklicevali v vojsko in uvajali nemško zakonodajo. Druga enota je bila Spodnja Štajerska oz. *Untersteiermark*; gl. Tone FERENC, *Ozemlje in meje, Slovenska novejša zgodovina 1848–1992* (ur. Jasna Fischer), 1, 2005, str. 575–577.

² Bojan GODEŠA, *Kultura med okupacijo, Slovenska novejša zgodovina 2005* (op. 1), str. 661.

³ Znatno porast študij o tej temi je opaziti zlasti v zadnjih dveh desetletjih, za obsežno bibliografijo o področju gl. spletno stran Komisije za zaplenjene umetnine v Evropi: The Central Registry of Information on Looted Cultural Property 1933–1945, <https://www.lootedart.com/SYSALII828991> (12. 11. 2019).

⁴ Gl. zlasti Tone FERENC, *Nacistična raznarodovalna politika v Sloveniji v letih 1941–1945*, Maribor 1968; Tone FERENC, *Okupacijska civilna uprava na Slovenskem in njeno gradivo, Prispevki za zgodovino delavskega gibanja*, 20/1–2, 1980, str. 31–56. Za Ferencova zbrana dela s tega področja gl. Tone FERENC, *Okupacijski sistemi med drugo svetovno vojno. 2: Raznarodovanje* (ur. Mitja Ferenc), Ljubljana 2010 (Historia, 13).

⁵ Tone FERENC, *Quellen zur nationalsozialistischen Entnationalisierungspolitik in Slowenien 1941–1945/Viri o*

dokumente iz domačih in tujih ustanov, ki razkrivajo tudi dogajanje na področju plenjenja kulturnozgodovinskih predmetov. Tematici se je sicer v svojih analizah posvečal v manjšem obsegu, še največ pozornosti je posvetil arhivom, pri obravnavah transferjev umetnin pa se je osredotočil skoraj izključno na dogajanje na Štajerskem.⁶

Za analizo so pomembna tudi dela nemškega zgodovinarja Michaela Wedekinda,⁷ ki se poglobljeno ukvarja z mednarodnim prostorom med Alpami in Jadranskim morjem v času okupacije med 2. svetovno vojno. Njegove pregledne študije s težiščem na delovanju strokovnjakov in znanstvenikov, zlasti na področju arheologije, znotraj nacističnega režima prinašajo pomembne ugotovitve o protagonistih, vpletenih v transferje kulturnozgodovinskih predmetov na Gorenjskem, razjasnjujejo pa tudi postopke in principe, po katerih so delovali.

Kratek prispevek o nacističnem zatiranju slovenske kulture je prispeval Ferdo Fischer, ki se je bežno dotaknil tudi nekaterih primerov plenjenja umetnin na Gorenjskem,⁸ sicer so bile za ta teritorij izvedene le študije zasegov arhivskega gradiva.⁹ Za razumevanje nacističnih praks so pomembne tudi posamezne študije avtorjev, ki osvetljujejo delovanje okupatorjev na drugih območjih današnje Slovenije, zlasti na Kočevskem,¹⁰ Štajerskem,¹¹ pa tudi v t. i. Operacijski coni Jadransko primorje.¹² Kot v primerjalnem kontekstu posebej pomembno delo velja izpostaviti tudi za slovensko področje pionirski projekt umetnostne zgodovinarke in konservatorke Sonje Ane Hoyer o umetninah iz Kopra, Izole in Pirana, ki so jih leta 1940 iz obalnih mest odpeljali (in kasneje zadržali)

nacistični raznarodovalni politiki v Sloveniji 1941–1945, Maribor 1980. Delo je dostopno tudi na spletu: www.karawankengrenze.at (11. 12. 2019).

⁶ FERENC 1968 (op. 4), str. 741–744.

⁷ Michael WEDEKIND, *Nationalsozialistische Besatzungs- und Annexionspolitik in Norditalien 1943 bis 1945. Die Operationszonen »Alpenvorland« und »Adriatisches Küstenland«*, München 2003; Michael WEDEKIND, *The Sword of Science. German Scholars and National Socialist Annexation Policy in Slovenia and Northern Italy, German Scholars and Ethnic Cleansing. 1919–1945* (ur. Ingo Haar, Michael Fahlbusch), New York-Oxford 2005; Michael WEDEKIND, *German Scholarly Elites and the Social-Ethnic Reorganization of Occupied Slovenia by the Third Reich, 1945 – A Break with the Past. A History of Central European Counties at the End of World War Two/1945 – Prelom s preteklostjo. Zgodovina srednjeevropskih držav ob koncu druge svetovne vojne* (ur. Zdenko Čepič), Ljubljana 2008, str. 275–292; Michael WEDEKIND, *Besatzungsregime, Volkstumspolitik und völkische Wissenschaftsmilieus. Auf dem Weg zur Neuordnung des Alpen-Adria-Raumes (1939–1945), Zweiter Weltkrieg und ethnische Homogenisierungsversuche im Alpen-Adria-Raum* (ur. Brigitte Entner, Valentin Sima), Klagenfurt-Wien 2012, str. 22–43; Michael WEDEKIND, *Kulturkommission des SS-Ahnenerbes beim Deutschen Umsiedlungsbevollmächtigten für die Provinz Laibach, Handbuch der völkischen Wissenschaften, 2: Forschungskonzepte – Institutionen – Organisationen – Zeitschriften* (ur. Michael Fahlbusch, Ingo Haar, Alexander Pinwinkler), Berlin-Boston 2017, str. 1862–1865; Michael WEDEKIND, *Die Besetzung der Vergangenheit. Archäologie, Frühgeschichte und NS-Herrschaftslegitimation im Alpen-Adria-Raum (1939–1945)*, Innsbruck 2019.

⁸ Ferdo FISCHER, *Taktika okupatorjev pri zatiranju slovenske kulture, Prispevki za zgodovino delavskega gibanja*, 8, 1968/69, str. 191–201.

⁹ Modest GOLIA, *Stanje naših arhivov, Zgodovinski časopis*, 1/1–4, 1947, str. 155–160; Pavle BLAZNIK, *Arhivi v severni Sloveniji v dobi nemške okupacije, Arhivist*, 1/1, 1951, str. 20–62; Jože ŽONTAR, *Kranjska podružnica Državnega pokrajinskega arhiva v Celovcu v času nemške okupacije, Arhivi. Glasilo Arhivskega društva in arhivov Slovenije*, 19/1–2, 1996, str. 55–59.

¹⁰ Mitja FERENC, *Delo nemške kulturne komisije na Kočevskem (1941–1942), Prispevki za novejšo zgodovino*, 42/1, 2002, str. 93–109; James R. DOW, *Angewandte Volkstumsideologie. Heinrich Himmlers Kulturkommissionen in Südtirol und der Gottschee*, Innsbruck-Wien-Bozen 2018, s. p. (poglavje Gotschee).

¹¹ Milko MIKOLA, *Zaplembe premoženja v Sloveniji 1943–1952*, Celje 1999; Milko MIKOLA, *Nacistične zaplembe zemljiških posesti na območju celjskega okrožja 1941–1945, Celjski zbornik*, 1987, str. 149–189.

¹² WEDEKIND 2019 (op. 7); WEDEKIND 2003 (op. 7).

Italijani.¹³ V evropskem primerjalnem kontekstu se tematiki od leta 2016 posveča tudi mednarodni raziskovalni projekt TransCultAA – Transfer predmetov kulturne dediščine v regiji Alpe-Adria v 20. stoletju (*TransCultAA – Transfer of Cultural Objects in the Alpe Adria Region in the 20th Century*), v sklopu katerega je nastal tudi del pričujoče raziskave.¹⁴ Sočasno poteka tudi doktorska raziskava transferjev umetnin v Mariboru med okupacijo 1941–1945,¹⁵ na podlagi katere bo v prihodnje mogoče v primerjalni perspektivi še bolj celostno zaobjeti tudi zaplembe na Gorenjskem.

Raziskava izhaja iz analize gradiva o transferjih kulturnih predmetov na Gorenjskem, ki ga hranijo v fondu Raziskovalne in učne skupnosti »Dediščina« (*Forschungs- und Lehrgemeinschaft »Das Ahnenerbe«*) v Nemškem zveznem arhivu (*Bundesarchiv*) v Berlinu.¹⁶ Nacistični organizaciji SS podrejena skupnost, katere ustanovitelj je bil Heinrich Himmler, je bila med vojno osredotočena zlasti na Vzhodno Evropo, kjer so njeni člani konfiscirali predvsem arheološke zbirke in literaturo, pa tudi druge umetnostne dobrine narodov, ki so si jih podredili. Njeni zaposleni so bili prisotni tudi v Sloveniji, kjer so skušali ustvariti evidenco relevantne lokalne kulturnozgodovinske dediščine, ki je/bi kasneje postala predmet transferjev.¹⁷ Za raziskavo so relevantni zlasti arhivski dokumenti, ki obsegajo dopise med njenimi uslužbenci, pristojnimi za področje Gorenjske. Ti žal niso ohranjeni v celoti – med njimi namreč ne najdemo v korespondenci pogosto omenjenih seznamov evidentirane dediščine ali zaplenjenih predmetov, ki naj bi predstavljali priloge dokumentov.

V luči pregledanih dokumentov članek predstavlja oris nacističnega plenjenja umetnostne dediščine na Gorenjskem s poudarkom na organizaciji dela in glavnih akterjih, zaradi obsežnosti tematike pa prepušča identifikacijo in analizo zaplenjenih predmetov umetnostne dediščine za prihodnje raziskave. Kljub temu skuša vrzeli v dokumentih in v samem razumevanju procesa zapolniti s študijo primera, ki razkriva, kako so postopki potekali v praksi. V drugem delu tako analizira transfer inventarja iz cerkve sv. Lucije v Dražgošah, ki so jo Nemci januarja 1942 požgali,¹⁸ pred tem pa iz nje odstranili opremo, del katere je pogrešan še danes. V raziskavo je bilo zato vključeno tudi gradivo fonda Muzejskega društva Škofja Loka v Zgodovinskem arhivu Ljubljana – enota Škofja Loka,¹⁹ ki omogoča globlji vpogled v usodo opreme dražgoške cerkve med vojno in tako izpostavlja nekatere nadaljnje značilnosti ravnanja Nemcev s slovensko umetnostno dediščino. Zaradi

¹³ *V Italiji zadržane umetnine iz Kopra, Izole, Pirana/Le opere d'arte di Capodistria, Isola, Pirano trattenute in Italia/ Art works from Koper, Izola, Piran retained in Italy* (ur. Jože Hočevar), Ljubljana 2005.

¹⁴ Preliminarni rezultati raziskave transferja dražgoških umetnin so bili predstavljeni na razstavi Kam so vse umetnine šle? Transferji in odtujitve predmetov kulturne dediščine v Sloveniji med drugo svetovno vojno. Razstava mednarodnega projekta HERA Transfer predmetov kulturne dediščine v regiji Alpe-Adria v 20. stoletju (TransCultAA), Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU (avtorji: Anja Iskra, Renata Komić Marn, Tina Košak, Franci Lazarini, Katarina Mohar, Barbara Murovec, Barbara Vodopivec), Ljubljana, Atrij ZRC SAZU, 3. 5.–18. 5. 2018.

¹⁵ Doktorsko disertacijo pripravlja Anja Iskra na Podiplomski šoli ZRC SAZU pod mentorstvom dr. Ota Lutharja in dr. Marjete Ciglencečki.

¹⁶ Bundesarchiv Berlin (BArch), NS 21, Forschungs- und Lehrgemeinschaft »Das Ahnenerbe«. Za pregled za slovensko področje relevantnega arhivskega gradiva, vezanega na nemško okupacijsko oblast, gl. Vinko SKITEK, *Arhivsko gradivo nemških okupacijskih oblasti, ki se nanaša na slovensko okupirano ozemlje v arhivih in knjižnicah v tujini, Arhivi. Glasilo Arhivskega društva in arhivov Slovenije*, 37/2, 2014, str. 155–169; Milko MIKOLA, *Arhivsko gradivo o medvojnih in povojnih zaplembah premoženja v Sloveniji, Arhivi. Glasilo Arhivskega društva in arhivov Slovenije*, 14/1–2, 1991, str. 5–10 (za Spodnjo Štajersko).

¹⁷ Michael H. KATER, *Das Ahnenerbe der SS 1935–1945. Ein Beitrag zur Kulturpolitik des Dritten Reiches*, Stuttgart 1974 (Studien zur Zeitgeschichte, 6).

¹⁸ Po t. i. dražgoški bitki, ki je potekala med 9. in 11. januarjem 1942 v okolici vasi; gl. op. 82.

¹⁹ Zgodovinski arhiv Ljubljana, Škofja Loka (ZAL, ŠKL), 259, Muzejsko društvo Škofja Loka.

obsežnosti in kompleksnosti problematike je vprašanje današnje lokacije izgubljenih dražgoških fragmentov prepuščeno nadaljnjim raziskavam.

Oris nacističnega plenjenja umetnostne dediščine na Gorenjskem

Nemci so takoj ob okupaciji na zasedenih področjih Kranjske in Koroške (*Besetzte Gebiete Kärntens und Krain*) začeli s plenjenjem slovenskega premoženja. Odvzemali so ga izgnanim, interniranim, deportiranim, pobeglim, izseljenim, talcem, kasneje tudi sodelavcem narodnoosvobodilnega boja, partizanom in drugim nezaželenim skupinam prebivalstva, ki so jih ocenili kot rajhu sovražne; plenili so tudi premoženje nekaterih večjih ustanov, tovarn in jugoslovanske uprave, prav tako pa so z izgovorom varovanja pred vojno nevarnostjo dragocene kulturnozgodovinske predmete odvažali iz cerkva, samostanov in muzejev.²⁰ Prisvajanje dediščine je sprva potekalo razmeroma stihijsko, stanje pa je kmalu spremenila izdaja odredbe, da morajo od zaplenjenih predmetov ločiti kulturnozgodovinsko dediščino in jo dati na razpolago gospodarskemu oddelku službe državnega komisarja za utrjevanje nemštva (*Reichskommissar für die Festigung deutschen Volkstums*),²¹ ki jo je vodil Heinrich Himmler. Od tako zbranih predmetov so nameravali obdržati le tiste, ki bi jih lahko uporabili za dokazovanje »nemškosti« slovenskega področja (sem so sodila tudi dela nemških umetnikov), vsa ostala naj bi po pregledu izločili ali uničili.²² Na področju Gorenjske sicer niso delovale najbolj razvpite organizacije, ki so na nekaterih drugih teritorijih intenzivno zbirale in plenile predmete kulturne dediščine (npr. vojaške enote *Kunstschutz*, *Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg*, *Sonderauftrag Linz* idr.),²³ a se je z zbiranjem oziroma plenjenjem kulturne dediščine ukvarjalo več služb, ki pogosto niso delovale usklajeno.

Nemško civilno upravo na Gorenjskem je sprva vodil šef civilne uprave in namestnik pokrajinskega vodje (*gauleiterja*) NSDAP za Koroško Franz Kutschera (1904–1944), ki je bil neposredno podrejen Hitlerju in je bil v okviru firerjevih pooblastil neomejeni oblastnik na svojem upravnem območju.²⁴ Kot šef civilne uprave je bil hkrati tudi pooblaščenec državnega komisarja za utrjevanje

nemštva. Na svojem blejskem uradu je leta 1941, kmalu po prevzemu oblasti, ustanovil referat za arhive, knjižnice in muzeje, ki je skrbel za zbiranje predmetov kulturne dediščine na Gorenjskem in imel – kot preostali referati na uradu šefa civilne uprave – le posvetovalno in izvršilno funkcijo.²⁵ Vodil ga je celovski zgodovinar dr. Karl Starzacher (1913–1945),²⁶ pri delu pa sta mu pomagala na uradu zaposlena strokovnjaka, Nemca iz avstrijske Koroške: za zbiranje knjig in knjižnic je bil zadolžen etnolog dr. Franz Koschier (1909–2000), sicer referent za osnovne in meščanske šole ter medvojni ravnatelj nemškega učiteljskega v Kranju,²⁷ za nadzor nad arhivskim gradivom pa je skrbel dr. Matthäus Gatterer, referent za višje šole in medvojni ravnatelj kranjske (nemške) srednje šole.²⁸ Njihova glavna naloga je bila zasega arhivalij, knjižnic in drugih za nacistične relevantnih dokumentov. Še posebej pomembne so bile matične knjige, ki so jih po prisilni izselitvi zanje odgovorne slovenske duhovščine uporabljali za dokazovanje rasne pripadnosti lokalnega prebivalstva. V Kranju so s tem namenom ustanovili centralni matični arhiv (*Zentralmatrikenamt*), ki ga je pod nadzorom Gattererja vodil »lojalni Slovenec« Franc Korbar.²⁹ Do jeseni 1941, ko se je na Gorenjskem končal prvi in najsilovitejši val množičnega izganjanja Slovencev,³⁰ jim je v njem uspelo zbrati večino matičnih knjig z zasedenega gorenjskega področja, tj. iz okrožij Kranj, Kamnik in Radovljica, do pomladi 1942 pa naj bi bila zbirka popolna.³¹ Skupina se je lotila tudi pregledovanja cerkvenih in posvetnih arhivov: po lastnih ocenah so do jeseni 1941 pregledali že skoraj tri četrte vseh,³² do pomladi 1942 pa so z delom končali.³³ Večino župnijskih arhivov so zapečatili in jih zaradi pomanjkanja ustreznega

²⁰ GODEŠA 2005 (op. 2), str. 662.

²¹ Za Štajersko je bila odredba izdana 12. maja 1941 (FERENC 1968 (op. 4), str. 736), za Gorenjsko datum ni znan, glede na siceršnje paralelno uvajanje ukrepov v obeh pokrajinah pa gre sklepati, da je šlo za približno isti čas. Gl. Arhiv Republike Slovenije (ARS), SI AS 1925, Restitucijska komisija 1949–1950, t. e. 763, Poročilo o delu od začetka aprila do začetka julija 1949, 12. 7. 1949, str. 5.

²² FERENC 1968 (op. 4), str. 736.

²³ O posebnih vojaških enotah *Kunstschutz* (Varstvo umetnin), ki so med 2. svetovno vojno delovale na vseh zasedenih in okupiranih ozemljih (Belgija, Francija, Srbija, Grčija, Italija), gl. *Kunsthistoriker im Krieg. Deutscher Militärischer Kunstschutz in Italien 1943–1945*, Köln-Weimar-Wien 2012. O *Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg*, ki je na teritoriju Francije, Beneluksa, Poljske, baltskih držav, Grčije, Italije in Sovjetske zveze plenila zlasti judovsko premoženje, gl. Patricia KENNEDY GRIMSTED, *Reconstructing the Record of Nazi Cultural Plunder. A Survey of the Dispersed Archives of the Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR)*, Amsterdam 2011 (IISH Research Paper, 47), https://www.lootedart.com/web_images/pdf/errsurvey_total-111019.pdf (11. 12. 2019). O organizaciji *Sonderauftrag Linz*, ki je zbirala dela za Hitlerjev muzej v Linzu, gl. Kathrin ISELT, »Sonderbeauftragter für Linz« und Direktor der Staatlichen Gemäldegalerie Dresden. *Der Kunsthistoriker und Museumsman Mann Hermann Voss (1884–1969)*, Köln-Weimar-Wien 2010.

²⁴ Civilna uprava je bila na Gorenjskem ustanovljena 30. aprila 1941, po načrtih naj bi obstajala le do priključitve rajhu. Kutschera je 18. novembra 1941 nadomestil Alois Rainer (1903–1947), ki je bil obenem tudi pokrajinski vodja NSDAP za Koroško. Januarja 1942 so sedež urada združili z uradom državnega namestnika za Koroško in ga prenesli v Celovec; gl. FERENC 1980 (op. 4), str. 33–38.

²⁵ FERENC 1980 (op. 4), str. 34–35.

²⁶ FERENC 1980 (op. 4), str. 35; ŽONTAR 1996 (op. 9), str. 57. Karl Starzacher je v letih 1938–1939 in 1942–1943 vodil Državni koroški pokrajinski arhiv (*Reichsgauarchiv Kärnten*) v Celovcu. Med vojno je nekaj časa vodil urad pooblaščenca državnega komisarja za utrjevanje nemštva na Bledu, sicer pa deloval tudi na nemškem uradu za izseljevanje (*Amtliche Deutsche Ein- und Rückwandererstelle*) v Trbižu in vodil izpostavo videmskega nemškega svetovca pokrajinske uprave za Furlanijo v Pordenonu, kjer so ga leta 1945 ustrelili partizani; gl. WEDEKIND 2005 (op. 7), str. 134–135, op. 27.

²⁷ Po izobrazbi etnolog, leta 1952 zaposlen v Zgodovinskem društvu za Koroško (*Geschichtsverein für Kärnten*), 1952–1974 v Koroškem deželni muzeju (*Landesmuseum Kärnten*), kjer je bil v letih 1968–1974 direktor; gl. Günther WURZER, 80 Jahre Volkskundliche Abteilung am Landesmuseum Kärnten – Verdienst und Erbe von Hofrat Ferdinand Raunegger, *Rudolfinum. Jahrbuch des Landesmuseums für Kärnten 2001, 2002*, str. 331.

²⁸ Gatterer je bil med letoma 1941 in 1942 tudi vodja delovne skupine za kopiranje arhivalij pri kulturni komisiji SS »Dediščina«, ki je delovala na Kočevskem in v Ljubljani med pripravami na preselitev kočevskih Nemcev; gl. DOW 2018 (op. 10), s. p. (poglavje Gotschee); FERENC 2002 (op. 10), str. 101. Več biografskih podatkov o Gattererju trenutno ni dostopnih.

²⁹ ŽONTAR 1996 (op. 9), str. 56; BArch, NS 21/164, Vermerk des Generaltreuhändlers für die Sicherstellung der Kulturgüter über Aufgaben in den besetzten Gebieten Kärntens und Krains, 18. 5. 1942, cit. po: FERENC 1980 (op. 4), str. 432.

³⁰ Tone FERENC, Problematika preučevanja okupatorjevega izganjanja Slovencev z Gorenjskega, *Kranjski zbornik*, 1980, str. 92.

³¹ ŽONTAR 1996 (op. 9), str. 55. Marca 1942 je bilo odločeno, da se gradivo, nastalo po letu 1750, glede na kraj nastanka razdeli še med okrožne rodoslovne urade v Radovljici in Kamniku, v Kranju pa ob okrajnem gradivu ostanejo tudi vse starejše matične knjige. Po delitvi gradiva je kranjski arhiv postal podružnica Državnega pokrajinskega arhiva v Celovcu; gl. BArch, NS 21/164, Vermerk des Generaltreuhändlers für die Sicherstellung der Kulturgüter über Aufgaben in den besetzten Gebieten Kärntens und Krains, 18. 5. 1942, cit. po: FERENC 1980 (op. 4), str. 432); ŽONTAR 1966 (op. 9), str. 57.

³² ŽONTAR 1996 (op. 9), str. 56.

³³ BArch, NS 21/164, Vermerk des Generaltreuhändlers für die Sicherstellung der Kulturgüter über Aufgaben in den besetzten Gebieten Kärntens und Krains, 18. 5. 1942, cit. po: FERENC 1980 (op. 4), str. 432. Kljub temu je veliko arhivov tedaj še ostalo na prvotnih lokacijah, zlasti graščinski arhivi (npr. Križ, Krumperk, Slatna pri Litiji); gl. ŽONTAR 1996 (op. 9), str. 58.

centralnega skladišnega prostora v Kranju pustili v matičnih župnijah pod nadzorom lokalnih oblasti, z lokacij, ki so jih ocenili za bolj ogrožene – verjetno pa je šlo le za dragoceneje arhive – pa so izločili pomembnejše gradivo in ga shranili v Kranju, uredili in pripravljali za nadaljnjo uporabo.³⁴ Na Jesenicah, v Kamniku in Trziču so zasegli in na podoben način shranili tudi posvetne arhive, najpomembnejše arhivalije z vseh lokacij pa prenesli v Celovec.³⁵ Pod vodstvom Franza Koschierja naj bi zasegli vse knjižnice na Gorenjskem in jih shranili v zbirnem centru v Kranju, v prostorih nekdanje šole za tekstilstvo. Spomladi 1942 so jih začeli urejati in obdelovati ter izločati vse slovensko gradivo. V končni zbirki so nameravali ohraniti do pet izvodov vsake knjige, preostanek pa uničiti.³⁶

Manj učinkoviti so bili na področju zbiranja umetnin in drugih muzealij, ki je potekalo pod nadzorom Okrožnega konservatorskega urada v Celovcu oziroma pokrajinskega konservatorja in umetnostnega zgodovinarja dr. Walterja Frodla (1908–1994).³⁷ Zanje je bil zadolžen zlasti slovenski zgodovinar in pravnik dr. Josip Žontar (1895–1982), ki je bil dejaven tudi na področju zbiranja arhivov in knjižnic.³⁸ Z referatom je začel sodelovati že maja 1941 na pobudo svojega nekdanjega študijskega kolega Starzacherja, a le v vlogi pomožnega nastavljenca brez uradniškega statusa.³⁹ Do konca leta ga je šef civilne uprave skupaj s še tremi sodelavci imenoval za poverjenika za spomeniško varstvo z nalogo, da »proizvode stavbene umetnosti, slikarstva in plastike inventarizirajo in skrbijo za njihovo ohranitev«. ⁴⁰ Žontar je bil dejaven zlasti na področju Kranja, v kamniškem okraju je deloval baron Michelangelo Zois (1874–1945),⁴¹ v loškem šolski inšpektor, pred vojno pa član loškega muzejskega društva Ivan Kržišnik,⁴² v radovljiškem pa umetnostni zgodovinar iz avstrijske Koroške Günther Hermann Neckheim (1893–1966).⁴³ Četverica je bila zadolžena za skiciranje in

fotografiranje najpomembnejših spomenikov ter podajo predlogov za nadaljnje ravnanje z njimi, o čemer je presojal Frodl, ki je svoje odločitve posredoval v implementacijo šefu civilne uprave.⁴⁴ V arhivih, na katerih temelji raziskava, ni podatkov o predmetih, ki so jih obravnavali. Shranili so jih v zbirnih centrih, vzpostavljenih v Kranjski Gori, Kranju in Škofji Loki, izbor pa nameravali razstaviti v novem muzeju, za katerega so vse do konca vojne neuspešno iskali najprimernejšo lokacijo – sprva naj bi ga, po ukazu krajinskega vodje (*Gauleiterja*) Rainerja, uredili v gradu Khislstein, ki pa so ga oblasti raje namenile učiteljišču, na Frodljev predlog so zanj skušali pridobiti blejski grad,⁴⁵ razmišljali pa so tudi o Škofji Loki.⁴⁶

Na Gorenjskem je plenjenje kulturnih predmetov potekalo slabše od pričakovanj.⁴⁷ Do pomladi 1942, v času, ki obsega tudi transfer dražgoških umetnin, je bilo osredotočeno na področji Radovljice in Kranja, načrtovano pa je bilo nadaljevanje v Kamniku, kjer so delo močno oteževale akcije partizanov. Ob pomanjkanju enotnega vodenja so bile operacije osredotočene na interesna področja sodelavcev in (z nekaterimi izjemami) niso bile izvedene sistematično: manjkali so popisi, posamezni predmeti so izginiti ali bili zaradi nerazumevanja njihove pomembnosti uničeni,⁴⁸ delo pa so oteževali tudi slabi medsebojni odnosi med zaposlenimi.⁴⁹

Spomladi 1942 je zato skupina odgovornih za »zaščito« kulturne dediščine na zasedenih območjih na čelu z generalnim sekretarjem esesovske raziskovalne in učne skupnosti »Dediščina« dr. Wolframom Sieversom⁵⁰ sklenila, naj plenjenje kulturnih predmetov odslej poteka po zgledu Štajerske.⁵¹ Na Štajerskem je bila zanj že od oktobra 1941 dalje pristojna podružnica generalnega zaupnika za zavarovanje kulturne dediščine (*Generaltreuhänder für die Sicherstellung der Kulturgüter*) na uradu pooblaščenca državnega komisarja za utrjevanje nemštva v Mariboru, ki jo je

³⁴ ŽONTAR 1996 (op. 9), str. 56.

³⁵ BArch, NS 21/164, Vermerk des Generaltreuhändlers für die Sicherstellung der Kulturgüter über Aufgaben in den besetzten Gebieten Kärntens und Krains, 18. 5. 1942, cit. po: FERENC 1980 (op. 4), str. 432.

³⁶ BArch, NS 21/164, Vermerk des Generaltreuhändlers für die Sicherstellung der Kulturgüter über Aufgaben in den besetzten Gebieten Kärntens und Krains, 18. 5. 1942, cit. po: FERENC 1980 (op. 4), str. 432.

³⁷ Frodl, sicer specialist za romansko umetnost, je bil od leta 1936 dejaven na področju spomeniškega varstva v Avstriji; mdr. je bil leta 1938 imenovan za glavnega deželnega konservatorja v Celovcu (*Landeskonservator für Kärnten*), leta 1940 je začel sodelovati z »Dediščino« in kot član Kulturne komisije na Južnem Tirolskem zbiral nemško kulturno dediščino. Istega leta je postal pokrajinski konservator (*Gaukonservator*) za Koroško, leta 1942 direktor Pokrajinskega muzeja v Celovcu, od septembra 1943 do konca 2. svetovne vojne pa je bil zadolžen za spomeniško varstvo v Operativni coni Jadransko primorje (*Operationszone Adriatisches Küstenland*); gl. Anneliese SCHALLMEINER, Walter Frodl, *Lexikon der Österreichischen Provenienzforschung*, 7. 1. 2019, <https://www.lexikon-provenienzforschung.org/frodl-walter> (11. 12. 2019). V času nemške okupacije je bil zadolžen za izbor umetnin, ki so jih nacisti zasegli za rajh, zlasti z namenom njihove vključitve v umetniške zbirke.

³⁸ ŽONTAR 1996 (op. 9), str. 55; Jože ŽONTAR, Prelomna leta v očetovem življenju, *Življenje in delo Josipa Žontarja. Ob stoletnici rojstva* (ur. Jože Žontar), Ljubljana-Kranj 1996, str. 11; Matevž KOŠIR, »Naša dolžnost je, da vse rešimo in ohranimo«. Dr. Josip Žontar in reševanje kulturne dediščine pred uničenjem ter nacističnim plenjenjem na primeru lekarniške zbirke Bohuslava Lavičke, *Podobe gorenjske preteklosti. Ob 80. rojstnem dnevu Majde Žontar in 760. obletnici prve pisne omembe mesta Kranj. Zbornik povzetkov 1. zgodovinskega dneva Kranj, 20. junij 2016*, Kranj 2016, str. 28.

³⁹ ŽONTAR 1996 (op. 9), str. 55; ŽONTAR 1996 (op. 38), str. 11; KOŠIR 2016 (op. 38), str. 28.

⁴⁰ F. D., Proizvodi upodablajoče umetnosti v Südkärntnu, *Karawanken Bote*, 3. 12. 1941, str. 5.

⁴¹ F. D. 1941 (op. 40), str. 5. Zois si je v času med obema vojnama večkrat zaman prizadeval postati provizorični deželni konservator za Koroško; gl. WEDEKIND 2019 (op. 7), str. 27, op. 37.

⁴² F. D. 1941 (op. 40), str. 5. Podatki o letnici rojstva in smrti niso dostopni.

⁴³ F. D. 1941 (op. 40), str. 5; Walter FRODL, Die Kärntner Denkmal- und Musealpflege in den Jahren 1940 bis 1942, *Carinthia I*, 132, 1942, str. 266; ŽONTAR 1996 (op. 9), str. 57. Neckheim je na Univerzi v Gradcu doktoriral iz koroške poznogotske nagrobne plastike (Günther Hermann NECKHEIM, *Die Grabplastik der Spätgotik in*

Kärnten, Graz 1941 (tipkopis doktorske disertacije)), kasneje je objavljala zlasti o koroški arhitekturi in plastiki. Za njegovo bibliografijo gl. Regesta Imperii, http://opac.regesta-imperii.de/lang_en/autoren.php?name=Neckheim%2C+G%C3%BCnther+Hermann (15. 1. 2020).

⁴⁴ F. D. 1941 (op. 40), str. 5.

⁴⁵ BArch, NS 21/64, Bericht über die Erfassung von Kunst und Kulturgut in Oberkrein, 26. 2. 1943, str. 5; gl. tudi FERENC 1980 (op. 4), str. 579.

⁴⁶ ZAL, ŠK, 259, Muzejsko društvo Škofja Loka, šk. 6, Spisi. 1946–1947, a. e. 77, Gospodarjevo poročilo na IV. rednem občnem zboru Muzejskega društva v Škofji Loki, 27. 12. 1945, str. 1.

⁴⁷ BArch, NS 21/164, Vermerk des Generaltreuhändlers für die Sicherstellung der Kulturgüter über Aufgaben in den besetzten Gebieten Kärntens und Krains, 18. 5. 1942, cit. po: FERENC 1980 (op. 4), str. 432–433.

⁴⁸ Med drugim naj bi Žontar Starzacherju poročal o svoji ugotovitvi, da je del zaplenjenih predmetov in arhivov zaradi popolnega nerazumevanja nemških oblasti izgubljen in verjetno uničen; gl. BArch, NS 21/164, Vermerk des Generaltreuhändlers für die Sicherstellung der Kulturgüter über Aufgaben in den besetzten Gebieten Kärntens und Krains, 18. 5. 1942, cit. po: FERENC 1980 (op. 4), str. 433. O primerih uničenja dragocenih arhivskih zbirk gl. tudi ŽONTAR 1996 (op. 9), str. 57–58. O primeru uničenega arhiva frančiškanskega samostana v Kamniku, ki ga je med stražo uničil jurišni oddelek (*Sturmabteilung*), gl. FISCHER 1968/69 (op. 8), str. 196.

⁴⁹ BArch, NS 21/64, pismo Wolframa Sievers Heinrichu Himmlerju, 3. 6. 1942; gl. tudi FERENC 1980 (op. 4), str. 437; BArch, NS 21/164, Vermerk des Generaltreuhändlers für die Sicherstellung der Kulturgüter über Aufgaben in den besetzten Gebieten Kärntens und Krains, 18. 5. 1942, cit. po: FERENC 1980 (op. 4), str. 433. V dokumentih je omenjen spor med Žontarjem in Frodlom, zaradi katerega je Frodl Žontarjeve pristojnosti za kratek čas dodelil Kržišniku. Razlog spora ni naveden.

