

UMETNOSTNOZGODOVINSKI INŠTITUT FRANCETA STELETA ZRC SAZU



ACTA HISTORIAE ARTIS SLOVENICA

26|1 • 2021

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

ACTA HISTORIAE ARTIS
SLOVENICA

26|1·2021

LJUBLJANA 2021

Acta historiae artis Slovenica, 26/1, 2021

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

Katarina Mohar

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

Oliver Currie, Manuela Dajnko, Andrea Leskovec, Tjaša Plut, Sergio Sozi

Prevodi / Translations

Ervin Köstler, Martina Malešič, Nika Vaupotič, Alessandro Quinzi, Samo Štefanac, Polona Vidmar

Celostni strokovni in jezikovni pregled / Expert and language editing

Blaž Resman

Oblikovna zasnova in prelom / Design and layout

Andrej Furlan

Naslov uredništva / Editorial office address

Acta historiae artis Slovenica

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

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

Revija je indeksirana v / Journal is indexed in

Scopus, ERIH PLUS, EBSCO Publishing, IBZ, BHA

Letna naročnina / Annual subscription: 35 €; Posamezna enojna številka / Single issue: 25 €

Letna naročnina za študente in dijake: 25 €

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

Naročila sprejema / For orders contact

Založba ZRC

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

E-pošta / E-mail: zalozba@zrc-sazu.si

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

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

Tisk / Printed by Present d. o. o., Ljubljana

Naklada / Print run: 400

© 2021, avtorji in ZRC SAZU / 2021, Authors and ZRC SAZU

Besedilo tega dela je na voljo pod pogoji slovenske licence Creative Commons 4.0 CC BY NC ND, ki pa ne velja za slikovno gradivo. Za kakršnokoli nadaljnjo rabo slikovnega gradiva je treba pridobiti dovoljenje imetnika avtorskih pravic, navedenega v poglavju Viri ilustracij. Za avtorske pravice reprodukcij odgovarjajo avtorji objavljenih prispevkov. / The text of this publication is available under the conditions of the Slovenian licence Creative Commons 4.0 CC BY NC ND, which is not valid for the published images. Any further use of images requires permission from the copyright holder, stated in the section Photographic Credits. The copyrights for reproductions are the responsibility of the authors of published papers.

VSEBINA

CONTENTS

DISSERTATIONES

Janez Balazič

<i>Fragmentarno ohranjene gotske stenske poslikave na zahodnem panonskem robu</i>	7
<i>Fragmentarily Preserved Gothic Murals on the Western Edge of Pannonia</i>	28

Mija Oter Gorenčič

<i>Die monastischen und kunsthistorischen Beziehungen zwischen Gaming und den Kartausen im heutigen Slowenien unter besonderer Berücksichtigung der Memoria und der Herrschaftsrepräsentation der Habsburger und der Grafen von Cilli</i>	31
<i>Redovne in umetnostne povezave med Gamingom in kartuzijami v današnji Sloveniji s posebnim ozirom na memorio in likovno reprezentacijo Habsburžanov in grofov Celjskih</i>	50

Samo Štefanac

<i>Ponovno o koprski Pietà</i>	51
<i>Di nuovo sulla Pietà di Capodistria</i>	63

Alessandro Quinzi

<i>Rodbinske ambicije Sigismunda grofa Attems Petzenstein v luči umetnostnih naročil</i>	65
<i>Le ambizioni familiari del conte Sigismondo Attems Petzenstein alla luce delle committenze artistiche</i>	79

Polona Vidmar

<i>Vorfahr oder König? Zur Rezeption der Porträts des 17. Jahrhunderts unter Franz Josef Fürst Dietrichstein (1767–1854)</i>	81
<i>Prednik ali kralj? Recepcija portretov iz 17. stoletja v času Franca Jožefa kneza Dietrichsteina (1767–1854)</i>	110

Mateja Maučec

<i>Vizualna propaganda Stadlerjevih ekumenskih prizadevanj v freskah Ivane Kobilce</i>	113
<i>Visual Propaganda of Stadler's Ecumenic Project in Frescoes by Ivana Kobilca</i>	131

Vaidas Petrulis	
<i>Kaunas – a Baltic Garden City?</i>	133
<i>Kaunas – baltško vrtno mesto?</i>	149
Damjan Prelovšek	
<i>Plečnikovi načrti za cerkev sv. Križa v Zagrebu</i>	151
<i>Plečnik's Plans for the Church of the Holy Cross in Zagreb</i>	165
Martina Malešič	
<i>Risbe iz stockholmskih arhivov. Poskus rekonstrukcije švedske izkušnje</i> <i>arhitektov Franceta in Marte Ivanšek</i>	167
<i>Drawings from the Stockholm Archives. An Attempt to Reconstruct</i> <i>the Swedish Experience of Architects France and Marta Ivanšek</i>	183

APPARATUS

Izvečki in ključne besede / Abstracts and Keywords	187
Sodelavci / Contributors	193
Viri ilustracij / Photographic Credits	195



QUI MATRI
MONIO JUNGIT
VIRGINEM SV
AM. BENE FACIT
1. CO. 2. 24

DISSERTATIONES

SAMBROSIVS

ET VIS PERFECTVS
EISEVADE VENDE OMNIA
OVA HABES ET DA
PAUPERIBVS
MATTH. 19.

Fragmentarno ohranjene gotske stenske poslikave na zahodnem panonskem robu

Janez Balažic

Med spomeniki gotskega stenskega slikarstva na zahodnem panonskem prostoru, kompleksno obravnavanimi v moji disertaciji,¹ je tudi skupina žal le fragmentarno ohranjenih poslikav.² Čeprav so po obsegu skromni in zaradi slabe ohranjenosti videti manj privlačni, pa nudijo ti fragmenti dodaten uvid in pomembno dopolnjujejo podobo o živahni produkciji gotskega stenskega slikarstva na zahodnem panonskem prostoru v času dinastije Luksemburžanov.³ Ti so skupaj z Anžujci in drugimi vladarskimi družinami močno vplivali na politično in kulturno tektoniko tega dela Srednje Evrope. Ob živahnih prometnih tokovih na zahodnem panonskem robu se je krepila ekonomska moč svobodnih kraljevskih in škofovskih mest, k umetnostni rasti pa so ob tradicionalno dejavnih pokroviteljih iz cerkvenih in plemiških krogov prispevale še na novo ustanovljene redovne skupnosti. V času kraljevsko-cesarske dinastije Luksemburžanov, Habsburžanov in Anžujcev so se regionalne meje zabrisovale zaradi medsebojne povezanosti plemstva in cerkve. Pobude pri umetnostnih podjetjih pa so bile še vedno na strani močne aristokracije in klera, kar se še posebej kaže v svojih dinastičnih recepcijah svetniških legend in tako pomenljivo reprezentira njihovo lojalnost do dvornih krogov oziroma krone.

V danih razmerjih se izjemno tvorne povezave med dinastičnimi pokrovitelji, cerkvijo in regionalnim plemstvom na eni ter umetniškimi delavnicami na drugi strani kažejo tudi v izbranem geografskem okolju, zato se *terminus geographicus* »panonski« v kontekstu obravnave kaže kot ustrezen in reprezentativen. Na zahodnem panonskem prostoru,⁴ torej med Vzhodnimi Alpami in Blatnim

¹ Janez BALAŽIC, *Stensko slikarstvo v dobi Luksemburžanov v zahodnem panonskem prostoru*, Ljubljana 2008 (tipkopis doktorske disertacije).

² V BALAŽIC 2008 (op. 1), str. 76–92, je v poglavju »Fragmentarne stenske poslikave: med hibridnim in internacionalnim slogom« obravnavanih enajst spomeniških lokalitet. V tej razpravi so izpuščeni skromni ostanki fresk, odkriti ob arheoloških izkopavanjih podrte cerkve sv. Andreja na Hodošu v Prekmurju (BALAŽIC 2008 (op. 1), str. 85, 145–147, sl. 59–60), freske iz leta 1924 uničene ladje poznogotske župnijske cerkve sv. Jurija v Sv. Juriju v Prekmurju (BALAŽIC 2008 (op. 1), str. 91–92, 222–223, sl. 504–509) in samo iz zapisov znana poslikava v župnijski cerkvi sv. Trojice v Mannersdorfu a. d. Rabnitz na Gradiščanskem v Avstriji (BALAŽIC 2008 (op. 1), str. 86, 169–170).

³ BALAŽIC 2008 (op. 1), str. 21–63. Po zgodnjih primerih poslikav iz 14. stoletja so v osrednje poglavje »Véliká doba stenskih slikarij« vključeni delo gemerskega slikarja v Murski Soboti, dela umetnostnih podjetij Štefana Lackfija v Kesztehelyju v županiji Zala, poslikave v Somlószólosu v županiji Veszprém in v Kőszegu v Železni županiji (Vas megye) na Madžarskem, slikarije v Rattersdorfu na Gradiščanskem v Avstriji in v cerkvi nekdanjega pavlinskega samostana v Šenkovcu v Međimurju na Hrvaškem ter recentna dognanja o Janezu Aquili.

⁴ Historično izhodišče za geografski okvir umestitve spomenikov stenskega slikarstva ustreza geografskemu pojmovanju zahodnega panonskega prostora *Pannonie Superior* ali *Pannonie Prime*. Ta se ujema z ureditvijo v

jezerom, od Nežiderskega jezera na severu preko madžarske županije Győr-Šopron (Sopron), vzdolž Gradišćanske, do Štajerske, Prekmurja in Medžimurja ter županij Vas, Zala in Vésziprem na vzhodu so se oblikovale regionalne slikarske delavnice, ki s svojsko slogovno specifikom in razprostranjeno dejavnostjo zarisujejo t. i. navpično vplivno os po zahodnem panonskem robu. Poleg italijanskih trecentističnih vplivov so nove umetnostne pobude prihajale še iz Prage, Brna, Bratislave in z Dunaja. Značaj stenskih slikarij pred sredino 14. stoletja se kaže v odvisnosti od visokogotskega linearnega stila, po sredini v mešanju italijanskih trecentističnih prvin, ki jih stilno-formalno označujemo kot »mešani«⁵ ali »prehodni«,⁶ tudi »hibridni« slog,⁷ ob koncu stoletja pa v mešanju s prvinami češko-dunajske produkcije tretje in zadnje četrtine 14. stoletja izzvenijo v pluralni pestrosti mednarodnega gotskega sloga.⁸

Kaže se torej, da so nosilci razvoja stenskega slikarstva v tem času mojstri in delavnice različnih duhovnih in slogovnih provenienc. Ob tem se postavljajo vprašanja o kulturni identiteti zahodnega panonskega prostora v času Luksemburžanov,⁹ o dinastičnem in monastičnem posredništvu, oblikovanju in smereh delovanja slikarskih delavnic, vlogi posamičnega mojstra, slogovnih izhodiščih in orientacijah v razmerju do umetnostnih centrov ter hkrati o tvornem vplivu na regionalno umetnostno produkcijo. Kot že omenjeno, so v razpravo vključeni samo tisti spomeniki, katerih stanje je danes še mogoče preučevati *in situ*, čeprav je njihov register obsežnejši. V izbranem geografskem in časovnem okviru so fragmentarno ohranjeni spomeniki stenskega slikarstva obravnavani v skladu z umetnostnozgodovinskimi recepcijami. Vrednostne opredelitve glede fragmentarno ohranjenih stenskih slikarij so objektivno utemeljene na historičnih podatkih, orisih bistvenih stavbnozgodovinskih značilnosti, deskripcijah ter formalni, ikonografski in komparativni analizi.

V tako načrtanem okviru sodijo na začetek obravnave fragmenti stenskih slikarij v kompleksu nekdanjega frančiškanskega samostana v Šopronu. Frančiškani so se na zemljišču znotraj mestnega obzidja naselili okoli leta 1280. Domnevno so najprej zgradili samostan, a trdnjših zagotovil o njegovem obstoju v tem času nimamo, prav tako iz tega časa ni ohranjenih materialnih sledi. Z gradnjo

Spodnji Panoniji v času rimskega imperija in njeno administrativno členitvijo na *Pannonio Primo* s sedežem v Savariji (današnjem Sombotelu (Szombathely)) in *Pannonio Secundo* s prestolnico Sirmijem (današnja Sremska Mitrovica); gl. Rajko BRATOŽ, Martin Tourski in njegovi stiki s Panonijo, *Zgodovinski časopis*, 60/3–4, 2006, str. 260. V oblikovanju geografskih zamejitev razprava sledi Iloni Valter, kakor jih je zarisala v monografiji o romanski arhitekturi v Zahodni Panoniji; gl. Ilona VALTER, Friedrich BERG, Marijan ZADNIKAR, *Romanische Sakralbauten Westpannoniens*, Eisenstadt 1985 (Kulturgeschichtliche Sachbuchreihe der Edition Roetzer), str. 9, 65–71 (zemljevidi razprostranjenosti).

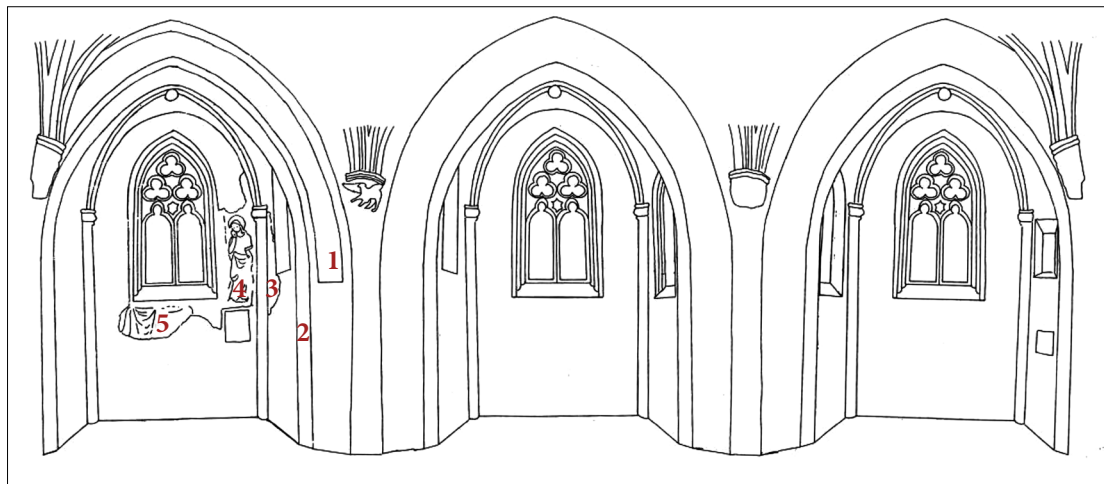
⁵ Tanja GREGOROVIČ, Freske na Brdinjah nad Kotljami in njihov umetnostnozgodovinski položaj, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 29, 1993, str. 47–52; Tanja ZIMMERMANN, *Stensko slikarstvo poznega 13. in 14. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 1996 (tipkopis doktorske disertacije), str. 97–110. Tanja Zimmermann je problemsko poglobljeno podala izhodišča nastanka »mešanega« severnjaško-italijanskega sloga, orisala razvojne stopnje ter obdelala spomenike na Slovenskem in v avstrijskem koroškem zaledju.

⁶ Janez HÖFLER, *Srednjeveške freske v Sloveniji. 4: Vzhodna Slovenija*, Ljubljana 2004, str. 14–18.

⁷ BALAŽIC 2008 (op. 1), str. 28, 32, 34, 36, 38, 54, 76, 78, 87, 90, 116–117.

⁸ O stilnih izhodiščih in razvoju mehkega, lepega sloga oziroma mednarodne gotike gl. Anabelle KRIŽNAR, *Takoimenovana »Vojvodska delavnica« in stensko slikarstvo ok. 1400 v vzhodnih Alpah*, Ljubljana 2002 (tipkopis magistrske naloge), str. 23–43.

⁹ Vedenje o pomenu dinastije in z njo povezane umetnostne produkcije sta močno poglobili razstavi o Karlu IV. v New Yorku in Pragi (*Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437* (ur. Jiří Fajt), München-Berlin 2006) ter o Sigismundu v Budimpešti in Luksemburgu (*Sigismundus rex et imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismundus von Luxemburg 1387–1437* (ur. Imre Takács), Szépművészeti Múzeum Budapest, Musée national d'histoire d'art Luxembourg, Budapest-Luxemburg 2006).



I. Poslikava vzhodnega ostenja kapiteljske dvorane nekdanjega frančiškanskega samostana, Šopron
 Legenda: 1 listni ornament; 2 cikcakast trak; 3 svetnica; 4 svetnica s knjigo – sv. Katarina (?);
 5 naslikana zavesa

samostanske cerkve, danes mestne župnijske cerkve Device Marije so začeli okoli leta 1280. Jedro cerkve tvorita križno obokan dvojnopolni prezbiterij in v zunanjih proporcijah skoraj kvadratna, v notranjosti pa na troje razdeljena križno obokana ladja. Glavno preoblikovanje cerkve je domnevno potekalo pod patronatom Henrika iz vplivne plemiške rodbine Gaissl med letoma 1370 in 1380.¹⁰

Na južni strani je cerkvi prizidana dvoladijska kapiteljska dvorana. Stavbno zasnovo dopolnjuje kakovostna stavbna plastika, ki na kapiteljih in sklepnikih predstavlja boj kreposti in pregreh. Na vzhodni strani se vse tri prečne osi iztekajo v kvadratne, za stopnico povišane eksedre. Nastanek kapiteljske dvorane se postavlja v čas okoli leta 1340. Po stavbnih značilnostih sodi frančiškanska cerkev v Šopronu med kakovostnejše arhitekture iz časa Ludovika Anžujškega¹¹ v povezavi z donatorsko rodbino Gaissl in z zaznavnim vplivom dunajske, bratislavske in višegrajsko-budimske dvorne arhitekture.¹²

Starejšo plast poslikave v imenitnem okolju kapiteljske dvorane (sl. 1, I) so odkrili leta 1951.¹³ Stenske slikarije v kapiteljski dvorani so nastale po dokončanju gradnje pred sredino 14. stoletja (1340),¹⁴ najbrž po ikonografsko domišljenem programu, a sta se do danes ohranili zgolj dve svetnici v severni eksedri (sl. 2). Slikar je likovno večje operiral z risbo, kar se pri obeh svetnicah razkriva v elegantnih držah, gestikulaciji, podajanju draperij, obraznih tipih in zajetem čustvenem razpoloženju. V svetnici, ki s pokrito levico drži knjigo, bi najbrž smeli prepoznati sv. Katarino

¹⁰ György BARTOS, Statue eines knienden Stifters (kat. 7.1), *Sigismundus rex* 2006 (op. 9), str. 565.

¹¹ Dezső DERCSÉNYI, *Nagy Lajos kora*, Budapest 1990 (prva izdaja 1941), str. 86, 90–91.

¹² BARTOS 2006 (op. 10), str. 565.

¹³ Mária PROKOPP, *Italian Trecento Influence on Murals in East Central Europe, Particularly Hungary*, Budapest 1983, str. 179.

¹⁴ András NEMES, *Sopron. Bencés templom és káptalan terem*, Budapest 1994 (Tájak-Korok-Múzeumok Kiskönyvtára, 496), str. 14–16.



1. Poslikava vzhodnega ostenja kapiteljske dvorane, štirideseta leta 14. stoletja, nekdanji frančiškanski samostan, Šopron



2. Sv. Katarina Aleksandrijska (?) in neprepoznavna svetnica na vzhodnem ostenju kapiteljske dvorane, štirideseta leta 14. stoletja, nekdanji frančiškanski samostan, Šopron

Aleksandrijsko,¹⁵ pri desni svetnici pa ob ponovnem pregledu¹⁶ ni videti, da bi s prsti desnice držala kak predmet, zato ostaja njena identiteta problematična in še naprej odprta.

Kot objektivno izhodišče za presojo časa nastanka, *terminus post quem*, slikane plasti v Šopronu more obveljati dokončanje gradnje kapiteljske dvorane okoli leta 1340. Radocsay je poslikavo sicer primerjal z apostoli v Ócsi, datiranimi okoli leta 1300,¹⁷ a je to glede na nastanek arhitekture in stilni značaj obeh svetnic občutno prezgodaj. Z Radocsajem je mogoče soglašati v tem, da slogovni značaj svetnic izkazuje visoko razvojno stopnjo lokalne umetniške kulture.¹⁸ Mária Prokopp obravnava fragmentarno poslikavo v kapiteljski dvorani posplošeno in pravi, da jo je stilno nemogoče opredeliti.¹⁹

Iskanje paralel s sočasnim češkim tabelnim slikarstvom se je izkazalo kot vprašljivo.²⁰ Četudi brez neposrednih povezav, se na Češkem v primerjavo ponujajo kvečjemu stenske slikarije iz štiridesetih let 14. stoletja v johanitski komendi v Strakoniceh²¹ in morda nekoliko mlajša poslikava v cerkvi v Myšencu.²² Značilna linearnost zaznamuje tudi poslikavo v spodnji kapeli gradu Aulfenstein pri Matreiu, datirano z letom 1330.²³ Pri presoji stilnega profila prve poslikave v Šopronu sicer lahko pomislimo še na ornamentalne partije na slavoločnem ostenju v cerkvi sv. Mihaela na Dunaju, nastale kmalu po letu 1350,²⁴ a brez morebitnih delavniških povezav. Figure, kakor pravi Tanja Zimmermann, »zaradi poenostavljenega gubanja draperije, odebeljenih in slikovitejših kontur, sumaričnega podajanja pričesk in bolj grobega senčenja učinkujejo kompaktneje«. ²⁵ Šopronsko poslikavo zaznamuje specifična izzvenevajočega risarskega sloga sredine 14. stoletja. Morda je slikar prihajal z bližnjega, umetnostno vplivnega Dunaja. Nastanek poslikave v kapiteljski dvorani nekdanjega frančiškanskega samostana v Šopronu je na podlagi te domneve in podpore plemiškega mecena, najverjetneje očeta Nikolaja Gaissla,²⁶ mogoče postaviti pred sredino 14. stoletja.

Poslikavo s podobo Marije zavetnice s plaščem (sl. 3) v timpanonu portala pod oktogonalmim zvonikom nekdanje frančiškanske cerkve v Šopronu so odkrili leta 1861 in jo zatem večkrat restavrirali oziroma pretirano prenavljali.²⁷ Upodobitvi v njeni izvorni podobi najbrž ne bi bilo

¹⁵ Otto WIMMER, Barbara KNOFLACH-ZINGERLE, *Kennzeichen und Attribute der Heiligen*, Innsbruck-Wien 1995, str. 148.

¹⁶ BALAŽIC 2008 (op. 1), str. 76. Po drži rok sem sprva sklepal, da bi lahko šlo za puščico in posledično za sv. Uršulo.

¹⁷ Dénes RADOCSAY, *Wandgemälde im mittelalterlichen Ungarn*, Budapest 1977, str. 13, 28, 160, sl. 7.

¹⁸ RADOCSAY 1977 (op. 17), str. 28.

¹⁹ PROKOPP 1983 (op. 13), str. 106, 179.

²⁰ BALAŽIC 2008 (op. 1), str. 76.

²¹ *Gotická nástěnná malba v zemích Českých. 1: 1300–1350*, Praha 1958, str. 134–136, sl. 109, 114–116.

²² *Gotická nástěnná malba* 1958 (op. 21), str. 284–285, sl. 163–165.

²³ Waltraud KOFLER-ENGL, *Frühgotische Wandmalerei in Tirol. Stilgeschichtliche Untersuchung zur »Linearität« in der Wandmalerei von 1260–1360*, Bozen 1995, str. 92, 206–211, sl. 50, 53.

²⁴ Elga LANČ, *Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich*, Wien 1983 (Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs, 1), str. 17, sl. 42.

²⁵ ZIMMERMANN 1996 (op. 5), str. 82.

²⁶ BARTOS 2006 (op. 10), str. 565.