⁵⁰ Sievers je bil generalni sekretar skupine od njene ustanovitve leta 1935, za izčrpne informacije o njegovem življenju in delu gl. KATER 1974 (op. 17), str. 28–36.

⁵¹ BArch, NS 21/164, Vermerk des Generaltreuhändlers für die Sicherstellung der Kulturgüter über Aufgaben in den besetzten Gebieten Kärntens und Krains, 18. 5. 1942, cit. po: FERENC 1980 (op. 4), str. 433.

vodil Wilhelm Laforce (1896–1965).⁵² Z delom so končali že julija 1942, ko so podružnico zaprli.⁵³ Da bi izkušnje iz Štajerske čim učinkoviteje udejanjili tudi na Gorenjskem, so leta 1942 tudi tam nameravali ustanoviti podružnico generalnega zaupnika za zavarovanje kulturne dediščine,⁵⁴ in sicer kljub pomislekom, da je stanje že preveč brezupno, da bi ga bilo smiselno reševati.⁵⁵ Namesto vzpostavitve podružnice generalnega zaupnika so za delovanje na Gorenjskem naposled predvideli le delovno mesto pooblaščenca generalnega zaupnika s sedežem v štabu blejske podružnice državnega komisarja (vodja dr. Starzacher). Delo bi moral prevzeti Johannes Wilhelm Dettenberg (1908–1942), vodja zaključenih operacij zbiranja in evidentiranja predmetov kulturne dediščine na Štajerskem. Dettenberga so 30. julija 1942 med potjo na novo delovno mesto ubili partizani, namesto njega pa so oktobra 1942 zaposlili podporočnika (*Untersturmführer*) SS Johanna Löhausna (1906–1977).⁵⁶

Ljubiteljskega arheologa Löhausna so že leta 1941 predvideli kot možnega člana akcijske enote generalnega zaupnika za zavarovanje kulturne dediščine, ki bi Dettenberga in njegovega pomočnika slikarja Kurta Federlina (1912–1986) po potrebi podpiral pri njunem delu na Štajerskem, a ga takrat niso angažirali.⁵⁷ Kljub temu je na Gorenjsko prišel z izkušnjami, saj je bil pred tem dve leti zaposlen pri generalnem zaupniku za zavarovanje nemške kulturne dediščine na Poljskem in v Sovjetski zvezi. V sklopu svojih dolžnosti je služboval v Wrzesniji (Warthenland) na Poljskem ter v Loreni, sodeloval pa je tudi z raziskovalno in učno skupino »Dediščina«.⁵⁸ Priporočili so ga zlasti zaradi njegovih izkazanih organizacijskih sposobnosti.⁵⁹

Löhausen je svoj urad najprej vzpostavil na Bledu, januarja 1943 pa ga je preselil v Radovljico in se od tam odpravil na teren. Po poročilih sodeč je bil aktiven v Škofji Loki, Kranju, Kranjski Gori, na Jesenicah, Pokljuki in Korenskem sedlu, v Domžalah, Medvodah in Trziču,⁶⁰ v njegovih poročilih o delu so posebej izpostavljeni dvorca Goričane in Brdo pri Lukovici⁶¹ ter hiša Pollack, tovarna Peko in vila Lavička v Trziču.⁶² Na terenu je pogosto sodeloval z Grebencem, Kržišnikom in Žontarjem, vseskozi pa je ohranjal tudi redne stike s Frodlom in direktno nadrejenim Starzacherjem na »Dediščini«.

Löhausen je v svojih poročilih navajal številne dejavnike, ki so ga ovirali pri delu: ob težkih delovnih pogojih (pomanjkanje opreme, goriva, splošna nevarnost) naj bi k neuspehu njegove

službe prispevalo nespametno in neuskaljeno ravnanje preostalih služb oziroma posameznih predstavnikov nacistične oblasti, ki so mu delo oteževali tudi z odrekanjem ustreznih materialnih sredstev. Posebej slabo je bilo sodelovanje z uradom državnega komisarja (*Dienststelle des Reichskommissars*), zlasti z višjim vodjo SS in policije generalom Erwinom Rösenerjem (1902–1946). Brez Löhausnove vednosti je Rösener oktobra 1942 ukazal na Gorenjskem zaplenjene slike prepeljati na Bled, kjer je najboljši izmed njih prevzel sam; ko je Löhausen mesec dni kasneje prišel v Trzič z namenom, da popiše in v zbirni center prepelje umetnostno relevantni inventar tovarne Peko, ki so ga Nemci zaplenili že leta 1941, je tam ostala le ena slika (Plešočki par, olje na platnu, 148 x 151 cm).⁶³ Februarja 1943 ga je kontaktiral Rösenerjev štab z zahtevo, da jim tudi to sliko preda, ker bi jo vodji policije podarili za rojstni dan. Ko Löhausen slike ni želel predati brez dovoljenja nadrejenih na berlinskem uradu, mu je Rösener pojasnil, da bi moral kljub svojemu višjemu činu ubogati ukaz, saj se nahaja na območju njegove pristojnosti, obenem pa zahteval, da v roku treh dni zapusti Gorenjsko.⁶⁴ Löhausen je o dogajanju takoj obvestil nadrejene v Berlinu, ki so mu sporočili, naj oddaje slike ne odkloni in da se v situacijo ne želijo posebej vmešavati, ker na Gorenjskem za zbiranje in evidentiranje kulturnih predmetov ni pristojna podružnica generalnega zaupnika, ampak le njihov pooblaščenec, tj. Löhausen.⁶⁵ Glede zadeve se je jasno opredelil tudi generalni sekretar »Dediščine« Sievers, ki je 6. februarja Starzacherju sporočil, naj se Löhausen nemudoma vrne v Berlin.⁶⁶ Löhausen je bil tako le štiri mesece po nastopu razrešen svojih dolžnosti na Gorenjskem in premeščen v Luksemburg.

Že nekaj dni prej, 30. januarja 1943, je bilo popisovanje kulturne dediščine s Himmlerjevim ukazom ustavljeno,⁶⁷ kar pa na načrt dela na Gorenjskem ni imelo posebnega vpliva. Pristojni so namreč že pred tem ocenili, da bi morala podružnica generalnega zaupnika za zavarovanje kulturne dediščine z delom končati najkasneje do marca istega leta – z zbiranjem umetnin naj bi končali do sredine februarja, zbiranje predmetov narodopisne vrednosti pa naj bi trajalo nekoliko dlje.⁶⁸ Do februarja 1943 so na Gorenjskem zbrali največ enot etnografske dediščine (okoli 2000 kosov), nekaj stilnega pohištva (200 kosov), arhivalij in le malo likovnih umetnin – med njimi so v dokumentih omenjena le dela »Bernathov Plešočki par, Fritschev Hudournik s Triglavom v ozadju in Layerjevo Jezusovo rojstvo«.⁶⁹ Skladno s ciljem nacistov, da ohranijo le tisto dediščino, ki bi jo lahko uporabili za dokazovanje »nemškosti« področja, dela slovenskih umetnikov v poročilih niso izpostavljena, čeprav so zanesljivo bila v njihovih zbirkah zaplenjenih predmetov.

⁵² WEDEKIND 2019 (op. 7), s. p.

⁵³ BArch, NS 21/74, Abschlussbericht, 12. 8. 1942. Citirani dokument obsega tudi izčrpen povzetek dela, ki sta ga opravila Dettenberg in Federlin.

⁵⁴ BArch, NS 21/64, pismo Wolframa Sieversa Heinrichu Himmlerju, 3. 6. 1942; gl. tudi FERENC 1980 (op. 4), str. 437.

⁵⁵ BArch, NS 21/64, pismo Wolframa Sieversa dr. Schwalmu, 27. 5. 1942.

⁵⁶ BArch, NS 21/64, Sicherstellung der Kulturgüter in Oberkrain, 10. 9. 1942.

⁵⁷ BArch, NS 21/74, Vermerk. Besprechungen am 10. 10. 1941 in Marburg/Drau in der Dienststelle der Reichsstatthalter in der Steiermark, str. 1.

⁵⁸ BArch, NS 21/64, Sicherstellung der Kulturgüter in Oberkrain, 10. 9. 1942; WEDEKIND 2019 (op. 7), str. 48, op. 16.

⁵⁹ BArch, NS 21/64, Sicherstellung der Kulturgüter in Oberkrain, 10. 9. 1942.

⁶⁰ BArch, NS 21/64, Tätigkeitsbericht vom 5. Oktober 1942 bis 18. Oktober 1942, 20. 10 1942; BArch, NS 21/64, Tätigkeitsbericht vom 8. bis 21. Nov. 1942, 21. 11. 1942; BArch, NS 21/64, Tätigkeitsbericht vom 23. Nov. bis 6. Dez. 1942, 6. 12. 1942; BArch, NS 21/64, Tätigkeitsbericht vom 7. Dezember bis 17. Dezember 1943, 17. 12. 1942; BArch, NS 21/64, Tätigkeitsbericht vom 6. 1. bis 23. 1. 1943, 25. 1. 1943.

⁶¹ BArch, NS 21/64, Tätigkeitsbericht vom 5. Oktober 1942 bis 18. Oktober 1942, 20. 10 1942.

⁶² BArch, NS 21/64, Tätigkeitsbericht vom 8. bis 21. Nov. 1942, 21. 11. 1942.

⁶³ BArch, NS21/64, Aktenvermerk. Geburtstagsgeschenk für SS- Gruppenführer Rösener, 10. 2. 1943, str. 1. Iz Löhausnovega pisanja ni razvidno, za katere zaplenjene slike gre. Omenjeno delo iz tovarne Peko je verjetno slika Aurela (?) Bernatha, ki jo omenja tudi v svojem končnem poročilu o delu; gl. BArch, NS 21/64, Bericht über die Erfassung von Kunst und Kulturgut in Oberkrein, 26. 2. 1943, str. 3; gl. tudi FERENC 1980 (op. 4), str. 578.

⁶⁴ BArch, NS 21/64, Aktenvermerk. Geburtstagsgeschenk für SS- Gruppenführer Rösener, 10. 2. 1943, str. 2.

⁶⁵ BArch, NS 21/64, Bild für SS-Gruppenführer Rösener, 4. 2. 1943.

⁶⁶ BArch, NS 21/64, telegram Wolframa Sieversa Karlu Starzacherju, 6. 2. 1943.

⁶⁷ BArch, NS 21/58, dopis Alfreda Krauta Otonu Grebencu, 6. april 1943.

⁶⁸ BArch, NS 21/64, telegram Johanna Löhausna Alfredu Krautu, 10. 11. 1942; BArch, NS 21/64, pismo Alfreda Krauta Johannu Löhausnu, 14. 1. 1943.

⁶⁹ BArch, NS 21/64, Bericht über die Erfassung von Kunst und Kulturgut in Oberkrein, 26. 2. 1943, str. 3; gl. tudi FERENC 1980 (op. 4), str. 578. Pri prvih dveh omenjenih gre najverjetneje za deli ekspresionista Aurela Bernatha (1895–1982) in krajinarja Melchiorja Fritscha (1826–1889). Za natančnejšo identifikacijo vseh omenjenih umetnin bodo potrebne nadaljnje raziskave.

Ob predčasni premestitvi Löhausna so za dokončanje nujnih operacij pooblastili Slovence dr. Otona Grebenc (1875–1945),⁷⁰ ki je bil zadolžen za zbiranje narodopisnih predmetov in je deloval zlasti na področju Kranjske Gore, ter dr. Josipa Žontarja in Ivana Kržišnika iz Loškega muzeja,⁷¹ ki naj bi z delom končali do 30. aprila 1943,⁷² ko so podružnico generalnega zaupnika za zavarovanje kulturne dediščine na Gorenjskem zaprli. Skrb za hranjenje in zbiranje muzejskih predmetov je takrat prešla na Pokrajinski muzej v Celovcu, direktor muzeja Frodl pa je za nadaljevanje dela na terenu (evidentiranja in verjetno tudi zbiranja) pooblastil Neckheima.⁷³ Med letoma 1943 in 1944 je bil Neckheim aktiven zlasti v okolici Kranja, kjer je z družino živel (mdr. tudi) na gradu Turn v Potočah pri Preddvoru in dokumentiral dediščino po lokalnih cerkvah in muzejih.⁷⁴ Po podatkih Restitucijske komisije pri Ministrstvu za prosveto LRS naj bi si v tem času prisvojil predmete z gradu Bogenšperk, za katere je bil Avstriji izdan zahtevak za njihovo povračilo,⁷⁵ do sorodnih ugotovitev pa je komisija prišla tudi glede delovanja Michelangela Zoisa. Slednji naj bi iz frančiškanskega samostana v Kamniku odtujil knjige bibliofske vrednosti, del tamkajšnjega arhiva in pomembne grafike.⁷⁶ Nacisti so najkasneje septembra 1943 z njim prekinili sodelovanje na področju zbiranja dediščine, ki naj bi bilo močno omejeno že od prihoda Löhausna dalje.⁷⁷ Zasežene muzealije so ostale shranjene v skladiščih kranjskega arhiva vse do konca vojne,⁷⁸ o formalni plati plenjenja umetnin na Gorenjskem do konca 2. svetovne vojne pa iz dostopnih dokumentov ne izvemo ničesar več.

Transfer opreme iz cerkve sv. Lucije v Dražgošah

V škofjeloškem zbirnem centru za zaplenjeno premočno umetnostno dediščino iz bližnje okolice, ki so ga vzpostavili v kapucinski cerkvi, so med nemško okupacijo hranili predmete iz uršulinskega in kapucinskega samostana,⁷⁹ umetnine z loškega gradu,⁸⁰ od leta 1944 dalje pa tudi celotno škofjeloško muzejsko zbirko, ki je bila prej pod nadzorom hranjena v prostorih muzeja v mestni

⁷⁰ Upokojeni profesor risanja Grebenc je bil eden najpomembnejših zbirateljev slovenske etnografske dediščine. Njegovo zbirko je pred vojno kupil ban Marko Natlačen in jo deponiral v Narodnem muzeju, po 2. svetovni vojni pa je prešla v tedanji Etnografski muzej, ki je v tem času preko Federalnega zbirnega centra dobil tudi 700 predmetov, ki jih je Grebenc med okupacijo zbral na območju Kranjske Gore in Rateč. Bojana ROGELJ ŠKAFAR, *Upodobljene sledi narodne identitete. Zbirka risanih zapisov učencev Otona Grebenc v Slovenskem etnografskem muzeju*, Ljubljana 2011, str. 109–110.

⁷¹ BArch, NS 21/64, Bericht über die Erfassung von Kunst und Kulturgut in Oberkrein, 26. 2. 1943, str. 1.

⁷² BArch, NS 21/64, Beendigung der Erfassungstätigkeit in Oberkrain, marec 1943.

⁷³ ŽONTAR 1996 (op. 9), str. 57.

⁷⁴ Robert WLATTNIG, Bericht der einzelnen Kustodiate. Abteilung für Kunstgeschichte, *Rudolfinum. Jahrbuch des Landesmuseums für Kärnten* 2006, 2008, str. 134.

⁷⁵ ARS, SI AS 1925, Restitucijska komisija 1949–1950, t. e. 764, št. 66.

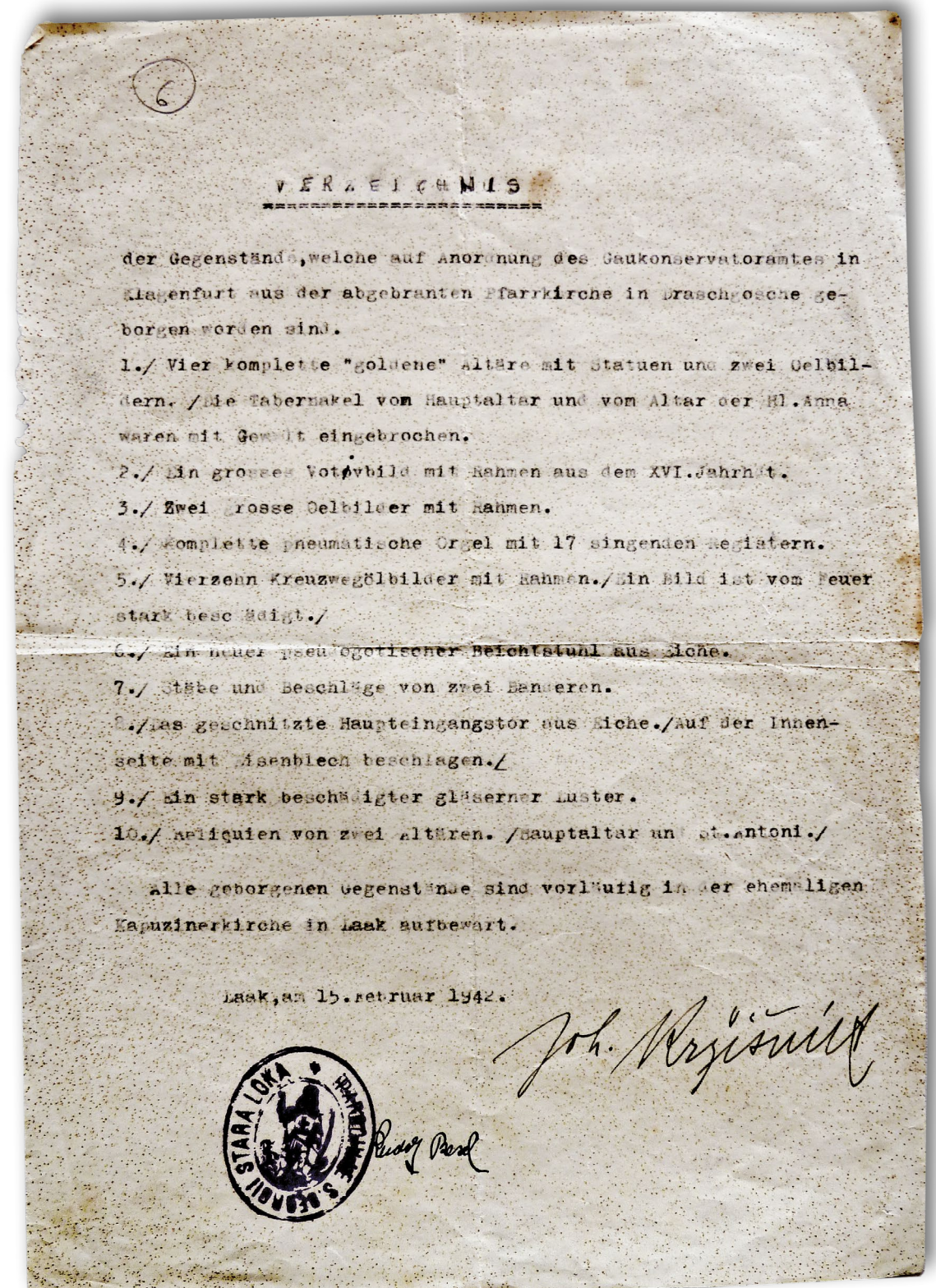
⁷⁶ ARS, SI AS 1925, Restitucijska komisija 1949–1950, t. e. 764, št. 47. Mdr. naj bi bil vpleten v prodajo nekaj lepih pergamentnih platnic iz bogate frančiškanske knjižnice in (začasno) odtujitev Dalmatinove Biblije; gl. FISCHER 1968/69 (op. 8), str. 196.

⁷⁷ FISCHER 1968/69 (op. 8), str. 196.

⁷⁸ ŽONTAR 1996 (op. 9), str. 57.

⁷⁹ ZAL, ŠKL, 259, Muzejsko društvo Škofja Loka, Prva knjiga zapisnikov Muzejskega društva v Škofji Loki, Zapisnik seje odbora Muzejskega društva 13. decembra 1945, str. 1.

⁸⁰ ZAL, ŠKL, 259, Muzejsko društvo Škofja Loka, Prva knjiga zapisnikov Muzejskega društva v Škofji Loki, Zapisnik IV. občnega zbora Muzejskega društva v Škofji Loki, 27. 12. 1945, str. 2.



1. Seznam predmetov, ki so bili odpeljani iz cerkve sv. Lucije v Dražgošah, Župnijski arhiv Stara Loka



2. Cerkev sv. Lucije v Dražgošah, notranjščina, pred 1942

hiši.⁸¹ Po ukazu Okrožnega konservatorskega urada v Celovcu so pozimi 1942 tja prepeljali tudi dražgoške oltarje. Po dražgoški bitki, v kateri so se med 9. in 11. januarjem 1942 silovito spopadli vojska Tretjega rajha in slovenski partizani, so Nemci vas Dražgoše zasedli in kmalu zatem uničili. 41 domačinov so ubili, preostale izgnali, vas pa požgali.⁸² Uničili so tudi božjepotno cerkev sv. Lucije, še preden so jo razstrelili, pa so iz nje umaknili vso preostalo opremo. Seznam iz cerkve v Škofjo Loko odpeljanih predmetov obsega deset enot: štiri zlate oltarje s kipi in dvema slikama, veliko uokvirjeno votivno sliko iz 16. stoletja, dve veliki oljni sliki z okvirjema, pnevmatične orgle, štirinajst slik križevega pota, novo psevdogotsko spovednico, droga in okovje dveh bander, izrezljana hrastova vhodna vrata z oblogo iz tolčene pločevine, steklen lestenec in relikvije iz velikega oltarja in oltarja sv. Antona.⁸³

⁸¹ ZAL, ŠKL, 259, Muzejsko društvo Škofja Loka, Prva knjiga zapisnikov Muzejskega društva v Škofji Loki, Zapisnik IV. občnega zbora Muzejskega društva v Škofji Loki, 27. 12. 1945, str. 2; ZAL, ŠKL, 259, Muzejsko društvo Škofja Loka, Prva knjiga zapisnikov Muzejskega društva v Škofji Loki, Zapisnik 43. javne slavnostne seje ob 10. letnici, 27. 8. 1949, str. 7–8.

⁸² O bitki gl. Ivan JAN, Nekaj posebnosti NOB na Gorenjskem v letu 1941–1942 s poudarkom na Dražgoško bitko, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 22/1, 1974, str. 1–8.

⁸³ Župnijski arhiv Stara Loka, Rudolf Besel, Verzeichniss der Gegenstände, welche auf Anordnung des Gaukonservatoramtes in Klagenfurt aus der abgebrannten Pfarrkirche in Draschgosche geborgen werden sind, 15. 2. 1942. Dokument je objavljen v: Alojzij Pavel FLORJANČIČ, Rudolf Besel in Dražgoše leta 1942, *Loški razgledi*, 49, 2002, str. 78.

Ob nekaterih enotah so navedeni tudi kratki opisi stanja predmetov, iz katerih med drugim izvemo, da je bilo v dva od tabernakljev vlomljeno. Zapis kaže na zelo pogosto prakso, ki je pomembno pripomogla h krajam ali uničenju umetnostne dediščine. Med trenutkom, ko je bila izvedena zaplemba (ali v primeru Dražgoš zasedba in uničenje vasi skupaj s cerkvijo), in dejanskim evidentiranjem tamkajšnjega kulturnozgodovinsko relevantnega inventarja je pogosto minilo dalj časa, v katerem so bili predmeti kljub uradnemu varovanju izpostavljeni nevarnosti transferja s strani različnih posameznikov ali skupin. O takšnih primerih je poročal Löhausen, mdr. v že omenjeni situaciji pri evidentiranju umetnin v tovarni Peko, nekaj pa jih je znanih tudi iz literature.⁸⁴

Dokument sta 15. februarja 1942 v Loki podpisala nemški duhovnik Rudolf Besel (1912–1977),⁸⁵ tedanji upravitelj župnije v Stari Loki, kamor je sodila tudi dražgoška cerkev, in Ivan Kržišnik,⁸⁶ ki ga je Frodl avgusta 1941 imenoval za odgovornega za zbirni center kulturnih predmetov v Škofji Loki.⁸⁷ Naloga je bila prvotno namenjena Pavletu Blazniku (1903–1984), zgodovinarju, ustanovitelju in dolgoletnemu predsedniku muzejskega društva, ki so mu Nemci že junija 1941 ob visoki plači obljubili tudi povrnitev njemu zaplenjenega imetja.⁸⁸ Blaznik se je v svojem delu posvečal zlasti zgodovini loškega področja, Nemce pa je zanimal tudi zaradi svoje študije o tirolski kolonizaciji Selške doline, ki so jo izrabili za dokazovanje nemškosti območja. Ker je ponudbo odklonil,⁸⁹ je bil tajnik muzejskega društva Kržišnik eden izmed redkih v Loki ostalih posameznikov, ki je bil primeren za nalogo.⁹⁰

Kržišnikova vloga v transferjih kulturnih predmetov med vojno je nejasna. Med okupacijo je ostal v stiku s člani muzejskega društva,⁹¹ ki so še na prvem uradnem srečanju po osvoboditvi napovedali njegovo skorajšnje poročilo o dogajanju med vojno,⁹² a je medtem že emigriral iz Slovenije.⁹³ O njegovem kasnejšem delovanju ni dostopnih podatkov. Med vojno so ga nekdanji muzejski kolegi pozivali h kopiranju posnetkov spomenikov, do katerih je imel dostop, pa tudi

⁸⁴ Npr. uničeni arhiv frančiškanskega samostana v Kamniku, ki ga je med stražo uničil jurišni oddelek (*Sturmabteilung*), gl. FISCHER 1968/69 (op. 8), str. 196 (gl. op. 48).

⁸⁵ Upravitelj župnije med letoma 1941 in 1947, o njegovem delu gl. FLORJANČIČ 2002 (op. 83), str. 63–89.

⁸⁶ ZAL, ŠKL, 259, Muzejsko društvo Škofja Loka, Prva knjiga zapisnikov Muzejskega društva v Škofji Loki, Zapisnik IV. občnega zbora Muzejskega društva v Škofji Loki, 27. 12. 1945. Demontažo in pripravo za prevoz je v Dražgošah opravil lokalni mojster Lotrič, Kržišnik in Besel sta bila prisotna tudi tam.

⁸⁷ *Za našo stvar. 80 let Muzejskega društva Škofja Loka* (ur. Helena Janežič), Škofja Loka 2017, str. 52.

⁸⁸ Dnevnik dr. Pavleta Blaznika iz leta 1941 (ur. Judita Šega), *Loški razgledi*, 60, 2013, str. 35–36.

⁸⁹ Dnevnik 2013 (op. 88), str. 36.

⁹⁰ ZAL, ŠKL, 259, Muzejsko društvo Škofja Loka, Druga knjiga zapisnikov Muzejskega društva v Škofji loki, Zapisnik 43. javne slavnostne seje odbora Muzejskega društva v Škofji loki na dan 10. letnice obstoja Muzeja, 27. 8. 1949, str. 7: *Predsednik in blagajnik sta bila v NOB, podpredsednik, 1. odbornik in revizor so bili izseljeni, gospodar je bil v italijanskem koncentracijskem taborišču.*

⁹¹ ZAL, ŠKL, 259, Muzejsko društvo Škofja Loka, Druga knjiga zapisnikov Muzejskega društva v Škofji loki, Zapisnik 43. javne slavnostne seje odbora Muzejskega društva v Škofji loki na dan 10. letnice obstoja Muzeja, 27. 8. 1949, str. 8; ZAL, ŠKL, 259, Muzejsko društvo Škofja Loka, šk. 6, Spisi. 1946–1947, a. e. 77, Gospodarjevo poročilo na IV. rednem občnem zboru Muzejskega društva v Škofji Loki, 27. 12. 1945, str. 2.

⁹² ZAL, ŠKL, 259, Muzejsko društvo Škofja Loka, Prva knjiga zapisnikov Muzejskega društva v Škofji Loki, Zapisnik odborove seje, 13. 12. 1945, str. 1: *Tudi naš muzej je preživel svojevrstno usodo, o čemer bo poročal bivši tajnik Kržišnik, ki je med okupacijo skrbel za zbirke.*

⁹³ ZAL, ŠKL, 259, Muzejsko društvo Škofja Loka, Prva knjiga zapisnikov Muzejskega društva v Škofji Loki, Zapisnik IV. občnega zbora Muzejskega društva v Škofji Loki, 27. 12. 1945; ZAL, ŠKL, 259, Muzejsko društvo Škofja Loka, šk. 6, Spisi. 1946–1947, a. e. 77, Gospodarjevo poročilo na IV. rednem občnem zboru Muzejskega društva v Škofji Loki, 27. 12. 1945, str. 1.

k nabiranju drugega dokaznega materiala o ravnanju Nemcev.⁹⁴ Četudi bi bil Kržišnik te dokumente zbral, jih ni posredoval naprej. Člani muzejskega društva so njegovo sodelovanje z nemškim okupatorjem ostro obsojali,⁹⁵ a mu obenem priznavali tudi možnost vpliva na nekoliko ugodnejši potek zaplemb in preprečevanje še hujših posegov v slovensko kulturno dediščino. Izpostavili so njegova prizadevanja za ohranitev muzejske zbirke v Škofji Loki namesto selitve v Kranj, pa tudi morebitno vlogo pri rešitvi dražgoških oltarjev, ki jih Nemci (morda) med uničevanjem vasi niso uničili prav zaradi njegovega posredovanja.⁹⁶

Podobno kompleksno je bilo tudi delovanje Josipa Žontarja, ki je imel od vseh na Gorenjskem delujočih Slovencev na področju zbiranja oziroma plenjenja kulturne dediščine največ pooblastil. Po dostopnih podatkih sicer v dražgoški primer ni bil direktno vpleten, a njegovo delovanje ilustrira »problematiko« slovenskih sodelavcev pri nacističnem zbiranju umetnin. Žontar je bil zadolžen za hranjenje in popisovanje zbirke arhivskih in muzejskih predmetov v Kranju, kamor je dal pogosto prepeljati tudi slovenske knjige, ki jih je tako rešil pred uničenjem,⁹⁷ izpričano pa je tudi njegovo zavarovanje pomembnih listin v puštalskem gradu.⁹⁸ Od leta 1943 dalje naj bi dobival od Osvobodilne fronte navodila glede reševanja kulturnih predmetov na Gorenjskem.⁹⁹ Najbolj znan je primer njegovega postopanja z lekarniško zbirko Bohuslava Lavičke, ki so ga Nemci 16. julija 1942 v Trziču ustrelili, njegovo



3. Veliki oltar, cerkev sv. Lucije v Dražgošah, pred 1942



4. Veliki oltar iz cerkve sv. Lucije v Dražgošah, današnje stanje, Loški muzej Škofja Loka

premoženje pa zaplenili in pripravili za prevoz v Nemčijo. Žontarju je s posredovanjem uspelo transport (in posledično dokončno izgubo zbirke) preprečiti in dragocene predmete shraniti v prostorih neke zasebne hiše v Kranju, kjer jih je dober teden kasneje razkazal vodji berlinskega sedeža generalnega zaupnika za zavarovanje kulturne dediščine Alfredu Krautu in svojemu direktnemu nadrejenemu Starzacherju.¹⁰⁰ Ker niso imeli dokončno izoblikovane strategije za nadaljnje ravnanje z umetninami, je zbirka dočakala konec okupacije brez posebnih izgub.¹⁰¹

Do konca okupacije je ostala nedotaknjena tudi večina zbirke zaplenjenih predmetov v skladišču v Škofji Loki, kjer so hranili dražgoške oltarje,¹⁰² kar gre pripisati predvsem neodločenosti pristojnih glede njene nadaljnje usode. Predmete so nameravali vključiti v že omenjeni novi muzej, katerega lokacija ni bila nikoli dokončno določena, razmišljali pa so tudi o njihovem transferju v Avstrijo, a vse do konca vojne niso sprejeli dokončne odločitve. Kljub temu

je nekaj najbolj kakovostnih umetnin izginilo iz skladišča, med njimi krajini Franceta Miheliča (Škofja Loka, o. pl., 100 x 60 cm) in Franca Koširja (Stara Loka, o. pl., 100 x 60 cm), kapucinski gobelin iz svetokriškega samostana, ki so ga pred vojno hranili v muzeju,¹⁰³ pa tudi štiri Groharjeva dela (Damski portret, 40 x 50 cm, Pokopališče, 59 x 60 cm, Mladi Turek, 30 x 35 cm, vsa iz okoli 1895, in Sv. Florijan, novejšo delo, 70 x 100 cm, last gasilskega društva).¹⁰⁴ Posebej veliko izgubo

⁹⁴ ZAL, ŠKL, 259, Muzejsko društvo Škofja Loka, šk. 6, Spisi. 1946–1947, a. e. 77, Gospodarjevo poročilo na IV. rednem občnem zboru Muzejskega društva v Škofji Loki, 27. 12. 1945, str. 1; ZAL, ŠKL, 259, Muzejsko društvo Škofja Loka, Druga knjiga zapisnikov Muzejskega društva v Škofji loki, Zapisnik 43. javne slavnostne seje odbora Muzejskega društva v Škofji loki na dan 10. letnice obstoja Muzeja, 27. 8. 1949, str. 8.

⁹⁵ Dnevnik 2013 (op. 88), str. 35.

⁹⁶ *Za našo stvar* 2017 (op. 87), str. 52. Po lastnem poročanju je rešil slovenski rokopis Škofjeloškega pasijona in gradivo za Prešernov rodovnik, gl. ZAL, ŠKL, 259, Muzejsko društvo Škofja Loka, šk. 6, Spisi. 1946–1947, a. e. 77, Gospodarjevo poročilo na IV. rednem občnem zboru Muzejskega društva v Škofji Loki, 27. 12. 1945, str. 2.

⁹⁷ ŽONTAR 1996 (op. 9), str. 56.

⁹⁸ ZAL, ŠKL, 259, Muzejsko društvo Škofja Loka, šk. 6, Spisi. 1946–1947, a. e. 77, Gospodarjevo poročilo na IV. rednem občnem zboru Muzejskega društva v Škofji Loki, 27. 12. 1945, str. 2.

⁹⁹ ŽONTAR 1996 (op. 9), str. 58.

¹⁰⁰ BArch, NS 21/64, Vermerk. Besprechungen über Erfassungstätigkeit in Oberkrain, 3. 6. 1942. Prim. KOŠIR 2016 (op. 38), str. 28–29.