²⁷ Beatrix GOMBOSI, »Köpönyegem pedig az én irgalmasságom ...«. *Köpönyeges Mária ábrázolások a középkori Magyarországon/»Mein weiter Mantel ist meine Barmherzigkeit ...«. Schutzmantelmadonnen aus mittelalterlichen Ungarn*, Szeged 2008 (Devotio Hungarorum, 11), str. 177. Poslikavo je leta 1861, zatem pa še leta 1867 »restavriral«, pravzaprav pa močno preslikal, Ferenc Storno star., nakar so jo restavrirali še leta 1894 Ferenc Storno ml., leta 1951 László Bartha in nazadnje v letih 1993–1994 še Attila Pintér. PROKOPP 1983 (op. 13), str. 179, napačno navaja, da so jo odkrili in restavrirali leta 1865.

mogoče odreči visoke slikarske kvalitete, o čemer lahko z nekaj zadržki sklepamo po starejših dokumentarnih posnetkih (sl. 4–5). Marija je upodobljena brez Jezusa v naročju, s krono z lilijami ter z dolgimi, na ramena padajočimi lasmi. Široko razpira sicer pod vratom z okroglo broško speti plašč, v katerega zavetje se je zateklo pobožno občestvo, razporejeno v tri vrste na vsaki strani. Na Marijini levi klečijo spredaj tri kronane osebe, cesar, cesarica in mladi kralj, menih s tonzuro ter drugo moško in žensko občestvo. V skupini na Marijini desni izstopa opatinja, ob njej kleči papež, za njim kardinal, dva s tonzuro označena frančiškanska opata ter škof. Po ikonografskem tipu gre za redek primer upodobitve *Mater Misericordiae*, torej Marije zaščitnice brez otroka v naročju, ki izvira iz *Speculum humanae salvationis*, in njene zaščite občestva pred najvišjim sodnikom, Bogom Očetom oziroma Kristusom.²⁸ Na eshatološko vlogo Marije zaščitnice v smislu *Porta coeli* opozarja tudi Beatrix Gombosi.²⁹

Kot poroča omenjena avtorica, sta Éber in Henszlmann kot prva postavila čas nastanka v drugo polovico 15. stoletja.³⁰ Enako se je glede datacije opredelil tudi Denes Radocsay.³¹ Mária Prokopp je močno preslikano Marijo z detetom v naročju datirala v konec 14. stoletja.³² Po vnovičnem študiju se je tudi moja prva ocena, datacija okoli 1400 in umestitev v širok krog slikarjev iz bližine Mojstra iz St. Sierningtala,³³ izkazala za problematično in vprašljivo. Nazadnje je razmeroma ohlapno datacijo med letoma 1420 in 1457 podala še Beatrix Gombosi.³⁴

Relevantno oceno kakovosti slikarije v slogovnem pogledu in objektivno opredelitev datacije otežujejo Stornove preslikave in številni restavratorski poskusi. Gracilni lik Marije s široko na ramena razpuščenimi lasmi poudarja dolga, malo pod prsmi prepasana obleka z ohlapnimi rokavi in z bogato izpeljavo gubanja draperije ob nogah. Kolikor je mogoče presoјati po potezah glave in obraza, zlasti v primerjavi s stanjem na starejšem dokumentarnem posnetku (sl. 4), se nam vendarle razkriva prefinjena modelacija očesnih partij, nosu in srčastih ustnic. V formalnem značaju slikarije lahko prepoznamo elemente poznega, izzvenevajočega mednarodnega oziroma lepega sloga.³⁵ Oblikovanje figur pod Marijinim plaščem, njihova obrazna tipika, oprave in zlasti gubanje oblačil pa se od tega nekoliko odmikajo. Morda je bil v tem najverjetneje z Dunaja izvirajoči slikar res bližje realističnim prizadevanjem in izhodiščem v težkem slogu.³⁶ Z datacijo podobe malo po sredini 15. stoletja se odpira vprašanje, ali je bil tudi pri tej poslikavi donator kateri od Gaisslov. Res je, da je njihovo reliefno obdelano rodbinsko heraldično znamenje umeščeno nad vrhom gotskega portalnega zatrepca,³⁷ a to izpričuje le njihovo pokroviteljstvo pri gradnji južnega zvonika. V sami upodobitvi Marije zavetnice pa ne najdemo ničesar, kar bi eksplicitno kazalo na Gaissle. Ostaja tudi vprašanje, koga upodablja opatinja pod Marijinim plaščem v prvi vrsti na levi in koga ženski figuri na desni strani.

²⁸ Jutta SEIBERT, Schutzmantelschaft, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 4, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1972, str. 128–130.

²⁹ GOMBOSI 2008 (op. 27), str. 176.

³⁰ GOMBOSI 2008 (op. 27), str. 176.

³¹ Dénes RADOCSAY, *A középkori Magyarország falképei*, Budapest 1954, str. 208–209.

³² PROKOPP 1983 (op. 13), str. 179.

³³ BALAŽIC 2008 (op. 1), str. 77, 218.

³⁴ GOMBOSI 2008 (op. 27), str. 176.

³⁵ KRIŽNAR 2002 (op. 8), str. 38–39.

³⁶ KRIŽNAR 2002 (op. 8), str. 40–41.

³⁷ GOMBOSI 2008 (op. 27), str. 86.



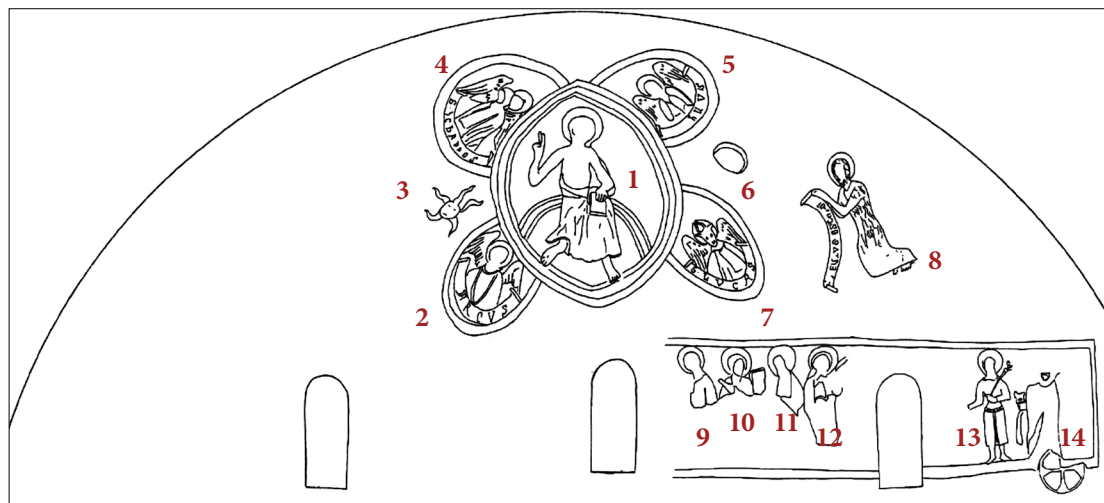
3. Marija zavetnica s plaščem v timpanonu severnega portala, po sredini 15. stoletja (?), ž. c. Device Marije (nekdanja frančiškanska cerkev), Sopron



4. Marija zavetnica s plaščem v timpanonu severnega portala, po sredini 15. stoletja (?), ž. c. Device Marije (nekdanja frančiškanska cerkev), Sopron, stanje pred restavriranjem, detajl



5. Marija zavetnica s plaščem v timpanonu severnega portala, po sredini 15. stoletja (?), ž. c. Device Marije (nekdanja frančiškanska cerkev), Sopron, stanje pred restavriranjem, detajl



II. Poslikava apsida, p. c. sv. Elizabete, Goberling

Legenda: 1 Kristus Odrešenik; 2 evangelist Marko; 3 sonce; 4 evangelist Janez; 5 evangelist Matej; 6 luna; 7 evangelist Luka; 8 Janez Krstnik; 9 apostol; 10 apostol Janez; 11 apostol; 12 apostol; 13 sv. Emerik; 14 sv. Štefan kralj

Med poslikave, ki se uvrščajo v okvir »mešanega«, »prehodnega« oziroma »hibridnega« sloga, prištevamo skromno in močno rekonstruirano poslikavo v apsi romanske cerkve sv. Elizabete v Goberlingu, ki je bila nekoč katoliška, danes pa gre za evangeličansko podružnično cerkev.³⁸ Zaradi Elizabetinega patrocinija seveda ni mogla nastati pred letom 1235.³⁹ Območje je leta 1279 pripadlo güssinškim grofom, od leta 1301 pa je bilo v skupni lasti le-teh in plemičev iz Goberlinga.⁴⁰ Enoladijska cerkev z romanskim kamnitim portalom v južni steni se na vzhodu zaključuje s polkrožno apsidno s tremi okni. Po svoji arhitekturni zasnovi predstavlja manjšo romansko cerkev, nastalo v prvi polovici 13. stoletja.⁴¹

Stensko poslikavo v romanski apsi, izvedeno v mešani *fresco-secco* tehniki, je leta 1959 odkril Franz Juraschek,⁴² istega leta pa je bila tudi utrjena in restavrirana. Poslikava v apsi je ohranjena le deloma in predstavlja na oboku z zvezdnatim nebom obkroženo mandorlo, v kateri je blagoslovljajoči Kristus Odrešenik z zaprto knjigo na kolenih (sl. 6, II). V nekakšnih »priveskih« ga obkrožajo kot tetramorf zaznamovani evangelisti. Spodaj na levi je Marko z napisnim trakom [M]ARCVS, nad njim pa trak S IOHANNES in orlovska glava, ki označujeta evangelista Janeza. Na Kristusovi desni je po volovski glavi in po napisu S LVCAS prepoznaven evangelist Luka. Mateja zgoraj razkriva napis [MAT]HEVS. Med polji z evangelisti je na Kristusovi desnici stilizirano sonce, na drugi strani pa luna.

³⁸ Kraj ob nekaj pomembni »via magna« na južnem vznožju Bernsteiner Gebirge je danes del občine Stadtschlaining v političnem okraju Oberwart. V zgodovinskih virih je prvič omenjen leta 1279, in sicer v staroslovanski obliki *Karpurnuk* (ustrezno slovenskemu krajevemu imenu Kr(u)plivnik); gl. Goberling, *Die Kunstdenkmäler des Politischen Bezirkes Oberwart* (ur. Adelheid Schmeller-Kitt), Wien 1974 (*Österreichische Kunsttopographie*, 40), str. 457–460.

³⁹ Cerkev naj bi izvirala še iz karolinškega obdobja; gl. Goberling 1974 (op. 38), str. 458, op. 6.

⁴⁰ VALTER, BERG, ZADNIKAR 1985 (op. 4), str. 122.

⁴¹ VALTER, BERG, ZADNIKAR 1985 (op. 4), str. 123.

⁴² Franz JURASCHEK, *Aktuelle Denkmalpflege, Burgenland, Österreichische Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege*, 13, 1959, str. 82.



6. *Majestas Domini* v kaloti apsida, šestdeseta leta 14. stoletja, p. c. sv. Elizabete, Goberling

Desno od Kristusa v mandorli, torej na njegovi levici, je v polkupoli naslikan Janez Krstnik z daljšimi lasmi, brado, velblodjim kožuhom in rokami, sklenjenimi v priprošnji, preko katerih se vije trak [...] ECCE [...]VS QUIS TOLLIT P[...]. Njegova prisotnost v dani ikonografski uresničitvi združuje *Majestas Domini* in véliko Déesis.⁴³ Ustrezno ikonografski zasnovi je bila na drugi strani in na isti višini najverjetneje kot priprošnjica upodobljena Marija.

Po šestih še razpoznavnih celopostavnih podobah svetnikov na južni polovici apsidalnega ostega bi lahko sklepali, da je izvirna shema vélike Déesis in *Majestas Domini* prinašala uresničitve z dvanajsterimi apostoli, del spreveda pa predstavljajo še dinastični svetniki iz hiše Arpadovičev (sl. 7, II).⁴⁴ Desno od južnega okna je namreč videti postavi dveh madžarskih svetnikov. Postavo z žezlom v rokah in v tesno oprijetih modrih modnih oblačilih je mogoče identificirati kot sv. Emerika,⁴⁵ v

⁴³ Thomas von BOGYAY, Deesis, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 1, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968, stp. 494–499.

⁴⁴ V zgodnjem 14. stoletju, ko je madžarski kraljevski prestol zasedel Karel Robert Anžujski (leta 1308), se je češčenje svetniških kraljevskih prednikov iz dinastije Arpadovič, torej sv. Štefana kralja, sv. Emerika, sv. Hedvike Šlezjske, sv. Elizabete (Ogrske), le še stopnjevalo, še posebej in zdaleč najbolj razširjen pa je bil kult sv. Ladislava. Gl. Ernő MAROSI, Der Heilige Ladislaus als ungarischer Nationalheiliger. Bemerkung zu seiner Ikonographie im 14–15. Jh., *Acta Historiae Artium*, 33/1–2, 1987/88, str. 211–249.

⁴⁵ Ferenc LEVÁRDY, Emerich (Imre) von Ungarn, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 6, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1974, str. 144–145.



7. Sv. Emerik in sv. Štefan kralj na južni strani ostenja apsida, šestdeseta leta 14. stoletja, p. c. sv. Elizabete, Goberling



8. Apostoli na južni strani ostenja apsida, šestdeseta leta 14. stoletja, p. c. sv. Elizabete, Goberling

dolgem opečnatem plašču ob njem pa je njegov oče sv. Štefan kralj;⁴⁶ njegov meč ni povsem razločno rekonstruiran.

V tej vrsti so levo od južnega okna ohranjene štiri apostolske postave (sl. 8). Prva z desne je nedoločljivih obraznih potez in odeta v opečnat plašč. Apostol ob njem ima opečnato tuniko in svetlomoder plašč. Če je restavratorska rekonstrukcija pravilna, morda predstavlja tretja oseba, golobrad mož svetlih las, apostola Janeza. Z levico drži nekoliko predimenzionirano knjigo, z desnico pa kaže na naslednjega apostola, čigar poteze so povsem shematizirane.

Ob ikonografsko pomenljivi uresničitvi velike Déesis, kombinirane z Majestas Domini, je posebnost poslikave ta, da so se apostolom na ostenju apsida pridružili še ogrski svetniki. Ta okoliščina seveda ni zanemarljiva, saj kaže na dejavno vlogo mecenov oziroma donatorjev slikarije, güssinških grofov in plemičev iz Goberlinga.⁴⁷

Sprva so raziskovalci datirali slikarije v prvo polovico 14. stoletja⁴⁸ oziroma ohlapneje v 14. stoletje,⁴⁹ Elga Lanc pa se opredeljuje za nastanek po sredini 14. stoletja.⁵⁰ Po dosedanjih opredelitvah naj bi v prezbiteriju šlo za dve plasti poslikave; starejši pripadajo konsekracijski križi, mlajši figuralni prizori.⁵¹ Zaradi močne shematičnosti, ki se kaže npr. v načinu slikanja draperije z nekaj pregibi, in vprašljivega kolorita, ki se morda ni dovolj približal izvirnemu, stilnih značilnosti poslikave ni mogoče natančneje opredeliti. Slikarja bi zato pogojno smeli v stilni normi približati t. i.

⁴⁶ Zoltán ZILÁRDFY, Stephan von Ungarn, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1976, str. 407–409.

⁴⁷ VALTER, BERG, ZADNIKAR 1985 (op. 4), str. 122.

⁴⁸ *Burgenland* (Dehio Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs), Wien 1976, str. 108.

⁴⁹ VALTER, BERG, ZADNIKAR 1985 (op. 4), str. 123.

⁵⁰ Za leta 2004 posredovano mnenje o času nastanka poslikave se zahvaljujem Elgi Lanc.

⁵¹ VALTER, BERG, ZADNIKAR 1985 (op. 4), str. 123.



9. Jurijev boj z zmajem na zunanjščini severne stene ladje, ok. 1370, pokopališka cerkev (nekdanja ž. c.) Marijinega vnebovzvetja, Oberwart

»mešanemu« ali »hibridnemu« slogu. Nekateri »modni« prvini, na primer na boke spuščeni okrasni pas pri sv. Emeriku, se stežka umeščajo globoko v prvo polovico 14. stoletja, zato je čas nastanka v šestdesetih letih 14. stoletja verjetnejši.

Močno okrnjena je tudi upodobitev Jurijevega boja z zmajem (sl. 9), ki se je ohranila v stari župnijski cerkvi v gradiščanskem Oberwartu. Območje samo se prvič omenja leta 1327 kot obrambna postojanka, župnija pa šele leta 1463. Arheološke raziskave so razkrile romansko jedro cerkve iz 13. stoletja.⁵² Enoladijsko pravokotno prostornino s tremi okni v južni steni zaključuje na vzhodu pravokotno sklenjen prezbiterij. Slikarije se prvič omenjajo v kratkem poročilu iz leta 1978,⁵³ sporadično pa tudi leta 1997, ko je govor o ostankih poslikave iz sredine 14. stoletja.⁵⁴ Iz fragmentarne podobe je mogoče razbrati poteze svetniškega viteza na rjavcu, ki se s prednjima nogama in z navzdol potisnjeno glavo vzpenja nad zmaja. Jurij nosi zašiljena obuvala, nogavice in krajše, v pasu prepasano zgornje oblačilo. Viteza zaznamuje razkošna frizura, manj pa so razvidne močno okrnjene poteze obraza. Pomenljivo je, da Jurij nima svetniške avreole. V osi med konjevo glavo in zmajem je zgoraj videti manjšo postavo bradatega kralja s trirogeljno krono. Na drugi strani je v temno modrih oblačilih mogoče prepoznati Marjetico. Njena obraz in glava sta povsem uničena, pa tudi druge nadrobnosti so močno zabrisane in ne dopuščajo natančnejše opredelitve.

⁵² VALTER, BERG, ZADNIKAR 1985 (op. 4), str. 201.

⁵³ Wandmalereien (Burgenland), *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 32, 1978, str. 123.

⁵⁴ Burgenland-Oberwart (Denkmalpflege und Denkmalforschung in den Landeskonservatoraten der Bundesländer), *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 51, 1997, str. 30.

Iz doslej objavljenega izvemo o poslikavi le to, da so preostanki odkrite stenske slikarije iz srede 14. stoletja.⁵⁵ Zaradi stanja ohranjenosti poslikava ne dopušča kakovostne opredelitve. Po drži konja, vzdignjenega na zadnje noge, položaju glave in značilno tesno prilegajočih se svetnikovih oblačilih z ostro zašiljenimi čevlji ter njegovi kompaktni pričeski je mogoče sklepati, da bi poslikava lahko nastala v tretji četrtini 14. stoletja oziroma okrog leta 1370. Za primerjavo se v splošnem slogovnem vzdušju ponuja prizor Poslednje sodbe iz okoli 1360–1370 v ladji župnijske cerkve v Edelsbachu⁵⁶ in morda blizu leta 1380 datirane slikarije v župnijski cerkvi sv. Ožbalta v Gradnu na Štajerskem.⁵⁷ Po likovnih karakteristikah, spotegnjenih figurah, ploskoviti obravnavi oblačil, zajetju glave in las, nekoliko okorni risbi z detajlnimi obraznimi potezami, posebej očesno partijo sv. Jurija, ter značilnostih oblikovanja glave kralja je upodobitev mogoče pripisati slikarju šibkejših zmožnosti.

Med spomeniki, ki jih je zaradi stanja ohranjenosti ravno tako težavno definirati, je fragment s prizorom Jurijevega boja z zmajem (sl. 10, III) v Burgu. Kakor poročajo pisni viri, je grad tu stal že pred letom 1244, ko ga je ogrski kralj Bela IV. dodelil pripadnikom rodbine Csém. Pozneje njegov obstoj potrjujejo omembe iz leta 1292 in 1379.⁵⁸ Cerkev sama se omenja že v 13. stoletju in je prvotno spadala pod župnijo Schandorf.⁵⁹ Na nekdanjem grajskem hribu postavljena cerkev je v jedru srednjeveška z ravno krito ladjo, gotskim slavolokom in poligonalno sklenjenim, z oporniki utrjenim prezbitrijem.⁶⁰ Sledi *secco* poslikave je na južni ladijski steni leta 1993 odkril takratni deželni konservator za Gradiščansko Franz Bunzl, v letu 1995 pa je prizor restavriral Sieghard Pohl.⁶¹

Gre za preostanek verjetno že v drugem desetletju 14. stoletja nastale obsežnejše poslikave. Problematično je, da so skoraj vsi stilni in atributivno povedni elementi slabo razpoznavni. Po pričevanju konservatorjev gre za *secco* tehniko slikanja, kar si moramo razlagati kot odvisnost od starejših, v duhu visokogotskega linearne sloga prilagojenih formulacij. Hkrati se zastavljajo še druga vprašanja, povezana s pojmovanjem obraznih nadrobnosti. Mislim predvsem na slikarjevo maniro v oblikovanju oči, nosu in močno našobljenih, v srčasto formo ujetih ustnic. Pri opredelitvi sloga in morebitnega časa nastanka si lahko pomagamo kvečjemu s sorodnimi rešitvami. Paralele se namreč najizraziteje ponujajo v zasnovi glave neke svetniške figure iz okoli leta 1365, ki se uvršča v čas prve poslikave grajske kapele v Gutenbergu.⁶²

Pri poslikavi v grajski kapeli v Gutenbergu je Elga Lanc pomislila na italijanske vplive,⁶³ ki jih je deloma treba imeti v mislih tudi pri sv. Juriju v Burgu. Na to kaže kompaktna, s poudarjeno hrbtno linijo zaprta forma upodobljenčevega telesa, ki se je še pred sredino 14. stoletja uveljavila v južnotirolskem stenskem slikarstvu, na primer v nasledstvu Mojstra Janezove kapele v Briksnu, v rešitvah

⁵⁵ Burgenland-Oberwart (op. 54), str. 30.

⁵⁶ Elga LANC, *Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark*, Wien 2002 (Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs, 2), str. 75, sl. 90–91.

⁵⁷ LANC 2002 (op. 56), str. 101–104, sl. 120, 122, 126–127.

⁵⁸ Goberling 1974 (op. 38), str. 177: (1244) /.../ *locus qui dicitur Owar, ubi antiquitus castrum fuisse dicebatur*; (1379) *Possessio Owar cum loco castris Hollloku nominato*.

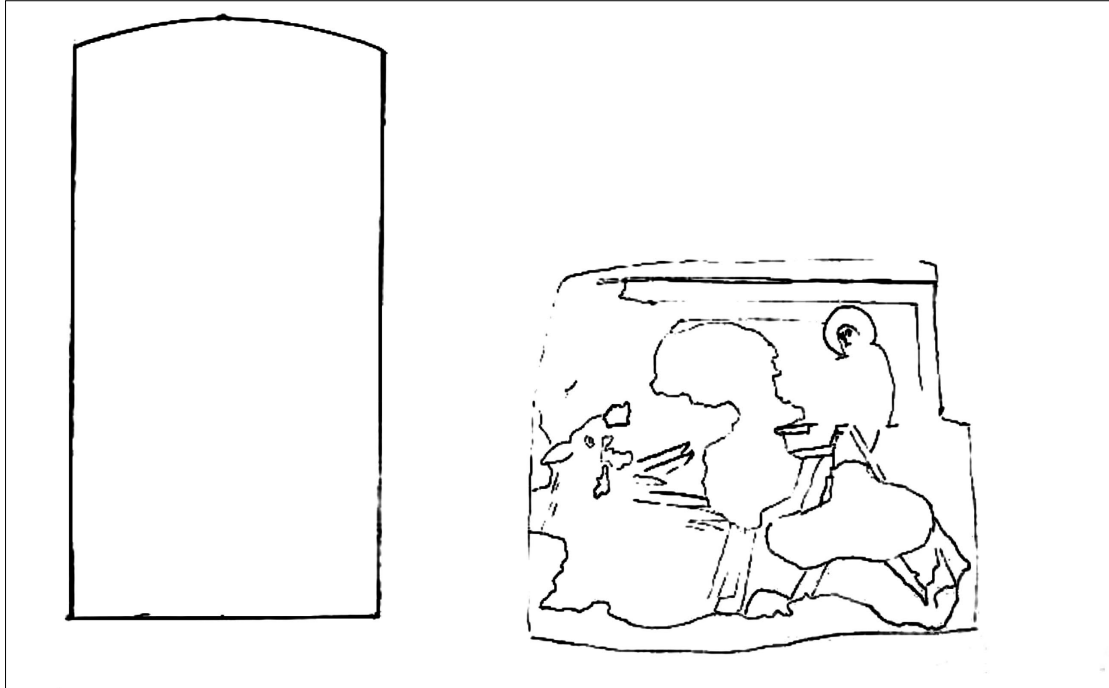
⁵⁹ Goberling 1974 (op. 38), str. 178–179.

⁶⁰ *Burgenland* 1976 (op. 48), str. 48.

⁶¹ Za leta 2007 posredovane podatke o tehniki poslikave, njenem odkritju in restavriranju se zahvaljujem Petru Adamu, takratnemu deželnemu konservatorju za Gradiščansko.

⁶² LANC 2002 (op. 56), str. 148–151, sl. 180.

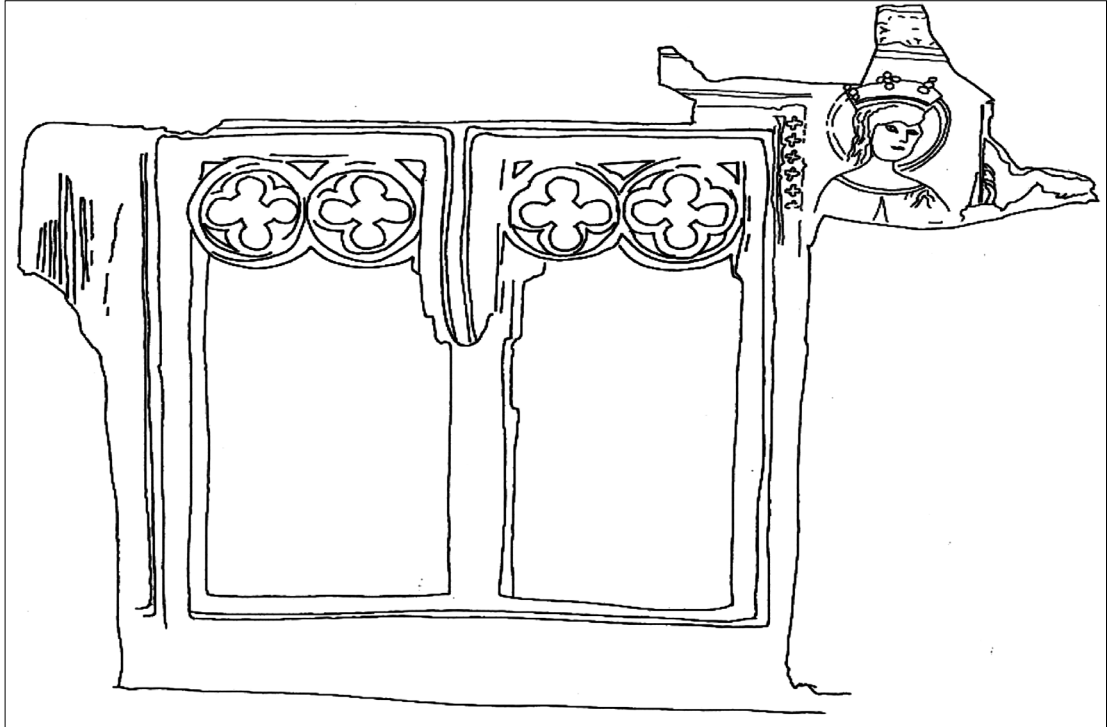
⁶³ LANC 2002 (op. 56), str. 151.



III. Poslikava južne stene ladje, p. c. sv. Andreja, Burg



10. Jurijev boj z zmajem na južni steni ladje, ok. 1360–1370, p. c. sv. Andreja, Burg



IV. Poslikava južne stene prezbitarija, ž. c. sv. Elizabete, Sombotel



11. Sv. Uršula na južni steni prezbitarija, po 1380 (?), ž. c. sv. Elizabete, Sombotel

figur v Poklonu Sv. treh kraljev iz druge četrtine 14. stoletja v cerkvi sv. Cirila v Tilsu pri Briksnu.⁶⁴ V Burgu je torej poslikava ohranjena v skromnem obsegu, kar le deloma dopušča časovno umestitev v tretjo četrtino 14. stoletja, pri čemer jo je vsaj okvirno mogoče postaviti med leti 1360 in 1370, mecene pa bi morda lahko našli v plemiških lastnikih Burga, rodbini Csém/Schandorf.⁶⁵

Pomemben fragment freske se je ohranil v nekdanji frančiškanski, danes župnijski cerkvi sv. Elizabete v Sombotelu (Szombathely). Zgrajena je bila kmalu po ustanovitvi samostana leta 1360. Enoviti ladji je prizidan značilen dolg, poligonalno sklenjen in križnorebrasto obokan prezbitarij. Med izvirnimi gotskimi stavbnimi elementi v notranjščini izstopajo kamnite stenske sedilije, deljene z vmesno prečko v dva dela, vrh pa krasi umetelno izklesano krogovičje. Po obsegu skromna poslikava na južni steni prezbitarija (sl. 11, IV) je bila odkrita leta 1968 in do leta 1970 restavrirana.⁶⁶

Na levi se je ohranil ostanek navpično padajoče vijolične draperije, ki pa ne omogoča natančnejše opredelitve vsebine. Na desni strani sedilij je v okrnjeni podobi dobro viden zgornji del postave neke svetnice. V mladi svetnici so prepoznali sv. Elizabeto Ogrsko,⁶⁷ vendar je ne označujejo standardni svetniški atributi, ki bi tako identifikacijo podpirali.⁶⁸ Zdi se, da je palico s konico, ki jo svetnica drži s prsti levece, mogoče opredeliti kot puščico, zaradi česar bi lahko predstavljala sv. Uršulo.⁶⁹ Slikarji v Sombotelu zaznamujeta kakovostna risba in poudarjeno oblikovanje oči, nosu in ustnic.

Kakovost slikarije in stilni značaj odpirata več vprašanj. Za morebitno delavniško opredelitev in čas nastanka je morda zgovorna bordura, ki se je ohranila navpično ob sedilijah in je potekala tudi ob njihovi zgornji stranici. Tovrstne dekorativne pasaže je sicer najti na slikanih oknih, trečtistično variacijo motiva s četverolisti pa je med prvimi naslikal Giusto da Menabuoi v padovanskem baptisteriju.⁷⁰ Motiv s četverolisti je blizu reprezentančnim primerom iz »gornještajerske vojvodske delavnice«, ⁷¹ na primer v minoritski cerkvi v Brucku na Muri,⁷² seveda pa tudi v Utschu.⁷³

Márija Prokopp, ki slikarji datira v konec 14. stoletja, je zapisala, da jo zaznamuje italijanski vpliv.⁷⁴ Med sočasnimi primeri, ki bi utegnili biti znani tudi Uršulinemu slikarju v Sombotelu, je legenda sv. Uršule Tommasa da Modene iz nekdanje kapele sv. Uršule v cerkvi sv. Marjete v Trbižu, datirana 1355–1357.⁷⁵ Poudariti velja, da v tej zvezi ni mogoče odkriti neposrednih povezav. Zato pa se

⁶⁴ KOFLER-ENGL 1995 (op. 23), str. 120–121, sl. 73–74.

⁶⁵ Goberling 1974 (op. 38), str. 177.

⁶⁶ László STEFÁNKA, *Nézelődés Szombathelyen*, Sopron 1998, str. 27.

⁶⁷ Erzsébet C. HARRACH, Gyula KISS, *Vasi Múemlékek*, Szombathely 1983, str. 430–432; PROKOPP 1983 (op. 13), str. 106–107, 186.

⁶⁸ Karin HAHN, Friederike TSCHOCHNER-WERNER, Elisabeth von Thüringen, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 6, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1976, stp. 133–140; WIMMER, KNOFLACH-ZINGERLE 1995 (op. 15), str. 110.

⁶⁹ Gaynor NITZ, Ursula, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1976, str. 521–527; WIMMER, KNOFLACH-ZINGERLE 1995 (op. 15), str. 199.

⁷⁰ Ana Maria SPIAZZI, Padova, *La pittura nel Veneto. Il Trecento* (ur. Mauro Lucco), 1, Milano 1992, str. 128, sl. 160–163; KRIŽNAR 2002 (op. 8), str. 60.

⁷¹ KRIŽNAR 2002 (op. 8), str. 44, 161–165.

⁷² LANC 2002 (op. 56), str. 51, sl. 60; KRIŽNAR 2002 (op. 8), str. 60, 162.

⁷³ LANC 2002 (op. 56), str. 628, sl. 925; KRIŽNAR 2002 (op. 8), str. 173.

⁷⁴ PROKOPP 1983 (op. 13), str. 106–107, 186.

⁷⁵ Robert GIBBS, *Tomaso da Modena. Painting in Emilia and the March of Treviso, 1340–80*, Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney, 1989, str. 112, 274–280, sl. 82.

nam nehote vsiljuje manj kakovostna vzporednica z delom veronskega Maestra di Sommacampagna v motivu Madone z detetom na prestolu iz sedmega ali osmega desetletja 14. stoletja v cerkvi sv. Blaža v kraju Levico.⁷⁶ V risbi je sicer mogoče opaziti sorodna izhodišča kot pri Uršulinem slikarju, vendar se zdi, da je kvaliteta v Sombotelu višja. V primerjavo se ponuja še ljubka mladenka iz upodobitve meseca maja, pripisana nekemu furlanskemu slikarju, ki je v zadnji četrtini 14. stoletja slikal v videmski palači Antonini Perusini.⁷⁷ Pri kvalitetni slikarji je za primerjavo s sombotelsko posebej vpadljivo oblikovanje frizure, posebej v tem, kako se lasje v izrazitem zavoju po vratu iztečejo na gole rame.

Da gre za sv. Uršulo, potrjujejo tudi sočasni primeri. Če z rešitvijo v Noiarisu⁷⁸ zadostimo tipološki dispoziciji naše svetnice, pa se to nekoliko mlajše delo furlanskega slikarja izmika istemu času nastanka. Pomenljivo je, da koncepcija lika v Noiarisu kaže na zglede v delu Tomasa da Modene v Trbižu,⁷⁹ morda bi zato morali umestiti našo uresničitev znotraj obeh časovnih mejnikov, torej med poznimi petdesetimi leti in koncem 14. stoletja. Najbližje skupnim ikonografskim, slogovnim in tipološkim imenovalcem je imenitna iluminacija lombardskega miniaturista, delo t. i. Lancelotovega mojstra.⁸⁰ V delu Lancelotovega mojstra je Meiss prepoznal vplive Giovannija da Milana⁸¹ in prepričljivo dokazal, da je misal nastal okoli leta 1380.⁸² Gre za luksuzno, z dvorno eleganco prežeto miniaturo s sv. Uršulo in družicami. Lombardska svetnica je Uršuli iz Sombotela blizu po drži, gracilnosti, rafiniranosti in drži roke s puščico. Sorodno je oblikovanje las, podobno koncipirani pa sta tudi kroni. Primerjava z bolj oddaljenimi severnimi primeri⁸³ pa se vendarle kaže kot problematična, tako da ostaja ocenjena datacija po letu 1380. Sombotelskega mojstra ob trecentističnih izhodiščih zaznamujejo že značilnosti t. i. »mešanega« ali »prehodnega« sloga. Odprta ostajajo vprašanja morebitnih povezav s produkcijo osrednje »vojvodske« delavnice. Vse pa kaže na to, da bo ob frančiškanih treba morebitne mecene iskati tudi med győrskimi škofi, v ustanovitelju frančiškanskega samostana, győrskem škofu Kolomanu (1338–1375),⁸⁴ ali morda njegovem nasledniku škofu Jánosu Héderváriju (1386–1415), pobudniku kapele sv. Trojice pri győrski katedrali.⁸⁵

⁷⁶ Ezio CHINI, *Il Gotico in Trentino. La pittura di tema religioso dal primo Trecento al tardo Quattrocento, Il Gotico nelle Alpi 1350–1450* (ur. Enrico Castelnuovo, Francesca de Gramatica), Trento 2002, str. 256–258, sl. 13–15.

⁷⁷ Aldo RIZZI, *Profilo di storia dell'arte in Friuli. 1: Dalla preistoria al gotico*, Udine 1975, str. 75–36, sl. 440. Sneto kompozicijo z upodobitvijo meseca maja iz Palazzo Antonini Perusini hrani Museo Civico v Vidmu. Rizzi anonimnega slikarja povezuje z vitalesknim nasledstvom (Strassoldo in Spilimbergo), naturalistične prvine pa z rešitvami Tomasa da Modene v legendi sv. Uršule v Trbižu in z lombardskim rokopisnim slikarstvom. Enrica Cozzi v katalogu *Il gotico nelle Alpi 2002* (op. 76), str. 416–418, 419, sceno iz ok. 1380 uvršča v bližino poslikave v »torre Aquila« v Trentu.

⁷⁸ RIZZI 1975 (op. 77), str. 76–77, sl. 429.

⁷⁹ GIBBS 1989 (op. 75), str. 112, 274–280, sl. 82.

⁸⁰ Liana CASTELFRANCHI VEGAS, *Die Internationale Gotik in Italien*, Dresden 1966, str. 21–22, sl. 19.

⁸¹ Millard MEISS, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke*, 1, London 1969², str. 144–145.

⁸² Millard MEISS, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbourgs and their Contemporaries*, 1–2, London 1974; 1. del str. 112, 116, 216; 2. del. sl. 433, 462, 716.

⁸³ BALAŽIC 2008 (op. 1), str. 236. Vzporednice smo iskali v portretu Konrada Brunchorsta v vitraju cerkve Sv. Jakoba v brandenburškem Stendalu, datiranem ok. 1370.

⁸⁴ Pál LÖVEL, Ferenc DÁVID, Győr, Püspökvár, *Művészet I. Lajos király korán 1342–1382* (ur. Ernő Marosi, Melinda Tóth, Livia Varga), István király Múzeum, Székesfehérvár 1982, str. 218; Ferenc LEVÁRDY, *Magyar templomok művészete*, Budapest 1992, str. 100. Győrski škof Koloman (1338–1375) je bil nezakonski sin ogrskega kralja Karla Roberta Anžuskega; gl. Imre TAKÁCS, Königshof und Hofkunst in Ungarn in der späten Anjouzeit, *Sigismundus rex 2006* (op. 9), str. 76.

⁸⁵ Szilárd PAPP, Győr, Kathedrale, Dreifaltigkeits- (Hédervári-) Kapelle, *Sigismundus rex 2006* (op. 9), str. 649–659.



V. Poslikava zunanjščine, ž. c. sv. Petra, Šentpeter

Legenda: zahodna stena – 1 fragmentarni prizor (Marija zavetnica s plaščem); 2 fragment barvne plasti;
južna stena – 3 svetnica (?); 4 sv. Barbara

Ostanki poslikave so se ohranili tudi na zunanjščini župnijske cerkve sv. Petra v Šentpetru (Őriszentpéter). Domnevno naj bi se bila tu že kmalu po poselitvi Madžarov v 10. stoletju oblikovala mejno-obrambna postojanka. Kraj je bil že od formiranja mejno-obrambnega pasu lokalni sedež jobagionov oziroma stražnikov (*speculatores*), torej je obstajal davno pred prvo znano pisno omembo lastnika Petra Sáska v letu 1364.⁸⁶ Ozemlje je potem pripadlo Bátorjanyjevemu gradu Güssing/Németujvár. V viru iz sredine 15. stoletja (1453) se kraj imenuje Szentpéterfalva, leta 1549 pa *castellum* – grad v Šentpetru. Leta 1497 je bil v posesti Lőrinc Ujlakija, od leta 1527 naprej pa v lasti plemiške rodbine Batthyányi.⁸⁷

V jedru romansko cerkev zaznamuje razmeroma visok zvonik, katerega vrhnji del je oblikovan s tremi za romaniko značilnimi bifornimi odprtini. Zunanji plašč zahodnega, južnega in severnega pročelja iz opeke zgrajene enoladijske cerkve členijo izstopajoč talni zid in stopnjevane lizene. Kakor kaže južno pročelje, je posamično z lizenama zamejeno polje na vrhu sklepal umetelno izveden dvojni friz slepih arkadic, nad njim, tik pod streho, pa še iz opeke oblikovan zobčast niz. Okni nad južnim portalom sta še značilno romansko, polkrožno zaključeni, tretje je že lahko gotosko zašiljeno, omet ostenja pa je ornamentiran s cikcakastim motivom. Posebno umetnostnozgodovinsko veljavo daje cerkvi njen nekaj desetletij pozneje izoblikovani južni portal (1260–1970), katerega nekoliko mlajši

⁸⁶ VALTER, BERG, ZADNIKAR 1985 (op. 4), str. 203.

⁸⁷ VALTER, BERG, ZADNIKAR 1985 (op. 4), str. 204.



12. Marija Zavetnica s plaščem
na zunanjščini zahodne stene,
konec 14. stoletja (?), ž. c. sv. Petra,
Šentpeter



13. Svetnice na zunanjščini južne
stene ladje, konec 14. stoletja (?),
ž. c. sv. Petra, Šentpeter

plastični okras kaže vpliv stavbarnice iz Jáka.⁸⁸ Notranjščina prvotne romanske cerkve, zgrajene v času 1230–1240,⁸⁹ je bila sprva zasnovana kot enoladijski prostor. Na zahodno steno se naslanja gosposka empora, severno in južno steno členijo stenske vdolbine.

Slabo ohranjeni fragment na zahodnem pročelju kaže, da je šlo za ikonografsko uresničitev z Marijo zavetnico s plaščem (sl. 12, V), na drugi strani pa barvne sledi nakazujejo, da je bil tu morda

⁸⁸ *A jáki apostolszobrok/Die Apostelfiguren vom Jáka* (ur. Edit Szentesi, Péter Ujvári), Budapest 1999.

⁸⁹ VALTER, BERG, ZADNIKAR 1985 (op. 4), str. 204.

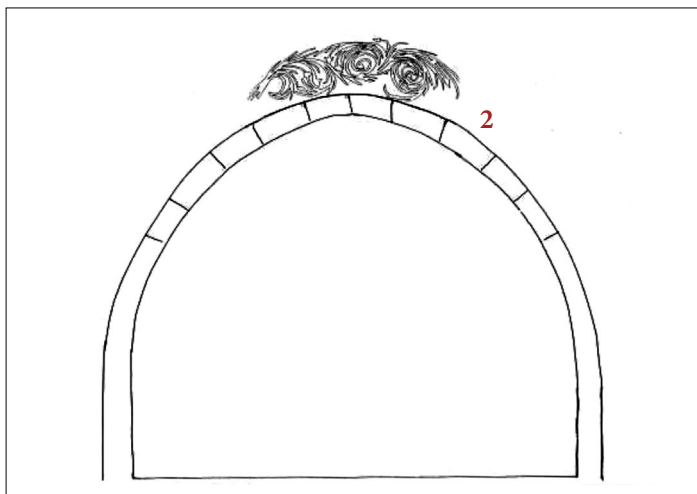
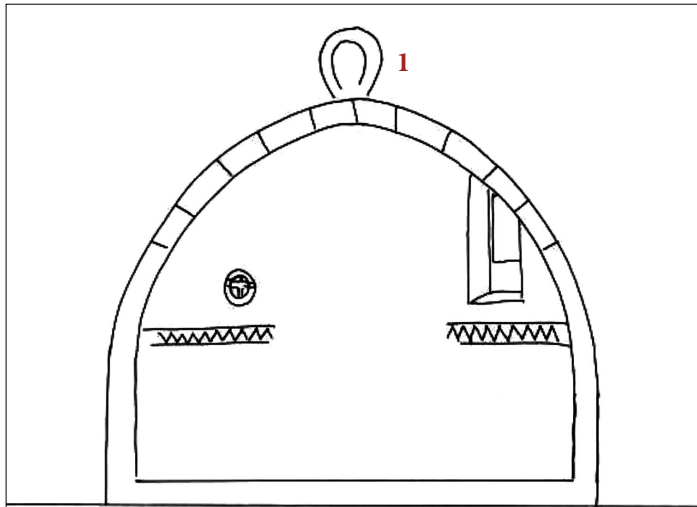


14. Sv. Barbara na zunanjščini
južne stene ladje, konec 14. stoletja (?),
ž. c. sv. Petra, Šentpeter

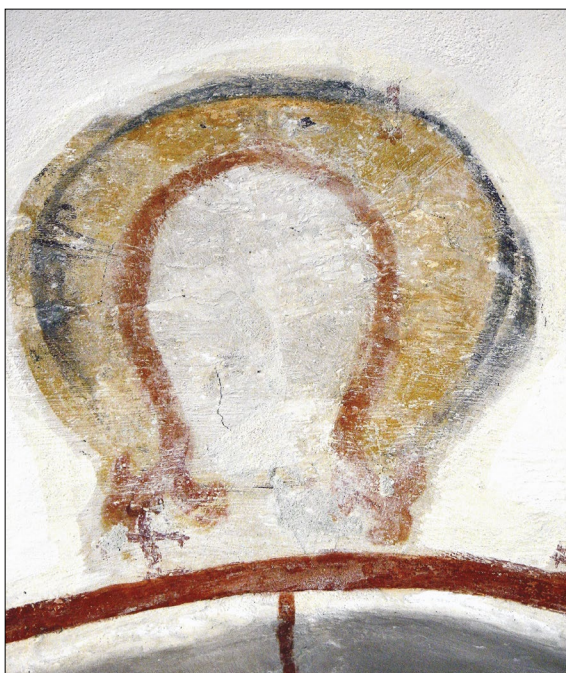
upodobljen kateri izmed arpadovičevskih dinastičnih svetnikov, na primer sv. Štefan kralj ali sv. Ladislav. Na zunanjščini poznoromanske, z lizenami členjene južne stene so se deloma ohranile nekatere svetniške podobe (sl. 13, V). Preostanek života neke svetnice mestoma pokriva dekorativno poslikan plašč. Njena identifikacija je zaradi stanja ohranjenosti in odsotnosti atributov odprta; lahko bi predstavljala katero izmed popularnih svetnic, pri čemer bi najprej pomislili na sv. Katarino, sv. Dorotejo ali na sv. Elizabeto Ogrsko.

Desno od nje je s stolpom v naročju razpoznavna sv. Barbara (sl. 14, V). Slikar je pri izdelavi figur v presni omet zarezal obrise, skrbno operiral z risbo v oblikovanju nadrobnosti in z izbranimi barvami modeliral gubanje oblačil. Kljub temu se stilni značaj nekako izmika natančnejši opredelitvi, prav tako tudi prave primerjave. Zdi se, da je mojster znal sintetizirati trecentistične likovne obrazce in jih predelati po svoje; nemara se tudi zato stilna uvrstitev v t. i. »mešani« ali »prehodni« slog zastavlja kot odprta. Pri sv. Barbari pa se temu navkljub potrjuje trecentistična orientacija, saj spominja na specifične italijanske uresničitve, denimo na freski Maestra di Schio v spodnji cerkvi v San Vitu di Leguzzano, posebej v figurah sv. Katarine in neke druge svetnice.⁹⁰ Poslikave so najbrž nastale ob koncu 14. stoletja

⁹⁰ Mauro LUCO, Vizenza, *La pittura nel Veneto* 1992 (op. 70), str. 291–292, sl. 374–375.



VI. Ostanki poslikave,
p. c. sv. Erharda, Wiesfleck
Legenda: 1 Veronikin prt na
slavoločni steni in dekorativne partije
v prezbiteriju; 2 vitičje na notranji
strani slavoločne stene



15. Veronikin prt na slavoločni steni,
pozno 14. stoletje (?), p. c. sv. Erharda,
Wiesfleck

z namenom, da bi na zunanjih ostenjih k vsakodnevnim priprošnjam pritegovale stražnike gradišča mejno-obrambne postojanke jobagionov v Stražni krajini (madž. Őrszegu).

V jedru starejša, še romanskemu slogovnemu vzdušju podrejena enoladijska podružnična cerkev sv. Erharda v Wiesflecku je v 14. ali 15. stoletju⁹¹ dobila krajši petosminsko sklenjen prezbiterij. Od starejše romanske prednice so se le delno ohranile prvine polkrožnega timpanona južnega portala in romansko okno v višini zahodne empore, iz časa gotizacije pa šilasto zaključeno čelo zahodnega portala. Od obsežnejše poslikave (sl. 15, VI) je ostala le preprosta dekoracija.⁹² Na slaveločni steni je komajda razpoznaven Veronikin prt, ki ga je zato težko stilno in časovno opredeliti, čas nastanka pa je mogoče postaviti v pozno 14. stoletje.⁹³

Iz obravnave je naposled mogoče skleniti, da zbrani primeri fragmentarnih gotških stenskih poslikav pomembno dopolnjujejo umetnostnozgodovinsko podobo o sicer izjemno živahni umetnostni produkciji na zahodnem panonskem robu v času Luksemburžanov. Prispevek kaže na tvorne povezave med pokrovitelji in umetnostnimi delavnicami. Produkcijo le-teh še pred sredino 14. stoletja zaznamuje izzvenevanje visokogotskega linearnege stila, zatem pa ob italijanskih trečentističnih spodbudah »mešani« ali »prehodni« slog tretje in zadnje četrtine 14. stoletja, na vrhuncu češko-dunajske produkcije pa okoli leta 1400 tudi tu zmaga mednarodni gotški slog, ki odzvanja še globoko v 15. stoletje. Prepoznane formalne in izpostavljene pomenske značilnosti zato vidimo kot označevalce kulturne identitete izbranega prostora, ki se sestavljajo v mozaik duhovno bogate podobe zahodnopanonskega prostora v iztekajočem se srednjem veku.

⁹¹ Prve obravnave prinašajo podatek, da je gotizacija potekala v 15. stoletju; gl. *Burgenland* 1976 (op. 48), str. 319. VALTER, BERG, ZADNIKAR 1985 (op. 4), str. 273, postavljajo nastanek gotške faze v 14. stoletje.

⁹² *Wandmalereien (Burgenland)* 1978 (op. 53), str. 123.

⁹³ BALAŽIC 2008 (op. 1), str. 89.

Fragmentarily Preserved Gothic Murals on the Western Edge of Pannonia

Summary

Fragmentarily preserved frescoes offer an insight into the lively production of Gothic mural painting in the area between Eastern Alps and Lake Balaton, i.e. from Lake Neusiedl in the north, over the Hungarian county of Győr-Sopron, continuing through Burgenland to Styria, Prekmurje and Međimurje and on to the counties of Vas, Zala and Veszprem. Here, the regional painters' workshops with their unique stylistic characteristics and widespread activities shaped the so-called vertical influence axis on the western edge of Pannonia. Painting production before the mid 14th Century is characterized by the High Gothic linear style, and after the middle of the century by a blend of Italian Trecento elements, in terms of style and form labelled as a 'mixed', 'transient' or 'hybrid' style. In synthesis with the elements of the Czech and Viennese production of the third and fourth quarters of the 14th Century, this style blends into the multi-faceted diversity of the international Gothic style.

It appears that during that time, those who carried forward the development of fresco painting were masters and workshops of diverse spiritual and stylistic provenance. The images of St Catherine of Alexandria and another saint are the only frescos preserved in the chapter house of the former Franciscan monastery in Sopron. They are characterised by the specifics of the fading 'linear' style before the middle of the 14th Century and might have been created by a painter from nearby, artistically influential Vienna. A rare example of the depiction of the *Mater Misericordiae*, i.e. the Mother of Mercy without a child in her arms is located in the tympanum of the portal of the Franciscan church in Sopron. Ferenc Storno's overpaintings make precise determination difficult, although the elements of the fading international style are already being silenced by the realist efforts typical of the 'heavy' style just after the middle of the 15th Century, possibly attributing the work to a painter active in Vienna. An iconographically complex Great Déesis with Majestas Domini, apostles and dynastic saints of the House of Árpád on the apsidal wall of the church in Goberling was created under the patronage of the counts and noblemen of Güssing in the 'mixed' or 'hybrid' style, most likely in the 1360s. Similar stylistic sources are demonstrated by the heavily damaged St George fighting the dragon in Oberwart in Burgenland, made in the third quarter of the 14th Century.