¹⁰¹ Lavičkova zbirka je danes v lasti farmacevtskega podjetja Lek, člana skupine Sandoz, ki jo hrani v svojih poslovnih prostorih v Ljubljani; <https://www.lek.si/sl/o-nas/lavickova-zbirka/o-zbirki/> (3. 6. 2020).

¹⁰² ZAL, ŠKL, 259, Muzejsko društvo Škofja Loka, Prva knjiga zapisnikov Muzejskega društva v Škofji Loki, Zapisnik IV. občnega zbora Muzejskega društva v Škofji Loki, 27. 12. 1945, str. 2; *Za našo stvar* 2017 (op. 87), str. 54.

¹⁰³ ZAL, ŠKL, 259, Muzejsko društvo Škofja Loka, Prva knjiga zapisnikov Muzejskega društva v Škofji Loki, Zapisnik IV. občnega zbora Muzejskega društva v Škofji Loki, 27. 12. 1945; ZAL, ŠL, 259, Muzejsko društvo Škofja Loka, šk. 6, Spisi. 1946–1947, a. e. 77, Gospodarjevo poročilo na IV. rednem občnem zboru Muzejskega društva v Škofji Loki, 27. 12. 1945, str. 2.

¹⁰⁴ ZAL, ŠKL, 259, Muzejsko društvo Škofja Loka, Prva knjiga zapisnikov Muzejskega društva v Škofji Loki, France Planina: Zapisnik odborove seje, 13. 12. 1945, str. 1; ZAL, ŠKL, 259, Muzejsko društvo Škofja Loka, šk. 6, Spisi. 1946–1947, a. e. 77, seznam poškodovanega, uničenega ali ukradenega inventarja.

je predstavljala odtujitev fragmentov bogatega kiparskega okrasja z dražgoških zlatih oltarjev, ki jih danes močno okrnjene hranijo v Loškem muzeju v Škofji Loki.¹⁰⁵ Dragocenih kipcev, ki daleč presegajo nivo lokalne umetnostne produkcije 17. stoletja, vse do danes ni bilo moč locirati kljub prizadevanjem, ki sta jih predsednik Muzejskega društva Škofja Loka dr. Pavle Blaznik in gospodar muzeja France Planina kot člana Komisije za ugotavljanje kulturnozgodovinske škode sprožila že takoj po osvoboditvi.¹⁰⁶

Preden je zapustil Slovenijo, je Kržišnik poročal, da je Löhausen zahteval prenos nekaterih kipov z dražgoških oltarjev na Bled, kjer bi postali sestavni del tamkajšnje muzejske zbirke,¹⁰⁷ a podatkov glede tovrstnega transferja ni bilo moč potrditi. V zapisnikih povojnih društvenih sej je večkrat omenjeno, da so bili kipi z oltarjev po naročilu »nekega« Löhausna poslani na Tirolsko,¹⁰⁸ Planina pa se v enem izmed ohranjenih poročil sklicuje na (nedostopne) podatke odseka za ugotavljanje vojnih zločinov in trdi, da sta par zabojev dražgoških umetnin iz Loke poslala Tirolca Franz in Anton Freiseisen, najverjetneje skupaj s kapucinsko tapiserijo iz svetokriškega samostana, ki so jo pred vojno hranili v Loškem muzeju.¹⁰⁹ Zahtevek za restitucijo dražgoških kipcev po vojni ni bil vložen, a so kot pogrešane prijavili Groharjeve, Koširjeve in Miheličeve slike.¹¹⁰

Vira, po katerem je Planina povzel usodo fragmentov dražgoških oltarjev, doslej ni bilo mogoče najti, glede na vlogo, ki sta jo z Blaznikom imela v prizadevanjih za restitucijo, pa lahko s precejšnjo gotovostjo sklepamo, da je informacija verodostojna. Tezi v prid govori tudi dejstvo, da je bila družina antikvarjev Freiseisen v prvi polovici 20. stoletja vpletena v več primerov spornega oziroma sumljivega trgovanja s starinami, o katerih so avstrijski delavci s področja spomeniškega varstva poročali že v času pred 1. svetovno vojno.¹¹¹ Kulturnozgodovinske predmete so takrat večinoma nakupovali izven Tirolske, tudi na Koroškem in Štajerskem, starine pa hitro preprodali. Dragoceni kosi so bili skozi njihove roke pogosto prodani v tujino, zelo verjetno pa so imeli

vzpostavljene kontakte z münchenskimi starinarji in muzeji.¹¹² Imeni Franza in Antona Freiseisna iz Wörgla pri Innsbrucku najdemo na seznamu tirolskih antikvarjev, ki so bili konec leta 1940, v času preseljevanja optantov v rajh, osumljeni prekupčevanja z nelegalno pridobljenimi predmeti iz Južne Tirolske.¹¹³ Posebej dejavni so bili na področju Klausna in v okolici doline Vinschgau v Italiji, kjer naj bi pod pretvezo reševanja nemških umetnin odnašali zlasti (enostavno prenosljive) dele srednjeveških in baročnih oltarjev, ukradene kose pa so skušali prodati zasebnikom v rajh.¹¹⁴ Podobna usoda je najverjetneje doletela tudi dražgoške fragmente.

Iz orisanih primerov je razvidnih nekaj osnovnih značilnosti, ki so zaznamovale delovanje nacistov na področju zaplemb na Gorenjskem. Zaradi nejasne delitve pristojnosti med službami in skupinami, ki so prihajale v stik z lokalno umetnostno dediščino, je plenjenje umetnostno relevantnih predmetov potekalo manj učinkovito in usklajeno od pričakovanj. K temu je pomembno prispeval tudi kadrovski problem, saj nacisti na Gorenjskem za evidentiranje in zbiranje umetnin niso imeli na razpolago dovolj strokovno podkovanih in politično ustreznih delavcev, ki bi se obenem spoznali na gorenjsko umetnost. Zato so se zanašali na sodelovanje s posamezniki, ki so dodeljene naloge opravljali (tudi skladno z lastnimi cilji, kot je razvidno iz delovanja Kržišnika in Žontarja, pa tudi Zoisa. Ob pomanjkanju enotne strategije in nadzora pa tudi zaradi navzkrižja interesov med posamezniki je bila dediščina pogosto izropana, prodana ali uničena, še preden so jo lahko evidentirali, ali brez vednosti pristojnih premeščena naknadno.

Za celovito razumevanje problematike se kot posebej potrebne kažejo nadaljnje raziskave, ki bodo v prispevku obravnavana vprašanja dodatno osvetlile še v primerjalni perspektivi in dogajanje na Gorenjskem sopostavile s praksami plenjenja na drugih območjih, ki so jih zasedli nacisti (ob Štajerski še zlasti v Alzaciji, Loreni, na Poljskem in drugod). K jasnejši sliki o nacističnih zaplembah in njihovem uničujočem vplivu na kulture, ki so bile tarča raznarodovalne politike, lahko pomembno prispevajo tudi raziskave usode posameznih zbirk in predmetov umetnostne dediščine, ki se bodo morale osredotočiti tudi na dogajanje po 2. svetovni vojni in zaobjeti kompleksno področje povojnih transferjev umetnin in njihove restitucije.¹¹⁵

¹⁰⁵ Izmed umetnin, ki so bile odpeljane iz Dražgoš, so danes v Loškem muzeju v Škofji Loki vsi štirje oltarji z delom prvotnega okrasja, oltarna slika sv. Ane z enega od oltarjev in dve veliki oljni sliki Franca Lederwascha s prizoroma iz legende sv. Lucije (Obhajilo in Smrt sv. Lucije), votivna slika sv. Lucije iz 16. stoletja in stekleni lestenec. Orgle hranijo v župnijski cerkvi sv. Antona Puščavnika v Železnikih. O avtorstvu in provenienci signiranih Lederwaschevih slik gl. Blaž RESMAN, *Accipe consilium a me. Mati Božja dobrega sveta ter njene bratovščine in upodobitve na Slovenskem, Acta historiae artis Slovenica*, 22/1, 2017, str. 94. Dr. Resmanu se zahvaljujem za podatek o hranišču oltarne slike sv. Ane in Lederwaschevih platen.

¹⁰⁶ *Za našo stvar* 2017 (op. 87), str. 54. Oba sta kasneje delala tudi za Federalni zbirni center za kulturnozgodovinske predmete pri Ministrstvu za prosveto LRS. Blaznik je bil tudi član jugoslovanske restitucijske komisije v Avstriji (1949–1950); o njenem delovanju gl. Barbara VODOPIVEC, *Restitucija predmetov kulturne dediščine iz Avstrije v Jugoslavijo po letu 1945, Acta historiae artis Slovenica*, 24/1, 2019, str. 111–130.

¹⁰⁷ ZAL, ŠKL, 259, Muzejsko društvo Škofja Loka, šk. 6, Spisi. 1946–1947, a. e. 77, Gospodarjevo poročilo na IV. rednem občnem zboru Muzejskega društva v Škofji Loki, 27. 12. 1945, str. 1–2.

¹⁰⁸ Ime se pojavi v več večinoma napačnih različicah.

¹⁰⁹ ZAL, ŠKL, 259, Muzejsko društvo Škofja Loka, šk. 6, Spisi. 1946–1947, a. e. 77, Gospodarjevo poročilo na IV. rednem občnem zboru Muzejskega društva v Škofji Loki, 27. 12. 1945, str. 2.

¹¹⁰ ARS, SI AS 1925, Restitucijska komisija 1949–1950, t. e. 764, št. 95. Za informacijo se zahvaljujem dr. Barbari Vodopivec, ki je pregledala sezname 686 predmetov kulturne dediščine, katerih restitucijo je Jugoslavija oziroma Slovenija zahtevala od Avstrije. Gre za fonde: ARS, SI AS 1925, Restitucijska komisija 1949–1950; Arhiv Jugoslavije (AJ), AJ-54, Reparaciona komisija Vlade FNRJ 1945–1954; AJ, AJ-218, Jugoslovanski institut za zaščito spomenika kulture, t. e. 74, Restitucija kulturno umetniških dobara – zahtevi Beograda, Hrvat., Slovenije prema Austriji, 1947–1949; Ministrstvo za kulturo, Direktorat za kulturno dediščino, INDOK center, Restitucija arhivov iz Avstrije; VODOPIVEC 2019 (op. 106), str. 111–130.

¹¹¹ Theodor BRÜCKLER, *Thronfolger Franz Ferdinand als Denkmalpfleger. Die »Kunstakten« der Militärkanzlei im Österreichischen Staatsarchiv (Kriegsarchiv)*, Wien 2009, str. 336, 425, 450–452, 544.

¹¹² BRÜCKLER 2009 (op. 111), str. 451–452.

¹¹³ BArch, 21/88, Gestohlene Kunstwerke aus dem Vertragsgebiet, Fahndungs-Aktion, 19. 11. 1940, priloga.

¹¹⁴ BArch, 21/88, Gestohlene Kunstwerke aus dem Vertragsgebiet, Fahndungs-Aktion, 19. 11. 1940, str. 1–2. Pri nobenem izmed osumljenih antikvarjev niso našli dokazov o prestopku, kar so pristojni pripisali dejstvu, da so vnaprej vedeli za hišno preiskavo in se nanjo ustrezno pripravili.

¹¹⁵ Članek je rezultat raziskave, ki je potekala v okviru raziskovalnega programa *Slovenska umetnostna identiteta v evropskem okviru* (P6–0061), ki ga financira Javna Agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna, in mednarodnega projekta *TransCultAA. Transfer predmetov kulturne dediščine v regiji Alpe-Adria v 20. stoletju* (HERA Joint Research Programme »Uses of the Past«, 5087–00528A).

The Nazi Plunder of Artistic Heritage in Gorenjska during the Second World War and the Case of Altars from the Church of St Lucy in Dražgoše

Summary

At the onset of Second World War, the Germans began to implement a number of measures to prepare the occupied territory of Gorenjska (Upper Carniola) for its imminent annexation to the Reich. An important foundation of their assimilation policy, which was aimed towards the immediate Germanization of the local people, consisted of seizures of tangible cultural heritage, which (for Gorenjska) have not yet been the object of academic research.

The article presents an outline of Nazi plunder of artistic heritage in Gorenjska and focuses on organisation of operations and their protagonists, while leaving identification and analysis of the plundered artworks aside for future studies, due to the complexity and scope of the topic. Furthermore, the article aims to overcome the inconsistencies in understanding the process, which arise from the numerous gaps in accessible archival documents, via a case study revealing how the operations were implemented in practice. The research is based on analysis of documents on transfer of cultural objects in Gorenjska, kept in the Research and Teaching Community »Ancestral Heritage« (*Forschungs und Lehrgemeinschaft »Das Ahnenerbe«*) fond at the German State Archive (*Bundesarchiv*) in Berlin, and documents of the Škofja Loka Museum Society, kept at Historical Archives Ljubljana – Unit for Škofja Loka (*Zgodovinski arhiv Ljubljana – enota Škofja Loka*).

Initially in charge of confiscations of cultural objects was the Department for archives, libraries and museums, which operated within the Bled office of the Chief of Civil Administration. Collection and recording of artworks were overseen by the Regional Monument Protection Office in Klagenfurt, namely by the Regional Conservator and art historian dr. Walter Frodl, and carried out by the Slovenians dr. Josip Žontar, in charge particularly of the region of Kranj, baron Michelangelo Zois (Kamnik area), Ivan Kržišnik (Škofja Loka area), and the Austrian Günther Hermann Neckheim (Radovljica area), who was the only art historian among them. The four men sketched and photographed objects of cultural interest, while Frodl decided on the artefacts' fate. The majority were transferred to collection centres established in Kranjska Gora, Kranj and Škofja Loka. As the authorities were unsatisfied with their progress, they appointed a representative of the General Trustee for Safeguarding of Cultural Heritage (*Generaltreuhänder für die Sicherstellung der Kulturgüter*) for Gorenjska in the autumn of 1942. The position was filled by SS-UStuf Johann Löhausen, who had previously cooperated with Ancestral Heritage and the General Trustee in other parts of the occupied territories in Europe. Registration and recording of cultural heritage were officially suspended in January 1943, although some activities continued.

The case study of inventory removal from the church of St Lucy in Dražgoše traces the transfer of cultural objects from the church the Germans destroyed in the aftermath of the battle in its immediate surroundings, to the collection centre in Škofja Loka. As the authorities failed to decide what to do with it, the collection remained mostly intact until the end of the war, although some of the most valuable pieces went missing, among them a number of ornaments from the baroque altars of Dražgoše. While they are still considered lost, leads show that they were sold by members of the Freiseisen family of antiques dealers from Tyrol.

From the cases analysed, several features which characterized the Nazi endeavours in the field of confiscations in Gorenjska can be determined. Due to the unclear division of responsibilities between the various offices and groups coming into contact with local artistic heritage, confiscations of artistically significant objects were less efficient and coordinated than planned. The problem of personnel greatly contributed to this, as the Nazis did not have enough staff who would be professionally and politically suitable, as well as knowledgeable about the local art. They depended on working with individuals, who would occasionally carry out their tasks according to their own private agendas. Lacking uniform strategy and supervision, and due to conflict of interests, the artistic heritage was often plundered, sold or destroyed even before it was recorded, or later transferred without the authorities' awareness.

In the ‘Public Interest’? Dispossessing Art Collections in Communist Czechoslovakia between 1948 and 1965

Marcela Rusinko

Looking back to the era of Soviet Russia’s Eastern Block and to the ideology under which some of us grew up, it becomes apparent that it likely irreversibly affected even those who spent their lives ostensibly cut off from political and social events or in their opposition.¹ The manipulative social constructs built and systematically spread by the Communist regime reached not only the public but also the substantially private sphere of life. It affected the way the majority of people lived, worked, educated themselves, spent their time, dressed,² but also the way couples shared family roles and, of course, the life goals young people pursued.³ The question of class origin, together with the related question of property or wealth, took a central role in this system as one of the most dominant spheres under the regime’s control. Private property, limited by the core of Marxist theory only to a ‘necessary’ quantity in the case of personal ownership, was, therefore, often transformed into a form of ‘social ownership’,⁴ it became just a tool, or rather ‘a toy’ in the hands of state officials, serving their interests and often purposefully and also effectively marked as ‘public’ or ‘common’.

This had a remarkable effect on the phenomenon of private art collecting, since it has always been bound to social elites or those holding special status and wealth.⁵ This article aims to review

¹ On the post WWII Czechoslovakia, see for example Edward TABORSKY, *Communism in Czechoslovakia 1948–1960*, Princeton 1961; Kieran WILLIAMS, *The Prague Spring and its Aftermath. Czechoslovak Politics 1968–1970*, Cambridge 1997; *The Revolutions of 1989* (ed. Vladimir Tismaneanu), London 1999; George W. WHITE, *Nationalism and Territory. Constructing Group Identity in South-Eastern Europe*, Lanham (Maryland) 2000; Mark PITTAWAY, *Eastern Europe 1939–2000*, London 2004; James MARK, *The Unfinished Revolution. Making Sense of Communist Past in Central-Eastern Europe*, New Heaven 2010; Kevin McDERMOTT, *Communist Czechoslovakia 1945–89*, London 2015.

² Jiří KNAPÍK, Martin FRANC, *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967*, Praha 2011; Jiří KNAPÍK, Martin FRANC, *Volný čas v českých zemích 1957–1967*, Praha 2013.

³ See *The Politics of Gender Culture under State Socialism. An Expropriated Voice* (eds. Hana Havelaková, Libora Oates-Indruchová), London 2014; *Czech Feminisms. Perspectives on Gender in East Central Europe* (eds. Iveta Jusová, Jiřina Šiklová), Bloomington 2016.

⁴ Karl MARX, *Capital. A Critique of Political Economy. 1: The Process of Production of Capital*, Chapt. 32, <https://www.marxists.org/archive/marx/works/download/pdf/Capital-Volume-I.pdf> (retrieved: 1 February 2020); Rodney G. PEFFER, *Marxism, Morality, and Social Justice*, Princeton 2014.

⁵ See e. g. *The Cultures of Collecting* (eds. John Elsner, Roger Cardinal), London 1994; Werner MUENSTERBERGER, *Collecting. An Unruly Passion. Psychological Perspectives*, Princeton 1994; Russell W. BELK, *Collecting in a Consumer Society*, Abingdon 1995; Susan M. PIERCE, *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European*

and summarize the existing knowledge of large transfers of artistic assets from the private to the public domain, focusing primarily on the development in the Czech lands, i.e. in the Czech and Moravian parts of former Czechoslovakia, the present Czech Republic, during the first two decades of the Communist oppression. It introduces the reader to the situation of persecuted art collectors, generally former members of the bourgeoisie, to the various local legislative ways in which dispossessions were conducted, as well as to the status of research and its limitations in the available archive sources, given their fragmentary state, their frequent inconsistency, as well as the lack of support from art museum institutions in general. In the conclusion, it also tries to lightly draw attention to the mental and behavioural residues of the Cold War era, which could have persisted in the decisions and actions related to the recurrent confrontation of private art collections' and public art museums' interests. Finally, it addresses an international academic audience in the hopes of building a more comprehensive and mutual historical comparison at a European level.⁶

The subject thus touches on the turbulent interaction between the spheres of public and individual (private) space, aspiration and thought. It is concerned with the significant movements of artistic assets, the targeted disruption and 'erasure' of provenance ties by institutions and the state, the uprooting and dismantling of established collection units, and also their subsequent application and significance in the formation of public art museum collections. The large-scale dispossessing of artistic objects is also connected to the issue of the subsequent restitutions in the 1990s, which still resonates as a rather sensitive issue in the Czech cultural space to this day. The several collectors and the stories of their collections, which we examine below, concern the phenomenon of displacement, uprooting, and deviation, which can be readily observed symbolically, as well as on the entirely concrete, material, and human levels. The efforts to pursue further study in this area and to disseminate these findings in an international context are also motivated by the extent to which these topics have been suppressed and stigmatised in the Czech environment (especially by the institutions concerned), even still during the first decades of democratic development, and a certain lack of axiomatic overall respect for real historical provenance data or a tendency to neglect their value, which we sometimes still face in the present day.

Art Collecting as a Crime?

Political developments in early post-war Czechoslovakia, especially after the crucial transformation of the ideological paradigm in February 1948, brought with them radical changes to ownership/property and societal structures as a consequence of the fight against the 'defeated' social

class.⁷ Among the systemic, targeted measures enacted against members of the societal layer, which until then had served as the vehicle for the class-rooted phenomenon of art collecting anchored in the lifestyle of the middle and upper classes, we can see long-term legislative crusades against the owners of allegedly excessively large apartments⁸ and one-time incidents related to that crusade aimed at depriving these so-called 'former people'⁹ and 'class enemies' of their assets, their power, and their social influence.

Thus, during a rather long period from the beginning of the Second World War until the mid-1960s, the circumstances were far from inclined towards private collecting. As a consequence of the broad range of persecutions targeting the layers of society that had been the vehicle for this activity and of the ideology categorizing what had been a psychologically and socially deeply-rooted component of that lifestyle as just a 'innocuous hobby for the public masses', for many years after the war, private collecting in its original 'estate' form can be said to have just 'survived' through a wide variety of approaches rather than developing in a full-fledged, meaningful way.

Certainly, even within the framework of the given restrictions, many representatives of the cultural intelligentsia did not miss out on making many interesting acquisitions, as we know from excerpts of their oral histories, memoirs, or literature. They focused their interests on more easily accessible mediums or sources. What was typical then was the collection of works on paper, small graphic design works or *ex libris* designs, as well as looking for interesting prints in used bookshops, where valuable items from the dissolved estates of interwar collectors could appear for sale.¹⁰ On this unobtrusive scale, therefore, collecting had a certain hidden continuity, but this situation can hardly be compared with the interwar ostentation and publicly-admired generosity of certain collections. What is symptomatic for the area of 'high' fine art collecting at this time is that we do not record the birth of a new generation of collectors.¹¹ The spontaneous, traditional continuity

⁷ For the social and political situation in general see Karel KAPLAN, *Kronika komunistického Československa. Doba táni 1953–1956*, Praha 2005; Karel KAPLAN, *Kronika komunistického Československa. Kořeny reformy 1956–1968. Společnost a moc*, Brno 2008.

⁸ One of the first and fundamental post-February interventions in the private sphere of this group of citizens was the measure on excessive flats, which was brought to life in June 1948 by the new *Housing Management Legislation (Zákon o hospodaření s byty)*, č. 138/1948 Sb., <https://www.zakonyprolidi.cz/cs/1948-138> (retrieved 20 April 2020). In the terminology of the law, an apartment with a larger number of rooms than the number of members in the household was already considered to be 'excessive'. With the new legislation of 1956, the ratio between the number of people and the total area became decisive. 'Excessive' citizens or families had to pay a special rent supplement called the 'local fee'. Extensive power was given to local officials, who not only issued orders to evacuate excessive flats but could, in individual cases, reduce the local fee, waive, or even raise it. See *Zákon o hospodaření s byty* č. 67/1956 Sb., <https://www.zakonyprolidi.cz/cs/1956-67> (retrieved 20 April 2020).

⁹ The term 'former people' came to life in the circles of the state Security services in the early 1950s. It concerned the members of former social elites, the 'defeated' social class. These were citizens deprived of their status and thus socially degraded in some way. As a peculiar category of social enemies, they were not systematically registered until the order of the Minister of the Interior, Rudolf Barák, from early January 1959, including their family members and children, who were denied access to higher education. The main purpose of the records was to keep track of the members of the 'defeated' classes and to prevent their re-emancipation. See *Order by the Minister of the Interior (Rozkaz ministra vnitra o „Rozpracování, pozorování a evidování bývalých lidí“)*, No. 1/1959, January 3, 1959, <https://www.ustrcr.cz/uvod/rozkazy-smernice/rmv-no/> (retrieved 20 April 2020).

¹⁰ See e.g. impressive memoirs of an antiquarian book seller situated in Prague, Luděk SVOBODA, *Antikvariát a já*, Praha 1999.

¹¹ Such a generation of new and young collectors appears in Czechoslovakia no sooner than in the early 1970s; see Marcela RUSINKO, *Sbirka jako prostor vnitřní svobody. Nová vlna soukromého sběratelství v Československu po roce 1970. Bezčasí. Československo v letech 1972–1977* (eds. Jiří Petráš, Libor Svoboda), Praha-České Budějovice 2019, pp. 95–111.

Tradition, Abingdon 1995; *Great Women Collectors* (eds. Charlotte Gere, Marina Vaizy), New York 1999; Philipp BLOM, *To Have and to Hold. An Intimate History of Collectors and Collecting*, New York 2004; James STOURTON, *Great Collectors of Our Time. Art Collecting Since 1945*, London 2008; Jeremy BRADDOCK, *Collecting as Modernist Practice*, Baltimore 2012.

⁶ As methodologically implied in the field of creative contemporary art in: Piotr PIOTROWSKY, *In the Shadow of Yalta. The Avant-Garde in Eastern Europe 1945–1989*, London 2009; Piotr PIOTROWSKY, *Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde, European Avant-Garde and Modernism Studies* (eds. Sasha Bru, Peter Nicholls), Berlin 2009; *Art beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe (1945–1989)* (eds. Jerome Bazin, Pascal Dubourg Glatigny, Piotr Piotrowski), Budapest-New York 2016; *A Reader in East-Central-European Modernism 1918–1956* (eds. Beáta Hock, Klara Kemp Welch, Jonathan Owen), London 2019.

of this phenomenon appears to have been disrupted in a serious way. At this point, the ideological efforts of the regime can be considered to have been markedly successful. Any latent collecting 'tendencies' in society were seduced at the appropriate moment by the awareness-raising ideology into a 'side track' of innocuous collecting of advertising/promotional labels, the broadest possible range of curios, and basically anything other than valuable 'high' art.¹² In practice, this period was a phase of unobtrusive continuity maintained by those who had begun to involve themselves in collecting fine art before the war and who now, from time to time, expanded their collections with caution within their limited possibilities. We could even describe it as an era of the broadest possible range of adaptation strategies by the surviving older generation of interwar collectors. They had already created the essential parts of their collections during the period of the interwar and wartime collection boom, but they no longer systematically dedicated themselves to acquisitions after the war. They focused mainly on preserving the integrity of their collections as well as defending their social status, finding ways to use the collections and preserve them as part of their families' assets or public collections.¹³

We can also briefly reflect the gradual development of the regime's official rhetoric and reflection on the phenomenon of private art collection in various phases during the first two decades of 'building socialism' until its cautious reacceptance during the mid-1960s. The different subsequent phases of official discourse about this previously exclusively class-associated phenomenon were now socially levelled, and their content was absolutely deformed into a 'noble', harmless, self-educative way for the masses of the people to spend time, while in an interesting way, they also reflect a form of 'social consciousness' during that era.¹⁴ This can be grasped as a certain result of intentionally disseminated propaganda and also as a peculiarly spontaneous development. In the background of many documents from the early socialist period, what can be traced is a remarkable effort to strip the very objects of collecting, i.e., the artistic artefacts themselves, of the exceptional



1. Vincenc Kramář during his retirement, Prague, October 1956



2. Ladislav Jiří Weber with his wife and his collection of Czech modern art

status attributed to them by the preceding epochs, and to deal with them as if they were ordinary 'consumer' commodities.¹⁵

Two uncommon examples of leading interwar collectors, Vincenc Kramář (1877–1960),¹⁶ art historian, connoisseur, and director-emeritus of the Picture Gallery of the Society of Patriotic Friends of Art (Obrazárna SVPU), the predecessor of today's National Gallery in Prague (the significant fate of his collection will be mentioned below) and Ladislav Jiří Weber (1893–1961) present the approach taken by some owners of residences and collections to defend themselves against these new persecution practices (figs. 1, 2). In the case of the lawyer Ladislav Jiří Weber, we have documented, by means of preserved correspondence,¹⁷ what is essentially his continual diplomatic and human struggle to preserve his carefully acquired collection as a whole in its original location. Even though his efforts were successful during the late 1940s and the 1950s, in the end, when he passed away, a substantial part of the collection was transferred to the inventory of Prague's National Gallery.¹⁸ Both of the collections named came to serve – (on the basis of declarations made

¹² This officially promoted non-high art collecting of valueless labels (phillumeny) or minor prints which avoided aspects of capitalist speculation was supported by setting up officially managed interest groups of small collectors and friends of art and publishing supportive educative articles, esp. from the early 1960s.

¹³ Marcela RUSINKO, *Snad nesbíráte obrazy? Cesty soukromého sběratelství moderního umění v českých zemích v letech 1948–1965*, Brno 2018, pp. 123–173. – For collecting during previous periods, see Lubomír SLAVÍČEK, „Sobě, umění, přátelům“. *Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939*, Brno 2007.

¹⁴ See one of the key ideological texts that both formulates the paradigm of 'socialist collecting' in Czechoslovakia and warns against its capitalistic, i.e. historical, noble, bourgeois forms: František STRÍŽ, *Sběratelství dříve a nyní, Aukční katalog Antikva*, Praha 1950.

¹⁵ This is particularly noticeable e.g. in the 1954–1960 annual reports of *Český fond výtvarného umění* (ČFVU) state organisation, whose business branch *Dílo* engaged in art sale, see Národní archiv ČR Praha (NAČR), ČFVU-Dílo file, cardb. 283.

¹⁶ *Vincenc Kramář – od starých mistrů k Picassovi* (eds. Vojtěch Lahoda, Olga Uhrová), Praha 2000; *Slovník historiků umění, výtvarných kritiků, teoretiků a publicistů v českých zemích a jejich spolupracovníků z příbuzných oborů (asi 1800–2008)* (ed. Lubomír Slavíček), Praha 2016, pp. 702–704.

¹⁷ Archiv Národní galerie v Praze (ANG), Ladislav Weber file, AA 2982, cardb. 88, fol. 46–70. Weber was an enlightened Prague attorney and collector of modern Czech art. A sensitively compiled collection of fifty works by authors of Czech interwar modernism was created mainly in the 1920s and 1930s. The rarely thorough photographic documentation of the ensemble is part of the archival files.

¹⁸ It happened in two steps – after the death of the collector himself and then after the death of his wife – in the most

by official bodies) – an 'important public interest' and became expedient destinations for official visitors coming from abroad. Also, to a certain degree for public as well as private purposes, they substituted for a missing publicly-owned collection of modern Czech art.¹⁹

The 'Schizophrenic' Years of the Socialist Era

As indicated, in the first decade after the 1948 Communist coup d'état, private art collecting in Czechoslovakia experienced a great deal of ideologically motivated oppression. Targeted, systemic actions were taken against representatives of former social elites, who had hitherto been the vehicles of this art collecting phenomenon. The persecution peaked in 1959 and 1960 by exemplary trials with eminent pre-war art collectors, former representatives of the bourgeoisie and upper middle class, the cultural intelligentsia. This provoked an extensive new post-war wave of violent dispossessions of private artistic assets, the significant mobility of prominent and large art collections from the private to the public sphere in the late 1950s and early 1960s. Therefore, several model confiscation cases from Prague in the late 1950s and early 1960s will be mentioned, e.g. from the years when the post-war private collecting persecution wave peaked with the dispossessing of large, important art collections, i.e. of course, what was left from previous post-war waves of dispossessing that happened in the Czech area. The first one took place from the summer of 1945 and concerned large noble residences as well as all movable assets and property belonging to the inhabitants of German nationality expelled from Czechoslovakia. It should also be stated that this wave of confiscations had roots and a formal 'prototype' in the legislative actions, so-called 'land reforms', that had been enforced against the representatives of wealthy German and Czech aristocracy after the fall of the Habsburg Empire and after the rise of the independent Czechoslovak state in 1918.²⁰ The second, this time not an ethnically determined but a global wave of nationalisation, came with the Communist coup d'état in 1948 and concerned primarily large businesses and

common way, i.e. on the legal basis of voluntary donation enforced as an equivalent of due inheritance tax levied. This commonly applied and most effective confiscation pattern of Communist Czechoslovakia – concerning art property – is analysed below.

¹⁹ This fact is clearly expressed by Kramář's written complaint to organizers of the key Czech modern art exhibition *Zakladatelé moderního českého umění (Founders of Czech Modern Art)* in the Prague Castle Riding School in 1958. He lent several works from his collection for this special event, awaiting their return nervously, since "many native, as well as foreign visitors, lack them," as he noted in his letter. See Ústav dějin umění Akademie věd ČR, dokumentační oddělení (ÚDU AV ČR), Vincenc Kramář file, cardb. XI-5, fol. 131.

²⁰ To this still rather suppressed issue see *Šlechtická sídla ve stínu prezidentských dekretů* (ed. Kristina Uhlíková), Praha 2017; *Konfiszované Schicksale. Kunstdenkmäler aus deutschem Besitz, erworben durch den tschechoslowakischen Staat, und ihre nordböhmisches Besitzer* (ed. Kristina Uhlíková), Praha 2019. See also Kristina UHLÍKOVÁ, Der Umgang mit dem beschlagnahmten Kunstwerken aus Schlössern des ehemaligen Herrscherhauses Habsburg-Lothringen. Ein Dilemma für die junge Tschechoslowakische Republik nach 1918, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 70/1, 2016, pp. 232–245. To the art market with German confiscated property see Marcela RUSINKO, Dražby mobiliářů z konfiskovaných moravskoslezských zámků. Výstavní a aukční síň Karel Ditrich Brno v letech 1948–1950, *Opuscula historiae artium*, 68/1, 2019, pp. 40–55; Marcela RUSINKO, Perské koberce, porcelán, hodiny, nábytek, militaria i exotica. K problematice toků mobiliářů z konfiskovaných moravsko-slezských zámků v aukční síni Karel Ditrich Brno 1948–1950, *Osudy konfiskátů. Výzkum provenience a problematika přesunu kulturního majetku v Československu na základě prezidentských dekretů* (eds. Martin Bakaš, Jitka Císařová, Kristina Uhlíková), Praha 2020, pp. 107–131.



3. Rudolf Barák with Nikita Sergejevich Khrushchev during his visit to Czechoslovakia, July 1957

strategical industries more than individuals, who faced it later.²¹ The artistic property of Czech ex-bourgeois or middle class private collectors was, after a decade of trailing persecution, extensively dislocated during the so-called 'schizophrenic era' of the totalitarian system, i.e. between 1957 and 1960. During these years, many conflicting societal processes were underway. The apparent efforts to politically re-establish ideological control over society and this final 'settling of accounts' with the 'enemy within' overlapped with a new 'more consumeristic' way of life in society and a gradual opening to trends from abroad.²² At that moment, the situation was closely bound to the political developments and the efforts of the governing stratum to consolidate power at all social levels, as well as with the role of the second most powerful

politician in the country, Rudolf Barák (1915–1995, fig. 3).²³

Barák alone was a unique case of a modern art collector from among the new social elite, abusing, for his own individual aims, the opportunities afforded him by the political apparatus and system. Unfortunately, little is known about his motivations and assessments of his collection, since the part of the archive sources relating to this distinctive figure are still inaccessible and considered to be sensitive. Nevertheless, this example of a collector from the row of new social elites also points to the fact of how forcefully, despite all the regime's ideological efforts, the phenomenon of art collection continued to be perceived as a component enriching one's cultural and social status to a certain degree.²⁴

In the end, it should be noted that what contributed to the substantial shift in the knowledge concerning the pattern collectors' fates weren't the art museums archive files, as we would expect, but just historical court files – those that had been preserved, saved from shredding. Thanks to the recent research concerning these court files, at least two leading well-documented cases of court trials with distinctive pre-war collectors, resulting in the confiscation of large and rich collections of modern as well as old European art and, consequently, also the important enrichment of the leading public collections and exemplary punishments, have been reconstructed.²⁵ However, the second,

²¹ Jan KUKLÍK, *Znárodněné Československo*, Praha 2010; Jan KUKLÍK, *Konfiskace, pozemkové reformy a vyvlastnění v československých dějinách 20. století*, Praha 2011.

²² See periodization of the period of Communist oppression: KNAPIK, FRANC 2011 (n. 2), pp. 21–40. The schizophrenic years between 1957 and 1960 were followed by era of economic problems between 1961 and 1963 and then followed by so-called consumer socialism 'with a human face' era between 1964 and 1967.

²³ NAČR, Generální prokuratura, Nr. Fvg-002/70, Rudolf Barák; Prokop TOMEK, Kariéra a pád ministra vnitra Rudolfa Baráka, *Sborník Muzea Blansko 2006*, pp. 17–36; Prokop TOMEK, *Život a doba ministra Rudolfa Baráka*, Praha 2009. See also KAPLAN 2005 (n. 7), pp. 137–175.

²⁴ For the list of confiscated artworks, forfeited to the State, see ANG, 1958–1964, Rudolf Barák.

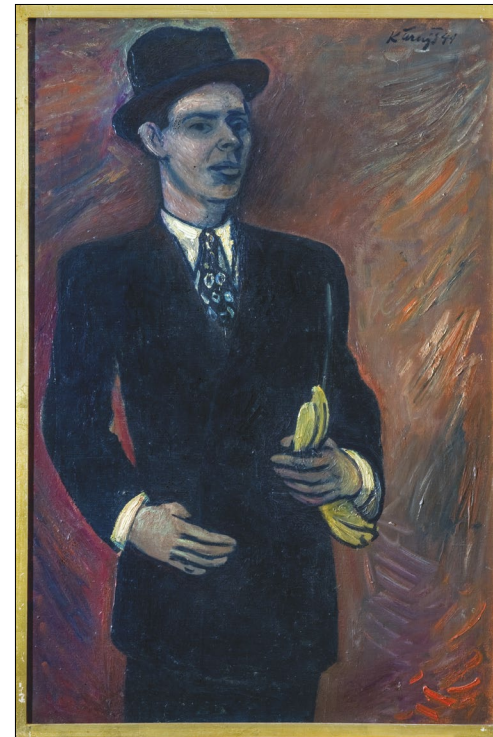
²⁵ First published in: Marcela RUSINKO, Státem vedené soudní procesy závěru padesátých let a soukromé umělecké sběratelství v komunistickém Československu. Jaroslav Borovička a Václav Butta, *Co bylo Československo? Kulturní*

more numerous group was represented by various cases of other 'soft' ways of dispossessing individuals. This happened quite obviously through the wide-spread Czech institute of the legally forced 'gift'/'donation' of art equivalent in value to an inheritance or property tax that had been levied. Such cases are not easily tracked in the archive files, since some of them had been considered to be 'voluntary' donations for decades. Thus, a combination of sources, if they exist, is usually essential. In general, these violently realized collection transfers gave rise to completely new public art museum exposition outputs devoted not only to modern art in Czechoslovakia during the 1960s.

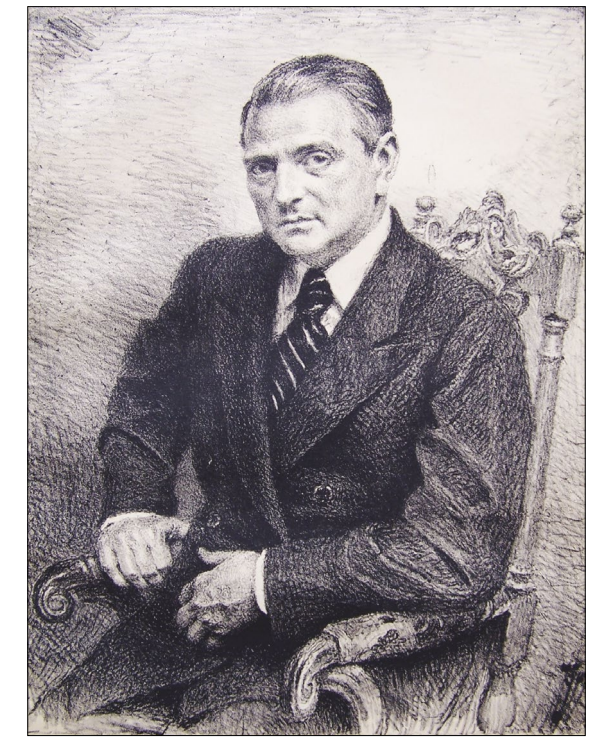
Dispossession on the Basis of a Lawsuit

Court records preserved in whole or in part facilitate the more detailed reconstruction of the entrepreneur, expert appraiser, and collector Jaroslav Borovička's (1912–2009) trial, or the case of the entrepreneur and collector Václav Butta (1888–1968), who was closely associated with the criminal prosecution of Emanuel Poche (1903–1987),²⁶ a leading art historian and director of the Museum of Arts, Architecture and Design in Prague (figs. 4–5). These remarkable, unprecedented examples provide a certain opportunity for comparison; in the case of Jaroslav Borovička, the court found him eligible for prosecution due to his extensive 'organized speculation' with art pieces, while in the case of the significantly older entrepreneur and altruistic benefactor Václav Butta and his family, the regime was intentionally seeking his humiliation and sought to liquidate not just his assets but also his social capital and, as a consequence, to destroy this human example of the former bourgeois layer of society. Both trials resulted in the significant subsequent transfer of the confiscated movable art to the National Gallery.

Jaroslav Borovička²⁷ was a gallery owner, connoisseur, and collector from the lower bourgeoisie. Having inherited a certain amount of money from his father, during late 1930s and 1940s he compiled a respected collection of modern and contemporary Czech art, with Slovak and other contemporary European artistic examples. For not respecting the ban on individual private art trading during the Communist era, in the spring of 1959, he was accused of 'organized speculation' in a political show trial. Borovička was also a lawyer, and together with his attorney, the son of another eminent interwar collector, Vladimír Čeřovský (1914–1990), he defended himself by alleging that "an original painting



4. Karel Černý: *Portrait of Jaroslav Borovička*, 1941, Severočeská galerie výtvarného umění, Litoměřice



5. Max Švabinský: *Entrepreneur, patron of arts and collector Václav Butta*, lithography, 1941

is not a necessary object, which is crucial to an accusation on charges of felony speculation" but that it is an "artistic creation of the spirit". During the trial, the defendant sparked an absolutely legally irrelevant, abstract, humanistic/idealistic discussion that was aimed at exploring the very essence of art in a socialist society, asking whether "in today's phase of rebuilding society into a socialist society /.../ paintings with artistic value are objects of necessity".²⁸ He was sentenced to five years in prison and the confiscation of his entire property. The subsequent confiscation concerned approximately nine hundred seized items, including key pieces of modern Czech art. The collection was divided among state museums of art and in part auctioned at symbolic prices (figs. 6–7). Several years after being released from prison, the original owner emigrated to the Federal Republic of Germany. After many years abroad, in the 1990s, he asked for his collection back. Although the restitution was mostly successful, he was never satisfied with his acceptance by Czech post-revolutionary society and its reaction to him. Trying to build his own gallery with his collection's legacy, he soon became the victim of fraud during those first years. He stopped trusting the Czech environment and absolutely isolated himself, and during the last decade of his life, he refused to give interviews to the media. His rather advanced age and fragile health certainly played a role. He passed away a forgotten person, without any honours or even an obituary, during Christmastime 2009.²⁹

At the same time as Borovička, the haute bourgeois businessman, employer, collector, patron and benefactor of artists and artistic associations Václav Butta was also arrested. He was accused

konstrukce státní identity (ed. Milena Bartlová), Praha 2017, pp. 226–235. – Not all the archival files on court trials with collectors have been found or preserved, for other less documented cases see RUSINKO 2018 (n. 13), pp. 216–221.

²⁶ *Slovník historiků* 2016 (n. 16), pp. 1139–1141. – This case also deprived Poche of his position of director of the museum, which he had held since 1948, and started his later career at the Institute of Theory and History of Art of the Czechoslovak Academy of Sciences. In September 1959, the Folk Criminal Law Court (*Lidový soud trestní*) sentenced him to one year in prison, suspended for three years. However, in the course of the subsequent appellate proceedings, the sentence was eventually tightened to one year in prison without probation. The process was labelled as "1T 246/59 LST"; the full version of the investigation file is preserved in: Archiv bezpečnostních složek Praha (ABS), H 7-3, inv. nr. 137.

²⁷ Archiv hlavního města Prahy (AHMP), Obvodní prokuratura pro Prahu I. – XVI. files, fol. 12 Pv 159/59, Borovička Jaroslav. – NAČR, Policejní ředitelství Praha II, evidence obyvatelstva file, 1941–1951, cardb. 750, sign. B/2516/5 Borovička Jaroslav; ABS, counterintelligence file for Borovička, Nr. TS-623649 MV (reg. Nr. 22569 III. departm.) and Zpravodajská správa Generálního štábu file č. 1712 ZSGŠ. – For items with Borovička collection provenance still preserved in public museums see *Sobě ke cti, umění ke slávě. Čtyři století uměleckého sběratelství v Českých zemích* (eds. Marcela Rusinko, Vít Vlnas), Brno 2019, pp. 281–292, 308–321.

²⁸ AHMP, Obvodní prokuratura pro Prahu I; XVI. files, fol. 12 Pv 159/59, Borovička Jaroslav.

²⁹ See also *Slovník historiků* 2016 (n. 16), p. 113; RUSINKO 2018 (n. 13), pp. 192–204.



6.-7. Auctioning confiscated artistic property in Prague, 1960

of 'speculation' and of 'stealing socialist property' during a political show trial. The persecution also affected his other family members. Seventy-one years old, seriously ill and unsuspecting, Butta almost failed to defend himself entirely. As a former entrepreneur and art museum patron he was sentenced to five years in prison and the confiscation of his entire property. In the case file he was labelled a 'typical capitalist' by the state police, and his wife, Aloisie Buttová (1897–1981), was then labelled a 'typical madame'. Several hundreds of his confiscated items, including key pieces of Czech art and antiques, then came to the state art museums, especially the National Gallery in Prague and the Museum of Arts, Architecture and Design in Prague. Their restitution in the 1990s was successful; nevertheless, the family left a substantial part of the returned items with the institutions as donations or long-term loans.³⁰

On the basis of several archival sources,³¹ we can say the probable initiator of the campaign against these other collectors was Rudolf Barák, the Interior Minister, the Prime Minister, and the second most powerful politician in the country during the late 1950s and at the beginning of the 1960s, mentioned above as a specific example of a collector from the new political elites. In his very brief collector's career, he focused on modern and contemporary Czech art, its figural and landscape aspects, with the clear goal of copying the famous examples of interwar art collections. As a powerful and potentially dangerous political person with non-conformist opinions and presumably with direct contacts in Moscow, he himself became the victim of a political complot at the beginning of 1962. After a brief political show trial, he was imprisoned and all of his property was confiscated. Although he repeatedly asked for its retrieval and the restitution of his art collection, he was never successful, nor were his heirs. To this day, his not large but quite concentrated art

³⁰ ABS, file Nr. H 7-3, fol. 138; AHMP, Lidový soud trestní v Praze (1952–1960), fol. 1T 287/59. – Jaroslav ANDĚL, Naďa ŘEHÁKOVÁ, *Osudová zalíbení. Sběratelé moderního umění I. 1900–1996*, National Gallery, Praha 1996; RUSINKO 2018 (n. 13), pp. 205–215.

³¹ ABS, file Nr. H 7-3, fol. 138 (Václav Butta, Emanuel Poche file), pp. 56–58. See also Studijní ústav ministerstva vnitra file, sign. 31945-5. It is clear from these sources that the Minister was regularly informed about the course of these criminal cases and politically supervised them.



8. French modern art exhibition, National Gallery in Prague 1969, in the middle Picasso's *Gray Head* (Dora Maar, 1941)

collection of about 50 items has remained in the National Gallery in Prague, and although the key piece of Barák's collection, one of Pablo Picasso's (1881–1973) portraits of Dora Maar, *Gray Head* (1941)³² with the dramatic provenance history, brought to Prague with a large post-war exhibition of Spanish artists,³³ has belonged to that institution's permanent collection for decades, it has never been publicly connected to Barák's name until now, although data as to its provenance are clear (fig. 8). Barák remains a humiliated, negatively-connoted person in the Czech cultural space. The complete files of his case are still not accessible, so this fruitful example of a seriously-conceived 'experiment' in collecting art has not yet been absolutely clarified either in terms of historiography or psychologically. One thing seems clear in this case: he became the victim of his own 'system'.³⁴

Legislative Traps: Dispossession as Forced 'Donation'

As the first example of a 'silent' but actually forced dispossession of a living collector we can discuss the case of the above-mentioned famous Czech art historian Vincenc Kramář and his collection. Another case of dispossession on the basis of forced 'donation', which on the legal level was understood as equivalent in value to levying an inheritance or property tax, applied also to the fate of the most important, famous Czech art collection of the 20th century. Kramář, as an art historian and disciple of Franz Wickhoff (1853–1909), Alois Riegel (1858–1905), Julius von Schlosser (1866–1938) or Max Dvořák (1874–1921) from the Vienna School, is recognized as one of the first European collectors of French analytic cubism. He was also the chief executive officer of the National Gallery's

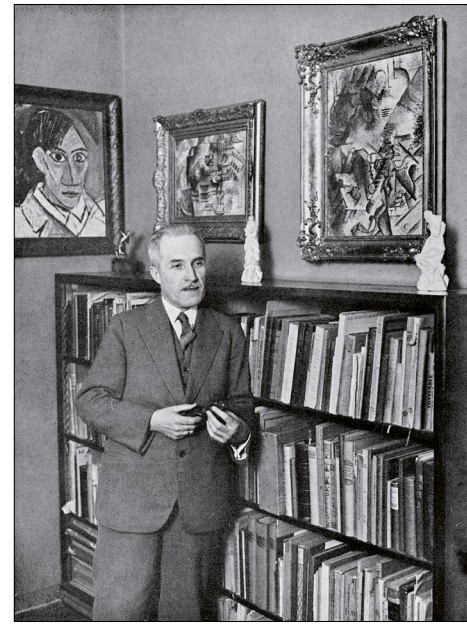
³² *Dora Maar*, 1941, oil on canvas, 55 × 38 cm, was previously owned by one of the condemned art collectors Václav Dvořák (1900–1984) and politician Rudolf Barák, today National Gallery in Prague; see the comprehensive work with the provenance records: Eva PETROVÁ, *Picasso v Československu*, Praha 1983, p. 204, cat. nr. 23.

³³ *Umění republikánského Španělska. Španělští umělci pařížské školy*, Praha-Brno 1946.

³⁴ TOMEK 2006 (n. 23); TOMEK 2009 (n. 23); KAPLAN 2005 (n. 7); cf. RUSINKO 2018 (n. 13), pp. 175–185.



9. Vincenc Kramář and Daniel-Henry Kahnweiler in Kramář's Prague apartment, August 1959



10. Vincenc Kramář with part of his early French cubism collection in his Prague apartment, 1932

predecessor institution during the interwar period and one of the world's first theoreticians of cubism. His study of cubism as an artistic tendency was published as early as 1921 in Czechoslovakia, and it was never translated, although Kramář was in intensive contact with the cubist art trader Daniel-Henry Kahnweiler (1884–1979, fig. 9).³⁵

Concerning Kramář, the official version that was spread stated that his action was a 'conscious volunteer donation by the benefactor', but he had signed the 'donation' agreement with the National Gallery in Prague under strong pressure during the last year of his life. He gave to the state approximately thirty important works from his high-profile collection of European significance, ones that formed the fulcrum of its intellectual quality. All this was done under the condition that he could live with the collection till the end of his life. However, he was not able to count on the possibility of an honourable exhibition, so the National Gallery confiscated the works under that pretext almost immediately. The forced gift included not only his renowned collection of early French cubism – works by Picasso, Georges Braque (1882–1963), André Derain (1880–1954) – (or most of it, fig. 10), but also valuable works by Czech modern artists such as Emil Filla (1882–1953), Bohumil Kubišta (1884–1918), Vincenc Beneš (1883–1979), Antonín Slavíček (1870–1910), and Josef Šíma (1891–1971). In October 1959, he informed Vice Prime Minister Václav Kopecký (1897–1962) directly of the steps he had planned. The grand presentation of the bequest to the institution, which would have been absolutely unthinkable during the previous decade, happened through an exhibition in the autumn of 1960 (fig. 11).³⁶ Kramář passed away before the exhibition closed. Nevertheless, the fact and

³⁵ Vincenc KRAMÁŘ, *Kubismus*, Praha 1921; *Vincenc Kramář* 2000 (n. 16), pp. 40–45, 196–197; Douglas COOPER, *Early Purchasers of True Cubist Art. The Essential Cubism. Braque, Picasso and their Friends 1907–1920* (eds. Douglas Cooper, Gary Tinterow), Tate Gallery, London 1983, p. 262.

³⁶ Jiří ŠETLÍK, V. Beneš, G. Braque, A. Derain, E. Filla, B. Kubišta, P. Picasso, A. Slavíček, J. Šíma. *Dar Vincence Kramáře Národní galerii v Praze*, National Gallery, Praha 1960.



11. Kramář's collection exhibition 1960, in the middle Picasso's *Self-portrait* (1907) and sculpture *Head of a Woman* (1909)

importance of this bequest during the gradually altering milieu of the early 1960s was broadly reflected upon by cultural media. Along with other significant donations at that time, such as bequests from the collection of Miloš Klika (1890–1962) and primarily from Emanuel Hloupy (1904–1967)³⁷ – which to this day are still not considered to have been forced – the ground was prepared for the very loose rehabilitation of the official public discourse about the previously very-suppressed phenomenon of private art collecting.

The situation of Vincenc Kramář, who was accused of avoiding the so-called 'millionaire tax' and forced to 'donate' the better part of his collection to the state at the end of his life was very similar to the famous Joachim Utz aka Rudolf Just (1895–1972) story of the British novelist Bruce Chatwin.³⁸ Chatwin collected the material for his book in Communist Prague at the beginning of the 1960s, and his novel is a case study featuring almost no literary hyperbole, based on the real state of affairs. Chatwin only changed the name of the collector and the end of the story. The porcelain collector Joachim Utz, at the end of the Chatwin's plot, chooses to destroy his entire collection to prevent the state from taking it. In reality, the collector, Rudolf Just, a textile entrepreneur and military officer from Prague, was forced by the secret police to 'donate' his pieces in 1962, but he hid the entire collection before the authorities could transfer it. Decades later, in the late 1990s, the pieces were found by Sotheby's specialists.³⁹ Nevertheless, the problematic circumstances under which Kramář's collection came to the Prague National Gallery were never officially recognized. Decades later, the heirs of the art historian sued the state for restitution of the 'donated' pieces, but they were unsuccessful. The

³⁷ For more on these personalities see primarily RUSINKO 2018 (n. 13), pp. 241–245, 260–270, 281–282.

³⁸ Bruce CHATWIN, *Utz*, London 1988. The film *Utz* directed by George Sluizer was released in the United Kingdom in 1992; also as the radio play on BBC Radio 4 on 4 July 2009.

³⁹ Nicholas SHAKESPEARE, *Bruce Chatwin*, London 1999; Will BENNETT, *Of Meissen Men*, *The Telegraph*, 29 October 2001; Alan RIDING, 'Lost' Meissen Collection Brings Millions to Heirs, *The New York Times*, 13 December 2001, <http://www.nytimes.com/2001/12/13/arts/lost-meissen-collection-brings-millions-to-heirs.html> (retrieved 20 January 2020); cf. RUSINKO 2018 (n. 13), pp. 238–241.

value of the unique modern Czech and French paintings was too high for the state to even debate losing.⁴⁰

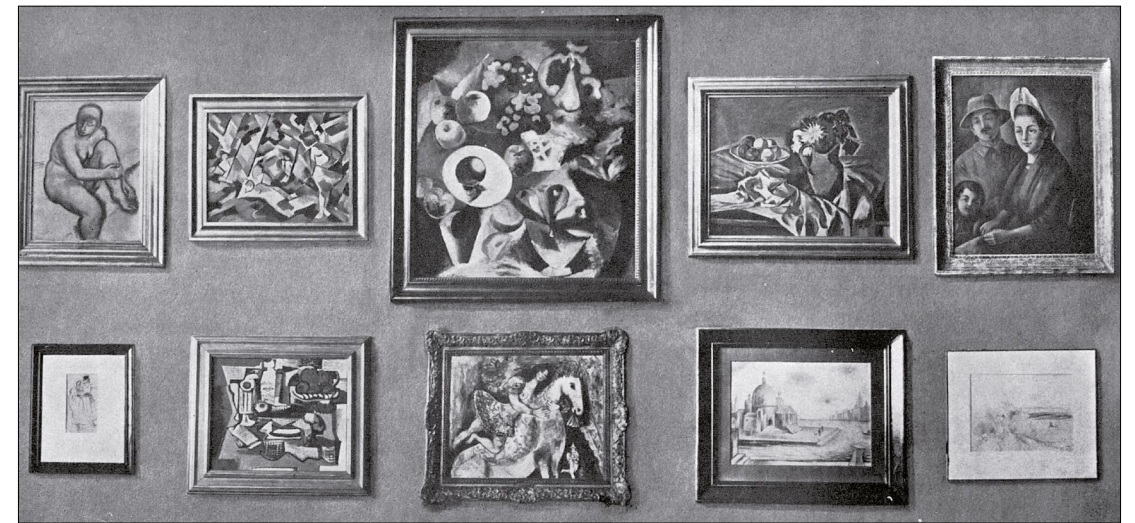
Much more frequent than forced donations from still-living (and aging) collectors were cases when the state enforced a massive 'gift'/'donation' from their heirs. In these instances, the heirs of significant interwar art collectors were subjected to inheritance tax levied in an amount that they were unable to pay in any way other than by selling a substantial part of the collection. As there was no free market and practically no non-official market for modern and avant-garde art at that time, this allowed the state to take practically anything, or to ask almost anything of the heirs of these collections that the state sought. Moreover, the state authorities determined the amount of tax due while simultaneously appraising the paintings. [!] The heirs were caught in a fool-proof, sophisticated, legislative trap with no reasonable escape available.



12. Max Švabinský: Attorney and collector František Čeřovský, lithography, 1931

The sons of the progressive lawyer and prominent interwar collector František Čeřovský (1881–1962) were also faced with this situation. Čeřovský began building his collection before the First World War as a trainee lawyer (fig. 12). He first focused his interest on drawings and sketches. In 1911 he met the painter and theoretician Bohumil Kubišta, one of the key and most influential figures of Czech modern art. Čeřovský obtained his first Kubišta painting as payment for successfully representing him in litigation. As a lawyer he was always very progressive and is considered to have been a pioneer fighter for the decriminalization of homosexuals in Czechoslovakia. His sons' 'donation' to the National Gallery in Prague, realized in 1962 after the collector's death, involved approximately thirty precious paintings and sculptures of European quality. Although Čeřovský was not as nationally and internationally recognized a collector as Kramář, his acquisitions were even more broadly oriented and aimed at modern French and Czech avant-garde art. The collection included rare pictures and drawings by, for example, Amedeo Modigliani (1884–1920), Maurice Vlaminck (1876–1958), Giorgio de Chirico (1888–1978), Marc Chagall (1887–1985, fig. 13), Czech surrealists such as Marie Čermínová-Toyen (1902–1980, fig. 14), Vincenc Makovský (1890–1966), and, again, Pablo Picasso, Georges Braque, etc. After spending three decades in this leading Czech art museum, the pieces were restituted in the 1990s, following which many of them sold relatively quickly on the free market without any consideration of their real (art) historical value for the state.⁴¹

The biggest collection was involuntarily 'donated' under very similar circumstances by the heirs of one of the most famous Czech painters and collectors, the leader of the Czech avant-garde and



13. Part of the collection of František Čeřovský with Marc Chagall low in the middle, 1932



14. Marie Čermínová-Toyen: Abandoned Lair, 1937, Galerie výtvarného umění v Chebu

⁴⁰ For the memories of witnesses, see e.g. Jan KOBLASA, *Záznamy z let padesátých a šedesátých*, Brno 2002; František DVORÁK, *Můj život s uměním*, Praha 2006.

⁴¹ ANDĚL, ŘEHÁKOVÁ 1996 (n. 30); RUSINKO 2018 (n. 13), pp. 248–251; *Sobě ke cti* 2019 (n. 27), pp. 209–220.

theoretician, Emil Filla⁴² (mentioned above as collected by Kramář, fig. 15). The case (which lasted from 1958 to 1961) was opened several years after the painter's death, when his wife Hana Fillová (1890–1958) passed away. The amount of tax levied was extremely high. It was actually levied twice because there were two inheritance proceedings, one from the painter to his wife and then from his wife to their children. The state, along with the National Gallery in Prague employees, asked for four hundred and twenty items of the approximately eight hundred and forty found in the artist's studio. Half of this numerous, valuable body of work was the artist's own output, and half was his own art collection, including Renaissance bronzes and large sets of rare, non-European artworks. Years after this cruel, forced 'donation', his large unique Asian art collection partially burned down in one of the National Gallery's repositories. The high point of the whole 'donation' process was the appraisal of Filla's lifework dating from 1906 to 1953. Just a few years earlier, the artist's lifework (including from his peak pre-First World War cubist period) had been officially declared worthless. Now the officials and National Gallery art historians had to explain the enormous difference between their assessments from 1953 and 1959, i.e., why the institution needed works of art that had been declared, just a few years before, to be worthless. Their restitution came three decades later, during the 1990s, but again, the family left hundreds of items with the Prague National Gallery as a donation, including all of what remained of his Asian art collection of European significance and the examples of the artist's lifework.⁴³



15. Emil Filla with his wife, after 1946 (?)

Restituted Physically, but Not Yet Intellectually?

The mobility of artistic assets flowing to the National Gallery in Prague⁴⁴ as a result of the acquisitions in the late 1950s and early 1960s sketched above, eventually resulted in the very significant enrich-

ment of its holdings, or rather, completed an essential part of the lacunae existing primarily in the structure of its contemporary and modern art collection. Consequently, this gave rise to completely new exposition and exhibition outputs devoted to modern art in Czechoslovakia after 1962, coming primarily from the new permanent *Czech modern and contemporary art* exhibition installed and opened in the Prague Municipal library during the summer of 1962.⁴⁵ Works from the bequests of Vincenc Kramář and other figures were presented with pride, but with no mention of their provenance in the catalogues. Jaroslav Borovička also made an absolutely crucial contribution to the form of these new exhibitions through his business efforts and collection: more than twenty works from his confiscated assets were used in the first part of this exhibition alone, while almost ten were used to illustrate the comprehensive catalogue published three years later.⁴⁶ The former entrepreneur Václav Butta also could see selections from his collection of Jan Zrzavý's (1890–1977) works as part of this permanent exhibition after he was released from prison.⁴⁷ Nevertheless, the crucial experience didn't change his altruistic way of thinking. In the end, he was likely convinced that his valuable canvases, art industrial pieces and sculptures held in state museums could serve the 'public interest'.⁴⁸ Thus, in his late years, he pushed for the unification of his original collection in the state funds and voluntarily donated the last family pieces left to National Gallery. However, the institution did not accept his gift, since it included a significant piece of sculpture – a plaster self-portrait of Josef Václav Myslbek (1848–1922) of which the gallery had already 'acquired' several versions in a similar fashion from private collections.⁴⁹ Nevertheless, these collection transfers, both the enforced and the voluntary ones, as well as reflections on them, also signified an important step towards the official social rehabilitation of private art collecting, thereby opening up a path leading to the birth of a new generation of collectors who came on the scene during the second half of the 1960s and the early 1970s.

Let us conclude with a few remarks on the whole artistic property flow from the private sphere to the public domain over the last sixty years in the Czech Republic, as well as on the limits and options of research into this subject. First of all, we are dependent on working with very fragmentarily preserved archival sources, yet we are trying to restore the real picture, to rebuild the mosaic, progressing bit by bit as archaeologists. Also, there are actual, essential discrepancies between the versions of events presented by the official documents preserved and reality as it was lived. Cases that seemed even a few years ago to have been ones of voluntary donation – mainly the case of Vincenc Kramář – turned out to be suffering from a lack of source information. They have now proven to be

⁴² Vojtěch LAHODA, *Emil Filla*, Praha 2007; Lubor HÁJEK, *Chinese Art in Czechoslovakia*, Praha 1954; Emil FILLA, *Problém renesance a drobná plastika*, Praha 1938.

⁴³ ANG, 1958–1964 files, files Emil Filla, Hana Fillová. Cf. the similar fate concerning the large 19th century Czech art collection of Jaroslav Jindra (1874–1958), civil servant, editor, collector, in: RUSINKO 2018 (n. 13), pp. 245–248, 251–259.

⁴⁴ For the present situation in the National Gallery see Tomáš SEKYRKA, *Národní galerie v Praze 1963–1967. V sevření komunismu, či na prahu Evropy?*, *Předjaří. Československo v letech 1963–1967* (eds. Jiří Petráš, Libor Svoboda), Praha 2016, pp. 39–47.

⁴⁵ Luboš HLAVÁČEK, *Sbírka moderního umění Národní galerie v Praze*, National Gallery, Praha 1962. The opening took place in August 1962. The main review appeared in the journal *Umění* a few months later; see Luděk NOVÁK, *K nové instalaci moderního umění v Národní galerii v Praze*, *Umění*, 13, 1963, pp. 300–304.

⁴⁶ Jiří ŠETLÍK, *České a slovenské malířství první poloviny 20. století*, National Gallery, Praha 1965.

⁴⁷ There were also other related contemporary exhibition outputs built on confiscated sets, see also: Marie HOVORKOVÁ, *Španělské pařížské školy*, National Gallery, Praha 1965; *Zahraněční umění z depositářů Národní galerie*, National Gallery, Praha 1965; Ludmila KARLÍKOVÁ, *Neznámé obrazy pařížské školy*, National Gallery, Praha 1966.

⁴⁸ It can be said that this altruistic and humanistic attitude of the persecuted members of the elite was not unique during the two post-war decades. On the other hand, there are clear signs that citizens were somewhat unsatisfied upon finding their property confiscated under the label of 'public interest' and in public auction catalogues of the monopoly network *Antikva* or even in the offices of senior officials in the late 1940s and early 1950s. See: NAČR, Státní památková správa (SPS) file, 1947–1948, letter of Josef Scheybal to Prague office of National Cultural Commission, sign. 581-231/47, 5 October, 1947.

⁴⁹ ANG, Česko-moravská zemská galerie (ČMZG) file, 1944–1945, correspondence between Butta and the director of the National Gallery Jan Krofta (1907–1982), 14 September 1965–6 December 1965. – See also the story of the donated sculpture in: *Sobě ke cti* 2019 (n. 27), pp. 190–193.

the exact opposite. Thus, the line between a collector's spontaneous bequest or gift and the transfer of movable assets achieved by applying legislative pressure through the system was so blurred in some cases that decades later they became the subject of litigation.

Additionally, the successful restitution of thousands of objects in the 1990s hit the main art museum collections very deeply. They fought to retain these works by erasing data about provenance, and by not revealing such documents, etc. We can still feel the level of frustration, the hostility surrounding uncovering these stories here, when it comes to researching sensitive acquisition histories. This is especially true in the case of the National Gallery in Prague. It is no wonder that the institution has done next to nothing in recent decades for the study of its own painful history of the last hundred years.⁵⁰ On the other hand, there are many regional art museums, systematically helping to uncover their own acquisition past while others prefer to close their sensitive archive files to researchers.⁵¹

In conclusion, let us remark, *Habent sua fata /.../ picturae*. As is said, collections and paintings have destinies of their own. Paradoxically, some of the very rare art pieces returned to their former owners or heirs became subjects of personal or business fraud and deception. More rarely they were quickly sold for prices much lower than their real value, having become the subject of poor speculation. This is also the case of Pablo Picasso's *Still Life with Pipe* painting from the former collection of František Čeřovský. Dating from 1914, coming from the Daniel-Henri Kahnweiler Gallery, and stamped as 'Czech national cultural property', it could not be exported and sold on the world market.⁵² However, at the same time, it could not be sold for the high price it required on the domestic market, and it could not be reacquired by the state museums. Not infrequently, such rare art pieces have fallen into the hands of criminals.⁵³ After these kinds of experiences, we much more clearly understand the strange, urgent efforts of the entrepreneur and collector Václav Butta after his release from prison in the 1960s. He was, paradoxically, trying not to hide the pieces of art he still had, but to reunite them with their confiscated fellows in the arms of the National Gallery, to save them not for his own heirs, who might often prove to be light-hearted about selling them, but for the future.⁵⁴

⁵⁰ A clear outcome of this failing approach is the institution's recent attempt to commemorate the 200th anniversary of its tradition with superficial looking-back popular studies, communicating first of all to its future patrons and business partners. *Generosity. The Art of Giving. White Rabbit. The Companion* (eds. Adam Budak, Michaela Pejšochová), National Gallery, Praha 2016; *Velkorysost. Umění obdarovat. Křiha rozhovorů/Generosity. The Art of Giving. Book of Conversations* (eds. Adam Budak, Michaela Pejšochová), Praha 2016.