Among the monuments, which are just as hard to define due to their state of preservation, is a fragment depicting St George fighting the dragon in Burg, which suggests a stylistic and chronological placement in the third quarter of the 14th Century, between 1360 and 1370. It is possible that the patrons were the noble owners of Burg, the Csém/Schandorf family. A fragment with a well painted image of St Ursula is preserved on the southern side of the presbytery in the former Franciscan church in Szombathely. It is characterised by Trecento influences as well as localized stylistic elements typical of the Szombathely master, showing characteristics of the so-called 'mixed' or 'transitional' style. The founder of the Franciscan monastery, Bishop Koloman or his successor János Hédervári likely participated as patrons. Traces of depictions of Our Lady of Mercy, King Saint Stephen or St Ladislaus can be discerned among the heavily damaged remnants of a painting on the western façade of the St Peter's church in Óriszentpéter, within the hillfort of the border-defence post of castle warriors in Órszeg. Among the severely fragmented images of female saints on the exterior of the southern wall, only St Barbara can be identified. It appears that at the end of the 14th Century the master was able to synthesize the Trecento art forms and remodel them in his own way, although adequate stylistic placement within the 'mixed' or 'transitional' style remains open. Another challenging example with regards to determining the style and time of its creation is the depiction of the Veil of Veronica in the succursal church of St Erhard in Wiesfleck in Burgenland.

Despite their fragmentary state, the examples discussed represent an important contribution to the art historical understanding of artistic production on the western edge of Pannonia at the time of the House of Luxembourg. They testify to the productive connections between patrons and artistic workshops whose creation was characterized by the gradual fading of the high Gothic linear style already before the middle of the 14th Century, and by a 'mixed' or 'transitional' style under Italian Trecento influences in the second half of the Century, whereas at the time of the peak of Czech and Viennese production around 1400 the international Gothic style prevails and is still discernible well into the 15th Century. These recognizable formal and characteristic semantic features, which taken together present an invaluable and informative picture of a spiritually rich Western Pannonian space towards the end of the Late Middle Ages, can be seen as markers of the region's cultural identity.

Die monastischen und kunsthistorischen Beziehungen zwischen Gaming und den Kartausen im heutigen Slowenien unter besonderer Berücksichtigung der Memoria und der Herrschaftsrepräsentation der Habsburger und der Grafen von Cilli

Mija Oter Gorenčič

Im Gebiet des heutigen Slowenien wurden vier Kartäuserklöster gegründet, alle vier noch im Mittelalter: Seitz/Žiče (gegr. 1151), Gairach/Jurklošter (gegr. um 1170), Freudenthal/Bistra (gegr. um 1260) und Pletriach/Pleterje (gegr. um 1407).¹ Wie die österreichischen Kartausen Mauerbach (gegr. 1314), Gaming (gegr. 1330) und Aggsbach (gegr. 1380), gehörten auch die slowenischen Anfang des 15. Jahrhunderts zur Ordensprovinz *Provincia Allemanniae Superioris*. In enger Beziehung zu den slowenischen Kartausen standen vor allem die habsburgischen Kartausen Mauerbach und Gaming. Hier sollen speziell die kunsthistorischen Beziehungen zur Kartause Gaming bis zum Jahr 1500 beleuchtet werden, die sich aus den monastischen Verflechtungen ergeben und deren systematische Analyse noch aussteht. Die monastischen Verbindungen zwischen den Klöstern sind vor allem aus den Beschlüssen des Generalkapitels und aus den Monographien von Jože Mlinarič zu erfassen. Die kunsthistorischen Beziehungen zwischen Gaming und den vier slowenischen Kartausen wurden bislang nicht ganzheitlich behandelt und gesondert erforscht.

Die monastischen Verbindungen

Ab dem Gründungsjahr der Kartause Gaming (1330) und bis um das Jahr 1500 kann ein relativ reger Austausch von Prioren und Mönchen zwischen Gaming und den slowenischen Kartausen festgestellt werden.

¹ Zur Geschichte der Kartausen im Gebiet des heutigen Slowenien siehe Jože MLINARIČ, *Kartuzija Pleterje 1403–1595*, Pleterje 1982; Jože MLINARIČ, *Kartuziji Žiče in Jurklošter. Žička kartuzija ok. 1160–1782, Jurkloštrska kartuzija ok. 1170–1595*, Maribor 1991; Jože MLINARIČ, *Kartuzija Bistra*, Ljubljana 2001. Zum Gründungsjahr der Kartause Seitz siehe auch Friedrich HAUSMANN, Die Gründungsurkunde und weitere Urkunden für die Ausstattung der Kartause Seitz. Eine wissenschaftsgeschichtliche und kritische Untersuchung, *Archiv für Diplomatik, Schriftgeschichte, Siegel- und Wappenkunde*, 53, 2007, S. 141–142, 156–157.

Seitz – Gaming

1342 wurde Konrad von Haimburg, der davor Vikar in Mauerbach war, Prior der Kartause Seitz. 1345 ging er nach Gaming, wo er später zweimal (1350 und 1358) zum Prior gewählt wurde, tätig war er auch als Vikar in der Kartause Prag. Ordenschronisten loben sein Ordensleben und seinen literarischen und dichterischen Nachlass. Nach der Zweiteilung der sogenannten *Provincia Allemanniae Superioris* wurde er 1352 Visitator der Oberdeutschen Ordensprovinz.² Am 28. Dezember 1386 gab ein neuer Prior mit dem gleichen Namen Konrad in Gaming als *prior zu Seycz vnd awch dyeselb zeit weyser des ordens von Cartus*. eine Urkunde heraus, die sowohl Prior Lenart von Gaming als auch Prior Albrecht von Prag besiegelten. Konrad war auch Visitator der Oberdeutschen Ordensprovinz. In den Ordenschroniken werden seine Verdienste sowohl in der Kartause Seitz als auch im Orden selbst gelobt. Er soll in wirtschaftlichen und baulichen Belangen des Klosters ein ausgezeichnete Leiter gewesen sein.³

1407 wurden die Prioren von Mainz und Gaming für die Visitation des Klosters Seitz mit dem Generalprior der römischen Obödienz bestimmt.⁴ Ein Jahr später, 1408, wurden die Prioren von Mainz und Gaming als Visitatoren der Kartause Gairach bestellt.⁵ 1438 trat Christoph Hüpfel, der aus Ybbs stammte und Profess von Gaming war, für fünf Jahre den Dienst als Prior in der Kartause Seitz an. Davor war er Prior der Kartause Tárkány in Ungarn gewesen, von wo er nach Gaming zurückkehrte, um anschließend nach Seitz zu gehen. Im August 1443 kehrte er wieder nach Gaming zurück, wo er Prior wurde. Im Nekrolog von Gaming ist er als einer der tüchtigsten Prioren genannt, dessen Verdienste sich in geistiger Blüte, in der Verbesserung der wirtschaftlichen Lage und in mehreren Umbauten zeigen. In den Quellen wird er als lobenswerter und engagierter Mann erwähnt.⁶ Interessant ist eine Eintragung des Generalkapitels aus dem Jahr 1469, wonach der Vikar von Seitz in seinem Kloster bleiben solle, weil er für die Versetzung nach Gaming nicht genügend Gründe angegeben habe.⁷ 1470 wurde Heinrich de Eckenfeld für vier Jahre Prior von Seitz. Der gebürtige Bayer war zunächst Magister der Universität Wien und trat danach in die Kartause Gaming ein. Bevor er in die Kartause Seitz kam, war er unter anderem Prior in Olmütz und Prag

² *Diplomataria Sacra Ducatus Styriae*, 2 (Hgg. Sigismundus Pusch, Erasmus Froelich), Viennae-Pragae-Tergesti 1756, S. 106–107; Heinrich Ritter von ZEISSBERG, Zur Geschichte der Karthause Gaming in Österreich, *Archiv für Österreichische Geschichte*, 60, 1880, S. 567, 579; Avguštin STEGENŠEK, *Konjiška dekanija*, Maribor 1909 (Umetniški spomeniki Lavantinske škofije, 2), S. 223, 283; MLINARIČ 1982 (Anm. 1), S. 60; Georgius SCHWENGEL, *Appendix ad tom. III. Propaginis s. o. cartusiensis*, *British Library London Add. Ms. 17090*, Salzburg 1983 (Analecta Cartusiana, 90:7/1), S. 70; MLINARIČ 1991 (Anm. 1), S. 85–86, 472, 475–476.

³ Vgl. *Diplomataria Sacra* 1756 (Anm. 2), S. 108–109; Adalbert FUCHS, *Urkunden und Regesten zur Geschichte der aufgehobenen Karthause Aggsbach*, Wien 1906 (Fontes rerum Austriacarum II. Diplomata et Acta, 59), Nr. 72; STEGENŠEK 1909 (Anm. 2), S. 223; SCHWENGEL 1983 (Anm. 2), S. 71; MLINARIČ 1991 (Anm. 1), S. 91, 138–139.

⁴ MLINARIČ 1991 (Anm. 1), S. 165; *The Urbanist Chartae Including the Chartae of the Avignon Obedience to 1410. 3: 1401–1410* (Hg. John Clark), Salzburg 1997, S. 376.

⁵ MLINARIČ 1991 (Anm. 1), S. 166–167; *The Urbanist Chartae* 1997 (Anm. 4), S. 394.

⁶ *Diplomataria Sacra* 1756 (Anm. 2), S. 112–113; ZEISSBERG 1880 (Anm. 2), S. 572, 582; SCHWENGEL 1983 (Anm. 2), S. 77; MLINARIČ 1991 (Anm. 1), S. 194–195, 197.

⁷ *The Chartae of the Carthusian General Chapter. Paris, Bibliothèque nationale Ms Latin 10888. 2: 1466–74. Ff. 159–307* (Hgg. Michael Sargent, James Hogg), Salzburg 1985 (Analecta Cartusiana, 100:6), S. 97; MLINARIČ 1991 (Anm. 1), S. 207.

sowie Prokurator in Ittingen gewesen; aus Seitz kehrte er nach Gaming zurück.⁸ 1474 wurde Christoph Steckel aus Tegernsee, Profess von Gaming, Prior der Kartause Seitz.⁹

Gairach – Gaming

Für die Kartause Gairach liegen uns urkundlich belegte Ordensverbindungen mit Gaming für das 15. Jahrhundert vor. 1422 ist in Gaming der Besuch des Priors der Kartause Gairach, der damals Visitator der Provinz *Provincia Allemanniae Superioris* war, und des Priors der Kartause Seitz im Rahmen einer Visitation dokumentiert.¹⁰ Vor 1433 befand sich ein Mönch Georg, Profess von Gaming, im klösterlichen Kerker Gairachs. Im Auftrag des Generalkapitels musste der Prior von Gaming für ihn die Kosten an die Kartause Gairach erstatten. Nach der Entlassung Georgs befreite das Generalkapitel den Gäminger Prior von weiteren Zahlungen, da dieser Mönch seither für die Kartause Gairach von Nutzen war. Da er dort als *hospitant* aber Handschriften abschrieb und/oder verfasste, forderte das Generalkapitel im Jahr 1433 von der Kartause Gairach, unverzüglich ein Verzeichnis dieser Handschriften aufstellen zu lassen und es nach Gaming zu schicken; nach Georgs Tod wurden die Handschriften der Kartause Gaming ausgehändigt.¹¹ 1448 befahl das Generalkapitel dem Mönch Baltasar, der vor seinem Eintritt in Gaming das Bakkalaureat an der Wiener Universität abgelegt hatte, in die Kartause Gairach zu gehen, wohin er als *redditus* kam und im Auftrag des Generalkapitels seine Profess dort erneut ablegte.¹² 1449 wird Nikolaus Kempf aus Strassburg erstmals als Prior von Gairach erwähnt. Diesem Dienst kam er bis 1451 nach, ging dann für sieben Jahre zurück nach Gaming, wo er als außerordentlich fähiger Prior tätig war; er lebte danach vier weitere Jahre im Gäminger Kloster, ehe er wieder nach Süden, und zwar in die Kartause Pletriach, ging. Im Oktober 1467 wurde er erneut Prior von Gairach, wo er 23 Jahre lang blieb, um anschließend nach Gaming zurückzukehren.¹³

Freudenthal – Gaming

Ende des 14. Jahrhunderts mangelte es in der Kartause Freudenthal an Ordensbrüdern, und so beschloss man im Jahr 1400 am Generalkapitel, dass der Mönch Hartman aus Gaming als Hospitant

⁸ *Diplomataria Sacra* 1756 (Anm. 2), S. 114–115; ZEISSBERG 1880 (Anm. 2), S. 578, 587; SCHWENGEL 1983 (Anm. 2), S. 78; Georgius SCHWENGEL, *Appendix ad tom. III. Propaginis s. o. cartusiensis, British Library London Add. Ms. 17090*, Salzburg 1983 (Analecta Cartusiana, 90:7/II), S. 276, 293, 309, 310; MLINARIČ 1991 (Anm. 1), S. 209.

⁹ *Diplomataria Sacra* 1756 (Anm. 2), S. 115; ZEISSBERG 1880 (Anm. 2), S. 588; Georgius SCHWENGEL, *Propago sacri ordinis Cartusiensis per Germaniam. I: De Provincia Alemanniae superioris et domibus Poloniae, British Library London Add. Ms. 17086*, Salzburg 1981 (Analecta Cartusiana, 90:3), S. 43; SCHWENGEL 1983 (Anm. 2), S. 78; SCHWENGEL 1983 (Anm. 8), S. 276, 293; MLINARIČ 1991 (Anm. 1), S. 209–210, 511.

¹⁰ Vgl. SCHWENGEL 1983 (Anm. 2), S. 76, s. p.; SCHWENGEL 1983 (Anm. 8), S. 327; MLINARIČ 1991 (Anm. 1), S. 193.

¹¹ SCHWENGEL 1983 (Anm. 2), S. 102; SCHWENGEL 1983 (Anm. 8), S. 292, 328; MLINARIČ 1991 (Anm. 1), S. 222, 496.

¹² ZEISSBERG 1880 (Anm. 2), S. 588; MLINARIČ 1991 (Anm. 1), S. 222, 554.

¹³ *Diplomataria Sacra* 1756 (Anm. 2), S. 154–155; ZEISSBERG 1880 (Anm. 2), S. 582; Josip LESAR, Kartuzijan Nikolaj Kempf, *Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko*, 11/3–4, 1901, S. 98–104; SCHWENGEL 1981 (Anm. 9), S. 48, 190–191; MLINARIČ 1982 (Anm. 1), S. 168; SCHWENGEL 1983 (Anm. 8), S. 293, 339; MLINARIČ 1991 (Anm. 1), S. 219, 495, 550. Für Kempf siehe auch Dennis Dale MARTIN, *Fifteenth-Century Carthusian Reform. The World of Nicholas Kempf*, Leiden-New York-Köln 1992 (Studies in the History of Christian Traditions, 49).

in die Kartause Freudenthal gehen solle. Hartman ist mit dem Rektor und dem ersten Prior der Kartause Pletriach identisch.¹⁴ Mit den Mönchen gelangten auch Bücher von einer Kartause in die andere; im Jahr 1400 stellte man am Generalkapitel fest, dass der Prior von Freudenthal bereit sei, Gaming Bibel zurückzugeben, wenn ihm die dortigen Mönche dafür eine finanzielle Entschädigung zahlten.¹⁵ Anfang des 15. Jahrhunderts ist der Austausch von Prioern urkundlich nachgewiesen. Leonhard Paetraer, der von 1406 bis 1410 Prior in Gaming war, ging für drei Jahre als Prior in die Kartause Freudenthal, wurde danach erneut Prior in Gaming (1413–1422) und ein Jahr später (1414) Visitor der Oberdeutschen Ordensprovinz. Nach 1422 war er noch Prior in Mauerbach und Brünn.¹⁶ 1422 und 1423 war im klösterlichen Kerker in Freudenthal ein Mönch Georg, der davor Profess von Gaming, anschließend Profess der Kartause Brünn gewesen sei und wohl mit dem bereits erwähnten Mönch Georg von Gairach identisch ist. Im Jahr 1423 bekam Gaming den Auftrag des Generalkapitels, den Unterhalt für ihn an die Kartause Freudenthal für den Zeitraum von zwei Jahren zu je zwölf Dukaten zu zahlen. So viel sollte der Prior von Gaming der Kartause Freudenthal auch in den kommenden Jahren zahlen, andernfalls solle der Mönch Georg nach Brünn oder Gaming ins Gefängnis gehen. Aufgrund der Armut der mährischen Kartause ordnete das Generalkapitel an, dass Gaming der Zahlung nachkommen werde. 1427 lebte Georg als Gast in Freudenthal, und das Generalkapitel ordnete damals an, er solle auf Kosten von Gaming aus Freudenthal in die Kartause Gairach gehen und dort leben.¹⁷ 1426 wurde für etwa dreieinhalb Jahre der Mönch Friedrich, Profess von Pletriach und Gaming, Prior in Freudenthal, um danach als Prior nach Gaming (1430–1443) zu gehen. Der Nekrolog von Gaming beschreibt ihn als aufrichtigen Menschen, dem niemand etwas vorwerfen könne. Friedrich war auch Ordensvisitorator seiner Provinz.¹⁸ Der Mönch Wolfgang (auch Lauben), Profess von Gaming, wurde im Jahre 1442 Prior der Kartause Freudenthal. Im Auftrag des Generalkapitels musste er gemeinsam mit dem Mönch Gregor aus Čazma nach 1440 *ad Sclauoniam*, also in eine der vier slowenischen Kartausen gehen. Gregor kehrte später nach Gaming zurück, Wolfgang hingegen blieb in Freudenthal, wo er Prior wurde.¹⁹ Bezugnehmend auf die Kartause Freudenthal erwähnen wir noch, dass das Generalkapitel im Jahr 1444 Konrad von Speyer, Profess von Gaming, und den Prior der Kartause Brünn beauftragte, zusammen mit einigen Ordensbrüdern das Ordensleben in der Kartause Freudenthal zu regeln.²⁰ Für das Jahr 1454 erfahren wir, dass der Prior von Freudenthal den Mönch Gregor in eine andere Kartause schicken wollte, dass das Generalkapitel diese Entscheidung aber dem Ordensvisitorator überließ. Zwei Jahre später wird

¹⁴ MLINARIČ 1991 (Anm. 1), S. 157; *The Urbanist Chartae Including the Chartae of the Avignon Obedience to 1410. 2: 1394–1400* (Hg. John Clark), Salzburg 1997, S. 262; MLINARIČ 2001 (Anm. 1), S. 21, 91–92, 486.

¹⁵ MLINARIČ 1991 (Anm. 1), S. 157; *The Urbanist Chartae* 1997 (Anm. 14), S. 262; MLINARIČ 2001 (Anm. 1), S. 396.

¹⁶ ZEISSBERG 1880 (Anm. 2), S. 580–581, Anm. 7; SCHWENGEL 1981 (Anm. 9), S. 50; MLINARIČ 2001 (Anm. 1), S. 88, 115–116.

¹⁷ *Ms. Grande Chartreuse 1. Cart. 15: Cartae Capituli Generalis 1411–1436. 2: 1420, 1422–1427* (Hg. James Hogg), Salzburg 1986 (Analecta Cartusiana, 100:8), S. 51, 132–133; MLINARIČ 2001 (Anm. 1), S. 119–120, 487.

¹⁸ ZEISSBERG 1880 (Anm. 2), S. 573, 581, 585; MLINARIČ 1982 (Anm. 1), S. 131, 132, 231; SCHWENGEL 1983 (Anm. 2), s. p.; *The Chartae of the Carthusian General Chapter. Paris, Bibliothèque nationale Ms Latin 10887. 1: 1438–46. Ff. 1–144* (Hgg. Michael Sargent, James Hogg), Salzburg 1984 (Analecta Cartusiana, 100:3), S. 118; MLINARIČ 2001 (Anm. 1), S. 116–117.

¹⁹ ZEISSBERG 1880 (Anm. 2), S. 586; MLINARIČ 2001 (Anm. 1), S. 117–118, 141, 473.

²⁰ *The Chartae of the Carthusian General Chapter* 1984 (Anm. 18), S. 153; MLINARIČ 2001 (Anm. 1), S. 120.

Gregor als Gast in Gaming erwähnt.²¹ Um 1500 wird der Tod des Mönchs Konrad, der davor Profess in Gaming und danach in Freudenthal gewesen war, erwähnt.²²

Pletriach – Gaming

Heinrich Ritter von Zeissberg nennt das Kartäuserkloster Pletriach als Tochterkloster Gamings.²³ Mit Gaming ist schon der erste Prior, der bereits genannte Bruder Hartman, Profess von Gaming, verbunden, der im Jahr 1403 zum Gründungsorganisator berufen wurde. 1404 wurde er vom Generalkapitel zum Rektor der entstehenden Kartause ernannt.²⁴ Hartman wurde anschließend (im Jahre 1410) erster Prior.²⁵ Auch der zweite bekannte Prior von Pletriach (ab 1413), Peter Fabri aus Rotenburg, war Profess von Gaming und dortiger Prior, er wird aber auch als Prior von Tückelhausen und Astheim erwähnt.²⁶ Nach dem September des Jahres 1425 leitete der bereits erwähnte Friedrich, Profess in der Kartause Pletriach und danach noch in Gaming, die Kartause Pletriach und wurde danach Prior in Freudenthal (1426–1430) und Gaming (1430–1443).²⁷ Vor 1442 wurde Johann, Profess von Gaming, Prior in der Kartause Pletriach, der auch Bücher mitbrachte. Diese nahm er später nach Schnals mit, wohin er als Gast ging. Zunächst forderte die Kartause Pletriach die Bücher aus Schnals zurück, und später stellte die Kartause Gaming die gleiche Forderung an die Kartause Schnals. Im Jahre 1442 erhielt der Prior von Schnals den Auftrag des Generalkapitels, die Bücher schnellstmöglich der Kartause Pletriach zurückzuerstatten, im Jahr 1444 bekam der Prior von Pletriach den Auftrag des Kapitels, jemanden nach Schnals zu schicken, um die Bücher abzuholen. Das Generalkapitel beauftragte 1448 den Prior von Pletriach, jene Bücher an Gaming zurückzugeben, die der ehemalige Prior von Pletriach anlässlich seiner Ernennung mitgebracht hatte. Einen gleichen Auftrag erhielt auch der Prior von Schnals; aus der dortigen Kartause waren auch die Bücher zurückzuschicken, die Philipp, der ehemalige Prior von Gaming, nach Schnals mitgebracht hatte.²⁸ Anfang 1449 lebte in Pletriach als dortiger Profess der bereits erwähnte Konrad von Speyer. Er war Bakkalaureus der Wiener Universität und Kanonikus in St. Pölten, anschließend trat er in die Kartause Gaming ein.²⁹ Das Generalkapitel wies im Mai 1449 den Prior der Kartause Pletriach an, dass Konrad nach Gaming zurückkehren müsse, mit ihm solle

²¹ *The Chartae of the Carthusian General Chapter. Paris, Bibliothèque nationale Ms Latin 10887. 2: 1447–56. Ff. 145–333v* (Hgg. Michael Sargent, James Hogg), Salzburg 1984 (Analecta Cartusiana, 100:4), S. 183, 233; MLINARIČ 2001 (Anm. 1), S. 143, 475.

²² Wladimir MILKOWICZ, Die Nekrologe der Karthause Freudenthal, *Mittheilungen des Musealvereines für Krain*, 2, 1884, S. 60; MLINARIČ 2001 (Anm. 1), S. 478.

²³ ZEISSBERG 1880 (Anm. 2), S. 566.

²⁴ Carolo LE COUTEULX, *Annales Ordinis Cartusienensis ab anno 1084 ad Annum 1429*, Monstrolii 1890, S. 157; MLINARIČ 1982 (Anm. 1), S. 99–100, 131.

²⁵ LE COUTEULX 1890 (Anm. 24), S. 205; MLINARIČ 1982 (Anm. 1), S. 103, 131–132, 231.

²⁶ ZEISSBERG 1880 (Anm. 2), S. 566–567, 577; MLINARIČ 1982 (Anm. 1), S. 131, 132, 231.

²⁷ SCHWENGEL 1983 (Anm. 2), s. p.; MLINARIČ 1982 (Anm. 1), S. 131, 132, 231; *The Chartae of the Carthusian General Chapter* 1984 (Anm. 18), S. 118; MLINARIČ 2001 (Anm. 1), S. 116–117. Siehe auch Anm. 18.

²⁸ *The Chartae of the Carthusian General Chapter* 1984 (Anm. 21), S. 43; *The Chartae of the Carthusian General Chapter* 1984 (Anm. 18), S. 110; MLINARIČ 1991 (Anm. 1), S. 468; MLINARIČ 2001 (Anm. 1), S. 392. MLINARIČ 1982 (Anm. 1), S. 132, 231, führt unter der Prioren im ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts nur einen Prior mit dem Namen Johann an, und zwar in den Jahren 1429 bis 1433.