⁵¹ Also, the exhibition project on the history of art collecting bound to public art museum funds, *Sobě ke cti, umění ke slávě* organized in 2019 in the West-Bohemian Gallery in Pilsen between 25 October 2019 and 23 February 2020 (for the accompanying monograph, see n. 27), in the cooperation with the institutions that have been willing to open their files to provenance research. This is also the reason why this project excluded the National Gallery in Prague and did not include any of its artworks. On the contrary, the Museum of Decorative Arts in Prague, which is among the most cooperative and helpful in the field of provenance research, lent a number of artistic items.

⁵² Pablo Picasso, *Still Life with Pipe*, 1914, papier collé, pencil, ink, oil paint on canvas, 28 × 35 cm; see: PETROVÁ 1983 (n. 32), pp. 99, 203 (cat. nr. 20). On the protection of museum collections and on amendments to some other acts, see also: Methodological Instruction of the Ministry of Culture No. 10774/2004 on the export of cultural goods from the customs territory of the European Communities; Act No. 122/2000 Coll. (*Metodický pokyn Ministerstva kultury, č. j. 10774/2004, k vývozu kulturních statků z celního území Evropských společenství*, https://www.cz-museums.cz/web/deni_v_oboru/muzejni-legislativa, retrieved 20 April 2020).

⁵³ See also the story of the distressing destinies of some other pieces of art in private hands in: Noah CHARNEY, *The Museum of Lost Art*, London 2018.

⁵⁴ The research for this article was conducted in the scope of the research project *Art History in Moravia. Moravia in the History of Art (20-09541S)*, funded by the Czech Science Foundation (GACR).

V »javnem interesu«? Razlastitve umetniških zbirk v komunistični Češkoslovaški med letoma 1948 in 1965

Povzetek

V prvem desetletju po komunističnem državnem udaru leta 1948 je bilo umetnostno zbirateljstvo na Češkoslovaškem izpostavljeno hudemu ideološko motiviranemu zatiranju. Usmerjeni sistemski postopki so doleteli t. i. »nekdanje ljudi« in druge predstavnike »poraženih« družbenih razredov, ki so bili do takrat nosilci fenomena umetnostnega zbirateljstva. Pregarjanje je doživelo vrhunec v letih 1959 in 1960 z režiranimi javnimi procesi proti uglednim predvojnim zbirateljem umetnin, nekdanjim predstavnikom buržoazije. To je sprožilo obsežen val prisilnih razlastitev zasebnega umetniškega premoženja in pomembne premike velikih, uglednih umetniških zbirk iz zasebne v javno sfero v poznih petdesetih in na začetku šestdesetih let 20. stoletja. Članek obravnava več vzorčnih primerov takih procesov, ki so se končali s svarilnimi kaznimi in zaplembo premoženja, s katerim so se obogatile vodilne javne zbirke, pa tudi primere drugih, »mehkejših« načinov razlastitve posameznikov s pomočjo močno razširjene češke institucije t. i. zakonsko prisiljenih »donacij« umetnin v vrednosti davka, odmerjenega na dediščino ali na premoženje.

Sodni spisi, ohranjeni v celoti ali le delno, omogočajo podrobnejšo rekonstrukcijo sojenja podjetniku, izvedenemu cenilcu in zbiratelju Jaroslavu Borovički (1912–2009) ali procesa proti podjetniku in zbiratelju Václavu Butti (1888–1968), ki je bil tesno povezan s kazenskim pregonom Emanuela Pocheja (1903–1987), enega vodilnih umetnostnih zgodovinarjev in ravnatelja Muzeja za umetnost, arhitekturo in oblikovanje v Pragi. Ta pomembna procesa brez precedensa nudita priložnost za primerjavo: Jaroslava Borovičko je sodišče sklenilo kazensko preganjati zaradi njegove obsežne »organizirane špekulacije«, medtem ko je v procesu zoper precej starejšega podjetnika in altruističnega dobrotnika Václava Butto in njegovo družino režim poskušal načrtno ponižati njega in likvidirati ne le njegovo premoženje, ampak tudi njegov družbeni ugled. S tovrstnimi dejanji je oblast želela onemogočiti pomembne predstavnike nekdanjega meščanskega družbenega sloja. Rezultat obeh procesov so bili obsežni prenosi zaplenjene premične umetnosti (številnih kosov) v Narodno galerijo v Pragi.

Na podlagi številnih arhivskih virov lahko rečemo, da je bil verjetni pobudnik kampanje proti drugim zbirateljem Rudolf Barák (1915–1995), notranji minister, premier in drugi najvplivnejši politik v državi v poznih petdesetih in na začetku šestdesetih let 20. stoletja, ki je takrat predstavljal specifičen primer zbiratelja iz nove politične elite. Kot močna, potencialno nevarna politična osebnost z nekonformističnimi pogledi in domnevnimi neposrednimi zvezami v Moskvi je na začetku leta 1962 sam postal žrtev politične zarote. Po kratkem režiranem procesu je bil obsojen na zaporno kazen, zaplenjeno je bilo vse njegovo premoženje, vključno z najpomembnejšim delom iz njegove zbirke, enim od Picassovih portretov Dore Maar (1941). Čeprav je večkrat zaprosil, da mu ga vrnejo, mu ni nikoli uspelo, prav tako ne njegovim dedičem. Njegova neobsežna, vendar izbrana umetniška zbirka približno 50 del je še vedno v praški Narodni galeriji.

Kot primer »tipe«, a v resnici prisilne razlastitve živečega zbiratelja je obravnavan primer slavnega češkega umetnostnega zgodovinarja Vincenca Kramářja (1877–1960) in njegove zbirke. Usodo te najpomembnejše češke zbirke umetnosti 20. stoletja je zapečatila razlastitev na podlagi prisiljene »donacije«, ki je na pravnem nivoju veljala za enakovredno odmerjenemu davku na dediščino ali na premoženje. Kramář, umetnostni zgodovinar, sodelavec Maxa Dvořáka (1874–1921) iz dunajske šole in zaslužni ravnatelj Narodne galerije v Pragi, je prepoznan kot eden prvih evropskih zbirateljev francoskega

analitičnega kubizma. Obtožen je bil, da ni poravnal t. i. milijonarskega davka, zato je moral na koncu svojega življenja državi podariti večji del svoje zbirke. Desetletja kasneje so njegovi dediči tožili državo, da bi jim vrnila dragocena izbrana dela iz zbirke, vendar so bili pri tem neuspešni. Kramářjev položaj je bil zelo podoben zgodbi zbiratelja porcelana Rudolfa Justa (1895–1972), ki nastopa pod imenom Joachim Utz v romanu britanskega pisatelja Brucea Chatwina. Chatwin je gradivo za svojo knjigo zbiral v komunistični Pragi na začetku šestdesetih let 20. stoletja in njegov roman predstavlja primer literarnega dela, v katerem ni skoraj nič literarno domišljjskega, temveč vsa vsebina temelji na resničnih razmerah.

Veliko pogostejši od prisiljenih donacij živečih (in starajočih se) umetnikov ali zbirateljev so bili primeri, v katerih je država v obsežne donacije prisilila dediče. V teh primerih je bil dedičem obsežnih medvojnih umetniških zbirk odmerjen tako visok davek na dediščino, da ga niso mogli plačati drugače kakor s prodajo velikega dela podedovanega. V tem času ni bilo prostega trga in tudi ne uradnega trga za moderno in avantgardno umetnost, kar je državi omogočalo, da je lahko od dedičev zahtevala praktično karkoli. Poleg tega so državne oblasti hkrati določale višino davka in ocenjevale vrednost umetniških del. Dediči so bili tako ujeti v sofisticirano pravno past brez razumnega izhoda. Pod takimi pogoji so sinovi pomembnega medvojnega odvetnika in zbiratelja moderne češke in francoske umetnosti Františka Čerovskýja (1981–1962) Narodni galeriji v Pragi podarili dragocen del svoje dediščine. Največjo zbirko so na ta način neprostovoljno »podarili« dediči enega najbolj znanih slikarjev in zbirateljev, voditelja avantgarde in teoretika, »češkega Picassa« Emila Filla (1882–1953). Država je skupaj z nameščenci praške Narodne galerije zahtevala več kot 400 del iz njegove zapuščine, kar je predstavljalo polovico vseh del, ki so jih našli v umetnikovem ateljeju. Polovico tega obsežnega in dragocenega opusa je predstavljalo umetnikovo lastno življenjsko delo (vključno z zgodnjimi kubističnimi deli), drugo polovico pa njegova zasebna umetniška zbirka, vključno z renesančnimi bronastimi kipci in obsežnimi serijami redkih, neevropskih umetniških del.

Premiki umetniškega premoženja, ki je v poznih petdesetih in zgodnjih šestdesetih letih v obliki akvizicij pritekalo predvsem v praško Narodno galerijo, so sčasoma privedli do pomembne obogatitve njene zbirke ali bolje, zapolnili so velik del praznin, ki so prvotno obstajale v strukturi njene zbirke sodobne in moderne umetnosti. To je posledično omogočilo popolnoma nove rezultate razstav, ki so bile na Češkoslovaškem po letu 1962 posvečene moderni umetnosti. Večina neprostovoljno prenesenih zbirk je v devetdesetih letih 20. stoletja postala predmet fizične restitucije (z izjemo Barákovih in Kramářjevih umetnin). Kljub temu pa še vedno čakamo na intelektualno in moralno rehabilitacijo imen in usod, pa tudi na oživitve pomena raziskovanja provenience umetnin v Republiki Češki.

Bemerkungen zur Barockforschung im Kontext der Entwicklung der Kunstgeschichte im sozialistischen Polen

Agnieszka Zabłocka-Kos

Die polnische Barockforschung der Zwischen- und Nachkriegszeit (bis 1989)¹ ist bislang nur ungenügend untersucht worden.² Zwar gibt es Darstellungen der Geschichte einzelner kunsthistorischer

¹ Dieser Artikel entstand im Rahmen eines internationalen Forschungsprojektes *Asymmetrische Kunstgeschichte? Erforschung und Vermittlung prekärer Denkmälerbestände im Kalten Krieg*, durchgeführt am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin (September 2013–August 2015) unter Projektleitung von Prof. Dr. Michaela Marek. Der im Jahre 2018 verstorbenen Prof. Dr. Michaela Marek gilt mein besonderer Dank für die intensive Kooperation und wissenschaftlichen Anregungen. Bei Dr. Eva Pluhařová-Grigienė, die die redaktionelle Seite übernommen und zur Erstellung der Druckvorlage wesentlich beigetragen hat, möchte ich mich ebenfalls besonders bedanken. Siehe <http://www.kunstgeschichte.hu-berlin.de/forschung/abgeschlossene-forschungsprojekte/asymmetrische-kunstgeschichte/> (10.03.2020). Siehe auch *Prekäre Vergangenheit? Barockforschung im östlichen Mitteleuropa unter den Bedingungen des Sozialismus* (Hrsg. Michaela Marek, Eva Pluhařová-Grigienė) (= *RIHA Journal*, 0211-0217, 2019), <https://www.riha-journal.org/articles/2019/0211-0217-special-issue-historiography-in-cold-war-era> (01.03.2020); *Baroque For a Wide Public* (Hrsg. Michaela Marek, Eva Pluhařová-Grigienė), Birmingham 2016 (= *Journal of Art Historiography*, 15), <https://arthistoriography.wordpress.com/15-Dec16/> (10.03.2020).

² Der vorliegende Beitrag stellt einen Versuch dar, die Geschichte der von polnischen Autoren in den Jahren 1945–1989 durchgeführten Forschungen zum polnischen Barock, mit besonderem Schwerpunkt auf Architekturstudien, skizzenhaft, im politischen, ideologischen und institutionellen Kontext darzustellen. Das Thema der Veränderung der Methodologie, die in den polnischen Forschungen zur Kunstgeschichte und insbesondere zum Barock angewandt wird, erfordert eine separate Studie und ist nicht Gegenstand dieses Artikels. Vgl. Joanna SOSNOWSKA, *Polska historia sztuki w latach 1945–1989. Zagadnienia metodologii, Humanistyka polska w latach 1945–1990* (Hrsg. Urszula Jakubowska, Jerzy Myśliński), Warszawa 2006. Nicht behandelt werden hier auch die Forschungen zum Barock in ehemaligen deutschen Gebieten, die 1945 dem polnischen Staat einverleibt wurden (Schlesien, Pommern, Ostpreußen), da sie bereits Gegenstand anderer Studien sind. Einer Zusammenfassung bedürfen auch die Forschungen zur Barockkunst in den ehemaligen polnischen Gebieten, die heute zu Litauen, Weißrussland und der Ukraine gehören – Forschungen, die sowohl von polnischen als auch von Forschern aus den genannten Ländern durchgeführt werden. Erwähnenswert ist darüber hinaus das Interesse ausländischer Forscher an der polnischen Barockkunst (insbesondere während der Herrschaft der sächsischen Dynastie). Diese Themen gehen jedoch über den Rahmen dieses Beitrags hinaus. Für die Forschungen zum schlesischen Barock siehe Barbara MIKUDA-HÜTTEL, *Ein schwieriges Erbe? Polnische Forschungen zur schlesischen Kunst der Barockzeit seit 1945*, *Jahrbuch der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau*, 28, 1987, S. 179–220; Beate STÖRTKUHL, *Das Bild Schlesiens in Darstellungen zur Kunst- und Kulturgeschichte nach 1945. Vom „wiedergewonnenen Land“ zum „gemeinsamen Kulturerbe“, Wizualne konstrukcje historii i pamięci historycznej w Niemczech i w Polsce po 1939 roku / Visuelle Erinnerungskulturen und Geschichtskonstruktionen in Deutschland und Polen seit 1939* (Hrsg. Dieter Bingen, Peter Oliver Loew, Dietmar Popp), Warszawa 2009, S. 47–67; Andrzej KOZIEŁ, *Under the Pressure of 'Polonization' Ideology. Renaissance and Baroque Art in Silesia in the Works of Polish Art Historians after 1945*, *Prekäre Vergangenheit* 2019 (Anm.1) = *RIHA Journal*, 0211-0217, 2019, <https://www.riha-journal.org/articles/2019/0211-0217-special-issue-historiography-in-cold-war-era/0216-koziel>

Institute, doch sind diese zumeist im Rahmen von Jubiläen erschienen und haben daher eher den Charakter von Festschriften.³ Auch kurze Biographien führender Kunsthistoriker wurden veröffentlicht, doch setzten sich diese nicht eingehend mit den theoretischen Grundlagen ihrer Forschung auseinander.⁴ Jüngere Artikel indes zeugen von erstarkendem Interesse an einem kritischen Blick auf die kunsthistorische Forschung vor 1939 und nach 1945. Sie suchen Antworten auf die Fragen, inwieweit die polnische Kunstgeschichte dieser Zeit nationalistisch ausgerichtet war, wie stark die marxistische Methodologie die polnische Forschung der Stalinära durchdrungen hat und welchen Einfluss sie trotz einer radikalen Abkehr nach dem Tauwetter (1956) noch in den 1960er bis 1980er Jahren ausübte, ja vielleicht sogar noch bis heute ausübt.⁵ Die Barockforschung wurde innerhalb dieser Auseinandersetzung mit der eigenen Fachgeschichte eher marginal behandelt. Besondere Aufmerksamkeit erhielt Juliusz Starzyński, der sich, vor allem vor dem Zweiten Weltkrieg, episodisch mit barocker Kunst beschäftigt hatte. Für die neuere Forschung ist jedoch seine führende Rolle bei der Schaffung von Richtlinien für die polnische Kunstgeschichtsforschung um 1950 von größerem Interesse.⁶

(10.03.2020); Karolina JARA, Emilia KŁODA, Art Historiography on the Main Building of the University of Wrocław – A Battlefield of Ideologies, *Prekäre Vergangenheit* 2019 (Anm.1) = *RIHA Journal*, 0211-0217, 2019, <https://www.riha-journal.org/articles/2019/0211-0217-special-issue-historiography-in-cold-war-era/0215-jara-and-kloda> (03.03.2020).

³ Adam MAŁKIEWICZ, *Z dziejów polskiej historii sztuki. Studia i szkice*, Kraków 2005; *Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX wieku* (Hrsg. Adam S. Labuda), Poznań 1996 (Prace Komisji Historii Sztuki, 25); *Historia sztuki dzisiaj. Materiały LVIII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Poznań, 19–21 listopada 2009* (Hrsg. Jarosław Jarzewicz, Janusz Pazder, Tadeusz J. Żuchowski) Warszawa 2010; Wojciech BAŁUS, A Marginalized Tradition? Polish Art History, *Art History and Visual Studies in Europe. Transitional Discourses and National Frameworks* (Hrsg. Matthew Rampley), Leiden-Boston 2012, S. 439–449; hier auch eine kurze Übersicht über die in der polnischen Kunstgeschichte angewandten Methodologien. Vgl. auch *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs* (Hrsg. Robert Born, Adam S. Labuda, Alena Janatková), Berlin 2004.

⁴ Marta LEŚNIAKOWSKA, Adam Miłobędzki (1924–2003) i jego historia architektury (zarys problematyki), *Biuletyn Historii Sztuki*, 66/3–4, 2003, S. 589–600; Das *Rocznik Historii Sztuki* hat seine Ausgaben der Jahre 2011 und 2012 den Biographien bedeutender polnischer Kunsthistoriker gewidmet. Zu Jan Bołoz Antoniewicz, Julian Pagaczewski, Szczepny Dettloff, Tadeusz Mańkowski, Marian Morełowski, Mieczysław Gębarowicz, Mieczysław Wallis, Stanisław Jan Gąsiorowski, Zofia Ameisenowa, Ksawery Piwocki, Zbigniew Hornung, Michał Walicki, Juliusz Starzyński und Jan Białostocki siehe *Rocznik Historii Sztuki*, 36, 2011. Zu Marian Sokołowski, Władysław Podlacha, Wojciech Molè, Zdzisław Kępiński und Lech Kalinowski siehe *Rocznik Historii Sztuki*, 37, 2012; *Oko i myśl. O Zdzisławie Kępińskim* (Hrsg. Michał Haake), Poznań 2012 (Prace Komisji Historii Sztuki, 38).

⁵ Marta LEŚNIAKOWSKA, Polska historia sztuki i nacjonalizm, *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950. Materiały z konferencji Warszawa 1995* (Hrsg. Dariusz Konstantynów, Robert Pasieczny, Piotr Paszkiewicz), Warszawa 1998, S. 33–60; Stanisław WELBEL, Metodologia marksistowska w polskiej sztuce okresu powojennego, *Współczesność – historia nieznaną. Studia z historii sztuki* (Hrsg. Wojciech Włodarczyk), Warszawa 2013, S. 313–321; Małgorzata SMORĄG-RÓŻYCKA, Wojciech Molè. Między Strzygowskim a Rieglem, *Modus. Prace z Historii Sztuki*, 12–13, 2013, S. 7–26. Seit einiger Zeit findet in der polnischen Fachöffentlichkeit eine rege Diskussion über die Frage nach dem Anteil des Marxismus in der Geschichte der polnischen Wissenschaft statt. Das Warschauer Museum Sztuki Nowoczesnej (Museum für Zeitgenössische Kunst) hat das Thema etwa im Rahmen der Vortragsreihe Marxismus und Kunst von September 2013 bis Januar 2014 aufgegriffen. Das Programm ist abrufbar unter: <http://artmuseum.pl/pl/cykle/marksizm-i-sztuka> und <http://artmuseum.pl/pl/cykle/marksizm-i-sztuka-2-muzeum-otwarte-20142015/2> (06.03.2020). Vgl. auch Kinga BLASCHKE, *Nasze własne, nasze polskie. Mit renesansu lubelskiego w polskiej historii sztuki*, Kraków 2010, insbesondere die Seiten 35–48, und Wojciech BAŁUS, Die Sigismundkapelle in Krakau oder die Renaissanceforschung zwischen dem wissenschaftlichen Diskurs der Stalinzeit und dem venezianischen Spiegel des Eisernen Vorhangs, *Ars – časopis Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied*, 2, 2015, S. 145–159; Wojciech BAŁUS, Der verfernte Teil. Die polnische Kunstgeschichte und der kommunistische Diskurs nach dem Tod Stalins, *Kunsttexte.de/Ostblick*, 4/1, 2015, S. 1–9, <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8221/2.pdf?sequence=1> (20.03.2020).

⁶ Marta LEŚNIAKOWSKA, Starzyński i ciąg dalszy, *Współczesność* 2013 (Anm. 5), S. 301–312; Marta LEŚNIA-

Die Barockforschung in der Zwischenkriegszeit, während der deutschen Besatzung (1939–1945) und bis 1949

Um die polnische Kunsthistoriographie in der sozialistischen Ära zu verstehen, ist es notwendig, sich ins Bewusstsein zu rufen, dass sie Teil der allgemeinen politischen und gesellschaftlichen, aber auch der generationalen und institutionellen Entwicklungen war und dementsprechend periodisiert werden muss. Da zumindest im ersten Nachkriegsjahrzehnt biographische Kontinuitäten bestanden, ist es zudem unerlässlich, sich auch mit der vorangehenden Zeit zu befassen.

In der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg wurde die Barockforschung im geteilten Polen lediglich in bescheidenem Umfang gepflegt. Erst ab den 1930er Jahren entwickelte sich in den Universitätsstädten Warschau (Warszawa), Krakau (Kraków), Posen (Poznań), Wilna (Wilno, Vilnius) und Lemberg (Lwów, Lviv) – die gleichzeitig Hauptzentren der als polnisch betrachteten Barockkunst waren – eine rege Forschung. Deren Ergebnisse wurden in der seit 1932 erscheinenden ersten polnischen kunstgeschichtlichen Fachzeitschrift *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury* (Bulletin der Kunst- und Kulturgeschichte) sowie in zahlreichen Monographien publiziert.⁷ Das bedeutendste Zentrum der damaligen Barockforschungen war zweifelsohne Lemberg, aus dem folgende Forscher stammten: Tadeusz Mańkowski (1878–1956), Karolina Lanckorońska (1898–2002), Adam Bochnak (1899–1974), Zbigniew Hornung (1903–1981), Zygmunt Batowski (1876–1944) sowie Władysław Podlacha (1875–1951). Ein weiterer bedeutender Forscher war Marian Morełowski (1884–1963) aus Krakau und Wilna; er und Podlacha wirkten später in Wrocław. Es ist zu betonen, dass man nach der Teilung Oberschlesiens in einen deutschen und einen polnischen Teil (1922) und nach der Gründung des Schlesischen Museums in Kattowitz (1929) mit intensiven Forschungen zur schlesischen Kunst in der neu geschaffenen polnischen Wojewodschaft Schlesien begann. Das Ergebnis war eine erste Synthese von Museumsdirektor Tadeusz Dobrowolski, in der ebenfalls die Barockkunst behandelt wurde.⁸ Gleichzeitig erschienen im Rahmen der polnischen Westforschung einzelne, der Kunst aus dem Gebiet des damaligen deutschen Schlesiens gewidmete, Abhandlungen. Sie bezogen sich hauptsächlich auf die romanische und gotische Kunst, die also während der Zugehörigkeit Schlesiens zu Polen entstanden war. Die vor dem Zweiten Weltkrieg durchgeführten Forschungen hatten ohne Zweifel einen politischen Hintergrund, indem sie die Verbindung der schlesischen Kunst mit polnischen Kunstzentren aufzeigten.⁹ Zugleich waren sie eine Reaktion auf die deutsche Ostforschung.¹⁰ Es ist also zunächst festzuhalten, dass die polnische Erforschung der

KOWSKA, Władza spojrzenia – władza języka. Juliusza Starzyńskiego obraz sztuki i jej historii, *Modus. Prace z Historii Sztuki*, 12–13, 2013, S. 27–52; Joanna M. SOSNOWSKA, Juliusz Starzyński (1906–1974), *Rocznik Historii Sztuki*, 36, 2011, S. 137–155.

⁷ Für eine umfassende Bibliographie, die über 2.096 Positionen (Bücher und Aufsätze) enthält, welche bis 1980 erschienen und mit der Barockforschung (Kunst, Kultur, Geschichte, Gesellschaft) verbunden sind, siehe Adam MIŁOBĘDZKI, *Architektura polska XVII wieku*, Warszawa 1980 (Dzieje sztuki polskiej, 4/1), S. 440–473. Vgl. zur Barockforschung auch die frühere Bibliographie *Historia sztuki polskiej w zarysie od wczesnego średniowiecza do czasów ostatnich. Urbanistyka, sztuka ogrodowa, architektura, budownictwo drewniane, rzeźba, malarstwo, grafika, rzemiosło artystyczne, sztuka ludowa*, 2 (Hrsg. Tadeusz Dobrowolski, Władysław Tatarkiewicz), Kraków 1962, S. 457–458.

⁸ Tadeusz DOBROWOLSKI, *Sztuka województwa śląskiego = L'art en Silésie Polonoise*, Katowice 1933; Lech SZARANIEC, *Tadeusz Dobrowolski 1899–1984*, Katowice 1988.

⁹ Mieczysław GĘBAROWICZ, *Stosunki artystyczne Śląska z innymi dzielnicami polskimi*, Katowice 1935.

¹⁰ Ewa CHOJECKA, Polnische “Westforschung” und das Syndrom des Eisernen Vorhangs, *Die Kunsthistoriographien* 2004 (Anm. 3), S. 411–420.

barocken Kunst schon vor 1939 kräftige Wurzeln ausgebildet hatte. Diese wurden auch während des Zweiten Weltkriegs im Untergrund weiter gepflegt.¹¹

Die Schließung der Hochschulen in den von Deutschen okkupierten Gebiete (General Gouvernement und ab 1941 in Distrikt Galizien), die Verhaftung von Krakauer Professoren (im Zuge der „Sonderaktion Krakau“, November 1939) und die Hinrichtung polnischer Wissenschaftler in Lemberg (Juli 1941) zielten auf die Auslöschung der polnischen intellektuellen Elite. Auch in den von Sowjets okkupierten polnischen Regionen gab es Vernichtungsaktionen, sodass polnische Wissenschaftskreise stark dezimiert wurden. Dennoch wurden bereits 1940 im Warschauer Untergrund wissenschaftliche Aktivitäten wieder aufgenommen und Bildungsstrukturen aufgebaut. In Privathäusern wurde streng geheim auf allen Bildungsebenen unterrichtet, universitäre Vorlesungen mit eingeschlossen. Hier knüpfte man an die Erfahrungen aus der Zeit an, als Polen zwischen Preußen, Russland und Österreich aufgeteilt gewesen war (1795–1918).¹²

Mit der neuen geopolitischen Situation nach 1945 änderte sich auch die staatliche Zugehörigkeit einer großen Zahl der erforschten Denkmäler. Lemberg und Wilna und den dazugehörigen Regionen galt trotz der Inkorporation in die Sowjetunion nach wie vor das Interesse polnischer Kunsthistoriker. Von den Wissenschaftlern, welche die Lemberger Universität verlassen mussten, verblieb nur Mieczysław Gębarowicz (1893–1984) vor Ort.¹³ Als neues Territorium für die Barockforschung kam Schlesien hinzu, wobei die Forschung zum Zweck der „Polonisierung“ der Kunst dieser Region zunächst propagandistische Züge annahm, indem sie die diesen Forschungen bereits vor dem Zweiten Weltkrieg zugrunde liegenden Ideen weiterentwickelte. Fortan erstreckte sich die polnische Barockforschung auf drei unterschiedliche Gebiete: Zentralpolen (d.h. Klein- und Großpolen), die sogenannten *Kresy* (Grenzländer), die der Sowjetunion angegliedert worden waren (Litauen, Polesien, Wolhynien und Galizien als Teile der sowjetischen Republiken Litauen, Weißrussland und Ukraine) und das Neuland: Schlesien, Pommern und Ostpreußen. Die Ziele der kunsthistorischen Forschung wurden von der Landeskonferenz der Kunsthistoriker festgelegt, die kurz nach Kriegsende im August 1945 in Krakau stattfand.¹⁴ Dazu gehörten die Gründung des Staatlichen Instituts für Kunstgeschichte sowie die Formulierung seiner Aufgaben und Organisation, aber auch die Erstellung eines Inventars von Denkmälern in Polen und die Festlegung der Denkmalpflege.

¹¹ Tadeusz MANTEUFFEL, *Uniwersytet Warszawski w latach wojny i okupacji. Kronika 1939/40–1944/45*, Warszawa 1948; Dariusz KACZMARZYK, *Tajne seminarium prof. Z. Batowskiego (1940–1942)*, *Biuletyn Historii Sztuki*, 37/1, 1975, S. 49–53; Tadeusz KOTARBIŃSKI, *Z dziejów podziemnego Uniwersytetu Warszawskiego*, Warszawa 1961; Eugeniusz Cezary KRÓL, *Polityka hitlerowska wobec szkolnictwa polskiego na terenie Generalnej Guberni 1939–45*, Warszawa 1979; Bronisław GRALAK, *Szkolnictwo akademickie i nauka polska w okresie okupacji*, Łódź 1984; Aneta IGNATOWICZ, *Tajna oświata i wychowanie w okupowanej Warszawie. Warszawskie Termopile 1939–45*, Warszawa 2009, S. 84; Włodzimierz BORODZIEJ, *Geschichte Polens im 20. Jahrhundert*, München 2010, S. 189–216.

¹² Zu Kriegsverlusten unter den polnischen Kunsthistorikern und zu den während des Zweiten Weltkriegs durchgeführten Forschungen vgl. *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury*, 8/1–2, 1946, S. 3, 4.

¹³ Maciej MATWIJÓW, *Mieczysław Gębarowicz 1893–1984. Uczony i opiekun narodowych dóbr kultury*, Warszawa 2013; siehe auch Stanisław S. NICIEJA, *Papież Polonii lwowskiej*, *Przegląd Humanistyczny*, 12, 1987, S. 157–166; Tadeusz J. ŻUCHOWSKI, *Mieczysław Gębarowicz (1893–1984)*, *Rocznik Historii Sztuki*, 36, 2011, S. 57–68.

¹⁴ Aleksander GIEYSZTOR, *Ogólnopolska Konferencja Historyków Sztuki w Krakowie, 29 VIII–1 IX 1945*, *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury*, 8/1–2, 1946, S. 128–131.

Die Kunstgeschichte in der Stalinära 1949–1953/55

Diktat der kommunistischen Ideologie

Eine relativ freie Forschungsperiode bestand bis ca. 1948/49.¹⁵ Die zunächst schleichende Wende erfasste das kleine kunsthistorische Milieu Polens um 1948 und erreichte ihren Höhepunkt in den Jahren zwischen 1949 und 1953.¹⁶ Die Kunstgeschichte wurde immer stärker unter Druck gesetzt, kommunistische Ideologie zu vermitteln. Vorbereitende Schritte hierzu waren 1949 die Gründung des Państwowy Instytut Sztuki (Staatliches Kunstinstitut) mit Juliusz Starzyński als Leiter, das dem Ministerium für Kultur und Kunst unterstellt wurde.¹⁷ Seine Aufgabe war es, „die wissenschaftliche Forschung zu Fragen des künstlerischen Schaffens zu organisieren, durchzuführen und zu fördern, mit besonderem Schwerpunkt auf seinen Verbindungen zum Leben und zu den aktuellen Bedürfnissen von Staat und Gesellschaft“.¹⁸ So wurde darauf hingewiesen, dass das Institut eine dienende Rolle hatte und der staatlichen (kommunistischen) Ideologie unterworfen war. Gleichzeitig wurde die Zeitschrift *Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz metodologii badań nad sztuką* (Materialien zur Forschung und Diskussion auf dem Fachgebiet Theorie und Geschichte der Kunst, Kunstkritik sowie Methodologie der Kunstforschung) als richtungsweisendes Organ gegründet.¹⁹ In dieser Zeitschrift wurde die

¹⁵ Eine gute Einführung in die Problematik der Entwicklung der Wissenschaft in den totalitären Staaten (Polen, Tschechoslowakei, DDR, Ungarn nach 1945) bieten *Zwischen Autonomie und Anpassung. Universitäten in den Diktaturen des 20. Jahrhunderts* (Hrsg. John Connelly, Michael Grütter), Paderborn 2003, und John CONNELLY, *Die polnischen Universitäten und der Staatssozialismus (1944–1968)*, *Zwischen Autonomie* 2003 (Anm. 15), S. 173–198; vgl. auch John CONNELLY, *Captive University. The Sovietization of East German, Czech and Polish Higher Education 1945–1956*, Chapel Hill 2000. Als Vergleich zur Situation in der DDR siehe Ralph JESSEN, *Akademische Elite und kommunistische Diktatur. Die ostdeutsche Hochschullehrerschaft in der Ulbricht-Ära*, Göttingen 1999. Für Polen besonders wichtig ist Maciej GÓRNY, *Die Wahrheit ist auf unserer Seite. Nation, Marxismus und Geschichte im Ostblock*, Köln-Weimar-Wien 2011; englische Ausgabe: Maciej GÓRNY, *The Nation Should Come First. Marxism and Historiography in East Central Europe*, Frankfurt am Main 2013.

¹⁶ Piotr HÜBNER, *Nauka polska po II wojnie światowej. Idee i instytucje*, Warszawa 1987; Piotr HÜBNER, *Zwierciadło nauki. Mała encyklopedia polskiej nauki akademickiej*, Kraków 2013.