²⁹ ZEISSBERG 1880 (Anm. 2), S. 586; MLINARIČ 2001 (Anm. 1), S. 112, 120, 487. Vgl. MLINARIČ 1982 (Anm. 1), S. 133–134.

auch Bruder Bruno, der als Gast in der Kartause Pletriach weilte, zurück nach Aggsbach gehen. 1450 war Konrad in Gaming, und das Generalkapitel befahl ihm die Rückkehr in die Kartause Pletriach, in das Kloster der Ablegung seiner letzten Profess, da er im Jahr davor angeblich durch Machenschaften nach Gaming versetzt worden war. Den gleichen Weg gingen mit ihm noch zwei Professoren von Gaming. Im Jahre 1452 wurde dem Prior von Gaming vom Generalkapitel auferlegt, diese drei Ordensbrüder nicht aufzunehmen, wenn sie von den Priors der Kartausen, in denen sie die zweite Profess ablegten, wieder nach Gaming zurückgeschickt würden. 1453 sprach sich das Generalkapitel unter anderem dafür aus, dass die Abberufung Konrads aus Pletriach nach Gaming im Jahr 1449 nicht aufgrund von Machenschaften vorgenommen worden war. Konrad musste bald darauf nach Gaming zurückkehren.³⁰ In Pletriach schrieb er den größten Teil des Codex Ms 146 ab, der auch seine Unterschrift trägt.³¹ Auf der Innenseite des vorderen Deckblatts dieses Codex gibt es eine wertvolle Notiz, wenn auch mit falscher Angabe des Sterbejahrs, dass der Gründer des Klosters Graf Hermann II. von Cilli vor dem Altar der Klosterkirche bestattet worden sei.³² Prior in der Kartause Pletriach war in den Jahren 1462 und 1463 auch der bereits erwähnte Nikolaus Kempf, berühmter Kartäuser, Philosoph und Theologe, Profess von Gaming, vor seinem Eintritt in den Kartäuserorden Professor an der Wiener Universität.³³ Als Prior von Pletriach wird 1465 Georg Phneissel, Profess von Gaming, erstmalig und 1472 letztmalig erwähnt, aber es wird angenommen, dass er die Kartause Pletriach noch ein paar Jahre leitete. Er stammte aus München und war Magister der Wiener Universität. Bevor er in die Kartause Pletriach kam, lebte er 18 Jahre in Gaming (1447–1465), wo er Prokurator war.³⁴ In den Jahren 1485–1486 kam es zu Unstimmigkeiten zwischen den Priors der Kartausen Seitz, Gairach und Pletriach und den Visitatoren der Oberdeutschen Ordensprovinz (u. a. dem Prior von Gaming), denen verwehrt wurde, die Visitation durchzuführen. Die Gründe dafür sind nicht bekannt.³⁵ Zum Abschluss der Übersicht der Ordensverbindungen erwähnen wir noch, dass Johann, der in Pletriach als *hospes* lebte, ansonsten aber Profess in Gaming war, um 1500 in der Kartause Pletriach verstarb.³⁶

Aufgrund der dargestellten Verbindungen können wir feststellen, dass bis zum Jahr 1500 nur wenige Fälle einer Abberufung nach Gaming und zugleich viele Zugänge aus Gaming in die slowenischen Kartausen bekannt sind. Einige wechselten das Kloster mehrmals. Am häufigsten beschränkten Nikolaus Kempf und Konrad von Speyer diesen Weg. Interessant sind die Fälle des Aufenthalts zweier Professoren oder wahrscheinlicher eines Professoren von Gaming in den Kerkern der Klöster Gairach und Freudenthal sowie des (abgewiesenen) Bittgesuchs des Vikars von Seitz, nach Gaming versetzt zu werden, ebenso wie die Tatsache, dass für die Regelung der Verhältnisse in Freudenthal und zur Leitung der Gründung und des Baus der Kartause Pletriach gerade Professoren von Gaming

³⁰ *The Chartae of the Carthusian General Chapter* 1984 (Anm. 21), S. 66, 91, 139, 160; MLINARIČ 1991 (Anm. 1), S. 189–190.

³¹ Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana (NUK), Ms 146, fol. 75v: *Et sic est finis Alphetarii diuini amoris scriptum anno domini MCCCCXLIX in Pletriach per fratrem Conradum de Spira pro tunc ibidem professum.*

³² MLINARIČ 1982 (Anm. 1), S. 133–134, 168.

³³ MLINARIČ 1982 (Anm. 1), S. 64–65, 168–169, 231; MLINARIČ 1991 (Anm. 1), S. 219, 495–496; MLINARIČ 2001 (Anm. 1), S. 112, 141. Siehe auch Anm. 13.

³⁴ ZEISSBERG 1880 (Anm. 2), S. 572, 588; MLINARIČ 1982 (Anm. 1), S. 169, 231.

³⁵ MLINARIČ 1991 (Anm. 1), S. 188; *The Chartae of the Carthusian General Chapter 1475–1503. MS. Grande Chartreuse I Cart. 14* (Hg. John Clark), Salzburg 1999 (Analecta Cartusiana, 100:31), S. 40–41, 45.

³⁶ MILKOWICZ 1884 (Anm. 22), S. 60; MLINARIČ 1982 (Anm. 1), S. 169.

entsandt wurden. Auch nach 1500 sind mehrere Beispiele des Wechsels von Priestern und Mönchen zwischen Gaming und den slowenischen Kartäusen bekannt.

Die kunsthistorischen Beziehungen unter besonderer Berücksichtigung der Memoria und Herrschaftsrepräsentation der Habsburger und der Grafen von Cilli

Aus kunsthistorischer Sicht stellt sich die Frage, ob sich zwischen den Kartäusen im heutigen Slowenien und der Kartause Gaming Verbindungen bzw. Vergleichbarkeiten in der Architektur und Bauplastik erkennen lassen. In diesem Kontext ist vor allem Marijan Zadnikar zu nennen, der betonte, dass Gaming „ein wichtiges Vergleichsbaudenkmal für das Studium der Kartäuserarchitektur und vor allem der slowenischen Kartäusen ist. Im Rahmen der Ordensbaubesonderheiten ist die Kartause Gaming in ihrem künstlerischen Aspekt den slowenischen Kartäusen verwandt.“³⁷ Trotzdem gibt es bis jetzt in der Literatur noch keine genaue Vergleichsanalyse zwischen der Architektur der vier Kartäusen im heutigen Slowenien und der Kartause Gaming. Die folgende Analyse soll dazu beitragen, diese Lücke zu schließen.

Seitz – Gaming

Beim Vergleich mit der Kartause Seitz (Abb. 1) fällt in architektonischer Hinsicht zunächst die einschiffige Kirche in Gaming mit ihren beiden Nebenchorkapellen ins Auge. Obwohl eine derart gestaltete Ostpartie relativ häufig in der Kartäuserarchitektur zu finden ist,³⁸ könnte der Grundriss der Gaming Kirche mit Kapellen beidseits des Presbyteriums durchaus der Kirche von Seitz entlehnt sein. Von Seitz wurde dieser Grundriss davor schon in Gairach und vermutlich in Freudenthal übernommen, sehr wahrscheinlich aber auch in Mauerbach, wo die Bauforschung beiderseits des Altarraumes ebenfalls (zweigeschossige) Flankenbauten konstatierte.³⁹ Der Einfluss wird sehr wahrscheinlich, wenn wir uns vor Augen halten, dass zur Zeit des Baus der Kartause Gaming die Kartause Mauerbach, von wo die ersten Mönche nach Gaming kamen, vom einstigen und äußerst fähigen sowie einflussreichen Prior Gottfried aus Seitz geleitet wurde.

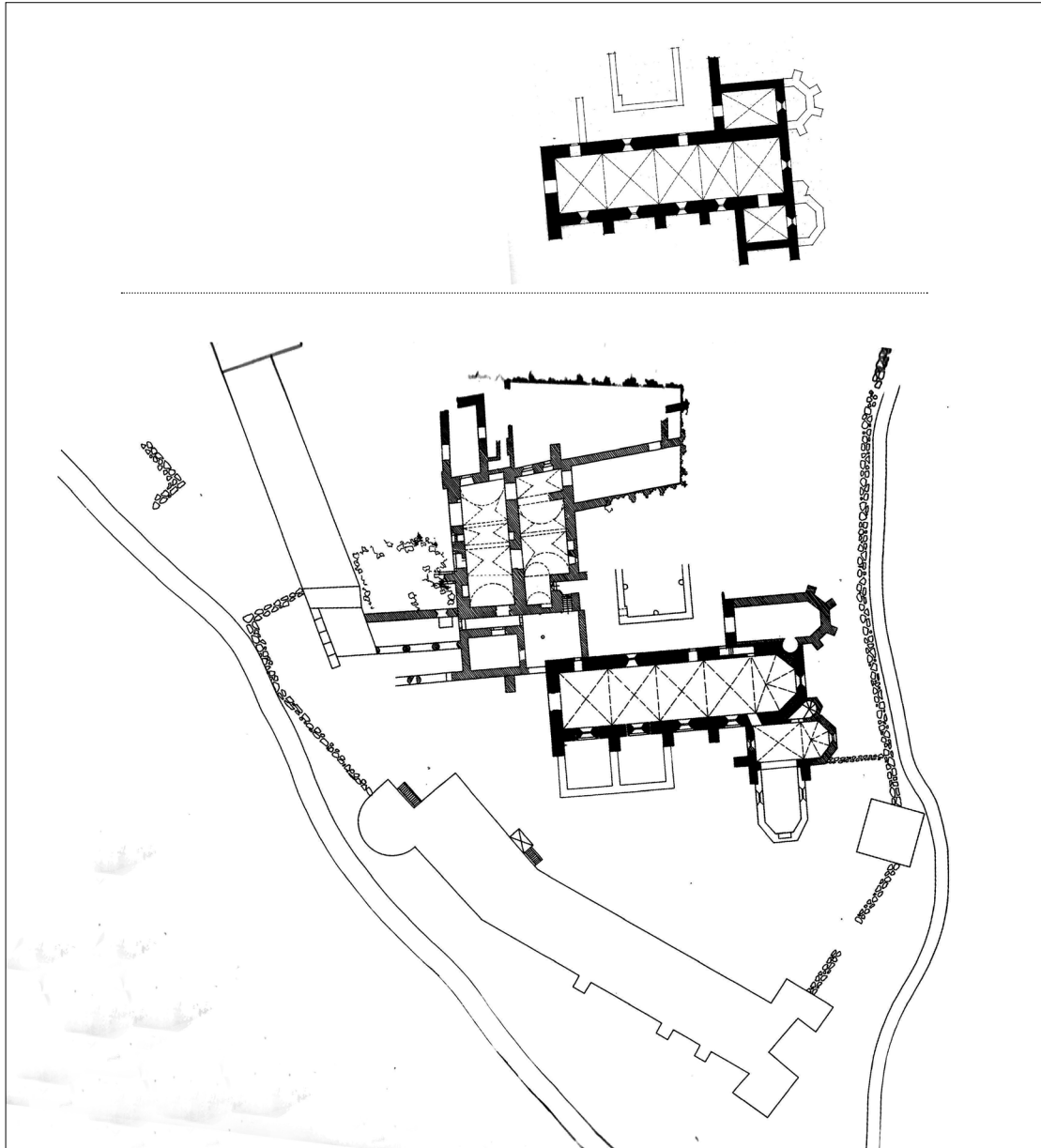
Zugleich liegt der Gedanke nahe, dass es in der Folge auch zu Einflüssen in die andere Richtung gekommen sein könnte. Im Jahr 1348 gestattete nämlich der Generalprior, in der Kartause Seitz die Sakristei zu vergrößern und in ihr einen Altar zu errichten.⁴⁰ Damals soll der südliche Flankenbau anstelle des ursprünglich geraden einen polygonalen östlichen Abschluss als Altarraum bekommen haben und im Erdgeschoss, im Bereich der Sakristei, mit Kreuzrippen ge-

³⁷ Marijan ZADNIKAR, *Srednjeveška arhitektura kartuzijanov in slovenske kartuzije*, Ljubljana 1972, S. 134.

³⁸ Darüber siehe ZADNIKAR 1972 (Anm. 37), S. 117, 124, 134, 206, 208, 210, 282–283, 304, 307–308; Marijan ZADNIKAR, *Die frühe Baukunst der Kartäuser, Die Kartäuser. Der Orden der schweigenden Mönche* (Hgg. Marijan Zadnikar, Adam Wienand), Köln 1983, S. 88, 90–91, 99, 101, 103, 105.

³⁹ Rudolf KOCH, *Die mittelalterliche und vorbarocke Klosteranlage von Mauerbach aus bauhistorischer Sicht, Kartause Mauerbach 1314 bis heute* (Hg. Ulrike Knall-Brskovsky), Wien 1999 (= *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 53, 1999), S. 440.

⁴⁰ *Diplomataria Sacra* 1756 (Anm. 2), S. 107.



1. Ehemalige Kartause Seitz, Grundriss der ecclesia maior mit der Rekonstruktion der romanischen (oben) und der gotischen Phase (unten) nach Marijan Zadnikar

wölbt worden sein.⁴¹ Vielleicht bekamen schon damals – und nicht erst Anfang des 15. Jahrhunderts – auch das Presbyterium und der Kapitelsaal an der Nordseite den polygonalen Abschluss.⁴² Allerdings

⁴¹ Vgl. ZADNIKAR 1972 (Anm. 37), S. 203–204, 211; Robert PESKAR, *Arhitektura in arhitekturna plastika okoli leta 1400 v Sloveniji*, Ljubljana 2005 (Dissertation), S. 278; Polona VIDMAR, *Das Grabmal des ersten Herzogs der Steiermark. Zu Ikonographie, architektonischem Kontext und Rezeption des Otakar-Grabmals aus der ehemaligen Kartause Seitz (Žiče)*, Graz 2014, S. 29.

⁴² Für die Datierung vgl. ZADNIKAR 1972 (Anm. 37), S. 196, 198, 200, 208, 210, 211; PESKAR 2005 (Anm. 41), S. 277, 278.



2. Ehemalige Kartause Seitz, Kapellenbau südlich des Presbyteriums

wurden während des gotischen Umbaus die beiden Kapellen auch angehoben. Der südliche Kapellenbau (Abb. 2) hatte sogar drei Etagen (die Sakristei im Erdgeschoss, die Bibliothek in der ersten und die Schatzkammer in der zweiten Etage).⁴³ In der Kartause Gaming diente die nördliche untere Kapelle als Sakristei, die südliche als Kapitelsaal und der Raum darüber als Bibliothek.⁴⁴ In der oberen Etage der südlichen Kapelle befand sich auch in Seitz die Bibliothek, nur dass aufgrund der umgekehrten Lage zum Kloster (in Gaming südlich und in Seitz nördlich der Kirche) die untere Kapelle auch als Sakristei diente. Vergleichbar ist auch die Lage der Wendeltreppe. Im Zuge der Gotisierung der Kartause Seitz könnte man sich an die beiden kartäusischen Stiftungen der Habsburger angelehnt haben, die aufgrund ihrer späteren Entstehungszeit von Beginn an polygonale östliche Abschlüsse des Presbyteriums und der beidseits befindlichen Kapellen hatten.⁴⁵ Gemeinsam ist Gaming und Seitz auch der für eine Kartause klassische Kirchentypus: ein Saalbau ohne räumliche Differenzierung zwischen Schiff und Presbyterium. Dieser Typus kann in Gaming nicht oder zumindest nicht nur von der Baukunst der Mendikanten bzw.

von den Langhören der Bettelorden hergeleitet werden,⁴⁶ sondern eher von der Kartäuserarchitektur, wie sie im Südosten des Reiches bereits in Seitz und Gairach verwurzelt war.

Günter Brucher betont, dass sich in den Kartäuserkirchen in Gaming und Aggsbach eine altertümliche Stilhaltung manifestierte, als man sich – entgegen den „modernen“ queroblungen Jochen in Bettelordenskirchen – für die Wahl einer quadratischen Jochfolge entschied. Letztere verleiht den mit Kreuzrippen versehenen Gewölbeabschnitten den Eindruck eines domikalen (kuppelartigen)

⁴³ Darüber siehe Josef Andreas JANISCH, *Topographisch-statistisches Lexikon von Steiermark mit historischen Notizen und Anmerkungen*, 3, Graz 1885, S. 896; Giuseppe VALE, *Itinerario di Paolo Santonino in Carintia, Stiria e Carniola negli anni 1485–1487. Codice Vaticano Latino 3795*, Città del Vaticano 1943 (Studi e testi, 103), S. 257; ZADNIKAR 1972 (Anm. 37), S. 203–204.

⁴⁴ *650 Jahre Kartause Gaming. Vielfalt des Heilens. Ganzheitsmedizin. Ausstellung 1992 in der Kartause Gaming* (Hg. Walter Hildebrand), Gaming 1992, S. 457; Arthur SALIGER, *Kartause Gaming. Kunsthistorisches zur Architektur, Kunst des Heilens. Aus der Geschichte der Medizin und Pharmazie*, Wien 1991 (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, N. F. 276), S. 58.

⁴⁵ Zu Mauerbach siehe KOCH 1999 (Anm. 39), S. 440.

⁴⁶ Darüber siehe auch Richard Kurt DONIN, *Die Bettelordenskirchen in Österreich. Zur Entwicklungsgeschichte der österreichischen Gotik*, Baden bei Wien 1935, S. 78; Günther BRUCHER, *Gotische Baukunst in Österreich*, Salzburg-Wien 1990, S. 80.

Zuschnitts.⁴⁷ Auch das Schiff der Kirche von Seitz bestand aus vier fast quadratischen kreuzrippengewölbten Jochen. Beim Entwurf des gotischen Gewölbes von Seitz könnte man sich auch an jenes von Gaming angelehnt haben. Zur Monumentalität des Innenraums der Gaminger Kirche trug dessen Höhe wesentlich bei. Günther Brucher spricht sogar von einem „exorbitanten Höhenzug“, den er mit dem Höhenentwurf der Kartäuserkirche von Aggsbach vergleicht.⁴⁸ Einen ähnlichen Eindruck bot nach der Gotisierung auch die schmale und überhöhte Kirche von Seitz (Abb. 3).

In der Apsis des Kapitelsaals bzw. der südlichen Kapelle in Gaming schmückt ein Schlussstein mit dem Christuskopf die Gewölberippen. Ein Schlussstein mit gleichem Motiv aus der Zeit um 1348⁴⁹ ist auch im Seitzer Lapidarium erhalten (Abb. 4); vielleicht schmückte er einst das Gewölbe der Sakristei bzw. der Kapelle südlich des Presbyteriums. Johann Gabriel Seidl schrieb nämlich im Jahre 1827 dass die „Bogenknäufe“ der südlichen Seitenkapelle „das Osterlamm, ein Christusbild u. dgl. im Relief“ zeigten.⁵⁰ In der Literatur steht sogar zu lesen, dass der Schlussstein dem Stil nach von den Meistern aus dem direkten Umfeld der Wiener Dombauhütte stamme und um 1340/50 von einem Bildhauer, der möglicherweise aus Gaming in die Kartause Seitz kam, gefertigt worden sei,⁵¹ obwohl ein genauere stilistischer Vergleich diesbezüglich einige Bedenken aufkommen lässt. Weit plausibler ist der Vergleich des Gaminger Schlusssteins mit dem Schlussstein aus dem Nordchor des Wiener Doms, die beide aus der Zeit um 1340 stammen.⁵²



3. Ehemalige Kartause Seitz, *ecclesia maior*

⁴⁷ Günter BRUCHER, *Architektur von 1300 bis 1430, Gotik* (Hg. Günter Brucher), München-London-New York 2000 (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 2), S. 233. Vgl. Günter BRUCHER, *Gaming (NÖ.), ehemalige Kartause »Marienthron«*, *Gotik 2000* (Anm. 47), S. 273; BRUCHER 1990 (Anm. 46), S. 80.

⁴⁸ BRUCHER, *Architektur*, 2000 (Anm. 47), S. 273.

⁴⁹ Zur Datierung siehe Emilijan CEVC, *Srednjeveška plastika na Slovenskem. Od začetkov do zadnje četrtine 15. stoletja*, Ljubljana 1963, S. 79.

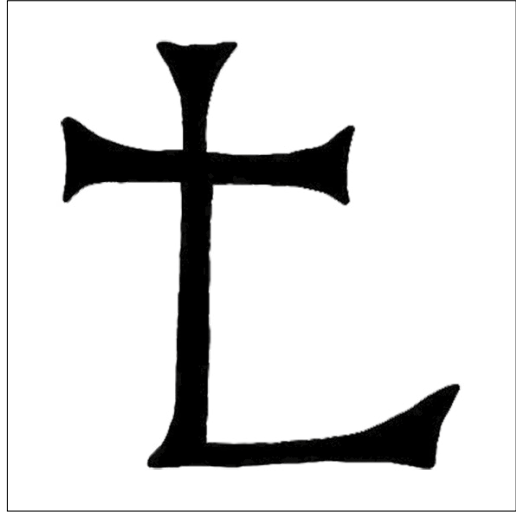
⁵⁰ Johann Gabriel SEIDL, *Deutschlands erste Karthause*, *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, 95, 13. August 1835, S. 779. Der Schlussstein wurde zwar im Jahre 1834 in Špitalič (*domus inferior* der Seitzer Kartause) gefunden (siehe Ivan ZELKO, *Špitalič, Špitalič* 1978, S. 20, 21), aber es ist trotzdem sehr wahrscheinlich, dass sein ursprünglicher Ort doch die *domus superior* war.

⁵¹ Robert WLATTNIG, *Die Skulptur des 14. Jahrhunderts, Die Gotik in Slowenien* (Hg. Janez Höfler), Narodna galerija, Ljubljana 1995, S. 142.

⁵² Robert WLATTNIG, *Sochařský program Albertinského chóru. Ikonografické a slohové úvahy k sochařské výzdobě Sv. Štěpána v 1. polovině 14. století, Vídeňská gotika. Sochy, sklomalby a architektonická plastika z dómu sv. Štěpána ve Vídni*, Vídeň 1991, S. 63; Günther BUCHINGER, Doris SCHÖN, *Die Michaelerkirche im 14. Jahrhundert. Bautätigkeit und*



4. Lapidarium der ehemaligen Kartause Seitz, Schlussstein mit dem Christuskopf



5. Ehemalige Kartause Seitz, eines der Steinmetzzeichen, das mit einem der Steinmetzzeichen in Gaming übereinstimmt

In der Gaminger Kirche wurden während des spätgotischen Umbaus im 15. Jahrhundert der ursprünglich vermutlich hölzerne Lettner und die Westempore durch Steinmetzarbeiten der Wiener Bauhütte ersetzt.⁵³ In Seitz wurde unter Prior Peter (1315 bis 1328) ein Lettner gebaut, der ebenfalls den ursprünglich hölzernen ersetzt haben soll.⁵⁴ Die Empore finden wir in den Kartausen Gairach (wo diese noch heute an der Westwand der Kirche erhalten ist) und Freudenthal,⁵⁵ später vielleicht auch in der Kartause Pletriach,⁵⁶ auf ihr Bestehen schließen wir aus Fragmenten der Bauplastik auch in Seitz, wo sie wahrscheinlich während der großen gotischen Umgestaltung der Kirche um 1400 errichtet wurde.⁵⁷ In allen vier Fällen sorgten die Grafen von Cilli für den Ausbau. Die Konsolen in der Kirche von Seitz blieben nach der Gotisierung unverziert,⁵⁸ wie wir es auch von den Hornkonsolen aus den Kartausen Gaming und Aggsbach kennen, hervorheben möchte

Ausstattung im Wechselspiel zwischen landesfürstlichem Hof und bürgerlicher Pfarrgemeinde, *Die Wiener Hofburg im Mittelalter. Von der Kastellburg bis zu den Anfängen der Kaiserresidenz* (Hg. Mario Schwarz), Wien 2015 (Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg, 1; Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte, 12; Denkschriften der Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, 443), S. 264, 265.

⁵³ Dazu siehe Barbara KOHL, *Raum- und Nutzungskonzepte des Gründungsbaus der Kartause Gaming*, Wien 2012 (Diplomarbeit), S. 70, 75; Johann Josef BÖKER, Der spätgotische Umbau der Klosterkirche der Kartause Gaming, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 59, 2005, S. 227–230.

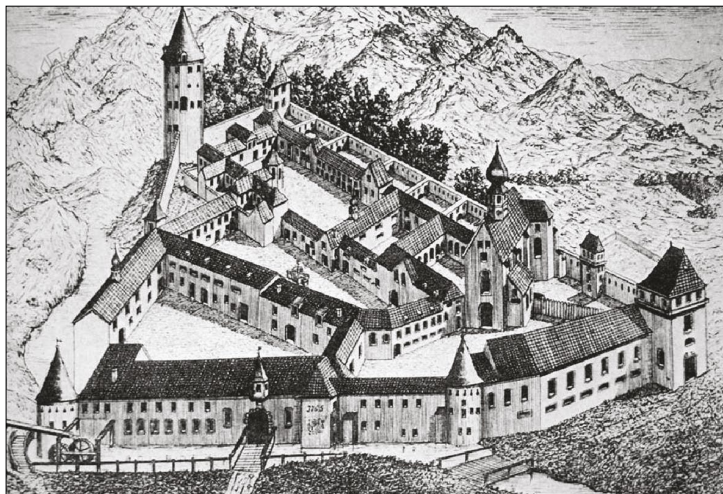
⁵⁴ Siehe *Diplomataria Sacra* 1756 (Anm. 2), S. 104; STEGENŠEK 1909 (Anm. 2), S. 223; ZADNIKAR 1972 (Anm. 37), S. 196–198; MLINARIČ 1991 (Anm. 1), S. 511; PESKAR 2005 (Anm. 41), S. 276, 279.

⁵⁵ Über die Westempore in der Freudenthaler Kartause, die mit einer Dotierung des Grafen Friedrichs II. von Cilli gebaut wurde, siehe Arhiv Republike Slovenije (ARS), SI AS 1063/4854; *Maisons de l'Ordre des Chartreux. Vues et notices*, 4, Parkminster 1919, S. 135; Marko MARIN, Kartuzija Bistra in njen stavbno zgodovinski problem, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, N. F. 8, 1970, S. 60, 77; ZADNIKAR 1972 (Anm. 37), S. 290, 309; Augustin DEVAUX, *L'architecture dans l'ordre des Chartreux*, Sélignac 1998 (Analecta Cartusiana, 146/1), S. 55.

⁵⁶ Dazu siehe PESKAR 2005 (Anm. 41), S. 140.

⁵⁷ PESKAR 2005 (Anm. 41), S. 67, 279.

⁵⁸ Vgl. ZADNIKAR 1972 (Anm. 37), S. 199, 200; PESKAR 2005 (Anm. 41), S. 68, 279.



6. Kartause Seitz im Werk *Maisons de l'Ordre des Chartreux*

ich aber die Übereinstimmung eines der Steinmetzzeichen (Abb. 5). Eine Verbindung zwischen Gaming und Seitz zeigen auch einige Handschriften aus der Seitzer Kartause, deren Schmuck mit den Handschriften aus der Kartause Gaming stilistisch vergleichbar ist.⁵⁹

Auf einer Abbildung der Kartause Seitz aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, veröffentlicht in *Maisons de l'Ordre des Chartreux*, ist die Friedhofskapelle über ein schmäleres Gebäude mit einem der Trakte des großen Kreuzgangs verbunden (Abb. 6), wie wir es auch auf einer etwa zeitgleichen Darstellung des Klosters Gaming (vor 1720) auf einem Ölgemälde in der Benediktinerabtei Ottobeuren sehen.⁶⁰ Die Gebäude waren wahrscheinlich nicht ursprünglich vorhanden, sondern wurden den Kapellen nachträglich angebaut. Die Friedhofskapelle von Seitz wurde, wie die Jahreszahl auf der Sonnenuhr erkennen lässt, bis 1469 fertiggestellt. In Gaming wurde die Kapelle erst Mitte des 15. Jahrhunderts unter Prior Nikolaus Kempf errichtet (1451–1457),⁶¹ in der Kartause Seitz zu der Zeit, als Kempf Prior in der naheliegenden Kartause Gairach war, sodass wir vielleicht annehmen können, dass der Bau auch von ihm angeregt wurde. Wie bekannt ist, war Kempf in der Kartause Gaming im baulichen Bereich äußerst aktiv.⁶²

In der Gaminger Kirche wurde für Albrecht II. inmitten des Klosterkirchen-Chors vor dem Hochaltar ein gestalterisch einfaches Hochgrab errichtet, an dessen Inschrift Rudolf IV. vermutlich beteiligt war (in der vorbereiteten Grablege wurden auch Herzogin Johanna von Pfirt und Elisabeth von Böhmen beigesetzt). Obwohl auf diesem Grab vermutlich keine Figur des Stifters war,⁶³ drängt sich die Frage auf, ob es sich hier um eine Anlehnung an jenes Hochgrab handelt, das für den Sohn

⁵⁹ Für die Handschriften siehe Nataša GOLOB, *Srednjeveški rokopisi iz Žičke kartuzije 1160–1560*, Narodna galerija, Ljubljana 2006, S. 78, 80.

⁶⁰ KOHL 2012 (Anm. 53), S. 19–21, 103.

⁶¹ Zu Gaming siehe Anton ERDINGER, Beiträge zur Geschichte der Kartause Gaming, *Geschichtliche Beilagen zu den Consistorial-Currenden der Diocese St. Pölten*, 5, 1895, S. 28; KOHL 2012 (Anm. 53), S. 65, 163.

⁶² ZEISSBERG 1880 (Anm. 2), S. 582. Über die Kontakte des Priors Kempf mit Seitz siehe LESAR 1901 (Anm. 13), S. 101; MARTIN 1992 (Anm. 13), S. 108–109.

⁶³ Vgl. Winfried STELZER, Gründung und Grablege Herzog Albrechts II. von Österreich, *Kunst des Heilens* 1991 (Anm. 44), S. 35; Arthur SALIGER, Die herzogliche Grablege in der Kartausenkirche zu Gaming, *Kunst des Heilens* 1991 (Anm. 44), S. 138–141; Brigitta LAURO, *Die Grabstätten der Habsburger. Kunstdenkmäler einer europäischen Dynastie*, Wien 2007, S. 63, 64.



7. St. Heinrich am Bachern/
Sv. Arh na Pohorju,
Grabmal des ersten Herzogs
der Steiermark Otakars I. aus
der Kartause Seitz

des Stifters in der Kartause Seitz errichtet worden war (Abb. 7). Otakar I. aus dem Geschlecht der Traungauer, der erste Herzog der Steiermark, wurde zunächst in der Mitte der Klosterkirche, in der Sakristei oder im Kapitelsaal beigesetzt.⁶⁴ Polona Vidmar vermutet, dass Leopold VI. aus dem Geschlecht der Babenberger, die das Erbe der Traungauer antraten, um 1220 für Otakar I. das monumentale Hochgrab in der unteren Kirche der Kartause Seitz anfertigen ließ. Leopold wollte mit der politisch motivierten Errichtung des Hochgrabs und der Fertigstellung des Baus der unteren Kirche der Kartause Seitz das hohe Ansehen des ersten Herzogs der Steiermark zur Geltung bringen und damit auch sich selbst als Otakars Nachfolger im Amt des steierischen Herzogs hervorheben und in seiner Herrschaft bestätigen.⁶⁵ Um 1348 soll das Hochgrab in die Sakristei der oberen Kirche verlegt worden sein.⁶⁶ Die Form, wie sie in der Kartause Gaming verwirklicht wurde, war in der Folge archetypisch für habsburgische Grabstätten.⁶⁷ In Mauerbach verzichtete man auf die Errichtung eines Monuments; Friedrich den Schönen setzte man, seinem Wunsch entsprechend, ohne Denkmal im Kirchenchor bei.⁶⁸ Deshalb mutet der Vergleich mit Seitz noch wahrscheinlicher an, umso mehr, als die Bestattung des 1358 verstorbenen Herzogs Albrecht II. unter dem Priorat des Konrad von Haimburg, der in den Jahren 1342 bis 1345 Prior in Seitz gewesen war, stattfand.

Gairach – Gaming

Die Ähnlichkeit in der Gestaltung dieser beiden Kirchen zeigt bereits der Blick auf die Dachreiter der Kirchen von Gairach und Gaming, die sich von der sonstigen Kartäuserarchitektur unterscheiden.⁶⁹ In Gaming erhebt sich über dem Altarraum ein sechseckiger Dachreiter mit reichem Dekor, obwohl

⁶⁴ Zur vermutlichen ursprünglichen Position der Grablege Otakars I. siehe VIDMAR 2014 (Anm. 41), S. 37–46 (mit weiterer Literatur).

⁶⁵ VIDMAR 2014 (Anm. 41), S. 54, 55.

⁶⁶ VIDMAR 2014 (Anm. 41), S. 37, 40.

⁶⁷ SALIGER 1991 (Anm. 63) 138; LAURO 2007 (Anm. 63), S. 63.

⁶⁸ LAURO 2007 (Anm. 63), S. 49 (mit weiterer Literatur).

⁶⁹ Vgl. ZADNIKAR 1983 (Anm. 38), S. 76; DEVAUX 1998 (Anm. 55), S. 69.

die Bauplastik im Kirchenraum völlig asketisch ist. Das Gleiche finden wir auch in Gairach: völlig nackte, noch frühgotische Konsolen und einen von Steinmetzen reich verzierten Dachreiter (Abb. 8). Marijan Zadnikar schreibt, dass die Einzigartigkeit des Gairacher Dachreiters im slowenischen Raum „mit den Vorbildern in der österreichischen Architektur erklärbar ist, vor allem mit Gaming, wo der Dachreiter noch reicher und schmaler ist.“⁷⁰ Gleiches schreibt auch Robert Peskar, der den Gairacher Dachreiter als einen der schönsten gotischen Glockentürme in Slowenien bezeichnet, dessen typologisches Vorbild in Gaming zu suchen sei.⁷¹ In Anlehnung an Walther Buchowiecki erwähnt Zadnikar noch, dass der Gaiminger Dachreiter dem der steirischen Wallfahrtskirche Maria Straßengel verwandt ist und dass beide die Einflüsse der Wiener Bauhütte offenbaren.⁷²

Der Gairacher Dachreiter hatte eine ähnliche Funktion wie die Türme von Gaming (1330–1342) und heute nicht mehr erhaltene jene von der Wiener Michaelerkirche, die als Machtsymbol Albrechts II. entstanden. Er war repräsentativer Ausdruck der Macht Friedrichs I., des ersten Graf von Cilli, der um die Mitte des 14. Jahrhunderts stark an gesellschaftlichem Ansehen am Wiener Hof gewann. Nur einige Monate nach dem Erwerb des Grafentitels (1341) erwarb nämlich Friedrich ein Haus in der Habsburgergasse neben dem Pfarrhof der Michaelerkirche in Wien, und 1356 kaufte er den Palast auf der Parzelle der heutigen Amalienburg im Burgviertel in Wien. Friedrich stieg sogar zu einem der obersten Berater Herzog Albrechts II. auf. Demnach können wir den Gairacher Dachreiter schon um die Mitte des 14. Jahrhunderts datieren.⁷³



8. Ehemalige Kartause Gairach,
Dachreiter der Klosterkirche

⁷⁰ ZADNIKAR 1972 (Anm. 37), S. 286.

⁷¹ PESKAR 2005 (Anm. 41), S. 72, 138.

⁷² Siehe Walther BUCHOWIECKI, *Die gotischen Kirchen Österreichs*, Wien 1952, S. 90–91; ZADNIKAR 1972 (Anm. 37), S. 286.

⁷³ Darüber siehe Mija OTER GORENČIČ, Die Kartäuserpolitik der Grafen von Cilli. Ein Vorbild für die Habsburger?, *Acta historiae artis Slovenica*, 25/2, 2020, S. 56–59. Siehe auch ARS, SI AS 1063/4579; ARS, SI AS 1063/4587; Günther BUCHINGER, Doris SCHÖN, Städtebauliche Entwicklung des Burgviertels. Die Niederlassung der Parteigänger der Habsburger, *Die Wiener Hofburg im Mittelalter* 2015 (Anm. 52), S. 147–148; Günther BUCHINGER, Doris SCHÖN, Die Michaelerkirche im 14. Jahrhundert. Bautätigkeit und Ausstattung im Wechselspiel zwischen landesfürstlichem Hof und bürgerlicher Pfarrgemeinde, *Die Wiener Hofburg im Mittelalter* 2015 (Anm. 52), S. 271. Für den kunsthistorischen Vergleich der beiden Dachreiter siehe OTER GORENČIČ 2020 (Anm. 73), S. 56–59.

Bezüglich der Kartause Gairach möchte ich noch auf eine Ähnlichkeit hinweisen. Arthur Saliger interpretierte den sogenannten Prälatenhof in der Kartause Gaming als ein für Albrecht II. errichtetes Residenzgebäude im Kloster und bezeichnete ihn sogar als erste nachweisbare Klosterresidenz Europas,⁷⁴ was in neueren Untersuchungen zurecht in Frage gestellt wird.⁷⁵ Ungeachtet dessen wissen wir, dass sich z. B. Friedrich der Schöne häufig in Mauerbach aufhielt;⁷⁶ gleiches lesen wir in der Literatur auch über Albrecht II. und Gaming.⁷⁷ Ich würde diesbezüglich als Vergleich anführen, dass urkundlich belegt ist, dass sich Friedrich II., Graf von Cilli, in Gairach ein Haus baute (*in domo sibi edificata iuxta monasterium*).⁷⁸

Erwähnen möchte ich noch, dass uns bei der Rekonstruktion der Kartause Gairach die Architektur des großen Kreuzgangs von Gaming zu Hilfe kam, der trotz einer größeren Anzahl an Zellenhäusern vergleichbare Verhältnisse in Länge und Breite aufweist; vergleichbar sind auch die quadratischen Zellenhäuser mit Dachfirst rechteckig an dem Gang, denn ein solcher Entwurf der Zellenhäuser wird uns durch die Georadaraufnahmen in Gairach gezeigt.⁷⁹

Freudenthal – Gaming

Kunsthistorische Beziehungen zwischen den Kartausen Freudenthal und Gaming sehe ich nicht, was ich der Tatsache zuschreibe, dass in Freudenthal von der mittelalterlichen Architektur lediglich ein Teil des kleinen Kreuzgangs, der erst um die Mitte des 15. Jahrhunderts gewölbt wurde, erhalten bzw. präsentiert ist. Wir können zwar einige vergleichbare Daten finden (1452 wurde z. B. im Kapitelsaal der Kartause Freudenthal ein Altar geweiht,⁸⁰ und in Gaming wurde 1453 der neue oder renovierte Hauptaltar geweiht),⁸¹ aber ein direkter Zusammenhang lässt sich dem nicht entnehmen.

Pletriach – Gaming

Die Kartäuserkirche in Gaming diente mit einiger Sicherheit auch als Vorbild für den Bauschmuck der Kartäuserkirche von Pletriach, deren Bau von Hartman, Profess von Gaming, geleitet wurde. Zweifelsfrei trug zur Entscheidung Hermanns II. von Cilli, als seine Grabstätte die Kartäuserkirche in Pletriach und nicht die Minoritenkirche in Celje auszuwählen – wo alle führenden Mitglieder der Grafenfamilie vor (und nach) ihm beigesetzt wurden –, das Vorbild der beiden kartäuserischen

⁷⁴ SALIGER 1991 (Anm. 44), S. 51, 52. Vgl. zum Beispiel Alexander SAUTER, *Fürstliche Herrschaftsrepräsentation. Die Habsburger im 14. Jahrhundert*, Ostfildern 2003 (Mittelalter Forschungen, 12), S. 48.

⁷⁵ KOHL 2012 (Anm. 53), S. 81–82.

⁷⁶ Herbert PAULHART, *Die Kartausen Mauerbach und Gaming, Die Zeit der frühen Habsburger. Dome und Klöster 1279–1379* (Hgg. Floridus Röhrig, Gottfried Stangler), Wien 1979 (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, N. F. 85), S. 280; SAUTER 2003 (Anm. 74), S. 40.

⁷⁷ Siehe PAULHART 1979 (Anm. 76), S. 282.

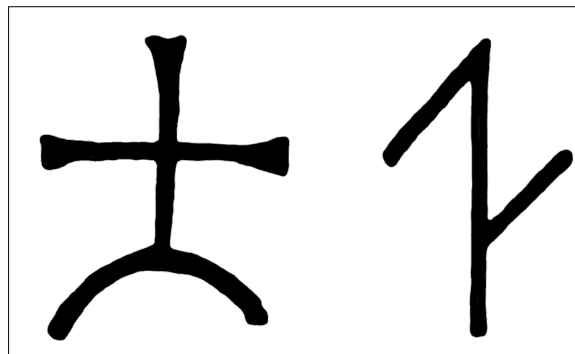
⁷⁸ Zgodovinski arhiv Celje (ZAC), SI_ZAC-0006_00024-011; vgl. MLINARIČ 1991 (Anm. 1), S. 225.

⁷⁹ Für die Georadaraufnahmen in Gairach siehe Mija OTER GORENČIČ, *The Role of the Counts of Cilli in the Architectural Development of the Jurklošter Carthusian Monastery's Great Cloister and the Question of the Location of Veronika of Desnice's Grave. The Archaeological Method as an Aid to Art-Historical Interpretation*, *Studia historica Slovenica*, 20/1, 2020 (im Druck).

⁸⁰ MARIN 1970 (Anm. 55), S. 90, Anm. 127.

⁸¹ Antonio STEYERER, *Commentarii pro historia Alberti II. ducis Austriae cognomento sapientis*, Lipsiae 1725, Spalte 39.

Stiftungen der Habsburger bei. Auf die Zusammenarbeit oder womöglich sogar Identität der Meister beim Bau der Kartause Pletriach weisen auch einzelne übereinstimmende Zeichen der Steinmetze hin (Abb. 9). Bei der Kartause Pletriach sind weiters die überraschend vielen Joche der Kirche hervorzuheben (sieben und noch der polygonale Schluss). Die gleiche Anzahl an Jochen finden wir in der annähernd zeitgleich gebauten Kartäuserkirche Královo Pole bei Brünn (letztes Viertel des 14. Jahrhunderts). Interessant ist der Vergleich, weil der Bau beider Kirchen von Brüdern aus Gaming geleitet wurde, in Pletriach von Hartman und in der Kartause Brünn von Bruder Jan.⁸²



9. Kartause Pletriach, zwei Steinmetzzeichen, die mit zwei Steinmetzzeichen in Gaming übereinstimmen

Ähnlich wie in der Kartäuserkirche von Gaming,⁸³ wo der Stifter mit Frau allgegenwärtig war,⁸⁴ sind Phänomene der *memoria* und der Herrschaftsrepräsentation des Gründers auch in Pletriach zu finden. In beiden Kirchen wurde der Gründer vor dem Hauptaltar beigesetzt. Gerade die Ausführung und die Lage der Grabstätte Albrechts II. in Gaming ist für uns eine wichtige Referenz für den Rekonstruktionsversuch der Grabstätte Hermanns II. in Pletriach. Ob auch in Pletriach, so wie in Gaming, an den Seitenwänden des Chors Marmorplatten mit den Grabinschriften (Epitaphien) waren, ist nicht bekannt. Zwei Aufschriften sind in slowenischen Kartausen aus früherer Zeit erhalten, und zwar in Gairach und Seitz. Die Gairacher gotische Tafel bestätigt, dass Leopold VI. aus dem Geschlecht der Babenberger die Kartause neu gründete. Die Seitzer Tafel aus dem Jahre 1467 berichtet uns, dass der Markgraf Otakar die Kartause im Jahr 1165 gründete.⁸⁵ In Gaming befand sich hinter dem Hochaltar eine mit Pergament überzogene Holztafel mit einem längeren Text über die Gründung, über die Einweihung der Kirche und über den Reliquienschatz.⁸⁶ Hinweise auf derartige Tafeln gibt es bei den slowenischen Kartausen nicht.

Im Gegensatz zur Kartause Gaming sind aus den slowenischen Kartausen keine ursprünglichen Glasmalereien oder deren Beschreibungen erhalten. Dennoch sehe ich eine Parallele in der symbolischen Anwesenheit des Gründers und seiner Frau. In der Kartause Gaming wurde sie durch ihre Darstellung in den Stifterscheiben und auf dem wertvollen Antependium gesichert, das vom Herzogspaar wohl anlässlich der Einweihung der Kirche im Jahr 1342 bzw. in den Jahren 1341

⁸² PESKAR 2005 (Anm. 41), S. 141; Robert PESKAR, Gotska kartuzija Pleterje in njeni graditelji, *Zbornik župnije Šentjerneje* (Hgg. Marinka Dražumerič, Stane Granda), Ljubljana 1999, S. 244–245.

⁸³ Vgl. SAUTER 2003 (Anm. 74), S. 49–51, 264. Siehe auch Meta NIEDERKORN-BRUCK, Die Kartäuser. Propositum und Lebenswirklichkeit, *Geist und Gestalt. Monastische Raumkonzepte als Ausdrucksformen religiöser Leitideen im Mittelalter* (Hg. Jörg Sonntag), Berlin 2016 (Vita regularis. Ordnungen und Deutungen religiösen Lebens im Mittelalter. Abhandlungen, 69), S. 159ff.

⁸⁴ Siehe STELZER 1991 (Anm. 63), S. 29, 30.

⁸⁵ ZADNIKAR 1972 (Anm. 37), S. 268, 269; Aleš STOPAR, Plošča o ustanovitvi samostana Žiče, *Groffe Celjski* (Hg. Rolanda Fugger Germadnik), Pokrajinski muzej Celje, Celje 2001, S. 30.

⁸⁶ STELZER 1991 (Anm. 63), S. 30.



10–11. Lapidarium der Kartause Pletrich, Konsolen, die vermutlich Hermann II. und seine Frau darstellen

bis 1346 in Auftrag gegeben wurde,⁸⁷ in Pletrich hingegen durch die Konsolen, die vermutlich Hermann II. und seine Frau darstellen (Abb. 10–11). Der ursprüngliche Standort der Konsolen ist heute nicht mehr feststellbar. Die Konsolen und der Schlussstein mit dem Wappen der Grafen von Cilli beweisen, dass die visuelle Repräsentation des Gründers nicht nur auf die Kirche beschränkt war, sondern sich auch auf andere Räume des Klosters erstreckte. Ähnliches können wir auch z. B. für die Seitzer Kartause feststellen, wo der Eingangsfügel mit den Wappen und Emblemen der Stifter und Wohltäter des Klosters (u. a. auch mit dem Wappen der Grafen von Cilli über dem Portal) versehen war, im Vorhaus befand sich weiters eine Jagdszene aus dem Leben der Grafen von Cilli.⁸⁸

In der mittelalterlichen Kartause Gaming waren das Wappen des Gründers bzw. die Länderwappen auf Epitaphien, auf Bleitafeln, die an den Seitenwänden der Gruft lehnten, auf Stifterscheiben und auf dem Antependium angebracht. Überraschenderweise gibt es in Gaming keine Bauplastik mit dem Wappen Albrechts II. bzw. der Habsburger. Dagegen haben wir in Seitz das Wappen der Grafen von Cilli mit der Jahreszahl 1444 und der Aufschrift *Adauxit* am Eingangsportal überliefert,⁸⁹ in Pletrich zierte das Wappen der Grafen von Cilli den letzten Schlussstein des Schiffs (Abb. 12) und die Konsole vor dem Presbyterium (Abb. 13) sowie mehrere Bodenfliesen (Abb. 14), von denen einige eine Aufschrift (*Hermann(us) Comes Cilie Fundator hui(us) dom(us)*) tragen. Die Gaminger Aufhebungsinventarien aus dem 18. Jahrhundert erwähnen zwei Paramente, die aus den Hochzeitskleidern des Herzogspaares gefertigt worden seien, Degen, Dolch, Stock, Schwert und Chorbuch des Herzogs.⁹⁰ Auch die Grafen von Cilli sorgten auf ähnliche Art und Weise für ihr Andenken

⁸⁷ Vgl. STELZER 1991 (Anm. 63), S. 29–30; SAUTER 2003 (Anm. 74), S. 49, 279–280.

⁸⁸ JANISCH 1885 (Anm. 43), S. 895. Siehe auch STEGENŠEK 1909 (Anm. 2), S. 200.

⁸⁹ JANISCH 1885 (Anm. 43), S. 895; STEGENŠEK 1909 (Anm. 2), S. 200.

⁹⁰ STELZER 1991 (Anm. 63), S. 36; Martin HALTRICH, „*güt pücher und ander dinge*“. *Untersuchungen von Schriftlichkeit, Administration und Buchproduktion in der spätmittelalterlichen Verwaltung der Kartause Gaming*, Wien 2010 (Dissertation), S. 47 (mit weiterführender Literatur).



12. Kartause Pletriach, der letzte Schlussstein des Schiffs vor dem Presbyterium



13. Kartause Pletriach, Konsole an der südlichen Wand vor dem Presbyterium

in den Kartausen. Aus der Kartause Seitz ist ein Psalter von etwa 1430 erhalten; auf fol. 40v ist im unteren Teil der Initiale D das Wappen der Grafen von Cilli mit Krone, auf dem oberen Teil das alte ungarische Wappen von König Sigismund von Luxemburg abgebildet.⁹¹ Dieser Psalter ist viel-sagender Zeuge des Wunsches der Grafen von Cilli, dass ihr Andenken noch in jedem Gottesdienst gegenwärtig sein sollte. Dafür spricht auch das Seitzer Inventarverzeichnis aus dem 16. Jahrhundert, in welchem eine Patene mit dem Wappen der Grafen von Cilli erwähnt ist, zu welcher zweifelsfrei der entsprechende Kelch gehörte.⁹² Vergleichbar schenkte Friedrich II. der Kartause Freudenthal am 24. August 1426 unter anderem einen Kelch, ein Messgewand und andere Gaben.⁹³ Der Konvent von Pletriach hatte sogar das Wappen von den Grafen von Cilli in seinem Siegel.⁹⁴

Abschließend sei festgehalten, dass die Grafen von Cilli in allen vier Kartausen in Slowenien finanzielle Mittel für den Bau neuer Mönchszellen und somit zur Vergrößerung der Kartausen bereitstellten. So bewilligte im Jahr 1414 das Generalkapitel, dass die Zahl der Mönche in Seitz auf

⁹¹ NUK, Ms 21, fol. 40r. Zum Psalter vgl. Milko Kos, France STELE, *Srednjeveški rokopisi v Sloveniji/Codices aetatis mediae manu scripti qui in Slovenia reperiuntur*, Ljubljana 1931, S. 85–86; GOLOB 2006 (Anm. 59), S. 90–91; Nataša GOLOB, *Manuscripta. Knjižno slikarstvo v srednjeveških rokopisih iz Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani 7. 9. – 7. 11. 2010*, Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana 2010, S. 85–87; Nataša GOLOB, *Knjižnica viteza, knjižnica plemiča, Vitez, dama in zmaj. Dediščina srednjeveških bojevnikov na Slovenskem. I: Razprave* (Hgg. Tomaž Lazar, Tomaž Nabergoj, Barbara Jerin), Ljubljana 2011, S. 195; Rolanda FUGGER GERMADNIK, *Groffe in knezi Celjski*, Celje 2014, S. 76–77.

⁹² Steiermärkisches Landesarchiv, Graz (StLA), Meillerakten XVI-W-23.