¹⁷ Das Institut war als zentrale staatliche und interdisziplinär organisierte wissenschaftliche Forschungsstelle dem Ministerium für Kultur und Kunst zugeordnet. Es war durch den Zusammenschluss von Forschern gebildet worden, die bis 1949 am Państwowy Instytut Historii Sztuki (Staatliches Institut für Kunstgeschichte), welches ehemals an die Naczelna Dyrekcja Muzeów i Ochrony Zabytków (Hauptdirektion der Museen und des Denkmalschutzes) angebunden gewesen war, am Państwowy Instytut Badania Sztuki Ludowej (Staatliches Institut für die Erforschung der Volkskunst), am Studium Teatrolologiczne (Theaterwissenschaftliche Forschungsstelle) sowie an der Biblioteka Ministerstwa Kultury i Sztuki (Bibliothek des Ministeriums für Kultur und Kunst) tätig gewesen waren. Unter der Leitung Starzyńskis war es in gewisser Weise auch eine Nachfolgeeinrichtung des von diesem 1935 gegründeten Państwowy Instytut Propagandy Sztuki (Staatliches Institut für Kunstpropaganda), das bis 1939 bestand. Vgl. Maria ROGOYSKA, *Geneza Instytutu Propagandy Sztuki na tle stosunków artystycznych dwudziestolecia*, Warszawa 1952 (Magisterarbeit); siehe auch Wykaz prac doktorskich i magisterskich z zakresu historii sztuki za lata 1944–1952, *Biuletyn Historii Sztuki*, 15/3–4, 1953, S. 137; LEŚNIAKOWSKA, *Starzyński* 2013 (Anm. 6), S. 302; Elżbieta GIEYSZTOR-MIŁOBĘDZKA, *Warszawski Instytut Sztuki – dzieło Juliusza Starzyńskiego*, *Dzieje historii sztuki* 1996 (Anm. 3), S. 243–265. Państwowy Instytut Historii Sztuki (das Staatliche Institut für Kunstgeschichte) wurde 1959 als Instytut Sztuki (Kunstinstitut) in die Polnische Akademie der Wissenschaften eingegliedert.

¹⁸ *Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 30 listopada 1949 r. o utworzeniu Państwowego Instytutu Sztuki* (Verordnung des Ministerrates vom 30. November 1949 über die Gründung des Staatlichen Kunstinstituts), Dz.U. 1949 nr 61 poz. 479, ISAP – Internetowy System Aktów Prawnych <http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU19490610479> (10.03.2020).

¹⁹ Die Zeitschrift erschien von 1950 bis 1955. Ihr Inhaltsverzeichnis ist verfügbar in Bd. 6, 1–2 (21–22), 1955, S. 1–20. Von 1956 bis 1958 wurde sie unter dem Titel *Sztuka i Krytyka. Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii*

offizielle Forschungslinie formuliert und eine marxistische Methodologie propagiert. Gleichzeitig wurde die traditionelle zentrale kunsthistorische Zeitschrift *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury* (Bulletin der Kunst- und Kulturgeschichte) in *Biuletyn Historii Sztuki* (Bulletin der Kunstgeschichte) umbenannt und neu ausgerichtet. Die Einleitung des ersten Bandes fasst die vollzogenen Schritte zur Umgestaltung der Kunstforschung folgendermaßen zusammen:

Auf zahlreichen wissenschaftlichen Tagungen und Diskussionsversammlungen /.../ wurden Methoden kollektiver Arbeit vertieft und gefestigt, was es ermöglichte, die Bearbeitung von bedeutsamen, die Gesamtheit der polnischen Kunst umfassenden Fragen in Angriff zu nehmen. Gemeinsam wurden Prinzipien für die Periodisierung der polnischen Kunstgeschichte erarbeitet und eine Abhandlung über die fortschrittlichen Traditionen des Realismus vorbereitet, die es ermöglichte, die allgemeinen Umrisse von Grundsätzen der Bewertung von künstlerischen Erscheinungen festzulegen, und es wurde begonnen, an einem akademischen Handbuch der polnischen Kunstgeschichte zu arbeiten.²⁰

Vorangehende Interpretationen wurden diskreditiert und programmatisch neue Forschungsthemen als Desiderate genannt:

Es hat sich gezeigt /.../, wie viele Probleme die barocke Kunst berührt hat, die [noch heute] aktuell sind, was für interessante und bisher unentdeckte Eigenschaften die Kunst der Aufklärung in sich birgt, und schließlich, was für grundlegende Fragen /.../ des kritischen Realismus in der polnischen Kunst des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts stecken. Wir müssen eine neue, richtige Interpretation dieser Phänomene erarbeiten, gestützt auf die Methode des historischen und dialektischen Materialismus; wir müssen auch unbekanntes und verschwiegenes Fakten aus unserer künstlerischen Vergangenheit an die Öffentlichkeit bringen, insbesondere solche, die von der organischen Entwicklung der polnischen Kunst sowie von ihren ureigenen Verdiensten [zeugen]. /.../ Es ist unsere Pflicht, wissenschaftliche Grundlagen für unsere eigene Bewertung der Werke vergangener Epochen bis ins 19. Jahrhundert zu schaffen und auf diese Weise das Verständnis der Kunstentwicklungen in der Phase des Kampfes um den Sozialismus vorzubereiten.²¹

Auf einem Treffen des Stowarzyszenie Historyków Sztuki (Kunsthistorikerverband) in Nieborów war 1950 ein neues Statut verabschiedet worden,²² in dem die Aufgaben der Gesellschaft „grundsätzlich“ revidiert wurden, um ihr „ein eindeutiges ideologisches Gesicht zu verleihen und die Pflichten, die den Kunst- und Kulturhistorikern obliegen, präzise zu formulieren“.²³ Von zentraler Bedeutung war die *I-sza Ogólnopolska Konferencja Naukowa w sprawie badań nad sztuką* (Erste Polnische Landeskongress der Kunsthistorischen Forschung), die sogenannte *Konferencja*

i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką geführt. Beide Zeitschriften sind bislang nicht kritisch analysiert worden.

²⁰ Od redakcji, *Biuletyn Historii Sztuki*, 13/1, 1951, S. 3–4.

²¹ Od redakcji 1951 (Anm. 20), S. 3–4.

²² Der Kunsthistorikerverband war bereits 1934 gegründet worden. Zur Geschichte vgl. Anna Sylwia CZYŻ, *Stowarzyszenie Historyków Sztuki 1934–2014, Stowarzyszenie Historyków Sztuki 1934–2014. Historia, ludzie, siedziby* (Hrsg. Artur Bardak, Anna Sylwia Czyż), Warszawa 2014, S. 25–46. In dieser Jubiläumspublikation wird die stalinistische Zeit nur am Rande behandelt.

²³ Wanda ZAŁUSKA, Z działalności Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Kultury Materialnej, *Biuletyn Historii Sztuki*, 13/2–3, 1951, S. 185.

Wawelska (Wawel-Konferenz), die 1950 in Krakau stattfand. Neue Ziele wurden auch vom Ausschuss für Kunstforschung auf dem *I Kongres Nauki Polskiej* (Erster Kongress der Polnischen Wissenschaft) vom 29. Juni bis 2. Juli desselben Jahres formuliert.²⁴ Die Krönung der politischen Maßnahmen zur Umgestaltung der polnischen Wissenschaft stellte jedoch die Gründung der Polska Akademia Nauk (Polnische Akademie der Wissenschaften) am 30. Oktober 1951 dar.²⁵ Nach sowjetischem Muster gestaltet, war sie als Gegenpol zur Krakauer Polska Akademia Umiejętności (Polnische Akademie der Gelehrsamkeit) konzipiert, einer bis dahin von der marxistischen Ideologie unabhängig arbeitenden wissenschaftlichen Institution, deren Gründung 1872 auf die Teilungsperiode zurückging. 1952 wurden ihre Aufgabenbereiche und ihr Eigentum von der Warschauer Akademie der Wissenschaften übernommen.²⁶ Die Akademie der Gelehrsamkeit wurde offiziell nicht aufgelöst, doch nahm sie ihre Tätigkeit erst nach der Wende 1989 wieder auf.²⁷ Diese Offensive zur ideologischen Kontrolle zielte auf die Umgestaltung der alten Organisationen sowie auf die Bildung neuer Einrichtungen.

Mit der Verabschiedung der neuen Verfassung am 23. Januar 1952 endete die Gründungsphase des sozialistischen Staates und gleichzeitig die erste Phase der Neuorientierung der institutionalisierten kunsthistorischen Forschung in Polen.²⁸ Aus diesem Anlass fasste Starzyński die neue sozialistische Ausrichtung der Kunstforschung im *Biuletyn Historii Sztuki* wie folgt zusammen:

Eine unerlässliche Voraussetzung für die weitere Entwicklung der Kunstforschung ist ihre sozialistische ideologische Haltung und Gerichtetheit, worin uns die Erfahrungen der Wissenschaft und der Kunst der Sowjetunion zur Seite stehen – ihre kompromisslose Unnachgiebigkeit und Wachsamkeit gegenüber der Nutzung veralteter Fehler und feindlicher ideologischer Einflüsse sowie das Aufgreifen und die konsequente Entwicklung des sozialistischen Stils der kollektiven wissenschaftlichen Arbeit bei der schöpferischen Anwendung von Methoden der Kritik und Selbstkritik.²⁹

²⁴ Piotr HÜBNER, *Polityka naukowa w Polsce w latach 1944–1953. Geneza systemu*, 1–2, Wrocław 1992; Piotr HÜBNER, *I Kongres Nauki Polskiej jako forma realizacji założeń polityki naukowej państwa ludowego*, Wrocław 1983; für eine Beschreibung der Konferenz in Krakau und der Forschungsproblematik in Bezug auf die Kunst in den Debatten des Kongresses siehe *Montaż dyskusji, Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz metodologii badań nad sztuką*, 5, 1951, S. 327–383. Vgl. auch Rafał STOBIECKI, *Historia pod nadzorem. Spory o nowy model historii w Polsce – druga połowa lat czterdziestych – początek lat pięćdziesiątych*, Łódź 1993; GÓRNY 2011 (Anm. 15).

²⁵ *Polska Akademia Nauk. Historia i Terazniejszość* (Hrsg. Jan Strelau), Warszawa 2005.

²⁶ Zum Eigentum der Polska Akademia Umiejętności (PAU) gehörten u. a. ca. 10.500 Hektar landwirtschaftlich genutzten Bodens, welche der PAU in der Zwischenkriegszeit als adelige Schenkungen zugegangen waren, sowie Häuser, wertvolle Preziosen etc., die teilweise bereits während der NS-Besatzung beschlagnahmt worden waren. Nach 1944 wurden die Ländereien und Forste im Rahmen der Bodenreform enteignet. Die wissenschaftlichen Sammlungen und die Bibliothek wurden an die Polnische Akademie der Wissenschaften übergeben. Nach 1989 versuchte die Polnische Akademie der Gelehrsamkeit dies rückgängig zu machen. Siehe Piotr HÜBNER, *Majątek przekazać, Forum Akademickie*, 2, 2007, https://www.forumakad.pl/archiwum/2007/02/50_majatek_przekazac.html (10.03.2020); BAŁUS 2012 (Anm. 3), S. 442.

²⁷ Stanisław KUTRZĘBA, *Jak Polska Akademia Umiejętności rządzi swoim majątkiem*, Kraków 1939; Julian DYBIEC, *Polska Akademia Umiejętności 1872–1952*, Kraków 1993, S. 21–23; Piotr HÜBNER, *Siła przeciw rozumowi. Losy Polskiej Akademii Umiejętności w latach 1939–1988*, Kraków 1994; Stanisław GRODZISKI, *The Polish Academy of Arts and Sciences 1872–1952–2002*, Kraków 2006, S. 73–98.

²⁸ HÜBNER 1987 (Anm.16); HÜBNER 1992 (Anm. 24).

²⁹ Juliusz STARZYŃSKI, *Zadanie historyków sztuki w świetle Konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, Biuletyn Historii Sztuki*, 14/1, 1952, S. 3–9; vgl. auch Juliusz STARZYŃSKI, *O naukowo-krytycznej interpretacji*

Das kunsthistorische Milieu und die Barockforschung

Im Jahr 1950 waren die kommunistischen Machthaber bemüht, Kunsthistoriker für die ideologische Arbeit mit den „Massen von Arbeitern und Bauern“ zu gewinnen; dies galt ebenso für bekannte Schriftsteller, Musiker und vor allem Historiker.³⁰ Diese Idee wurde auch von Juliusz Starzyński unterstützt, der dem zahlenmäßig bescheidenen Kreis der Kunsthistoriker des Landes eine wesentliche Rolle bei der Verbreitung des Sozialismus zuschrieb, wie man seinen oben angeführten programmatischen Schriften entnehmen kann. Ausstellungen, populärwissenschaftliche Publikationen zur Kunst und öffentliche Vorträge sollten die erwünschte Wirkung entfalten. Diese Idee der „Arbeit an der Basis“, die bereits zur Zeit der Teilung Polens ein wichtiger Faktor der nationalen Bildung gewesen und von der polnischen *Intelligenzija* getragen worden war, fand sich nun im Dienste der neuen Ideologie. Dieses Ansinnen schlug jedoch fehl: Die Mehrheit der Vertreter der polnischen Kunstgeschichte ließ sich nicht für die Verbreitung der kommunistischen Ideologie einspannen.

Als bestes Beispiel können die äußerst populären Bücher des Kunsthistorikers Jan Białostocki³¹ angeführt werden, allen voran sein größter Bestseller *Sztuka cenniejsza niż złoto* (Kunst wertvoller als Gold, 1. Ausgabe 1963), der bis heute immer wieder neu aufgelegt wird. Diesem Buch kann nicht nachgesagt werden, dass es ‚marxistisch angehaucht‘ sei.

Bedeutend für die große Autorität und den Nimbus des unbeugsamen Intellektuellen, der Białostocki umgab, war die Tatsache, dass er Opfer deutscher beziehungsweise auch stalinistischer Verfolgung gewesen war, genauso wie einige andere der während dieser frühen Jahre der Volksrepublik und darüber hinaus bekanntesten polnischen Wissenschaftler: Białostocki war Häftling der Konzentrationslager Groß-Rosen, Mauthausen und Linz gewesen, Dobrowolski Opfer der Sonderaktion Krakau und Häftling im KZ Sachsenhausen, Michał Walicki war wegen seiner Aktivitäten während des Zweiten Weltkriegs in der *Armia Krajowa* (Landesarmee), der polnischen Untergrundarmee, inhaftiert worden.³² Diese Menschen beeinflussten das relativ kleine wissenschaftliche Milieu der Kunsthistoriker nachhaltig und schufen Verhaltens- und Denkmuster.

Die Gründe hierfür sind meiner Meinung nach in der spezifischen Tradition, in der sich die *Intelligenzija* Polens sah, zu finden, beziehungsweise nicht zuletzt in der historischen Rolle, die sie während

der Teilungsperiode (1795–1918) und in der Vorkriegszeit gespielt hatte.³³ Vor diesem geschichtlichen Hintergrund entsteht der Eindruck, dass die persönlichen Erfahrungen der Wissenschaftler während des Zweiten Weltkriegs – Gewalt, Inhaftierung in Konzentrations- oder Offizierslagern, Deportationen durch die Deutschen in den Westen und durch die Russen in den Osten – ihren Widerstandswillen nicht geschwächt, sondern eher noch verstärkt haben. Es sei daran erinnert, dass der von den deutschen Besatzern realisierte „Generalplan Ost“ vorsah, die polnische *Intelligenzija* auszulöschen.³⁴ Intellektuelle, darunter Wissenschaftler und Hochschulprofessoren, engagierten sich in geheimen Bildungseinrichtungen, obwohl sie wussten, dass auf diese Aktivitäten die Todesstrafe stand. Aufgrund dieser Erfahrungen mögen sie sich auch nach dem Krieg nicht bereit gezeigt haben, sich dem Regime zu fügen. Auch die Haltung, sich dem Unrecht zu widersetzen, ihm passiv oder aktiv, legal oder illegal Widerstand zu leisten, hat in Polen eine Tradition, die in das 19. Jahrhundert zurückreicht, als es darum ging, im russischen wie im preußischen Teilungsgebiet zum Polentum zu stehen. In Polen wurde an diese freiheitliche Tradition 1976 mit dem Beginn der Verstärkung der innenpolitischen Repressionen und in der Zeit der *Solidarność* angeknüpft, als erneut inoffizielle Bildungswege mit alternativen Inhalten beschränkt wurden und Untergrundverlage entstanden. Dies war für die Barockforschung zwar irrelevant, nicht aber für die Barockforscher, die dieses Erlebnis mitgeprägt hat.³⁵

Bei der Beurteilung der Entwicklung von Verhaltensmustern in der Nachkriegszeit kann ein Blick auf die soziologische Struktur der polnischen Kunstwissenschaft erkenntnisfördernd sein. Traditionell beschäftigten sich mit der Kunstgeschichte, besonders in der ersten Periode nach dem Zweiten Weltkrieg, viele Adelige sowie Forscher, die eng mit der katholischen Kirche verbunden oder selbst Priester waren (z. B. Szczepny Feliks Dettloff, der 1918–1939, 1945–1953 und 1956–1958 das Kunsthistorische Institut in Posen leitete).³⁶ Ihre traditionellen wissenschaftlichen Interessen galten hauptsächlich der sakralen und mit der Kultur des Adels verbundenen Kunst. Die akademische Kultur dieser älteren

dzieła sztuki, *Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, krytyki Artystycznej oraz Badań nad Sztuką*, 1/2, 1950, S. 7–31; Juliusz STARZYŃSKI, *Badania nad sztuką. Dorobek, stan i potrzeby*, Warszawa 1951; Juliusz STARZYŃSKI, *Sztuka w świetle historii. Studia z metodologii historii sztuki*, Warszawa 1951; Juliusz STARZYŃSKI, *Śladami postępowej myśli polskiej, Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, krytyki Artystycznej oraz Badań nad Sztuką*, 3/1(9), 1952, S. 159–166; Juliusz STARZYŃSKI, *Zadania krytyki artystycznej i nauki o sztuce, Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, krytyki Artystycznej oraz Badań nad Sztuką*, 4/2 (14), 1953, S. 40–62; Juliusz STARZYŃSKI, *Nowa metodologia badań nad sztuką w walce o socjalistyczną kulturę, Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, krytyki Artystycznej oraz Badań nad Sztuką*, 6/3–4 (23–24), 1955, S. 14–25. Eine nahezu vollständige Bibliographie der Arbeiten von Juliusz Starzyński (338 Publikationen) findet sich in Zenon CHOJECKI, *Bibliografia prac naukowych prof. dr. Juliusza Starzyńskiego drukowanych w latach 1925–1975, Ikonografia romantyczna. Materiały symposiumu Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Nieborów. 26/28 czerwca 1975 r* (Hrsg. Maria Poprzęcka), Warszawa 1977, S. 327–343.

³⁰ Sławomir WIECZOREK, *Na froncie muzyki. Socrealistyczny dyskurs o muzyce w latach 1948–1955*, Wrocław 2014 (*Musicologica Wratislaviensis*, 10; *Acta Universitatis Wratislaviensis*, 3604).

³¹ Wojciech SZYMAŃSKI, *Rękawiczki Albrechta Dürera. O wczesnych pismach Jana Białostockiego*, *Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego*, 4, 2014, S. 46–66.

³² Marek WALCZAK, Michał Walicki (1904–1966), *Rocznik Historii Sztuki*, 36, 2011, S. 127–128.

³³ Denis SDVIŽKOV, *Das Zeitalter der Intelligenz. Zur vergleichenden Geschichte der Gebildeten in Europa bis zum Ersten Weltkrieg*, Göttingen 2006 (Synthesen, 3), S. 103–138. Vgl. ergänzend insbesondere: *Dzieje inteligencji polskiej do roku 1918* (Hrsg. Jerzy Jedlicki), 1–3, Warszawa 2008.

³⁴ Auf den Proskriptionslisten, die bereits vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges für jede Region Polens erstellt wurden, fanden sich die bedeutendsten polnischen Intellektuellen, die in erster Linie erschossen oder in Konzentrationslager verschleppt werden sollten. Als ein Kapitel dieser großangelegten Auslöschung der intellektuellen Elite ist die „Sonderaktion Krakau“ anzusehen, im Zuge derer Professoren der Jagiellonen-Universität im November 1939 verhaftet und in das KZ Sachsenhausen überführt wurden. Die Professoren der polnischen Universität in Lemberg wurden gleich nach Einnahme der Stadt im Juli 1941 durch die Wehrmacht erschossen. Vgl. „Sonderaktion Krakau“. *Die Verhaftung der Krakauer Wissenschaftler am 6. November 1939* (Hrsg. Jochen August), Hamburg 1997; Dieter SCHENK, *Der Lemberger Professorenmord und der Holocaust in Ostgalizien*, Bonn 2007; Grzegorz ROSSOLIŃSKI-LIEBE, *Der Verlauf und die Täter des Lemberger Pogroms vom Sommer 1941. Zum aktuellen Stand der Forschung*, *Jahrbuch für Antisemitismusforschung*, 22, 2013, S. 207–243; *Losy polskich pracowników nauki w latach 1939–1945. Straty osobowe* (Hrsg. Andrzej Bolewski, Henryk Pierzchała), Warszawa 1986; *Losy polskich środowisk artystycznych w latach 1939–1945. Architektura, sztuka plastyczne, muzyka i teatr. Problemy metodologiczne strat osobowych* (Hrsg. Maria Rutowska, Edward Serwański), Poznań 1987.

³⁵ Das Engagement polnischer Kunsthistoriker in der antikommunistischen Opposition der 1970er und 1980er Jahre wurde bisher nicht erforscht. Zu den bekanntesten Oppositionellen gehörte der Breslauer Professor Mieczysław Zlat (1927–2014), der nach der Einführung des Kriegsrechts 1981 für ein Jahr interniert war. Vgl. *Lustracja i weryfikacja naukowców*, <https://lustronauki.wordpress.com/2008/11/03/mieczyslaw-zlat-profesor-wielokrotnie-krzywdzony-znawca-weryfikacji/> (10.03.2020). Exemplarisch zur Beschattung von Professor Karol Estreicher siehe: *Lustracja i weryfikacja naukowców*, <https://lustronauki.wordpress.com/2015/02/17/inwigilacja-karola-estreichera-w-dokumentach-ipn/> (10.03.2020).

³⁶ Piotr KORDUBA, *Historia sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Historia sztuki 2010* (Anm. 3), S. 301–308. Infolge der stalinistischen Repression wurde er zwischen 1953 und 1956 in den Zwangsruhestand versetzt. Zur Arbeit kehrte er 1956, in der Periode des politischen Tauwetters, zurück.

Vertreter der polnischen Kunstgeschichte war von den wissenschaftlichen Positionen der Vorkriegszeit geprägt, als die französische und italienische Kunst besonders hoch geschätzt, die deutsche dagegen als minderwertig beurteilt wurde. Die allgemeine antideutsche Einstellung nach dem Zweiten Weltkrieg verschärfte diese Urteile, was möglicherweise die Interpretationen der Barockkunst beeinflusst hat.

Zu dieser Zeit wurden die Universitäten von Repressionen und Einschränkungen im Lehrbetrieb betroffen. Dem bekannten Philosophen und Kunsthistoriker Władysław Tatarkiewicz wurden in den Jahren 1950 bis 1957 Kontakte mit Studenten verboten. Das kunsthistorische Seminar in Breslau konnte aufgrund der Repressalien, von denen die dortigen Geisteswissenschaften stark betroffen waren, in den Jahren 1952 bis 1957 überhaupt keinen Unterricht durchführen.³⁷ Zu erforschen wäre in diesem Zusammenhang, welchen Einfluss das am 15. Dezember 1951 verabschiedete neue Hochschulgesetz auf das Funktionieren der kunsthistorischen Institute hatte. Auch die Lehrprogramme waren bisher nicht Gegenstand einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung. Ohne diese Grundlagen ist es jedoch schwierig festzustellen, wie konkret die Epoche des Barocks gelehrt wurde.³⁸ Im Kontext der Kunsthistoriographie zum Barock ist das Institut für Kunstgeschichte an der 1918 gegründeten Katholischen Universität in Lublin von besonderer Bedeutung, da sich die Ausbildung und Forschung dort auf sakrale Kunst konzentrierte.

Die erste Hälfte der 1950er Jahre brachte eine ohne Zweifel schmerzhaft aufspaltende des kleinen kunsthistorischen Milieus in Polen mit sich – und zwar in diejenigen Wissenschaftler, die der von Starzyński formulierten marxistischen Richtlinie folgten und an den Beginn einer neuen Ära glaubten, und diejenigen, die sich ihr widersetzen. Zu Letzteren zähle ich auch diejenigen, die in einer ins 19. Jahrhundert zurückreichenden Hoffnung auf ein ‚Laissez-faire‘ versuchten, unabhängig von den politischen Konjunkturen weiterzuarbeiten, indem sie sich, ähnlich wie während des Zweiten Weltkrieges, in die Abgeschiedenheit ihrer Arbeitsräume zurückzogen.

Dass diese Trennlinie nicht immer eindeutig gezogen werden kann und auch innerhalb der neu eingerichteten Institutionen, allen voran der Polnischen Akademie der Wissenschaften, verlief, belegen die Aktivitäten des Komitet Historii i Teorii Sztuki (Komitee für Geschichte und Theorie der Kunst) in der stalinistischen Zeit. An ihnen waren ausgewiesene Wissenschaftler sowohl der älteren als auch der jüngeren Generation, wie z.B. Władysław Tatarkiewicz, Jan Zachwatowicz, Stanisław Lorentz, Gwido Chmarzyński, Zdzisław Kępiński, Ksawery Piwocki und sogar der Priester Szczepan Dettloff, beteiligt. Von der ambivalenten Rolle des Komitees als Organ sozialistischer Indoktrination zeugt die Tatsache, dass es, allen voran Starzyński, zwar offiziell den Richtlinien für die kunsthistorische Forschung folgte, einige der Forscher sich dem ideologischen Diktat jedoch nicht beugten; andere versuchten auszuweichen oder verweigerten gar die Zusammenarbeit mit dem Komitee.³⁹ Dies mag dazu beigetragen haben, dass eine totale Ideologisierung der polnischen Wissenschaft verhindert wurde.

³⁷ Mieczysław ZLAT, Historia sztuki na Uniwersytecie i Politechnice we Wrocławiu, *Dzieje historii sztuki* 1996 (Anm. 3), S. 224–236.

³⁸ Das betrifft den gesamten Zeitraum von 1945 bis 1989. Nach dem Krieg wurden meist Lehrbücher aus der Vorkriegszeit verwendet, ab 1952 galt das Buch von Adam BOCHNAK, *Historia sztuki nowożytnej. Notatki z wykładów. 2: Barok*, Kraków 1952, als das wichtigste Lehrbuch (eine erste Neuauflage erschien 1958, danach wurde es noch mehrmals neu verlegt).

³⁹ Vgl. Sprawozdanie z działalności Komitetu Historii i Teorii Sztuki Wydziału I PAN za okres od maja 1952 do końca roku 1953, *Rocznik Historii Sztuki*, 1, 1956, S. 537–553. Eine Charakterisierung der komplizierten Situation der Intellektuellen in Polen zum Ende der Stalinära findet sich in Leopold TYRMAND, *Diary 1954* (übersetzt von Anita Shelton, Andrzej Wrobel), Evanston 2014; vgl. auch die vollständige Ausgabe der Tagebücher von Maria Dąbrowska (Maria DĄBROWSKA, *Dzienniki 1914–1965* (Hrsg. Tadeusz Drewnowski), 6–9, Warszawa 2009).

Forschungsthemen und Publikationen

Um 1950 nahm der Druck im Sinne der stalinistischen Ideologie auf die polnische Wissenschaft zu. Davon war auch die Kunstgeschichte betroffen. Ihr wurde die Aufgabe gestellt, das „einzig wahre“ Wissen über die Kunst, insbesondere die polnische Kunst, zu vermitteln, um auch auf diesem Wege die Grundprinzipien der sozialistischen Erziehung umzusetzen. Die von der Partei nach 1949 auferlegte Erforschung der Kunst der Renaissance und der Aufklärung⁴⁰ hatte zwar im Sinne einer Ideologisierung der Kunstwissenschaft Folgen, gleichzeitig führte sie aber auch dazu, dass etwa die umfangreiche und historisch bedeutende Sammlung von Architektorentwürfen aus der Zeit des letzten polnischen Königs Stanisław August Poniatowski wissenschaftlich aufgearbeitet wurde.⁴¹ Da die neue Periodisierung nicht nach Stilepochen, sondern nach politisch-sozialen Kategorien erfolgte, wurden Kunstwerke aus der Barockzeit unter den Renaissancebegriff gefasst, was ideologisch unbedenkliche Möglichkeiten bot, sich mit ihnen zu befassen. Auch die programmatisch verlangte Auseinandersetzung mit Traditionen des Realismus, der als eine in allen Zeiten vorkommende fortschrittliche Stilrichtung verstanden wurde, ermöglichte es, sich barocker Malerei und Architektur zu widmen.

Eine wichtige Aufgabe war es, eine neue Zusammenfassung der polnischen Kunstgeschichte zu verfassen:

Die Verfassung verpflichtet uns zur Verstärkung der kollektiven Bemühungen, ein prachtvolles Bauwerk der wissenschaftlichen Synthese der polnischen Kunstgeschichte zu errichten /.../ in Anlehnung an die bewährte Grundlage der materialistischen Erkenntnistheorie /.../ sowie an die marxistische Lehre, die in den Werken Lenins und Stalins entwickelt wurde.⁴²

Tatsächlich versammelte man damals eine ganze Reihe von Autoren und veröffentlichte 1952 und 1955 zwei Hefte über die gotische und neuzeitliche Kunst in Polen.⁴³ Aufgrund ihrer äußerst

⁴⁰ Der Kunst und Literatur der Renaissance wurde nachgesagt, sie zeichne sich durch volkstümliche Prägung aus, habe also einen Volkscharakter. Diesem Ansatz folgte man auch bei der Vorbereitung einer Tagung zur Kunst der Renaissance (1953), die einen wichtigen Beitrag zur Entstehung des Buches *Sztuka polska czasów nowożytnych* (Polnische Kunst der Neuzeit), Warszawa 1952, darstellte. Vgl. hierzu: Sprawozdanie 1956 (Anm. 39), S. 538–539, und Tomasz TORBUS, Die Rezeption der Renaissance im Nachkriegs-Polen – die Suche nach einem Nationalstil, *Hansestadt – Residenz – Industriestandort. Beiträge der 7. Tagung des Arbeitskreises deutscher und polnischer Kunsthistoriker in Oldenburg*, 27.–30. September 2000 (Hrsg. Beate Störtkuhl), München 2002, S. 313–325. Einen sehr guten Überblick über die Fachliteratur zur Renaissance liefern BLASCHKE 2010 (Anm. 5) und BAŁUS 2015 (Anm. 5).

⁴¹ Diese Sammlung hat die verschiedenen Kriege relativ gut überstanden, sowohl ihren Abtransport nach St. Petersburg nach der letzten Teilung Polens als auch die Vernichtungswelle der Warschauer Kunstsammlungen während der deutschen Besatzung. Die grundlegenden Publikationen hierzu erschienen bis in die 1970er Jahre. Zu nennen sind vor allem: Tadeusz Stefan JAROSZEWSKI, *Architektura doby Oświecenia w Polsce. Nurty i odmiany*, Wrocław 1971, insbesondere S. 8–15; Andrzej ROTTERMUND, *Klasycyzm i romantyzm w Polsce*, Warszawa 1973; Marek KWIATKOWSKI, *Stanisław August – król architekt*, Wrocław 1983; Stanisław LORENTZ, Andrzej ROTTERMUND, *Klasycyzm w Polsce*, Warszawa 1984, sowie zahlreiche Monographien zu einzelnen Architekten.

⁴² STARZYŃSKI 1952 (Anm. 29), S. 5.

⁴³ *Sztuka polska czasów nowożytnych. 1: Lata 1450–1650* (Hrsg. Ksawery Piwocki, Juliusz Starzyński), Warszawa 1953² (Skrypty dla szkół wyższych); *Sztuka polska czasów nowożytnych. 2: Okres 1650–1754. Praca zbiorowa* (Hrsg. Władysław Tomkiewicz), Łódź-Warszawa 1955 (Skrypty dla szkół wyższych). Vgl. Juliusz STARZYŃSKI, *Dzieje sztuki polskiej, Rocznik Historii Sztuki*, 6, 1966, S. 291–298.

ideologisierten Sprache und der marxistischen Interpretation wurden sie jedoch bald nicht mehr zitiert. Die Idee, eine Synthese der polnischen Kunstgeschichte als Sammelwerk zu verfassen, wurde indes in den darauffolgenden Jahren, unter den neuen Bedingungen der Entstalinisierung, verwirklicht.⁴⁴

Ernsthafte Forschung wurde nur in den ‚Elfenbeintürmen‘ der Wissenschaft betrieben: Man bereitete die Katalogisierung von Denkmälern vor, inventarisierte diejenigen Denkmäler, die wiederaufgebaut werden sollten und erstellte einzelne Studien im Auftrag der Werkstätten für Denkmalpflege. Die Resultate dieser Aktivitäten konnten erst nach 1955 veröffentlicht werden. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang die wichtige Arbeit des Ehepaars Maria und Kazimierz Piechotka über Holzsynagogen, vornehmlich aus der Barockzeit, die 1957 erschienen ist.⁴⁵ Diese Publikation war das Ergebnis Vorkriegsforschung, denn alle diese Synagogen waren im Zweiten Weltkrieg von den Deutschen niedergebrannt worden, und ist ein Beispiel für eine Leistung, die ohne Aussicht auf Veröffentlichung und unter großem Arbeitsaufwand erbracht wurde. Sie kann wohl nicht nur im sozialistischen Lager, sondern im gesamten Europa als erste Publikation über Synagogen nach dem Holocaust gelten.

Außerdem begann man damals eine monumental angelegte Serie über die polnische Kunstgeschichte, von der leider nur die Bände über die vorromanische und romanische Kunst, über die Architektur und Malerei der Gotik und die Architektur des 17. Jahrhunderts realisiert worden sind.⁴⁶ Zu den vordersten Aufgaben gehörte in diesem Zusammenhang auch die Bestandsaufnahme der Baudenkmäler, die in Katalogform gewissermaßen als „polnischer Dehio“ sukzessive bis heute veröffentlicht wird.⁴⁷ Zudem war bereits 1948 die Zeitschrift *Ochrona zabytków* (Denkmalschutz) ins Leben gerufen worden, die der Verbreitung konservatorischen Wissens diente.