⁹³ ARS, SI AS 1063/4854; MLINARIČ 1982 (Anm. 1), S. 66–67, 85–86; MLINARIČ 1991 (Anm. 1), S. 295; Jože MLINARIČ, *Celjani in njihov odnos do samostanov, Celjski groffe. Zbornik mednarodnega simpozija Celjski groffe. Stara tema – nova spoznanja/Sammelband des internationalen Symposiums Die Grafen von Cilli. Altes Thema – neue Erkenntnisse. Celje, 27.–29. Mai 1998* (Hg. Rolanda Fugger Germadnik), Celje 1999, S. 138; MLINARIČ 2001 (Anm. 1), S. 123, 425–426; 286–316; Christian DOMENIG, *Tuon kunt. Die Grafen von Cilli in ihren Urkunden (1341–1456)*, Klagenfurt 2004 (Dissertation), S. 125, 171, Nr. 206.

⁹⁴ Für die Reproduktion siehe MLINARIČ 1982 (Anm. 1), s. p.



14. Kartause Pletriach, Bodenfliese
mit dem Wappen der Grafen von Cilli

20 erhöht wird, zu diesem Anlass ließ der Cillier Graf Friedrich II. drei neue Zellen errichten.⁹⁵ 1426 ließ er in Freudenthal mit beträchtlichem Geldaufwand drei Zellen bauen,⁹⁶ 1444 schenkte er der Kartause Gairach gemeinsam mit Ulrich II. mehrere Besitztümer, um mit den Einkommen vier weitere Zellen bauen zu können.⁹⁷ Sogar in Pletriach stifteten die Grafen von Cilli im Jahre 1433 zur Vergrößerung der Kartause Mittel für die Versorgung vier neuer Mönche.⁹⁸ In diesem Zusammenhang tritt die Tatsache hervor, dass gerade die Kartause Gaming eine Doppelkartause war, was eine Anregung für die Bestrebungen der Grafen von Cilli sein könnte, die Kartausen im heutigen Slowenien zu vergrößern als eine weitere Art der Machtdemonstration. Die monastischen und kunsthistorischen Beziehungen zwischen der Kartause Gaming und den Kartausen Seitz, Gairach, Freudenthal und Pletriach sind vielfältig und weisen auf enge Verbindungen zwischen den Klöstern hin. Zweifellos liegt der Grund dafür auch in der besonderen Verbindung zwischen den Kartäusern, den Habsburgern und den Grafen von Cilli.⁹⁹

⁹⁵ StLA, AUR 4559. Vgl. Andreas FIDLER, *Geschichte der ganzen österreichischen, weltlichen und klösterlichen Klerisey beyderley Geschlechts. 6/6: Schluß des Innerösterreichs oder das Herzogthum Steyermark*, Wien 1784 (Austria sacra, 6/3), S. 348–349; Jakob Maximilian STEPPISCHNEGG, *Das Karthäuser-Kloster Seiz*, Marburg 1884, S. 47; STEGENŠEK 1909 (Anm. 2), S. 195; MLINARIČ 1982 (Anm. 1), S. 85; MLINARIČ 1991 (Anm. 1), S. 192.

⁹⁶ ARS, SI AS 1063/4854; MLINARIČ 1982 (Anm. 1), S. 66–67, 85–86; MLINARIČ 1991 (Anm. 1), S. 224; MLINARIČ 1999 (Anm. 93), S. 138; MLINARIČ 2001 (Anm. 1), S. 123, 425–426; DOMENIG 2004 (Anm. 93), S. 125, 171, Nr. 206.

⁹⁷ Siehe ARS, SI AS 1063/4519; ZAC, SI_ZAC-0006_00024-012. Vgl. Ignaz OROŽEN, *Das Bisthum und die Diözese Lavant. 4/2: Das Dekanat Tüffer*, Graz 1881, S. 308–309; MLINARIČ 1982 (Anm. 1), S. 64, 85; MLINARIČ 1991 (Anm. 1), S. 225, 229; MLINARIČ 1999 (Anm. 93), S. 139, 140; DOMENIG 2004 (Anm. 93), S. 119, 126, 179, Nr. 255.

⁹⁸ ARS, SI AS 1063/5587; DOMENIG 2004 (Anm. 93), S. 174, Nr. 223; vgl. MLINARIČ 1982 (Anm. 1), S. 102.

⁹⁹ Der Aufsatz entstand im Rahmen des Forschungsprojekts *Artwork as Reflection of Knowledge and Networking. The Role of Education and Social Connectedness of Artists and Patrons in the Late Middle-Ages and Early-Modern Times* (Projektnummer: J6-9439) und im Rahmen des Forschungsprogramms *Slovenian Artistic Identity in European Context* (Programmnummer: P6-0061). Beide wurden durch die Forschungsagentur der Republik Slowenien mitfinanziert. Der erste Abriss zum Thema der mittelalterlichen Beziehungen der Kartäuserklöster im heutigen Slowenien zur Kartause Gaming wurde an der internationalen Tagung in der Kartause Gaming im März 2017 dargestellt.

Redovne in umetnostne povezave med Gamingom in kartuzijami v današnji Sloveniji s posebnim ozirom na *memorio* in likovno reprezentacijo Habsburžanov in grofov Celjskih

Povzetek

Na ozemlju sedanje Slovenije so bili ustanovljeni štiri kartuzijanski samostani: Žiče (ust. 1151), Jurklošter (ust. ok. 1170), Bistra (ust. ok. 1260) in Pleterje (ust. ok. 1407). Tako kot avstrijske kartuzije Mauerbach (ust. 1314), Gaming (ust. 1330) in Aggsbach (ust. 1380) so tudi slovenske v začetku 15. stoletja pripadale Zgornjenemški redovni provinci. Tesne povezave s slovenskimi kartuzijami kažeta predvsem habsburški ustanovi Mauerbach in Gaming. V članku so predstavljene redovne in umetnostne povezave kartuzij na Slovenskem s kartuzijo Gaming. Gre za prvo študijo s to tematiko, saj tovrstnega pregleda v literaturi do sedaj še ni.

Raziskava je pokazala, da je do okrog leta 1500 potekala relativno pogosta izmenjava priorjev in menihov med Gamingom in slovenskimi kartuzijami. V večini primerov je šlo za prihode menihov iz Gaminga v slovenske kartuzije, nekateri od teh so se pozneje tudi vrnil ali odšli drugam, bistveno redkejši pa so primeri odhodov iz slovenskih kartuzij v Gaming. Posamezni menihi so med obravnavanimi samostani prehajali večkrat, največkrat ravno znamenita kartuzijana Nikolaj Kempf in Konrad von Speyer. Izstopata tudi primera meniha iz Gaminga v ječi samostanov Jurklošter in Bistra in s strani generalnega kapitlja zavrnjena prošnja žičkega vikarja, da želi biti prestavljen v Gaming. Na tesno povezavo kaže tudi dejstvo, da sta bila za ureditev redovnega življenja v Bistri in za gradnjo nove kartuzije v Pleterjah imenovana prav meniha iz Gaminga.

Tudi umetnostnozgodovinska primerjalna in slogovna analiza sta razkrili več doslej še neopaženih povezav. Do sedaj so se omenjale predvsem sorodnosti v oblikovanju nadstrešnih stolpičev kartuzij Gaming in Jurklošter, natančnejša analiza, opravljena v okviru tega prispevka, pa je razkrila še vrsto drugih arhitekturnih in stavbnoplastičnih sorodnosti. Povezavo razkrivajo tudi posamezni ujemaajoči se kamnoseški znaki. Nadstrešni stolpič kartuzije Jurklošter, ki je edinstven v slovenskem umetnostnem patrimoniju, je bilo prav na osnovi natančne primerjave z gaminškim zvonikom mogoče postaviti v neposredno povezavo s stavbnimi projekti zlasti ustanovitelja gaminške kartuzije Albrechta II. in ga interpretirati kot simbolni izraz moči Friderika I. Celjskega, ki je okoli sredine 14. stoletja izjemno pridobil na veljavi in ugledu na dunajskem dvoru. Avtorica na osnovi različnih primerjav opozarja tudi na sorodne stavbne projekte v času, ko so obravnavane kartuzije vodili priorji, ki so dobro poznali situacijo v Gamingu in enem ali več samostanih tega reda na slovenskih tleh. V slovenskih kartuzijah izstopa umetnostno naročništvo grofov Celjskih. Ti bi se pri likovni reprezentaciji lahko zgledovali prav po načinih, ki so se jih z namenom *memorie* v Gamingu posluževali Habsburžani. Opravljena raziskava je pokazala, da so bile vezi med kartuzijo Gaming in kartuzijami na Slovenskem v srednjem veku tesne. Razlog je iskati prav v tesni navezavi kartuzijanov, Habsburžanov in grofov Celjskih.

Ponovno o koprski Pietà

Samo Štefanac

Pred časom sem pisal o lesenem kipu Pietà iz 15. stoletja v koprski stolnici,¹ a v poldrugem desetletju se lahko v umetnostnozgodovinski stroki zgodi marsikaj, kar nas prepriča o tem, da se je treba določeni problematiki ponovno posvetiti (sl. 1–2). V primeru koprške Pietà velja to še toliko bolj, saj je bil kip leta 2016 ob vandalskem napadu skupaj s še enim kipom Madone v stolnici resno poškodovan (sl. 3).² Udarci s kladivom so močno iznakazili Marijin obraz in ob dogodku se nehote spomnimo na tragedijo v vatikanski baziliki sv. Petra, kjer je leta 1972 László Tóth na podoben način poškodoval obraz Michelangelove Pietà. A čeprav bi privrženci teorije zarote oba dogodka nemara poskušali neposredno povezati, se zdi glede na znane okoliščine napada bolj malo verjetno, da bi storilec v Kopru zavestno posnemal Tóthovo dejanje; bržkone gre zgolj za naključje, da je bil žrtev napada v obeh primerih prav kip Pietà. Kakor koli že, upamo lahko, da bo kip v kratkem doživel temeljit in dobro premišljen restavratorski poseg, katerega namen ne bi smel biti zgolj sanacija poškodb, marveč tudi odkrivanje in – v skladu z možnostmi – prezentacija starejših plasti polikromacije. Vendar neljubi dogodek ni glavni razlog za ponovno pisanje o kipu.

Leta 2005 sem se spraševal predvsem o slogovnem značaju kipa, problemu datacije in o njegovi prvotni funkciji. Kar zadeva problem nekdanje lokacije in funkcije kipa, je bilo mogoče z dokajšnjo zanesljivostjo ugotoviti, da se je Pietà prvotno nahajala v koprski servitski cerkvi, kjer je bila kot čudodelna podoba posebej čaščena. O tem nazorno priča kolorirana votivna risba iz 18. stoletja, ki jo hranijo v koprskem pokrajinskem muzeju (sl. 4): v upodobitvi Pietà kot čaščene podobe brez večjih dilem prepoznamo kip, ki je danes na oltarju v južnem transeptu stolnice,³ do identičnih ugotovitev pa sta takorekoč sočasno prišla tudi avtorja monografije o servitih v Istri.⁴

Glede provenience kipa torej ne moremo dodati prav veliko, razen morda drobca v zvezi s postavitvijo kipa na današnje mesto. Po razpustitvi servitskega samostana leta 1772 in dokončnem odhodu servitov leta 1792 so leta 1806 nekaj kosov opreme iz tedaj opuščene servitske cerkve, med

¹ Samo ŠTEFANAC, Kip Pietà v koprski stolnici, *Annales. Series historia et sociologia*, 15/2, 2005, str. 241–252.

² O napadu so tedaj (22. 11. 2016) obširneje poročali slovenski mediji; gl. npr. Boris ŠULIGOJ, Vandal s kladivom nad dva dragocena kipa v koprski stolnici, Delo, <https://www.delo.si/novice/slovenija/neznanec-v-koprski-stolnici-poskodoval-600-let-star-kip-zalostne-matere-bozje.html> (2. 2. 2020); Mo. S., Koper: s kladivom nad Marijo, Slovenske novice, <https://www.slovenskenovice.si/crni-scenarij/doma/koper-s-kladivom-nad-marijo> (2. 2. 2020); Tina KOZOROG BLATNIK, Foto in video: Neznanec poškodoval dragocen kip v koprski stolnici, Multimedijški center RTV Slovenija, <https://www.rtvlo.si/crna-kronika/foto-in-video-neznanec-poskodoval-dragocen-kip-v-koprski-stolnici/408163> (2. 2. 2020).

³ Na risbi je Pietà upodobljena med kipoma sv. Roka in Sebastijana, ki so ju pred kratkim našli v Pomjanu. Kipa nista sočasna s Pietà, a sta bila v 18. stoletju del iste celote.

⁴ Sergio M. PACHERA, Tiberio M. VESCIA, *I Servi di Maria in Istria*, Trieste 2005, str. 62–66, 75, 77.



1. Pietà, stolna cerkev Marijinega vnebovzetja, Koper



2. Pietà, stolna cerkev Marijinega vnebovzetja, Koper



3. Pietà, stolna cerkev Marijinega vnebovzetja, Koper,
detajl po iznakaženju leta 2016

njimi tudi čaščeno Pietà, prenesli v stolnico,⁵ a to še ne pomeni njene dokončne postavitve, do katere je prišlo šele nekaj desetletij pozneje. Oltarni nastavek Alessandra Tremignona iz 1669–1670 je prišel na današnje mesto v stolnici v letih 1806–1807 in morda je bila že takrat vanj vstavljena Pietà,⁶ danes pa je znan podatek, da so leta 1870 pri mojstru Montiniju iz Vidma (Udine) naročili

⁵ PACHERA, VESCIA 2005 (op. 4), str. 62–63.

⁶ Sara TURK, Baročni oltarji v koprski stolnici in njihova provenienca, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 53, 2017, str. 105–108.



4. Votivna risba z upodobitvijo kipa Pietà v servitski cerkvi, 1738, Pokrajinski muzej, Koper



5. Pietà v edikuli mojstra Montinija, 1870–1871, stolna cerkev Marijinega vnebovzjetja, Koper

trono za *Addolorato* v gotskih oblikah in pripadajočo vitrino (sl. 5).⁷ Takrat je torej oltar dobil današnjo podobo, a je podatek pomemben še zaradi nečesa drugega. Gre za enega zgodnejših dokumentiranih primerov naročila izdelka v neogotskem slogu v 19. stoletju na našem ozemlju, kjer so »gotške oblike« izrecno omenjene, hkrati pa se zdi celo ob takratnem splošnem navdušenju nad posnemanjem starih arhitekturnih slogov malo verjetno, da bi enega od baročnih oltarjev zavestno posodobili z neogotsko nišo, ki je tudi edini neogotski izdelek v koprski stolnici, saj cerkvena notranjščina v 19. stoletju sicer ni doživela gotizacije. Vzrok za to je nemara globlji in tiči v želji Koprčanov, da bi ohranili spomin na nekdanjo vlogo Marijine podobe v servitski cerkvi. Če ponovno pogledamo votivno risbo, opazimo, da je Pietà nameščena v arhitektonski okvir v slogu beneške pozne gotike (*gotico fiorito*), ki je bil nedvomno sočasen s kipom in ga lahko po zasnovi primerjamo z okvirji beneških poliptihov Antonia Vivarinija ter njegovih sodobnikov. Iz upodobitve lahko sklepamo, da je bil nad kipom baldahin, ki je trapezasto segal v prostor. Gre za arhitekturni motiv, ki ga največkrat srečamo pri večjih poliptihih, kjer je osrednje mesto namesto naslikane včasih

⁷ Gre za popis del, izvedenih v koprski stolnici v letih 1870–1871; gl. Škofijski arhiv Koper (ŠAK), Kapiteljski arhiv Koper, a. e. 387, XVI, str. 4: *!.../ fu fatto l'acquisto del trono per Beata Vergine Addolorata in stile gotico eseguito dal Sig. Montini di Udine: costò assieme alla vetrina 320 fiorini*. Na zapis me je opozorila kolegica Sara Turk, ki se ji za podatek posebej zahvaljujem.

zasedala reliefna podoba,⁸ znan je tudi pri monumentalni arhitekturi,⁹ nekoliko manj pa je ohranjenih primerov, ko bi bil tak arhitekturni okvir namenjen posameznemu kipu v smislu oltarnega nastavka.¹⁰ Obliko starega arhitekturnega okvirja v osnovnih potezah – čeprav v bolj generičnem neogotskem slogu in brez značilnih elementov beneške gotike – posnema tudi današnji baldahin in skorajda ne more biti dvoma, da je nastal kot nadomestilo starega oltarnega nastavka, o katerem na podlagi upodobitve vemo, da je bil v 18. stoletju še ohranjen, ne vemo pa, kakšna je bila njegova usoda dobro stoletje pozneje, saj je medtem med drugim doživel tudi selitev iz ene cerkve v drugo. Da je bila želja po ohranitvi spomina na stari oltar resnično močnejša od želje po uvajanju tedaj modnih historističnih form, navsezadnje namiguje tudi to, da Koprčanov očitno ni motilo dejstvo, da so gotsko nišo vstavili v baročni oltar kot popoln tujek.

Leta 2005 je ostalo odprto vprašanje avtorstva in datacije koprške Pietà. Čeprav je prišlo med pisci v novejšem času do nekakšnega tihega soglasja, da izhaja kip iz severnjaških ikonografskih in kompozicijskih principov mednarodne gotike, a je nastal južno od Alp, se ga vendarle nikomur ni posrečilo konkretnije umestiti v kontekst razvoja lesene plastike na beneškem vplivnem območju.¹¹ Primerjava s kipom Pietà v Rabu (sl. 6) je pokazala tipološke sorodnosti, ne pa tudi pripadnosti istemu mojstru ali delavnici, vendar hkrati potrdila, da je bil tak tip Pietà v 15. stoletju razširjen tudi na vzhodni jadranski obali.¹² Ob tem je bilo zapisano, da je oba omenjena kipa težko umestiti v glavni tok razvoja lesene plastike v 15. stoletju v severovzhodni Italiji ter na vzhodni obali Jadrana, a pravzaprav se moramo vprašati, kaj sploh je »glavni tok« razvoja lesene plastike. Po letu 2005 je izšlo kar nekaj temeljnih študij, ki so osvetlile marsikateri vidik problematike lesene plastike na širšem beneškem vplivnem območju, a dokončnega odgovora še danes nimamo.¹³ Vsekakor lahko ugotovimo, da lesene plastike ne moremo obravnavati vzporedno s kamnito in da se slogovni razvoj, ki so ga v prvi polovici stoletja usmerjali predvsem Giovanni in Bartolomeo Bon

⁸ Npr. Vivarinijevi poliptihi v kapeli San Tarasio pri San Zaccaria v Benetkah, posebej tisti, katerega okvir je dokumentirano delo rezbarja Lodovica da Forli; gl. Anne Markham SCHULZ, *Woodcarving and Woodcarvers in Venice 1350–1550*, Firenze 2011, str. 140, 324 (sl. 14).

⁹ Tak baldahin je imel balkon Doževe palače, obrnjen proti *Piazzetti*, ki je bil poškodovan v požaru leta 1577 in ga pozneje niso obnovili v prvotnih oblikah; gl. Manfred SCHULLER, *Il Palazzo ducale di Venezia. Le facciate medioevali, L'architettura gotica veneziana. Atti del Convegno internazionale di Studio Venezia, 27–29 novembre 1996*, Venezia 2000, str. 351–431. Drugo pomembno monumentalno delo s trapezastim baldahinom je portal San Francesco alle Scale v Anconi, delo Jurija Dalmatina; gl. Fabio MARIANO, *Architettura nelle Marche dall'età classica al Liberty*, Fiesole 1995, str. 85–88; Milan PELC, *Renesansa*, Zagreb 2007 (Povijest umjetnosti u Hrvatskoj), str. 333–335.

¹⁰ Npr. okvir kipa sv. Petra v firenškem Museo Bardini; gl. SCHULZ 2011 (op. 8), str. 325 (sl. 15).

¹¹ *Fortuna critica* je podrobneje obdelana v ŠTEFANAC 2005 (op. 1), zato na tem mestu ne bom ponavljal vseh navedb.

¹² ŠTEFANAC 2005 (op. 1), str. 246–247: »/.../da je bil rabski kip, katerega nastanek sicer ni dokumentiran, v katedrali že v 15. stoletju in da je bil tedaj verjetno tudi čaščena ali vsaj občudovana podoba, dokazuje nespretna kopija Petra Trogiranina z začetka 16. stoletju na portalu cerkve.«

¹³ Omeniti je treba predvsem obsežno monografijo Anne Markham Schulz (SCHULZ 2011 (op. 8)), ki prinaša številne pomembne arhivske podatke in biografije mojstrov ter bogato slikovno gradivo, v uvodnih študijah pa pojasnjuje okoliščine delovanja rezbarskih delavnic, vendar kljub temu ne ponuja zgoščenega opisa slogovnega razvoja. Kratko poglavje o leseni plastiki je vključeno tudi v najnovejši pregled beneškega renesančnega kiparstva iste avtorice; gl. Anne Markham SCHULZ, *The History of Venetian Renaissance Sculpture ca. 1400–1530*, 1, Turnhout 2017, str. 117–129. Druga študija, ki si zasluži posebno omembo, je pregled kiparstva v Istri: Predrag MARKOVIĆ, Ivan MATEJČIĆ, Damir TULIĆ, *Kiparstvo od 14. do 18. stoljeća/Scultura dal XIV al XVIII secolo*, Pula 2017 (Umjetnička baština istarske crkve/Il patrimonio artistico della chiesa istriana, 2). Gre za temeljno referenčno delo za hrvaški del Istre, ki upošteva dognanja številnih raziskav, opravljenih v zadnjih letih.



6. Pietà, stolna cerkev
Marijinega vnebovzjetja, Rab

ter gostujoči firenški kiparji, kot so Pietro di Niccolò Lamberti, Giovanni di Martino da Fiesole in Nanni di Bartolo, pozneje pa mojstri, zbrani okoli Pietra Lombarda in Antonia Rizza, ne prezrčali premočrtno tudi v leseno plastiko. Rezbarji v Benetkah sploh niso bili neposredno povezani s kiparji in kamnoseki, pripadali so cehu *Arte de marangoni da case*,¹⁴ pogosto pa so sodelovali s slikarji. Med njihovimi najznačilnejšimi naročili so bili okvirji poliptihov (ter pozneje renesančnih oltarnih nastavkov) in prav poliptihi so pogosto vključevali tudi figuraliko, pa naj je šlo za osrednjo reliefno figuro, figuro v atiki, figure v stranskih poljih ali majhne kipce v nišah na samem okvirju ali v fialah, če ob tem ne omenjamo poliptihov, ki so po kompoziciji identični s slikanimi, a v celoti izvedeni v reliefu. V okoliščinah, ko se slikana in plastična podoba pojavljata druga ob drugi, pa seveda ni nenavadno, da se je lesena plastika tudi po slogovni plati približala slikarstvu, še posebej če upoštevamo, da je bila izdelava poliptiha ponavadi skupni projekt slikarja in rezbarja. Navsezadnje imamo tudi mojstre, kakršna sta bila npr. Andrea da Murano in Andrea Bellunello, ki so podpisovali tako slikarska kot rezbarska dela.¹⁵

Zanimiva opažanja o koprski Pietà, ki so pomembno izhodišče za nadaljnje raziskave, je zapisal Janez Höfler.¹⁶ Nastanek kipa je pogojno postavil v Furlanijo, čeprav ni povsem izključil možnosti, da bi šlo za delo lokalnega mojstra. Navezava na furlansko kiparstvo je zanimiva zaradi geografske

¹⁴ SCHULZ 2011 (op. 8), str. 24–26.

¹⁵ MARKOVIĆ, MATEJČIĆ, TULIĆ 2017 (op. 13), str. 153–163 (z navedbo starejše literature); Giorgio FOSSALUZZA, *Gli affreschi nelle chiese della Marca trevigiana dal Duecento al Quattrocento, 1.3: Rinascimento e Pseudorinascimento*, Treviso 2003, str. 265–290; Serenella CASTRI, *Andrea Bellunello. A Rediscovered Renaissance Madonna between the Dolomites and Friuli*, Milano 2018.

¹⁶ Janez HÖFLER, v: *Dioecesis Iustinopolitana. Spomeniki gotske umetnosti na območju koprške škofije* (ur. Samo Štefanac), Koper 2000, str. 196–197 (kat. 40).

bližine, sicer pa nekoliko problematična, predvsem zato, ker v Furlaniji ni sočasnih del, ki bi jih lahko povezali s koprskim kipom.¹⁷ Odločen odmik od slogovnih principov mednarodne gotike v smislu uvajanja form poznogotskega realizma je primerjal z deli Tirolca Lienhardta iz Briksna, ki je pomembno vplival tudi na Furlanijo, še posebej na t. i. »tolmeško šolo«; dodati velja, da gre v tem primeru za pojave, ki jih lahko tesneje povežemo s furlansko kiparsko produkcijo šele v zadnji četrtini 15. stoletja. Toliko bolj pomembno pa je Höflerjevo opozorilo na »določene slogovne afinitete« s slikarstvom Antonia Vivarinija, pa tudi s kiparskimi izdelki na Vivarinijevih poliptihih. Na tem mestu pa se ponovno srečamo s problemom razmerja severnjaških in italijanskih komponent. Nekaj se je že pisalo o problemu vpliva muranske šole na sever, še posebej na »težki slog« Konrada Laiba,¹⁸ a nemara bi se morali vprašati tudi o možnosti prenosa idej v nasprotni smeri, še posebej če upoštevamo, da je bil Vivarinijev sodelavec in svak Giovanni d'Alemagna, torej Nmec.¹⁹

Drugo pomembno izhodišče za nadaljnje preučevanje koprskega kipa je prispeval Alessandro Quinzi, ki je sicer sledil opažanjem Janeza Höflerja ter delo pogojno opredelil kot furlansko, a ob tem dodal nekaj primerjav z istrsko plastiko (npr. Madona v Oprtlju), predvsem pa opozoril na tipološke podobnosti s kipom Pietà v Montagnani na jugozahodu Veneta (sl. 7).²⁰ Primerjava koprške in montagnanske Pietà pokaže nekaj zanimivih



7. Pietà, stolna cerkev Marijinega vnebovzjetja, Montagnana

¹⁷ O tej vrzeli nas prepriča že listanje po temeljnih pregledih kiparstva v Furlaniji; gl. npr. Giuseppe MARCHETTI, Guido NICOLETTI, *La scultura lignea nel Friuli*, Milano 1956; Aldo RIZZI, *Profilo di storia dell'arte in Friuli. 2: Il Quattrocento e il Cinquecento*, Trieste 1979; Giuseppe BERGAMINI, *Il Quattrocento e il Cinquecento, La scultura nel Friuli-Venezia Giulia. 2: Dal Quattrocento al Novecento* (ur. Paolo Goi), Pordenone 1988, str. 11–130.