Bei der Behandlung der polnischen Barockforschung in der stalinistischen Periode ist der 1950 gegründete Przedsiębiorstwo Państwowe Pracownia Konserwacji Zabytków (Staatsbetrieb der Werkstätten für Denkmalpflege), kurz PKZ, unbedingt zu erwähnen. Diese Institution koordinierte den Wiederaufbau und die Restaurierung von Kunstdenkmälern. In der dazugehörigen Abteilung Pracownia Dokumentacji Naukowo-Historycznej (Arbeitsstelle für wissenschaftlich-historische Dokumentation) erstellte man begleitend architektonisch-historische Studien, vor allem für Residenzen, seltener für Kirchen, wobei historische Dokumentationen sowohl in den Territorien Zentralpolens als auch in den neuen sogenannten „wiedergewonnenen Gebieten“, d. h. den West- und Nordgebieten (vor 1945 deutsches Territorium), durchgeführt wurden. Diese Studien stützten sich auf gründliche Quellenabfragen und Inventare von Objekten. Sie unterlagen nicht der Zensur und waren frei von der marxistischen Rhetorik, die bis 1956 in Artikeln und Büchern zwangsweise galt. Bis heute bieten diese Forschungen, die seit der Auflösung der PKZ Anfang der

1990er Jahre bei den Wojewodschaftskonservatoren zugänglich sind, ein reiches Material für die weitergehende wissenschaftliche Beschäftigung mit den Denkmälern.

Popularisierung der Kunst

Eine große Bedeutung wurde der Popularisierung der Wissenschaft beigemessen, die in Form von populärwissenschaftlichen Broschüren oder auch Ausstellungen, insbesondere Wanderausstellungen, erfolgte, die sogar in eigens zu diesem Zweck adaptierten Bussen auch die abgelegensten Dörfer erreichen konnten.⁴⁸ Allein 1951 wurden diese Ausstellungen von ca. 1,5 Millionen Gästen besucht.⁴⁹ Diese Aktivitäten verfolgten gleichzeitig zwei Ziele: Die Erhöhung des Bildungsniveaus und die Stärkung einer polnischen Identität Schlesiens, Pommerns, Ost- und Westpreußens – also der neu erworbenen, ehemaligen deutschen Gebiete. In den Museen, die bis dahin die Sicht der vormaligen deutschen Bevölkerung wiedergegeben hatten, wurde auch ein neuer Identitätsbezug geschaffen; ein Erbe, das in der neuen Realität der Nachkriegszeit nicht akzeptiert wurde.

Nach Stalins Tod 1953 begann die langsame Entstalinisierung, wovon Artikel in *Przegląd artystyczny* (Künstlerischer Überblick), einer in der Stalinära vom Staatlichen Kunstinstitut herausgegebenen, zentralen propagandistischen Kunstzeitschrift, Zeugnis ablegen.⁵⁰ Neue Themen tauchten auch im *Biuletyn Historii Sztuki* und in dem 1956 gegründeten *Rocznik Historii Sztuki* auf,⁵¹ das im ersten Jahrgang eine erste Zusammenfassung der Forschung zur Aufklärung veröffentlichte.⁵² Somit zeitigte das Tauwetter auch eine Zäsur in der Barockforschung.

Die Barock-Tagung des Kunsthistorikerverbandes 1957

Einen neuen Abschnitt in der polnischen Kunsthistoriographie zum Barock läutete eine Tagung des Kunsthistorikerverbandes ein: *Sesja Naukowa Stowarzyszenia Historyków Sztuki poświęcona sztuce baroku* (wissenschaftliche Tagung der Kunsthistorikerverbandes, gewidmet der Kunst des Barock). Sie fand vom 21. bis 22. November 1957 in Posen statt. Die Ergebnisse wurden ein Jahr

⁴⁴ *Historia sztuki polskiej* (Hrsg. Tadeusz Dobrowolski, Władysław Tatarkiewicz), Kraków 1965.

⁴⁵ Maria PIECHOTKA, Kazimierz PIECHOTKA, *Bożnice drewniane*, Warszawa 1957; englische Ausgabe: Maria PIECHOTKA, Kazimierz PIECHOTKA, *Wooden Synagogues*, Warszawa 1959.

⁴⁶ Aleksander GIEYSZTOR, Michał WALICKI, Jan ZACHWATOWICZ, *Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku*, 1–2, Warszawa 1971 (Dzieje sztuki polskiej, 1); MIŁOBĘDZKI 1980 (Anm. 7); Teresa MROCZKO, Marian ARSZYŃSKI, Andrzej WŁODAREK, *Architektura gotycka w Polsce*, Warszawa 1995 (Dzieje sztuki polskiej, 2/1–2); *Malarstwo gotyckie w Polsce* (Hrsg. Adam S. Labuda, Krystyna Secomska), Warszawa 2004 (Dzieje sztuki polskiej, 3).

⁴⁷ *Katalog zabytków sztuki w Polsce* (Hrsg. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk), erscheint seit 1951; eine (allerdings unvollständige) Liste der einzelnen Bände ist verfügbar unter: <http://www.ispan.pl/pl/dzialalnosc-badawcza/zaklad-historii-sztuk-plastycznych/katalog-zabytkow-sztuki-w-polsce/spisy-tresci> (10.03.2020).

⁴⁸ Z działalności Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Kultury Materialnej, *Biuletyn Historii Sztuki*, 13/1, 1951, S. 190–191.

⁴⁹ ZAŁUSKA 1951 (Anm. 23), S. 190.

⁵⁰ Der Gedanke, ein einschlägiges Periodikum herauszugeben, kam bereits im Jahr 1951 auf, als die Polnische Akademie der Wissenschaften gegründet wurde. Erscheinen konnte dieses jedoch erst 1956. Für eine von der Bibliothek des Nationalmuseums Krakau erstellte, digitale Übersicht der Inhaltsverzeichnisse der Zeitschrift in den Jahren 1946 bis 1973 siehe: <http://mnk.pl/images/upload/pliki/Biblioteka%20MNK/Przegl%C4%85d%20Artystyczny%201950-.pdf> (05.03.2020).

⁵¹ Die erste Ausgabe des *Rocznik Historii Sztuki* (Jahrbuch für Kunstgeschichte) im Jahre 1956 ist als ein Brückenschlag zwischen der Stalinzeit und der nachfolgenden Epoche zu werten (was etwa an dem Bericht über die Aktivitäten des Kunsthistorischen Komitees für die Jahre 1952–1953 deutlich erkennbar ist), in der Beiträge – vorwiegend zur Architektur der Aufklärung – weitgehend von der Ideologie entlastet waren. Die nächste Ausgabe des Jahrbuchs konnte allerdings erst 1961, also fünf Jahre später, erscheinen. Dies hatte seinen Grund in der nach 1956 erfolgten Umgestaltung der Polnischen Akademie der Wissenschaften, als deren Ergebnis das Komitee der Kunstwissenschaften ins Leben gerufen wurde.

⁵² Ze studiów nad sztuką polską Oświecenia, *Rocznik Historii Sztuki*, 1, 1956, S. 303–553.

später im *Biuletyn Historii Sztuki* teilweise publiziert. Das einleitende Referat mit dem Titel Barock. Stil – Epoche – Gestalt hielt Jan Białostocki, der schon damals als führende Autorität galt. In Polen war er der einzige Kunsthistoriker, der in der internationalen Arena agierte und eine Vermittlerrolle im Austausch zwischen Ost und West einnahm.⁵³ In seinem Referat schilderte er den aktuellen westlichen Forschungsstand zur Barockkunst.⁵⁴ Sein Text ist als erster wissenschaftlicher Versuch zu werten, die Barockforschung nach dem Tauwetter von ideologischer Sprache zu befreien. Władysław Tomkiewicz analysierte in seinem Beitrag „Über die ‚barocke‘ Kunst in Polen“ die bisherige polnische Forschung, die man seiner Meinung nach eher als Fallstudien denn als übergeordnete Fragestellungen bearbeitend betrachten sollte.⁵⁵ Besonders scharf kritisierte er den zweiten Band einer 1953 und 1955 erschienenen marxistischen Darstellung der polnischen Kunst aus der Zeit zwischen 1659 und 1764.⁵⁶ Die barocke Kunst werde hier als Zeugnis von Rückständigkeit und als das Gegenteil von Fortschritt beschrieben. Tomkiewicz fasste die dort angeführten Vorwürfe gegen die barocke Kunst, die typisch für die wissenschaftliche Sprache und das Geschichtsmodell der stalinistischen Ära waren, wie folgt zusammen: Der Barock habe der herrschenden Klasse gedient, er sei als Mittel der gegenreformatorischen Propaganda zu verstehen, er sei eine dem Wesen nach kosmopolitische Kunst und Ausdruck einer antirealistischen Strömung, die idealistisches Gedankengut propagiert habe.

Diese vier „Todsünden“ nahm er zum Ausgangspunkt, um der polnischen Barockforschung neue Ziele aufzuzeigen. Er schlug vor, zunächst die polnische Barocktheorie und die wichtigsten Schriften über die Kunst aus dem 17. und 18. Jahrhundert sowie deren Einfluss auf das polnische Bauwesen zu analysieren. Eine der zentralen Aufgaben sollte seiner Meinung nach die Erforschung des Mäzenatentums sein. Insbesondere forderte Tomkiewicz Untersuchungen zu Auftraggebern, bei denen es sich um die königliche Familie, aristokratische Kreise und Magnatenfamilien handelte, die große Latifundien in Litauen, Wolhynien und Podolien besaßen und die Muster abendländischer Kunst in den Osten transferiert hätten. Angeführt sind die Familien Lubomirski, Sieniawski, Ossoliński, Sapieha und Radziwiłł, deren Geschichte man detaillierter erforschen sollte, um die von ihnen finanzierten Kunstobjekte und Bauten besser analysieren und verstehen zu können. Ihre Aktivitäten hätten sowohl dem Bau und Umbau von Residenzen als auch der Stiftung von imposanten katholischen Sakralanlagen gegolten. Notwendig sei darüber hinaus eine gründliche Erfassung kirchlichen Mäzenatentums, insbesondere desjenigen der wichtigsten Orden wie etwa der Jesuiten, der Bernhardiner, der Zisterzienser und der Dominikaner, die im ehemaligen Ostpolen, den *Kresy*, eine herausragende Rolle gespielt hätten.

Wenn Tomkiewicz die genannten Forschungsdesiderate auch zunächst in Bezug auf notwendige historische Studien formulierte, so waren diese für ihn selbstverständlich mit der kunstgeschichtlichen Disziplin verbunden: Als Hauptaufgabe definierte er die Formanalyse, wobei er gleichzeitig betonte, dass diese Methode nur eine Etappe und nicht das Ziel darstellen könne. Er knüpfte hierbei an Erwin Panofskys Konzept der ikonologischen Analyse von Kunstdenkmälern an. Zu dieser Form der wissenschaftlichen Auseinandersetzung seien am besten sakrale Bauten geeignet, die Tomkiewicz zufolge am wenigsten umgebaut worden seien und verschiedene Kriege und Aufstände weitgehend unverändert überstanden hätten. Dies träfe nur in geringerem Maße auf die Residenzarchitektur zu, die mehrfach umgebaut und im 19. und 20. Jahrhundert oft bis auf die Grundmauern zerstört worden sei. Tomkiewicz präzisiert nicht, welche Territorien diese Studien betreffen sollten. Zwischen den Zeilen wird aber deutlich, dass es ihm auch um die „verlorenen Gebiete“, also um Teile von Litauen, Belarus (Weißrussland) und der Ukraine ging. Wahrscheinlich ging er davon aus, dass sich dank der „sozialistischen Freundschaft“ mit der Sowjetunion Reisen für Archivrecherchen und zur Besichtigung der Objekte an Ort und Stelle relativ leicht würden durchführen lassen. Die Realität erwies sich jedoch in der Folgezeit als eine gänzlich andere.

Als viertes Desiderat sah Tomkiewicz monographische Studien zu einzelnen Künstlern und Objekten an. Er unterstrich, dass auf diesem Gebiet schon viel geleistet worden sei, betonte aber auch, dass noch Vieles fehle, wie beispielsweise die Befassung mit dem königlichen Schloss in Warschau. Hier muss man einräumen, dass diese Lücke im Polen der 1950er Jahre nur schwerlich zu schließen gewesen wäre, da das Schloss bekanntermaßen 1944 von der Wehrmacht bis auf die Fundamente gesprengt worden war.⁵⁷ Abschließend hob Tomkiewicz die besondere Bedeutung einer systematischen Bestandsaufnahme der Kunstdenkmäler und die Erfassung der nach dem Zweiten Weltkrieg verbliebenen schriftlichen Quellen hervor. Zudem stellte aus seiner Sicht auch die Schaffung einer ständigen Ausstellung barocker Kunst, besonders der Malerei und des Kunstgewerbes, ein zentrales Anliegen dar.

Zusammenfassend lässt sich feststellen: Die Posener Tagung und besonders die Beiträge von Tomkiewicz und Białostocki waren ein Meilenstein in der Entwicklung der polnischen Forschung zur Architektur des Barock, zumal der Verlauf wie auch die Diskussionen der Tagung der Fachöffentlichkeit in der Fachzeitschrift *Biuletyn Historii Sztuki* zugänglich gemacht wurden. Tomkiewicz benannte zentrale Forschungsdesiderate, ohne ideologische Zugeständnisse zu machen. Białostocki stellte Konzepte der neusten westlichen Barockforschung auf. Tomkiewiczs Vorschläge, die teilweise schon um 1950 formuliert worden waren, damals aber nicht diskutiert werden konnten, sind in ihren generellen Umrissen bis heute aktuell und wurden im Laufe der folgenden 50 Jahre zu großen Teilen realisiert. Die ersten Resultate dieser Debatte stellten sich schnell ein: Bereits 1962 erschien die oben erwähnte neu verfasste dreibändige Gesamtdarstellung der polnischen Kunstgeschichte, herausgegeben von dem bekannten Krakauer Mittelalter- und Schlesienforscher Tadeusz Dobrowolski sowie dem anerkannten Kunsthistoriker und Philosophen Władysław Tatarkiewicz.⁵⁸ Die Texte über die barocke Architektur (inklusive derjenigen in den

⁵³ Białostockis berufliche wie private Biographie sowie seine kunsthistorische Methodologie wurden in mehreren Publikationen thematisiert. Vgl. Antoni ZIEMBA, Jan Białostocki (1921–1988), *Rocznik Historii Sztuki*, 36, 2011, S. 157–171; Białostocki. *Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki „Jan Białostocki – między tradycją a innowacją“*. Nieborów 23.–25.10.2008 (Hrsg. Magdalena Wróblewska), Warszawa 2009.

⁵⁴ Jan BIAŁOSTOCKI, Barok. Styl – epoka – postawa, *Biuletyn Historii Sztuki*, 20/1, 1958, S. 12–36.

⁵⁵ Vgl. hierzu und zum Folgenden: Władysław TOMKIEWICZ, O sztuce „barokowej” w Polsce, *Biuletyn Historii Sztuki*, 20/1, 1958, S. 37–48.

⁵⁶ Man sollte jedoch unterstreichen, dass Tomkiewicz selbst am stark ideologisierten Sammelwerk *Sztuka polska czasów nowożytnych* mitgearbeitet hatte, das zwei Jahre zuvor erschienen war, dass seine Ausführungen also gewissermaßen als „Selbstkritik“ zu verstehen sind. Vgl. Jerzy KOWALCZYK, Władysław Tomkiewicz (1899–1982). O profesorze Władysławie Tomkiewiczu w dziesiątą rocznicę śmierci, *Biuletyn Historii Sztuki*, 54/4, 1992, S. 113–117.

⁵⁷ Zu den Konzepten des Wiederaufbaus des Warschauer Schlosses in den Jahren 1949–1955 siehe Piotr MAJEWSKI, *Ideologia i konserwacja. Architektura zabytkowa w Polsce w czasach socrealizmu*, Warszawa 2009, S. 158–192. Vgl. Stanisław LORENTZ, *Walka o Zamek 1939–1980*, Warszawa 1986. Zum aktuellen Forschungsstand siehe Małgorzata POPIOŁEK-ROSSKAMP, *Warschau. Ein Wiederaufbau, der vor dem Krieg begann*, Paderborn (im Druck); Grzegorz PIĄTEK, *Najlepsze miasto świata. Warszawa w odbudowie 1944–1949*, Warszawa 2020.

⁵⁸ *Historia* 1962 (Anm. 7).

ehemaligen polnischen Ostgebieten) für dieses Handbuch verfasste Zbigniew Hornung (aus Lemberg, dann in Breslau tätig). Dieser Überblick stellt die erste umfassende Studie zur Barockkunst nach der Stalinära dar und erfüllt die von Tomkiewicz benannten Desiderata.

Ein Jahr darauf erschien auch eine erste Gesamtdarstellung der Architekturgeschichte in Polen, verfasst von Adam Miłobędzki.⁵⁹ In der umfangreichen Einführung werden verschiedene Aspekte der geschichtlichen, politischen, kulturellen und sozialen Hintergründe der architektonischen Entwicklung besprochen, wobei Miłobędzki die Rolle des Sarmatismus, der Kultur des polnischen Adels im 17. und 18. Jahrhundert, unterstreicht. Daneben werden auch Religion und Kultur sowie allgemeine und lokale Merkmale der polnischen Kunst dieser Zeit dargestellt. Miłobędzki geht auf Auftraggeber und Mäzene ein, stellt typische architektonische Programme vor, die sowohl Sakralarchitektur als auch Residenzen, Stadt- und Dorfarchitektur, Festungsbau und Gartenkunst umfassen, und erörtert das Phänomen italienischer Vorbilder und deren Umsetzung durch lokale Baumeister. Außer Darstellungen der architektonischen Formen der einzelnen Gebäudetypen werden auch einzelne Regionen, einschließlich des ehemaligen Ostpolens (Litauen, Ukraine), dargestellt. Hier wurde der kulturelle, gesellschaftliche und politische Kontext frei von einer ideologischen Perspektive geschildert.

Neue Leitlinien für die Barockforschung ab den 1960er Jahren

Miłobędzki's Buch ist als Ergebnis der neuen Forschungsweise zu werten, die nach 1956 und insbesondere ab den 1970er Jahren dank intensiver internationaler Kontakte möglich war. Von großer Bedeutung in diesem Zusammenhang war die Warschauer Kunstgeschichte. Hier befand sich außer dem Institut für Kunstgeschichte an der Universität auch das 1959 in die Polnische Akademie der Wissenschaften eingegliederte *Instytut Sztuki* (Kunstinstitut), das aus dem ehemaligen stalinistischen Państwowy Instytut Sztuki (Staatliches Kunstinstitut) entstanden ist.⁶⁰ Weiterhin war dank der Architekturfakultät der *Politechnika Warszawska* (Technische Universität Warschau) die historische Architekturforschung stark vertreten. Zudem waren die großen Universitätsbibliotheken, die Kunstbibliothek im *Instytut Sztuki*, die Nationalbibliothek sowie die Bibliothek des Kunsthistorikerverbandes⁶¹ Anlaufstellen für Informationen über die aktuelle internationale Forschung, denn hier waren die wichtigsten Publikationen zur Kunstgeschichte aus Westeuropa und teilweise aus den Vereinigten Staaten versammelt. All dies schuf eine solide Grundlage für „entdoktrinierter“ Forschung. Vor allem dank Białostocki gab es einen regen intellektuellen Austausch mit dem Westen. Darüber hinaus ermöglichten verschiedene Förderprogramme Forschungsaufenthalte im Westen. Allerdings waren die Möglichkeiten an anderen kunsthistorischen Instituten in Polen nicht vergleichbar mit denen der Warschauer Institutionen.⁶² Dank zahlreicher privater Kontakte

⁵⁹ Adam MIŁOBĘDZKI, *Zarys dziejów architektury w Polsce*, Warszawa 1963 (und mehrere überarbeitete Ausgaben).

⁶⁰ Siehe Anm. 17.

⁶¹ Die 1953 gegründete Bibliothek erwarb den Nachlass von Jan Białostocki nach seinem Tod. Vgl. Alicja Krystyna ZARAŚ, *Biblioteka Stowarzyszenia Historyków Sztuki im. Profesora Jana Białostockiego, Stowarzyszenie Historyków 2014* (Anm. 22), S. 73–80.

⁶² Untersuchungen zu den internationalen Kontakten der polnischen Wissenschaftler sind erst in letzter Zeit angelaufen. In der Gruppe derjenigen Wissenschaftler, die relative Reisefreiheit genossen und Regierungsstipendien erhielten, stellten die Warschauer die Mehrheit dar. Die Wissenschaftler in Krakau hingegen profitierten von

und der Unterstützung von Exilorganisationen sowie auch von privaten Personen im Exil konnten viele polnische Forscher ihre Studien in Frankreich, Italien, Österreich und Deutschland sowie später auch in den USA fortsetzen oder ergänzen.

Ab etwa 1970 wurden mehrere Übersetzungen veröffentlicht, die die polnischen Leser relativ früh mit den Schriften von Erwin Panofsky, Arnold Hauser, Ernst Gombrich und anderen international bedeutenden Kunsthistorikern vertraut machten.⁶³ Zu erwähnen ist auch Białostockis 1976 publizierte Auswahl aktueller Positionen der kunsthistorischen Forschung aus West und Ost.⁶⁴ Eine große Rolle spielte das Institut für Kunstgeschichte in Posen. Mit der Barockforschung (und dem Schwerpunkt schlesischer Barock) beschäftigte sich ab den 1950er Jahren Konstanty Kalinowski, der in den 1960er Jahren seine Studien im Rahmen eines Stipendiums in Wien fortsetzte.⁶⁵ Dank ihm wurden Kontakte auch mit ausländischen Hochschulen aufgenommen. In den 1970er Jahren fanden in Posen drei äußerst wichtige Konferenzen statt, die die Forschungsperspektiven der Barockforschung in Mitteleuropa grundlegend veränderten. Landesweit wurden damals auch methodologische Diskussionen eingeleitet, deren Intensität dazu führte, dass man in der polnischen Kunstgeschichte von der Posener methodologischen Schule spricht.

Mit dem Wechsel der kommunistischen Parteiführung 1970⁶⁶ begann eine relativ große Reisefreiheit, die vielen Wissenschaftlern ermöglichte, ein internationales Forschungsleben zu pflegen. Sehr viele Kunsthistoriker unternahmen private Studienreisen nach Italien, Frankreich und Deutschland, was nicht nur zur Anknüpfung neuer wissenschaftlicher Kontakte, sondern auch zur Erweiterung ihrer Interessen und Forschungsgebiete auf ausländische Kunst, darunter auch die Barockkunst, führte. Beiträge und Bücher polnischer Kunsthistoriker wurden immer häufiger im Westen herausgegeben. Die Internationalisierung der polnischen Kunstgeschichte in den 1970er Jahren war ohne Präzedenzfall in anderen Ostblockstaaten, was die Barockforschung ebenfalls beeinflusste. In den 1980er Jahren erhielt die polnische Kunstgeschichte Unterstützung von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG)⁶⁷ und der Getty Foundation, dank deren Hilfe sich die Bücherbestände der polnischen Kunstbibliotheken bedeutend erweitert haben.

der Unterstützung der katholischen Kirche und konnten dank diesem Umstand zu Studienzwecken ins Ausland reisen. In anderen Universitätszentren waren Auslandsaufenthalte zu wissenschaftlichen Zwecken sehr viel seltener möglich. Dieses Thema wurde leider noch nicht erforscht.

⁶³ Erwin PANOFSKY, *Studia z historii sztuki* (Nachwort von Jan Białostocki), Warszawa 1971; Arnold HAUSER, *Filozofia historii sztuki* (übersetzt von Danuta Danek, Janina Kamionkova), Warszawa 1970; Arnold HAUSER, *Spoleczna historia sztuki i literatury* (übersetzt von Janina Ruszczyćówna, Nachwort von Juliusz Starzyński), Warszawa 1974; Ernst Hans GOMBRICH, *Sztuka i złudzenie* (übersetzt von Jan Zarnański), Warszawa 1981. Untersuchungen dazu, welche kunsthistorischen Bücher übersetzt werden durften, liegen bisher nicht vor.

⁶⁴ *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich* (Hrsg. Jan Białostocki), Warszawa 1976.

⁶⁵ Tadeusz J. ŻUCHOWSKI, Profesor Konstanty Kalinowski (1935–2002), *Artium Quaestiones*, 14, 2003, S. 9–10; Ryszard PIECHOWIAK, Bibliografia prof. dr. hab. Konstantego Kalinowskiego (1955–2002), *Artium Quaestiones*, 14, 2003, S. 15–28; Konstanty KALINOWSKI, *Gloryfikacja panującego i dynastii w sztuce Śląska w XVII i XVIII wieku*, Warszawa 1973; Konstanty KALINOWSKI, *Architektura doby baroku na Śląsku*, Warszawa 1977; Konstanty KALINOWSKI, *Rzeźba barokowa na Śląsku*, Warszawa 1986; Konstanty KALINOWSKI, *Barock in Schlesien. Geschichte, Eigenart und heutige Erscheinung*, München 1990.

⁶⁶ Dies ist der Beginn der sogenannten Gierek-Ära. Edward Gierek war der erste Parteisekretär der Polnischen Vereinigten Arbeiterpartei in den Jahren 1970–1980.

⁶⁷ Das Institut für Kunstgeschichte in Breslau erfuhr seitens der *Deutschen Forschungsgemeinschaft* (DFG) beim Ankauf neuer Bücher große Unterstützung. Diese Zusammenarbeit mit der DFG dauerte bis 2004 an.

Für polnische Kunsthistoriker spielte außerdem Karolina Lanckorońska (1898–2002) eine besondere Rolle. Als erste habilitierte polnische Kunsthistorikerin und Forscherin von europäischer Bedeutung erfreute sie sich hoher Anerkennung. Ihre Aktivitäten in der Zeit der deutschen Besatzung weckten allgemeinen Respekt; bewundert wurde sie auch für ihre Haltung als Häftling im KZ Ravensbrück.⁶⁸ Nicht zuletzt gehörte sie einem Adelsgeschlecht an, das sich bereits in der Zeit der k.u.k. Monarchie um polnische Belange große Verdienste erworben hatte,⁶⁹ was in oppositionellen und in kirchlichen Kreisen gleichermaßen gewürdigt wurde. Lanckorońska hatte sich nach dem Zweiten Weltkrieg für die Emigration entschieden und in Rom eine private Stiftung gegründet. Diese vergab Stipendien vor allem an Kunsthistoriker, Historiker und Philosophen. Stipendiaten konnten und können noch immer mehrere Monate in Rom, Wien oder London verbringen. Dieses Programm hat die Barockforschung in Polen wesentlich befördert.

Schwieriger als in den Westen war es, in die sozialistischen Länder zu reisen (Tschechoslowakei, Sowjetunion, DDR). Als Versuch, den Austausch gerade mit diesen Staaten zu fördern, ist eine der barocken Kunst in den slawischen Ländern gewidmete Tagung in Nieborów 1979 zu werten, deren Ergebnisse und Referate 1980 im *Biuletyn Historii Sztuki* publiziert wurden.⁷⁰ In der Mitte der 1980er Jahre wurde erneut der Versuch unternommen, eine „Ostblocktagung“ zur Barockforschung zu veranstalten. Grundsätzlich jedoch verhinderten die Reaktion auf die *Solidarność*-Bewegung seitens der kommunistischen Parteien in den Ostblockländern und die Verhängung des Kriegszustandes im Dezember 1981, mit der die Inhaftierung vieler Wissenschaftler, darunter auch Kunsthistoriker, einherging, jegliche internationale Kontakte und lähmten die Forschung insgesamt für einige Zeit.



Zum Schluss möchte ich folgende Fragen zur Geschichte der polnischen Kunstgeschichte stellen: Ging Polen nach 1956 einen „Sonderweg“ in der kunstgeschichtlichen Forschung des Ostblocks? Welche Parallelen und Unterschiede wies die polnische Forschung zur kunsthistorischen Forschung in den sozialistischen Nachbarländern auf? Welche Wirkung hatte die Forschung, die bis 1989 in den sozialistischen Ländern wie der DDR, Polen, der Tschechoslowakei, Ungarn und der Sowjetunion betrieben wurde, auf die Entwicklung der Kunstgeschichte nach der Wende? Ist die Beziehung mehr von Brüchen oder von Kontinuitäten bestimmt? Und zu guter Letzt: Wie sollen wir uns gegenüber dieser Erbe verhalten? Licht und Schatten der polnischen Kunstgeschichte sollten Thema einer tief gehenden und von einem reflektierten Standpunkt aus vorgenommenen Auseinandersetzung sein. Eine durchgreifend erweiterte Analyse der Geschichte der Barockforschung könnte auf viele der oben gestellten Fragen Antwort geben.

⁶⁸ Karolina LANCKOROŃSKA, *Mut ist angeboren. Erinnerungen an den Krieg 1939–1945*, Wien 2003; Jerzy MIZIOŁEK, „Flammans pro recto“. Kilka myśli o ostatnich z rodu Lanckorońskich, czyli o patriotyzmie, europejskiej kulturze artystycznej i tradycji antyku / „Flammans pro recto“. Erinnerungen an die letzten Nachfahren des Lanckoroński-Geschlechtes, über den Patriotismus, die europäische künstlerische Kultur und die Tradition der Antike, *Konteksty. Antropologia kultury, etnografia, sztuka*, 3, 2009, S. 90–109.

⁶⁹ *Karl Lanckoroński und seine Zeit* (Hrsg. Bogusław Dybaś, Anna Ziemińska, Irmgard Nöbauer), Berlin-Münster 2015 (Kulturgeschichte, 2).

⁷⁰ Das Symposium trug den Titel *Sztuka baroku w krajach słowiańskich*, vgl. *Biuletyn Historii Sztuki*, 42/ 3–4, 1980.

Opazanja o raziskavah baroka v kontekstu umetnostne zgodovine v socialistični Poljski

Povzetek

Članek je del mednarodnega raziskovalnega projekta *Asymmetrical Art History? Research and Mediation of "Precarious" Monuments in the Cold War* (Asimetrična umetnostna zgodovina? Raziskovanje in posredovanje »vprašljivih« spomenikov v času hladne vojne), ki je nastal na pobudo Michaela Marek z Inštituta za umetnostno in vizualno zgodovino Humboldtove univerze v Berlinu (2013–2015). Doslej ni še nihče celostno obravnaval problematike raziskovanja baročne umetnosti na Poljskem v letih 1945–1989, torej v času socializma. Čeprav so bili napisani številni članki o zgodovini posameznih umetnostnozgodovinskih inštitutov in o pomembnih poljskih strokovnjakih, so ti praviloma nastali ob različnih jubilejih ali ob smrti teh znanstvenikov. V tovrstnih publikacijah je bilo zato vprašanje študija baročne umetnosti obravnavano le površinsko.

Pričujoče besedilo skuša orisati problem baročnih raziskav, pri čemer se detailneje osredotoča na študij arhitekture; služi lahko tudi kot izhodišče za kompleksnejši raziskovalni projekt. Zgodovina poljskega preučevanja baroka je predstavljena v širokem političnem, ideološkem in institucionalnem kontekstu. Prvi del članka orisuje različne smeri baročnih raziskav v medvojnem obdobju. Temu sledi opis poljske znanosti in umetnostne zgodovine med okupacijo (1939–1945). Najizčrpnější del pa se ukvarja z raziskovalnimi koncepti, prisotnimi v umetnostni zgodovini med 1949 in 1953/55, in njihovimi povezavami s komunistično ideologijo. Opozarja na ustanavljanje institucij in obravnava delovanje vodilnega umetnostnozgodovinskega ideologa stalinističnega obdobja, Juliusza Starzyńskiego (1906–1974).

Članek izpostavlja teme, relevantne v tistem času, in najpomembnejše publikacije, ki so izšle do leta 1956. Postavlja tezo, da se poljski umetnostni zgodovinarji niso uklonili komunistični ideologiji. Poljska inteligenca je zagovarjala tradicijo pasivnega odpora, ki izvira iz obdobja delitve (1795–1918) in iz časa okupacije med drugo svetovno vojno. Zaradi tega so številni izobraženci odšli v tako imenovano »notranjo emigracijo« in nadaljevali z delom zunaj uradnega toka znanja. Učinke te odločitve je bilo videti leta 1956 med »poljskim oktobrom« (znanim tudi kot »poljska odjuga«). Posvetovanje, ki ga je leta 1957 organiziralo umetnostnozgodovinsko društvo v Poznanju, je dokaz o živahnem raziskovanju baroka, izpeljanem neodvisno od prevladujoče marksistične doktrine. Članek natančno analizira to posvetovanje in postavlja tezo, da je pomagalo vzpostaviti splošno smer baročnih raziskav, ki je obveljala do danes. Na kratko predstavlja tudi razvoj baročnih raziskav v letih po »poljskem oktobru«, orisuje pogoje akademskega dela in se osredotoča na umetnostno zgodovino v obdobju med 1960 in 1989.

Avtorica poudarja vlogo Umetnostnozgodovinskega inštituta v Poznanju, kjer so v sedemdesetih letih 20. stoletja potekali trije zelo pomembni mednarodni simpoziji, ki so odločilno vplivali na spremembo pogledov na raziskovanje baroka v srednji Evropi. V istem času so se po celotni državi začele intenzivne metodološke diskusije, ki so privedle do pojma »poznanjska metodološka šola«. Številni umetnostni zgodovinarji so zasebno potovali v tujino, v Italijo, Francijo ali Nemčijo, kar ni privedlo le do novih akademskih povezav, ampak tudi do širjenja interesnih področij in do novih raziskav poljske in tuje umetnosti, vključno z baročno. Knjige poljskih umetnostnih zgodovinarjev so bile pogosteje objavljene na zahodu. Internacionalizacija umetnostne zgodovine, do katere je prišlo na Poljskem v sedemdesetih letih 20. stoletja, ni imela precedensa v drugih socialističnih državah; tudi to je vplivalo na baročne študije. V osemdesetih letih 20. stoletja sta poljsko umetnostno zgodovino podpirali Deutsche

IZVLEČKI IN KLJUČNE BESEDE ABSTRACTS AND KEYWORDS

Boris Golec

Najzgodnejše omembe umetnikov v slovenskem jeziku. Ljubljanska oklicna knjiga 1737–1759 kot vir za slovensko umetnostno zgodovino

1.01 Izvirni znanstveni članek

Prispevek obravnava najzgodnejše omembe slikarjev, kiparjev in drugih umetnikov v slovenskem jeziku. Glede na to, da je bila pisana slovenščina v svetni sferi do razsvetljenstva zelo malo rabljen jezik, srečamo večje število tovrstnih omemb šele sredi 18. stoletja. Slovenski nazivi za njihove poklice so sicer v slovenskih besedilih in slovarjih izpričani od druge polovice 16. stoletja, vendar brez navezave na konkretne osebe. Dragocen vir omemb predstavlja obsežna oklicna knjiga ljubljanske stolne župnije sv. Nikolaja iz let 1737–1759. Slovensko izrazje za obravnavane poklice, ki ga v njej srečujemo, je bilo v celoti adaptirano iz nemščine. Slikarji so označeni kot *malar* in *maler*, kiparji kot *pilavar*, *pildtaver* in *bildtaver*, slikarji kart kot *kartenmalar* oziroma *kartenmaler*, pozlatarji kot *faser* in *fergulder* oziroma *ferguldar*, edini stavbenik pa kot *paumaster*. Knjiga ni samo bogat vir podatkov slovenske poklicne terminologije 18. stoletja, ampak tudi zakladnica za preučevanje mikrokozmosa posameznikov.

Ključne besede: slikarji, kiparji, slovenski jezik, Ljubljana, oklicna knjiga

Boris Golec

The Earliest References of Artists in the Slovenian Language. The Ljubljana Register of Banns 1737–1759 as a Source for Slovenian Art History

1.01 Original scientific article

The paper analyses the earliest references of painters, sculptors and other artists in the Slovenian language. In Slovenian texts and dictionaries, Slovenian titles for professions are attested to since the second half of the 16th century, however, they are not directly referenced to specific persons. Based on the fact that written Slovenian was a language that was rarely used in the secular sphere until the Enlightenment, a larger number of such references can be found only from the middle of the 18th century. An extensive register of banns of the St Nicholas' parish in Ljubljana from 1737–1759 represents a valuable source for such references. The Slovenian expressions for the discussed professions, which can be found in the book, were entirely adapted from German. Painters are designated as *malar* or *maler*, sculptors as *pilavar*, *pildtaver* and *bildtaver*, painters of cards as *kartenmalar* or *kartenmaler*, gilders as *faser* and *fergulder* or *ferguldar*, and the only master builder as *paumaster*. The book is not only a rich source of information about Slovenian professional terminology of the 18th century, but also a treasury for researching individuals' microcosms.

Keywords: painters, sculptors, Slovenian language, Ljubljana, register of banns

Simona Kostanjšek Brglez

Kipar, pozlatar in restavrator Ivan Sojč – življenje in delo od začetka samostojnega delovanja

1.01 Izvirni znanstveni članek

Prispevek osvetljuje življenje in delo plodovitega in doslej slabo raziskanega kiparja, pozlatarja in restavratorja Ivana Sojča (1879–1951). Kiparsko in drugo potrebno znanje ter izkušnje je dolgo pridobival v različnih delavnicah doma in v tujini. Leta 1908 je odprl lastno delavnico v Vitanju, od leta 1911 pa je živel in ustvarjal v Mariboru. V okviru raziskav je bil njegov štirideset enot obsegajoči seznam del dopolnjen z več kot sto šestdesetimi novimi. Med njimi prevladuje lesena cerkvena oprema, pomemben del opusa pa predstavljajo polnplastični in reliefni betonski figuralni nagrobniki. V prispevku, podprtem z arhivskimi viri in ustnimi pričevanji potomcev, je Sojčevo delo predstavljeno glede na slogovne usmeritve, vzore, ikonografijo, tehniko in materiale, namembnost in kvaliteto. Prvič je izpostavljeno njegovo pozlatarsko-poslikovalsko in restavratorsko delo. Ob naštetem je zapolnjena tudi vrzel v poznavanju njegove biografije.

Ključne besede: Ivan Sojč, kiparstvo prve polovice 20. stoletja, secesija, neobarok, neorokoko, cerkvena oprema, nagrobniki, pozlatarstvo, restavratorstvo, ikonografija

Tina Košak

Janez Ernest II. grof Herberstein in naročila opreme za župnijsko cerkev sv. Lenarta v Slovenskih goricah

1.01 Izvirni znanstveni članek

Prispevek na podlagi temeljite analize računskih knjig župnije Lenart v Slovenskih goricah in njihovih prilog obravnava naročila opreme, ki jo je Janez Ernest II. grof Herberstein (1709–1780) v drugi polovici 18. stoletja pridobil za lenarško župnijsko cerkev. Vrsta zanesljivih novih atribucij in datacij predstavlja temelj nadaljnjemu raziskovanju grofovih naročil v njegovih rezidencah. Herberstein je opremo naročal pri privilegiranih umetnikih iz deželne prestolnice, pri kiparju Johannesu Piringerju (1709–1788) ter slikarjih Johannu Baptistu Antonu Raunacherju (1729–1771) in Antonu Jantlu (1723–1805). Vsi omenjeni umetniki so sodelovali pri prenovah v dvorcu Eggenberg in graški palači, reziden-

Simona Kostanjšek Brglez

Sculptor, Gilder and Restorer Ivan Sojč. His Life and Work since the Start of his Independent Career

1.01 Original scientific article

The paper sheds light on the life and work of the prolific and previously poorly researched sculptor, gilder, and restorer Ivan Sojč (1879–1951). He obtained the necessary sculptural and other knowledge and experiences over the course of many years in various workshops at home and abroad. In 1908 he opened his own workshop in Vitanje, and from 1911 he lived and created in Maribor. In the scope of research, his previous list of 40 known works has been complemented with more than 160 others. Among these wooden church equipment prevails, while free-standing and relief concrete figurative tombstones also present an important part of his oeuvre. In the paper, supported by numerous archival sources and complemented with his descendants' oral testimonies, Sojč's work is presented based on stylistic directions, models, iconography, technique and materials, function, and quality. The gilding and painting view of his work and his restoration work are exposed for the first time. Moreover, the paper supplements his biography.

Keywords: Ivan Sojč, sculpture of the first half of the 20th century, Secession, Neo-Baroque, Neo-Rococo, church furnishings, tombstones, gilding, restoration, iconography

Tina Košak

Johann Ernst II Count Herberstein and the Commissions for the Parish Church of St Leonard in Slovenske gorice

1.01 Original scientific article

Based on archival data from parish ledgers and their enclosed documents, the paper analyses the hitherto unknown commissions and patronage of Johann Ernst II Count Herberstein (1709–1780) in the St Leonard parish in Slovenske gorice in the second half of the 18th century. New attributions made based on archival data provide context to his previously known commissions, enabling a comparison with commissions of residential furnishings and providing a departing point for their further analyses. Herberstein commissioned church furnishings from privileged artists from the Styrian capital of Graz: sculptor Johannes Piringer (1709–1788), and painters Johann Baptist Anton Raunacher (1729–1771) and Anton Jantl

cah Karla Leopolda grofa Herbersteina in njegove žene Marije Eleonore, roj. kneginje Eggenberg.

Ključne besede: naročništvo, cerkvena oprema, prenove plemiških rezidenc, 18. stoletje, Lenart v Slovenskih goricah, grad Hrastovec, Janez Ernest II. grof Herberstein, Johannes Piringer, Johann Baptist Anton Raunacher, Anton Jantl (Jandl)

Ana Lavrič

Bratovščine v klariških samostanih na Kranjskem. Njihova umetnostna in duhovna dediščina

1.01 Izvirni znanstveni članek

Prispevek se osredotoča na novoveške bratovščine, ki so delovale pri samostanih klaris na Kranjskem do njihove ukinitve pod Jožefom II. in so bile doslej v strokovni literaturi obravnavane predvsem z zgodovinskega vidika. Z bratovščinama v Ljubljani (1702) in Mekinjah (1717–1718) so klarise na Kranjskem spodbudile češčenje Jezusovega in Marijinega Srca, škofjeloške bratovščine (1717, 1725–1726, 1775–1776) pa so pospeševale v deželi že vkoreninjene pobožnosti do Marijinega brezmadežnega spočetja, sv. Jožefa (sv. Družine) in Imena Jezusovega. Umetnostna dediščina klariških bratovščin je razmeroma skromna, povezana z usodo posameznih samostanov po njihovi ukinitvi, in tudi po kakovosti posebej ne izstopa, zanimiva pa je po ikonografiji z bogato simboliko srca. Zaradi narave ohranjenega gradiva ima prispevek različne vsebinske poudarke in težišča.

Ključne besede: klarise, bratovščine, baročna umetnost, ikonografija, Srce Jezusovo, Srce Marijino, Frančišek Karel Remb, Franc Jelovšek, Leopold Layer, Kranjska

Katarina Mohar

Nacistično pljenje umetnostne dediščine na Gorenjskem med drugo svetovno vojno in primer oltarjev iz cerkve sv. Lucije v Dražgošah

1.01 Izvirni znanstveni članek

Članek na podlagi analize arhivskega gradiva predstavlja doslej neraziskano področje nacističnega pljenja umetnostne dediščine na Gorenjskem med drugo svetovno

(1723–1805), all of whom had participated in the renovations of residences of his relative Carl Leopold Count Herberstein-Pusterwald (1712–1789) and his wife, Maria Eleonora, nee Princess of Eggenberg.

Keywords: patronage, church furnishings, residential renovations, 18th century, Lenart in Slovenske gorice, Hrastovec Castle, Johann Ernst II Count Herberstein, Johannes Piringer, Johann Baptist Anton Raunacher, Johann Jantl (Jandl)

Ana Lavrič

Confraternities in the Convents of the Poor Clares in Carniola. Their Artistic and Spiritual Heritage

1.01 Original scientific article

The paper discusses early modern confraternities active in the convents of the Poor Clares in Carniola until their abolishment by Joseph II, which hitherto have been researched in expert literature particularly from a historical point of view. The Poor Clares in Carniola used confraternities in Ljubljana and Mekinje to encourage the veneration of the Sacred Hearts of Jesus and Mary, while the confraternities in Škofja Loka promoted the already rooted devotions to the Immaculate Conception, St Joseph (the Holy Family), and the Name of Jesus. Due to the fate of individual convents after their dissolution in 1782, the artistic heritage of the Poor Clares' confraternities is modest and its quality does not stand out. Nevertheless, it conveys a special spiritual message and an interesting iconography with a rich symbolism of the heart. Owing to the nature of the surviving material, the paper opens several new themes.

Keywords: Poor Clares, confraternities, Baroque art, iconography, the Sacred Heart, the Heart of Mary, Franz Carl Remp, Franc Jelovšek, Leopold Layer, Carniola

Katarina Mohar

The Nazi Plunder of Artistic Heritage in Gorenjska during the Second World War and the Case of Altars from the Church of St Lucy in Dražgoše

1.01 Original scientific article

Based on analysis of archival sources, the article presents the thus far unresearched Nazi plunder of artistic heritage in the region of Gorenjska (Upper Carniola) during

vojno s poudarkom na organizaciji dela in glavnih akterjih. Zaradi obsežnosti tematike prepušča identifikacijo in analizo zaplenjenih predmetov umetnostne dediščine za prihodnje raziskave. Vrzeli v dokumentih in v samem razumevanju procesa zapolnjuje s študijo primera, ki razkriva, kako so postopki potekali v praksi – osredotoča se na transfer inventarja iz cerkve sv. Lucije v Dražgošah, ki so jo Nemci januarja 1942, po bitki v neposredni bližini vasi, požgali, pred tem pa iz nje odstranili opremo, del katere je pogrešan še danes.

Ključne besede: transfer umetnin, pljenje umetnin, nacizem, cerkev sv. Lucije v Dražgošah, umetnostna dediščina, Gorenjska, 2. svetovna vojna

Damjan Prelovšek

Plečnikova cerkev sv. Antona Padovanskega v Beogradu

1.01 Izvirni znanstveni članek

Članek prinaša nove ugotovitve o gradnji in opremljanju Plečnikove beograjske cerkve sv. Antona, ki temeljijo na doslej neupoštevanih arhivskem materialu iz Beograda in Jajca. Po tem, ko je novi provincial fra Josip Markušić zavrnil umetniško nedozorel načrt cerkve, so se beograjski frančiškani obrnili na Plečnika. Ta jim je narisal podolgovato cerkev s širokim zvonikom, kakršno so tedaj po njegovih načrtih gradili v Pragi. Kot alternativo jim je ponudil tudi cenejšo okroglo varianto z visokim zvonikom, ki so jo z veseljem sprejeli. Ker ni zaupal lokalnim izvajalcem in bi gradnja preseгла finančne možnosti frančiškanov, je opustil sprva zamišljeno kupolo. Na Plečnikovo željo so se frančiškani odločili za dražjo vidno opeko. Cerkev so med letoma 1929 in 1932, to je v času najhujše gospodarske krize, gradili madžarski zidarji iz Vojvodine. Pri ikonografskem programu je Plečnik sodeloval z Markušićem in leta 1936 izdelal generalni predlog opreme. Po letu 1945 se je z dokončanjem cerkve ukvarjal agilni župnik fra Eduard Žilić. Plečnik je za svojega naslednika predlagal arhitekta Janeza Valentinčiča, ki je med drugim dozdil vhodno lopo in zvonik. Pri slednjem je, da bi nekoliko razbremenil temelje, uporabil železobetonsko jedro, navzven pa ga je oblekel z vidno opeko.

Ključne besede: sakralna arhitektura 20. stoletja, Jože

the Secod World War and focuses on organisation of operations and their protagonists. Due to the complexity and scope of the topic, identification and analysis of the plundered artworks are left for future study. The inconsistencies in understanding of the process, which arise from the numerous gaps in documentation, are overcome via a case study revealing how the operations were implemented in practice. Presented in the second part of the article, it focuses on the transfer of inventory from the church of St Lucy in Dražgoše, which was burnt down by the Germans in January 1942 in the aftermath of the battle in its immediate surroundings. A part of the artworks they removed from the church before destroying it are still missing today.

Keywords: transfer of artistic objects, plunder of artworks, National Socialism, church of St Lucy in Dražgoše, artistic heritage, Gorenjska, Second World War

Damjan Prelovšek

The Church of St Anthony of Padua in Belgrade by Jože Plečnik

1.01 Original scientific article

The paper introduces new findings on the construction and furnishing of Plečnik's church of St Anthony in Belgrade, which are based on previously unconsidered archival material from Belgrade and Jajce. After new provincial head fra Josip Markušić rejected the artistically immature plan of the church, the Belgrade Franciscans appealed to Plečnik. He drew them a longitudinal church with a wide bell tower like the one that was being built in Prague after his plans. As an alternative he offered them a cheaper round church with a high bell tower, which the Franciscans happily accepted. Since Plečnik did not trust local constructors and the construction would exceed the financial resources of the Franciscans, he gave up the dome that he had planned at first. At his request, the Franciscans decided on a more expensive visible brick. Between 1929 and 1932, during the worst economic crisis, the church was built by Hungarian masons from Vojvodina. Plečnik collaborated with Markušić on the iconographic programme, and in 1936 he made a general suggestion on the furnishing. After 1945, agile priest fra Eduard Žilić dealt with the finishing of the church. Plečnik proposed architect Janez Valentinčić as his successor, who, among other things, built the entrance porch and the bell tower. With the latter, he used a reinforced concrete core to slightly relieve the foundations, while on the outside, he covered it with visible bricks.

Keywords: 20th century religious architecture, architect

Plečnik, Arkandelo Grgić, Josip Markušić, Eduard Žilić, Ivan Meštrović, Janez Valentinčič, beograjski frančiškani, cerkvena tipologija

Boštjan Roškar

Poslikave in pozlate Holzingerjevih oltarjev in prižnic

1.01 Izvirni znanstveni članek

V prispevku so obravnavane pozlate in poslikave oltarjev in prižnic, katerih zasnova, figure oziroma reliefi in ornamentika so delo mariborskega kiparja Jožefa Holzingerja. Upoštevana so le ustrezno restavrirana dela, torej tista, pri katerih je prezentirana prvotna barvna podoba, kakršno so izvedli predstavljeni pozlatarji in poslikovalci. Poslikave in pozlate nekaterih Holzingerjevih oltarjev in prižnic so arhivsko dokumentirane. Dokumenti omenjajo mariborske slikarje Franca Beinliča, Franca Antona Widemana in Antona Geringerja. Analizirane so stilistične spremembe barvitosti in strukturiranosti marmoracij in tonskih vrednosti inkarnatov v drugi polovici 18. stoletja. Ena izmed redkih ohranjenih pogodb za poslikavo velikega oltarja v cerkvi sv. Lenarta v Slovenskih goricah, sklenjena leta 1772 med upravnikom gospostva Hrastovec in upravnikom izpostave admomtskih benediktincev v Jarenini na eni ter mariborskim slikarjem Francem Antonom Widemanom na drugi strani, daje uvid v zahteve naročnikov, tehnologijo in stroške tovrstnih storitev.

Ključne besede: poslikava, pozlata, inkarnat, oltarno kiparstvo, barok, Jožef Holzinger, Franc Beinlich, Franc Anton Wideman, Anton Geringer

Marcela Rusinko

V »javnem interesu«? Razlastitve umetniških zbirk v komunistični Češkoslovaški med letoma 1948 in 1965

1.01 Izvirni znanstveni članek

V prvem desetletju po komunističnem državnem udaru leta 1948 je bilo umetnostno zbirateljstvo na Češkoslovaškem izpostavljeno hudemu ideološko motiviranemu zatiranju. To je bilo posebej izrazito uperjeno proti nekdanjim družbeni eliti, dotlej nosilki fenomena umetnostnega zbirateljstva. Preganjanje je doživelo vrhunec v letih 1959 in 1960 z montiranimi javnimi procesi proti uglednim predvojnimi zbirateljem umetnin, nekdanjim

Jože Plečnik, Arkandelo Grgić, Josip Markušić, Eduard Žilić, Ivan Meštrović, Janez Valentinčič, Belgrade Franciscans, church typology

Boštjan Roškar

Painting and Gilding of Holzinger's Altars and Pulpits

1.01 Original scientific article

The paper discusses the painting and gilding of altars and pulpits, the design, figures or reliefs, and the ornamentation of which were made by Maribor sculptor Josef Holzinger. It considers only appropriately restored works, thus, those in which the original colour scheme, such as was made by the mentioned gilders and painters, has been presented. The painting and gilding of some of Holzinger's altars and pulpits have been documented in archives. The documents mention Maribor painters Franz Beinlich, Franz Anton Wideman, and Anton Geringer. Stylistic changes to the colouring and structure of marbling and skin of from the second half of the 18th century have been analysed. One of the rare preserved contracts for the painting of the high altar in the church of St Leonard in Slovenske gorice, made in 1772 between the caretaker of the Hrastovec seigneurie and the caretaker of the Jarenina estate on the one hand, and Maribor painter Franz Anton Wiedeman on the other, gives an insight into the demands of the commissioners, the technology, and the costs of such services.

Keywords: polychromy, gilding, carnation, altars and pulpits, figures, Josef Holzinger, Franz Beinlich, Franz Anton Wideman, Anton Geringer

Marcela Rusinko

In the 'Public Interest'? Dispossessing Art Collections in Communist Czechoslovakia between 1948 and 1965

1.01 Original scientific article

In the first decade after the 1948 Communist coup d'état, private art collecting in Czechoslovakia experienced a great deal of ideologically motivated oppression. Targeted, systemic action was taken against representatives of the bourgeoisie, former social elites, who had hitherto been the vehicles of this art collecting phenomenon. The persecution peaked in 1959 and 1960 through exemplary trials with eminent pre-war art collectors. This provoked

predstavnikom buržoazije. To je sprožilo obsežen val prisilnih razlastitev zasebnega umetniškega premoženja in pomembne premike velikih, uglednih umetniških zbirk iz zasebne v javno sfero v poznih petdesetih in na začetku šestdesetih let 20. stoletja. Članek obravnava več vzorčnih primerov takih procesov, ki so se končali s svarilnimi kaznimi in zaplembo premoženja, s katerim so se obogatile vodilne javne zbirke, pa tudi primere drugih, »mehkejših« načinov razlastitve posameznikov s pomočjo močno razširjene češke institucije t. i. zakonsko prisiljenih »donacij« umetnin v vrednosti davka, odmerjenega na dediščino ali na premoženje.

Ključne besede: razlastitve, komunistična Češkoslovaška, zbirateljstvo, moderna umetnost, Narodna galerija v Prahi, Vincenc Kramář, Václav Butta, Rudolf Barák, František Čerovský, Emil Filla

Agnieszka Zabłocka-Kos

Opažanja o raziskavah baroka v kontekstu umetnostne zgodovine v socialistični Poljski

1.01 Izvirni znanstveni članek

Članek analizira periodizacijo poljskih umetnostno-zgodovinskih raziskav od leta 1945 do osemdesetih let 20. stoletja. Ukvarja se z njenimi področji in temami, protagonisti in institucijami, kot tudi z okoli leta 1950 na novo definiranimi odgovornostmi umetnostne zgodovine. V tem kontekstu se loteva vprašanja, v kolikšni meri je mogoče poljsko raziskovanje baroka v tem času imenovati "marksistično".

Ključne besede: poljska umetnostna zgodovina, marksizem-leninizem, zgodovina umetnostne zgodovine, baročna umetnost in arhitektura, 1945–1980

Lilijana Žnidaršič Golec

Mnoge sledi bratovščine sv. Mihaela v Mengšu pri nastanku poslikav Franca Jelovška

1.01 Izvirni znanstveni članek

Prispevek na podlagi gradiva duhovniške bratovščine sv. Mihaela v Mengšu (še zlasti seznama članov), objavljene v Zgodovinskem zborniku, Prilogi časopisa Laibacher Diocesblatt v letih 1892–1895, in drugih primarnih virov ali nanje oprtih študij odkriva povezave bratovščinskih članov in podpornikov z deli v Mengšu rojenega

the extensive wave of violent dispossessions of private artistic assets, the significant mobility of prominent and large art collections from the private to the public sphere in the late 1950s and early 1960s. The article is concerned with several pattern cases of trials, resulting in the confiscation of property, the enrichment of the leading public collections and exemplary punishment, and also cases of other 'soft' ways of dispossessing individuals through the so-called legally forced 'gift'/'donation' of art equivalent in value to an inheritance or property tax that had been levied.

Keywords: dispossessions, communist Czechoslovakia, art collecting, modern art, National Gallery in Prague, Vincenc Kramář, Václav Butta, Rudolf Barák, František Čerovský, Emil Filla

Agnieszka Zabłocka-Kos

Comments on Baroque Research in the Context of Art Historiography of the Socialist Poland

1.01 Original scientific article

The article analyses the periodization of Polish art-historical research from 1945 to the 1980s. It deals with its areas and objects, agents and institutions, as well as with the – around the year 1950 – newly defined responsibilities of art history. In this context, it tackles the problem, to what extent the Polish Baroque research during this time can be called 'Marxist'.

Keywords: Polish art history, Marxism-Leninism, art historiography, Baroque art and architecture, 1945–1980

Lilijana Žnidaršič Golec

The Many Traces of the Confraternity of St Michael in Mengeš in the Commissions of Franc Jelovšek's Frescoes

1.01 Original scientific article

The paper, based on the material of the priestly confraternity of St Michael in Mengeš (especially on the list of its members), published in *Zgodovinski zbornik* [Historical Journal], supplement of *Laibacher Diocesblatt*, between 1892 and 1895, and on other primary sources or studies based on them, uncovers the

slikarja Franca Jelovška (1700–1764). Kot izhodišče je izpostavljeno dejstvo, da se je v času Jelovškove formacije, leta 1722, bratovščini (duhovno) pridružil njegov oče, mengeški organist in cerkovnik Andrej Jelovšek. Zbrani podatki razkrivajo imena ter sorodstvene in druge vezi tistih duhovniških članov in laičkih podpornikov bratovščine, ki so kot naročniki ali (so)priporočitelji vplivali na nastanek velikega dela Jelovškovih baročnih stvaritev, med katerimi se nekatere niso ohranile in jih poznamo le posredno. Ob tem je treba upoštevati, da je k naročilom nemalo pripomogel Jelovškov sloves, kar velja zlasti za čas od srede tridesetih let 18. stoletja.

Ključne besede: Bratovščina sv. Mihaela v Mengšu, Franc Jelovšek (1700–1764), Kranjska, Štajerska, duhovniki, umetnostno naročništvo, baročno slikarstvo, prozopografske študije

Tadeusz J. Żuchowski

Tehnični problemi in naključja kot botri uspeha. Ustanovitev in gradnja jezuitske cerkve v Poznaniu

1.01 Izvirni znanstveni članek

Poznanjska jezuitska cerkev je bila zgrajena v več fazah med letoma 1651 in 1701 po načrtih arhitektov Tomassa Poncina, Bartłomieja Nataniela Wąsowskega in Giovannija Catenazzija. Gradnja se je močno zavlekla zaradi Poncinovih začetnih tehničnih napak (med letoma 1651 in 1653) in poskusov njegovih naslednikov, da bi jih odpravili. Zanimiva končna rešitev notranjščine cerkve je splet naključij. Mogočni stebri naj bi po prvotnem načrtu Wąsowskega podpirali obok s prečnimi loki, ki ga zaradi pomanjaja tehnološkega znanja nad tako široko ladjo niso uresničili; ladja je pokrita z lesenim stropom, ki posnema banjasti obok. Stebri, postavljeni za nerealizirani obok, so ostali in dali notranjščini edinstven karakter. Zamisel o stebrih je predstavljala izhodišče za nadaljno gradnjo, ki jo je med leta 1696 prevzel in do leta 1701 zaključil Catenazzi.

Ključne besede: barok, jezuiti na Poljskem, jezuitska arhitektura, Poznanj, Tomasso Poncino, Bartłomiej Nataniel Wąsowski, Giovanni Catenazzi, Filippo Bonanni, Ferdinando Maldonato, tehnične napake v arhitekturi, baročna teatralizacija

connections between the members of the confraternity and its supporters with the works of the Mengeš born painter Franc Jelovšek (1700–1764). Moreover, it also emphasizes as a starting point the fact that at the time of Jelovšek's formation, in 1722 to be precise, his father, Andrej Jelovšek, organist and sexton of Mengeš (spiritually) joined the confraternity. The data gathered reveal the names as well as family and other ties of the priestly members and secular supporters of the fraternity, who influenced the creation of a large part of Jelovšek's Baroque creations, either as patrons or as (co) recommenders. Some of these creations have not been preserved and are known only indirectly.

Keywords: Confraternity of St Michael in Mengeš, Franc Jelovšek, Carniola, Styria, priests, art patronage, Baroque painting, prosopographical studies

Tadeusz J. Żuchowski

Technical Problems and Coincidence as Parents of Success. Foundation and Construction of the Jesuit Church in Poznań

1.01 Original scientific article

In several stages between 1651 and 1701, a Jesuit church was erected in Poznań. The construction was carried out by Tomasso Poncino, Bartłomiej Nataniel Wąsowski and Giovanni Catenazzi. The long construction time was the result of technical mistake made by Poncino at the beginning (between 1651 and 1653) and subsequent attempts to overcome them by his successors. The inviting final interior solution was obtained by fortuity. The powerful columns, that determine the nature of the interior, are a remnant of a plan by Wąsowski, to cover the nave with a barrel vault. Lack of technical knowledge prevented the placing of transverse arches and as a result the initial concept was abandoned (1675–1687). Instead of the vault, its wooden imitation was laid. Lonely columns became the starting point for creating an original arrangement. This concept was taken over by Catenazzi during the implementation of the further part of the church (1696–1701).

Keywords: Baroque, Jesuits in Poland, Poznań, Jesuit architecture, Tomasso Poncino, Bartłomiej Nataniel Wąsowski, Giovanni Catenazzi, Filippo Bonanni, Ferdinando Maldonato, technical mistake in architecture, baroque theatricalization

SODELAVCI CONTRIBUTORS

Izr. prof. dr. Boris Golec
ZRC SAZU, Zgodovinski inštitut Milka Kosa
Novi trg 2
SI-1000 Ljubljana
boris.golec@zrc-sazu.si

Dr. Simona Kostanjšek Brglez
ZRC SAZU,
Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta
Novi trg 2
SI-1000 Ljubljana
simona.kostanjsek-brglez@zrc-sazu.si

Doc. dr. Tina Košak
ZRC SAZU,
Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta
Novi trg 2
SI-1000 Ljubljana

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

Dr. Ana Lavrič
Gorenjska cesta 15
4202 Naklo
lavric@zrc-sazu.si

Doc. dr. Katarina Mohar
ZRC SAZU,
Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta
Novi trg 2
SI-1000 Ljubljana

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

Dr. Damjan Prelovšek
Zarnikova ulica 11
SI-1000 Ljubljana
damjan.prelovsek@zrc-sazu.si

Mag. Boštjan Roškar
Pokrajinski muzej Ptuj-Ormož
Muzejski trg 1
SI-2250 Ptuj
bostjan.roskar@pmpo.si

Dr. Marcela Rusinko
Masarykova univerzita, Fakulta filozofická
Seminář dějin umění
Arna Nováka 1
60200 Brno
marcelarusinko@phil.muni.cz

Prof. Dr. Agnieszka Zabłocka-Kos
Instytut Historii Sztuki
Uniwersytet Wrocławski
Ul. Szewska 36
PL 50 139 Wrocław
agnieszka.zablocka-kos@uwr.edu.pl

Doc. dr. Lilijana Žnidaršič Golec
Arhiv Republike Slovenije
Zvezdarska 1
SI-1000 Ljubljana

in
Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta
Aškerčeva 2
SI 1000 Ljubljana
lilijana.znidarsic@gov.si

Prof. dr. Tadeusz J. Żuchowski
Instytut Historii Sztuki
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Al. Niepodległości 4 (Collegium Novum)
PL 61874 Poznań
tlenek@amu.edu.pl

VIRI ILUSTRACIJ PHOTOGRAPHIC CREDITS

Boris Golec

1–2: Boris Golec.

3: I. D. Florijančič de Grienfeld, *Deželopisna karta vojvodine Kranjske*, Ljubljana 1744 (faksimile).

Simona Kostanjšek Brglez

1, 6–9, 11, 13–17, 20–21: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana (foto: Simona Kostanjšek Brglez).

2, 4: Zapuščina Ivana Sojča.

3: Meta Bojec Stegenšek.

5, 10, 12, 18–19: Simona Kostanjšek Brglez.

Tina Košak

1–2, 4–13, 15–16: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana (foto: Andrej Furlan).

3, 14, 17: Tina Košak.

Ana Lavrič

1: © Narodni muzej Slovenije, Ljubljana, Grafični kabinet, fotodokumentacija.

2, 10–11, 29–31: Ana Lavrič.

3: A. Coreth, *Liebe ohne Mass. Geschichte der Herz-Jesu-Verehrung in Österreich im 18. Jahrhundert*, Maria Roggendorf 1994.

4, 17, 18, 26: Blaž Resman.

5: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana (foto: Andrej Furlan).

6–8: Marta Triler.

9: © Narodna galerija, Ljubljana, fototeka.

12, 16, 23–25, 28: © Semeniška knjižnica, Ljubljana (foto: Ana Lavrič).

13: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana (foto: Franci Pečnik).

14: *Marienlexikon*, 3, St. Ottilien 1991.

15: Založba Družina, Ljubljana, fotoarhiv.

19–20: *Wahre und schuldigste Hertzens-Andacht zu den Allerheiligsten Hertzen Mariae*, Laybach 1719.

21: D. Hančič, *Klarise na Kranjskem*, Ljubljana 2005.

22, 27: © Muzej krščanstva na Slovenskem, Stična, fotodokumentacija.

Katarina Mohar

1: Katarina Mohar.

2–3: © Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije, Direktorat za kulturno dediščino, INDOK center, Ljubljana.

4: © Loški muzej, Škofja Loka (foto: Tihomir Pinter).

Damjan Prelovšek

1, 7–11, 14–15, 17–19, 21–22, 24–25, 27–28, 30, 33, 39–40, 43–44, 48–50: Damjan Prelovšek.
2–6, 12–13, 16, 20, 23, 26, 29, 31–32, 34–38, 41–42, 45–47: © Muzej in galerije mesta Ljubljana
(foto: Damjan Prelovšek).

Boštjan Roškar

1–2, 6–8, 11: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana
(foto: Simona Kostanjšek Brglez).
3: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana (foto: Andrej Furlan).
4: © Zgodovinski arhiv Ptuj.
5, 9–10: Boštjan Roškar.

Marcela Rusinko

1, 6–7: © Archiv B&M Chochola, Praga (foto: Václav Chochola).
2, 11: © Archiv Národní galerie v Praze, Praga.
3: © Česká tisková kancelář (ČTK), Praga.
4: Severočeská galerie výtvarného umění, Litoměřice (foto: Jan Brodský).
5: L. Slavíček, „Sobě, umění, přátelům“. *Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939*,
Brno 2007.
8: © Česká tisková kancelář, ČTK, Praga (foto: Josef Nosek).
9: © Akademie věd České republiky, Ústav dějin umění, Praga.
10, 13: *Volné směry. Měsíčník umělecky*, 29, 1932.
12: *Sobě ke cti, umění ke slávě. Čtyři století uměleckého sběratelství v Českých zemích*, Brno 2019.
14: © Galerie výtvarného umění v Chebu, Cheb.
15: © Akademie věd České republiky, Ústav dějin umění, Praga (foto: Josef Sudek).

Lilijana Žnidaršič Golec

1, 4, 7–8: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta (foto: Andrej Furlan)
2: arhiv avtorice.
3: V. Koršič Zorn, *Župnija sv. Petra v Ljubljani*, Ljubljana 2000.
5: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana (foto: Franci Pečnik).
6: Lilijana Žnidaršič.

Tadeusz J. Żuchowski

1–3, 5, 7, 9–11, 14–21: Tadeusz J. Żuchowski.
4: © Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań, Zakład Kartografii i Geomatyki.
6: © Bibliothèque nationale de France, Pariz.
8: © Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań, Instytut Historii Sztuki, fotodokumentacja.
12–13: © Archivum Romanum Societatis Iesu, Rim.

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.