¹⁸ Janez HÖFLER, Hat Conrad Laib Antonio Vivarini gekannt? Marginalie zu Laibs Verbindungen mit Italien, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 40, 2004, str. 61–70.

¹⁹ Sam se spominjam pripovedi pokojnega dona Antonia Niera (1924–2010), nekdanjega skrbnika umetnostne zbirke beneškega Seminaria Patriarcale in avtorja številnih umetnostnozgodovinskih tekstov, ko je leta 1988 vodil po zbirki manjšo skupino umetnostnih zgodovinarjev (zbirka takrat še ni bila odprta za javnost) ter omenil, da je bil Antonio Vivarini tudi sam nemškega (bavarskega) rodu in da izvira priimek »Vivarini« pravzaprav iz nadimka »Baverini«. Sklepati smemo, da izhaja trditev, katere vir bi bilo treba temeljito preveriti, iz lokalnega ljudskega izročila.

²⁰ Alessandro QUINZI, v: *Istria, città maggiori. Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola. Opere d'arte dal Medioevo all'Ottocento* (ur. Giuseppe Pavanello, Maria Walcher), Trieste 1999, str. 58. O kipu v Montagnani gl. *Dopo Mantegna. Arte a Padova e nel territorio nei secoli XV e XVI, Padova, Palazzo della ragione, 26 giugno–14 novembre 1976* (ur. Claudio Bellinati), Milano 1976, str. 124; Diocesi di Padova, *Inventario dei beni culturali mobili, 8#A0243*. V literaturi je napačno zabeleženo, da gre za lesen kip: v resnici je kamnit (*pietra del Gottardo*).



8. Aegidius da Wiener Neustadt: Pietà, 1429–1430, Santa Sofia, Padova

sorodnosti, hkrati pa tudi precejšnje razlike. Vsekakor velja omeniti oblikovanje trpečega Marijinega obraza, ki se z realističnimi potezami jasno odmika od estetike severnjaške mednarodne gotike, ovija pa ga oglavnica, ki spominja na nunsko oziroma vdovsko opravo in je značilno italijanska. Gre za tip Pietà, ki se kompozicijsko naslanja na severnjaške »lepe Pietà«. To se med drugim kaže v položaju rok, ki izhaja iz t. i. »motiva treh rok« z Marijino levico, položeno na prekrizani Kristusovi roki, a je v tem primeru variiran: pri obeh omenjenih kipih Marijina levica rahlo privzdiguje Kristusovo, medtem ko je njegova desnica v Koprju položena v naročje, v

Montagnani pa prosto visi čez materino koleno. Kar zadeva draperijo, se kipa toliko razlikujeta, da ne moremo govoriti o izdelku iste delavnice. Medtem ko ohranja draperija montagnanskega kipa predvsem v zgornjem delu določene elemente mednarodne gotike, je spodaj precej stilizirana, s ponavljajočim se vzorcem trdih zalomov gub pri tleh. Koprski kip je po tej plati slogovno naprednejši in ga zaznamuje kompleksen sistem skrbno izdelanih trdo zalomljenih gub; če primerjamo še ostale detajle, predvsem oblikovanje rok, lahko koprsko Pietà kot celoto ocenimo kot bistveno kvalitetnejšo. Kot kopija montagnanskega kipa je bila omenjena tudi kamnita Pietà v Portoseccu na otoku Pellestrina v beneški laguni, a v resnici ne gre za dosledno kopijo, saj se položaj Jezusove desnice razlikuje – v Portoseccu je položena v naročje.²¹ Po tipološki plati lahko skupini pridružimo tudi Pietà v rabski katedrali, a tudi ta po slogovnem značaju in izvedbi ni primerljiva z nobeno od omenjenih.²²

Kipa v Montagnani in Portoseccu že nakazujeta možnost, da imamo opraviti s tipom Pietà, ki je bil v 15. stoletju popularen na beneški *Terrafermi*. Verjetno se zdi, da kipi sledijo nekemu prototipu; lahko bi šlo za izgubljen vzor, ni pa izključeno, da bi bila glavni vir katera od ohranjenih severnjaških Pietà, ki jih v Venetu ni malo, in v tem primeru lahko govorimo celo o mogočem konkretnem vzoru. To bi lahko bil kip Aegydiusa Gutensteina iz Dunajskega Novega mesta (Aegidius Gutenstein da Wiener Neustadt) v padovanski cerkvi Santa Sofia, dokumentirano delo iz 1429–1430 (sl. 8).²³ Slogovno kip sicer v celoti pripada mednarodni gotiki, kar je glede na poreklo mojstra in čas nastanka povsem razumljivo, a je njegova oglavnica oblikovana po italijansko, poleg tega pa Marijina levica podpira Kristusovi roki na podoben način, kot ga vidimo pri omenjenih kipih: ohranjen je sicer »motiv treh rok«, a odstopa od večine severnjaških Pietà, kjer je Marijina roka položena čez obe Kristusovi, ter tako napoveduje njegov nadaljnji razvoj.

²¹ QUINZI 1999 (op. 20), str. 58. Za kip v Portoseccu gl. Alberto RIZZI, *Scultura esterna a Venezia*, Venezia 1987, str. 551.

²² ŠTEFANAC 2005 (op. 1), str. 246–247.

²³ Wolfgang WOLTERS, *La scultura gotica veneziana. 1300–1460*, Venezia 1976, str. 105–106, 263–264. Iz dokumenta je razvidno, da bi moral biti kip narejen po vzoru neke Marijine podobe v stolnici, a po Woltersovem mnenju tega vzora med ohranjenimi deli ni mogoče identificirati.



9. Pietà, San Clemente, Padova



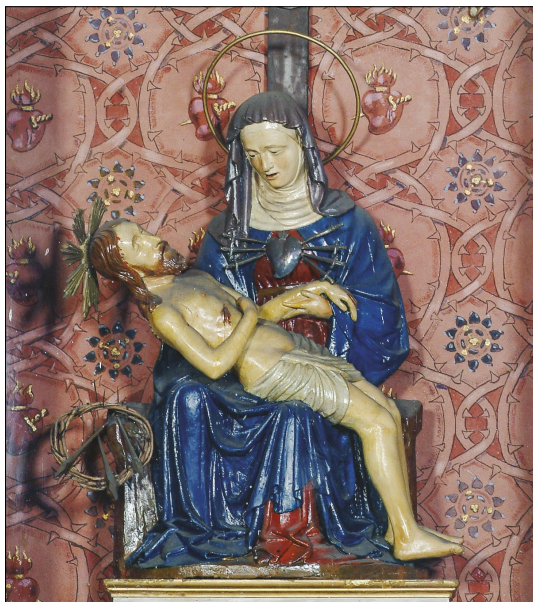
10. Pietà, San Martino, Piove di Sacco

Na to, da bi bil lahko prav kip mojstra Egidija vzor za ustvarjanje lokalnih delavnic, nam poleg že omenjene Pietà v Montagnani namiguje še nekaj kiparskih del na območju padovanske škofije. Najprej bi omenil Pietà v cerkvi San Clemente v samem mestnem jedru Padove (sl. 9). Gre za močno preslikan lesen kip, ki v strokovni literaturi doslej ni bil obravnavan, a je zabeležen v registru premične kulturne dediščine padovanske škofije in pogojno datiran v sredino 15. stoletja.²⁴ Marija ima glavo ovito v »nunsko« oglavnico, njena levica podpira Kristusovo levico, medtem ko njegova desnica počiva v naročju, skratka, prisotne so vse bistvene prvine kompozicije koprskega in rabskega kipa. Po drugi strani pa ne smemo spregledati tistega, kar povezuje padovanski kip z Egidijevo Pietà, in tu gre predvsem za draperijo. Čeprav ni več tipičnih motivov mehkega sloga (zaman bomo iskali skledaste gube med kolena in slapove gub ob straneh), je gubanje vendarle mehko in tekoče, detajl, ki bi bil lahko povzet neposredno po Egidijevem kipu, pa je del Kristusovega perizomnega ogrinjala, ki visi čez Marijino levo koleno: gre za motiv, ki je posebnost omenjenega kipa, saj ga na upodobitvah Pietà mednarodne gotike praviloma ne srečujemo.

Jugovzhodno od Padove leži Piove di Sacco in v tamkajšnji župnijski cerkvi sv. Martina, ki jo domačini imenujejo kar *Duomo*, sta kar dve upodobitvi Pietà. Posebej zanimiv je lesen kip na enem od stranskih oltarjev (sl. 10).²⁵ Po tipološki plati delo nedvomno pripada isti skupini: Marija ima nunsko

²⁴ Diocesi di Padova, *Inventario dei beni culturali mobili*, 8-S1913. Kip ni omenjen niti v opisu cerkve v rdečem vodniku Touring Club Italiano: *L'Italia. 11: Veneto*, Roma 2005, str. 420.

²⁵ Paolo TIETO, *Il Duomo di Piove di Sacco e brevi cenni sulle altre chiese*, Piove di Sacco 1976, str. 31; Paolo TIETO,



11. Pietà, San Martino, Piove di Sacco



12. Pietà, stolna cerkev Marijinega vnebovzjetja, Koper, detajl

oglavnico, roke so v podobnem položaju kot v Kopru, Rabu, Portoseccu in v cerkvi San Clemente v Padovi, le da je Kristusova desnica bolj pokrčena in leži na prsih, je pa močno variiran položaj njegovega telesa, ki ga materina desnica privzdiguje v diagonalno pozo. A če zanemarimo omenjene razlike, nas presenetijo podobnosti s koprsko Pietà. Oba kipa sta močno preslikana, kar otežuje analizo posameznih detajlov, a hkrati do neke mere olajšuje medsebojno primerjavo in hitro lahko ugotovimo, da je Marijin obraz pri obeh kipih proporcionalen ter oblikovan praktično identično, kar lahko rečemo tudi za oblikovanje oglavnice (sl. 11–12), pa čeprav se njena izpeljava v spodnjem delu pri obeh kipih nekoliko razlikuje. Enaki so tudi sistem draperije, razmerje med Marijinim plaščem in tuniko, rahlo pahljačasto razporejene gube pod pasom ter oblikovanje samih gub: gre za sorazmerno tanke, ostro zarezane gube, ki konveksno izstopajo iz površine kipa ter se pri tleh ostro zalamljajo in skrbno nalagajo okoli figure in čez Marijina stopala, ki jih v celoti prekrivajo. Primerljivo je tudi oblikovanje Kristusovega perizomnega ogrinjala, še pomembnejše pa so podobnosti v oblikovanju motiva, ko Marija privzdiguje sinovo levico, in prav spretno oblikovanje rok nas dodatno prepriča o kvaliteti kiparja. Na podlagi opisanega lahko torej kljub temu, da deli nista restavrirani, postavimo smelo domnevo, da sta koprška in pioveška Pietà delo istega mojstra. Razlike v izvedbi določenih delov je zlahka mogoče razložiti v smislu variiranja neke teme v opusu istega umetnika,²⁶ saj izdelovanje identičnih kopij v kamnu in lesu, torej v tehnikah, pri katerih ni bila mogoča uporaba kalupov, ni bilo prav pogosto.

Madre di Dio. Iconografia mariana lungo i secoli a Piove di Sacco, Padova 2000, str. 52–53; Diocesi di Padova, Inventario dei beni culturali mobili, 90K0205: kip je pogojno označen kot venetsko delo. Kratek zapis o kipu najdemo tudi v najnovejši monografiji o cerkvi: Giuliana ERICANI, Una storia per immagini. Il patrimonio artistico della Collegiata dal XIV al XVI secolo, *Il Duomo di Piove di Sacco. Mille anni di storia e arte* (ur. Mario Miotto), Piove di Sacco 2016, str. 154–155. Avtorica datira kip v pozno 15. stoletje in ga povezuje s slikarstvom Jacopa da Montagnana.

²⁶ Treba je vendarle priznati, da je privzdignjeni položaj Kristusovega telesa v Piove di Sacco nekoliko nenaraven, posebej zato, ker ostaja desno Marijino koleno prosto in povsem neobremenjeno (Kristusovo telo se ga ne dotika), zato ne bi bilo presenečenje, če bi se v prihodnosti izkazalo, da je bil kip v poznejšem obdobju nekoliko predelan.

Spoznanje, da je koprsko Pietà najbrž izdelal isti mojster kot kip v Piove di Sacco, premakne tudi domnevni kraj nastanka našega kipa proti Padovi. V preteklosti so bile opažene slogovne afinitete kipa z deli Antonia Vivarinija in njegovega kroga oz. »muranske šole« in vprašati se moramo, v kolikšni meri je to mogoče povezati s »padovansko« tezo. Padova je predvsem po zaslugi Donatellovega gostovanja postala že pred sredino 15. stoletja eno najpomembnejših središč umetnostnega razvoja v severni Italiji. Donatellovskih elementov pri naših kipih resda ne najdemo, a če upoštevamo Pietà Aegidiusa Gutensteina kot možno tipološko izhodišče, se moramo zavedati, da so korenine našega mojstra bržkone še preddonatellovske, zato pa tudi tu najdemo bližje paralele v sočasnem padovanskem slikarstvu, ki ga je sredi stoletja zaznamovalo delovanje Francesca Squarcioneja. Francesco Squarcione (ok. 1395–po 1468) je deloval v približno istem obdobju kot Antonio Vivarini in njuno slikarstvo je bilo okoli leta 1450 na podobni razvojni stopnji; še toliko pomembnejši so Squarcionejevi učenci, slikarji, kot so Marco Zoppo, Jurij Čulinović, Carlo Crivelli, Bernardo Parentino, Andrea Mantegna in številni drugi, sicer pa elemente padovanskega sloga kaže tudi slikarstvo Bartolomea Vivarinija, čigar dokumentirana kariera se začne okoli leta 1450 prav v Padovi.²⁷ Prav pri njih se med drugim razvije tudi značilen sistem draperije z ostro markiranimi gubami, ki se pogosto trdo zalamljajo in mečkajo pri tleh. V ta kontekst ni težko vključiti slogovnega značaja koprskega in pioveškega kipa, prav tako pa tudi ne ostalih kipov iz skupine (Montagnana, Portosecco, San Clemente v Padovi, Rab), ki so po slogovni plati konzervativnejši, a zaradi tega ne nujno starejši.

V novejši literaturi je prišlo do konsenza, da je koprška Pietà nastala kmalu po sredini 15. stoletja,²⁸ in domneva o njenem padovanskem poreklu to vsekakor dopušča. Petdeseta leta so bila v Padovi čas izjemno intenzivne umetnostne produkcije in po slogovnem značaju lahko koprski kip umestimo prav v ta čas. Nobeden od kipov Pietà iz obravnavane skupine ni datiran, a vendarle imamo delo, ki nam je v pomoč kot približna orientacija za datacijo naših kipov. Če se vrnemo v Piove di Sacco, najdemo nad vhodom v zakristijo mestne župnijske cerkve, prav tiste, v kateri se nahaja kip mojstra koprške Pietà, sneto fresko z upodobitvijo Pietà, datirano z letnico 1457 (sl. 13).²⁹ Po kompoziciji se upodobitev ne razlikuje od obravnavanih kipov, celo Marijina fiziognomija je nekoliko podobna, spuščena Kristusova desnica pa spominja na kip v Montagnani. Tudi po slogovni plati najdemo paralele in to predvsem v oblikovanju draperije, ki jo zaznamujejo zmečkane gube. Delo, ki je žal precej poškodovano, je pripisano anonimnemu severnjaškemu mojstru, a se glede na čas nastanka, slog, predvsem pa naslikani arhitekturni okvir z lokom, ki je zasnovan *all'antica*, zdi, da gre za domačega mojstra, ki so mu bili dobro znani dosežki Squarcionejeve šole, če ni bil celo eden od njegovih številnih učencev. Freska v Piove di Sacco nedvomno dokazuje, da so Pietà tega tipa v padovanskem okolju nastajale v petdesetih letih 15. stoletja.

Še en namig imamo, ki bi lahko posredno potrdil možnost nastanka koprškega kipa kmalu po sredini stoletja. Danes ni nobenega dvoma, da je bila Pietà pred razpustitvijo samostana v servitski cerkvi in to po pričevanju virov celo kot čaščena podoba,³⁰ ni pa izključeno, da bi bila v Kopru od vsega

²⁷ O različnih vidikih Squarcionejevega dela in nasledstva gl. *Francesco Squarcione. „Pictorum Gymnasiarcha Singularis.“ Atti delle giornate di studio, Padova, 10–11 febbraio 1998* (ur. Alberta De Nicolò Salmazo), Padova 1999.

²⁸ HÖFLER 2000 (op. 16); QUINZI 1999 (op. 20).

²⁹ Freska je bila odkrita ob radikalni prezidavi cerkve na prelomu 19. stoletja; gl. TIETO 1976 (op. 25), str. 42; TIETO 2000 (op. 25), str. 52–53; Diocesi di Padova, *Inventario dei beni culturali mobili*, 90K0187; ERICANI 2016 (op. 25), str. 154.

³⁰ Nicolò MANZUOLI, *Nova descrizione della provincia dell'Istria*, Venezia 1611, str. 75; Paolo NALDINI, *Corografia ecclesiastica o sia descrizione della città, e della diocesi di Giustinopoli detto volgarmente Capo d'Istria*, Venezia 1700, str. 181, 183; ŠTEFANAC 2005 (op. 1), str. 249.



13. Pietà, 1457, San Martino, Piove di Sacco, freska nad vhodom v zakristijo

začetka. Serviti so se v Kopru naselili leta 1453,³¹ zato je legitimno postaviti vprašanje, ali je kip morda prišel v Koper skupaj z njimi že ob ustanovitvi samostana.³² Dokončnega odgovora na to nimamo, a ni nepomembno, da je bila prav Žalostna Mati Božja (*Vergine Addolorata*) pri servitih posebej čaščena vse od začetkov delovanja reda.³³ Če bi se domneva izkazala za pravilno, bi smeli sklepati, da je bil kip izdelan prav za potrebe novoustanovljenega samostana, kar bi potrdilo datacijo v zgodnja petdeseta leta 15. stoletja.

Obliko Marijine oglavnice, ki je ovita okoli vratu in spominja na nunsko ali vdovsko opravo, je vsekakor mogoče povezati s servitskim redom: pripadnice servitov so namreč nosile prav vdovska oblačila, praviloma črne barve,³⁴ zato tudi ne bi bilo naključje, če bi ob sondiranju površine koprskega kipa naleteli na temno plast prvotne polikromacije, ki jo posnema tudi današnja temnomodra preslikava. A problem je širši: vdovske oglavnice se pri kipih Pietà ne omejujejo na dela, povezana s servitskim redom, temveč so v Italiji skorajda pravilo in jih najdemo tudi pri delih mednarodne gotike, za katera

velja, da so import s severa³⁵ – največkrat se jim pripisuje salzburški izvor –, a po drugi strani na severu vdovskih oglavnic praktično ne najdemo. S problemom se dosedanji pisci niso veliko ukvarjali, vendar se ob tem pojavljata dve mogoči razlagi: da je večje število navidez severnjaških Pietà nastalo na italijanskih tleh, o čemer priča kip Aegidiusa Gutensteina, ki je dokumentirano nastal v

³¹ PACHERA, VESCIA 2005 (op. 4), str. 37–42.

³² Pietà je bila v Kopru že vsaj v začetku 17. stoletja: da so čaščeno podobo leta 1606 prenesli v novo servitsko cerkev, poročata tako MANZUOLI 1611 (op. 30), str. 75, kot NALDINI 1700 (op. 30), str. 181, 183.

³³ PACHERA, VESCIA 2005 (op. 4), str. 23–24: posebno čaščenje podobe Žalostne Matere Božje je bilo pri servitih prisotno že vsaj od sredine 15. stoletja, od leta 1668 pa je morala imeti vsaka cerkev, ki sama po sebi ni bila posvečena Žalostni Materi Božji, njen oltar. Tak primer je bila servitska cerkev v Umagu, ki je bila sicer posvečena sv. Jakobu in Jerneju, a je bila med prebivalstvom znana predvsem kot *chiesa dell'Addolorata*. Cerkev so po 2. svetovni vojni podrli, poznogotski kip Pietà pa je ohranjen; gl. PACHERA, VESCIA 2005 (op. 4), str. 80–83. O kipu gl. MARKOVIĆ, MATEJČIĆ, TULIĆ 2017 (op. 13), str. 200–202.

³⁴ PACHERA, VESCIA 2005 (op. 4), str. 24.

³⁵ Temeljno delo o nemških Pietà v Italiji je še vedno Werner KÖRTE, *Deutsche Vesperbilder in Italien, Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1, 1937, str. 1–138. Posebej za Furlanijo gl. tudi Letizia CASELLI, *Il compianto sul Cristo morto in Friuli tra Quattrocento e Cinquecento, Territori e contesti d'arte*, 3–4, 1999, str. 53–73. Primer »severnjaške« (salzburške?) Pietà z nunsko oglavnico je bil tudi ukradeni kip iz piranskega župnišča; gl. HÖFLER 2000 (op. 16), str. 191–193 (kat. 38).

Padovi,³⁶ ali da so kiparske delavnice na severu za italijanske naročnike izdelovale njihovim potrebam in okusu prilagojene podobe. Seveda nobena od omenjenih možnosti ne izključuje druge, a na tem mestu problema žal ne bomo mogli rešiti.

Ob spoznanju, da je koprski kip Pietà delo padovanskega mojstra, ki je izdelal tudi Pietà v Piove di Sacco, ter ob primerjavi s podobnimi deli na območju padovanske škofije lahko tudi na novo ovrednotimo njegovo kvalitetno raven in pomen. Gre za kvalitetno delo iz časa neposredno po sredini 15. stoletja, ki v sebi združuje elemente, ki so dediščina mednarodne gotike – to se kaže predvsem v kompoziciji –, po slogovni plati pa uvaja novosti, ki se pojavljajo v sočasnem slikarstvu Squarcionejeve šole. Tako se mojster koprške Pietà izkaže za pomembnega umetnika celo v širšem severnoitalijanskem kontekstu. V slovenski Istri pa se je ohranila še ena Pietà, ki doslej ni pritegnila posebne pozornosti strokovnjakov.³⁷ Gre za lesen relief, ki se danes nahaja v zakristiji župnijske cerkve sv. Jurija v Piranu (sl.

14), nekoč pa je pripadal poznogotskemu poliptihu, kakršnih se je v Istri nekaj ohranilo, bodisi v celoti bodisi fragmentarno.³⁸ Kot večina podobnih del je podoba precej na debelo premazana z domnevno več sloji barve, tako da prav natančna analiza detajlov ni mogoča, kljub temu pa ni dvoma, da gre za delo 15. stoletja. Kompozicijsko v celoti izhaja iz tipa »lepih Pietà« in ohranja »motiv treh rok«, hkrati pa nosi Marija italijansko nunsko oglavnico. Čeprav je glede na današnje stanje kvaliteto težko objektivno oceniti, se zdi relief precej bolj poljudno delo kot koprška Pietà, po drugi strani pa ni povsem izključeno, da bi bil dal njegovemu avtorju prav koprski kip določeno spodbudo.³⁹ Na to namiguje Marijin obraz, prav tako pa tudi oblikovanje draperije, še posebej močno zmečkane gube v spodnjem delu. Več kot domnevati, da gre za delo domačega, istrskega mojstra, za zdaj ne moremo, pa tudi datacijo lahko le okvirno postavimo v drugo polovico 15. stoletja, a če bi se izkazalo, da je bila vzor zanj prav koprška Pietà, bi bil to še en posreden dokaz o njeni prisotnosti v Istri neposredno po nastanku.



14. Pietà, ž. c. sv. Jurija, Piran

³⁶ O možnosti nastanka navidez severnjaških kipov na italijanskih tleh je razmišljal tudi Emilijan CEVC, *Srednjeveška plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1963, str. 174–176.

³⁷ Delo na kratko omenja edinole CEVC 1963 (op. 36), str. 211–212.

³⁸ Npr. poliptihi ali njihovi fragmenti v Umagu, Bačvi (pripisan Jacopu Moronzonu) in monumentalni poliptih v puljski cerkvi sv. Frančiška, pripisan Andrei da Murano; gl. MARKOVIČ, MATEJČIČ, TULIČ 2017 (op. 13), str. 102–110, 155–163.

³⁹ CEVC 1963 (op. 36), str. 211–212, vidi v delu pokmeten odmev koprške Pietà, oziroma »ljudsko kraško ponovitev, verjetno že iz petdesetih let«. Seveda je datacija v petdeseta leta glede na današnje datacijo koprškega kipa nekoliko prezgodnja, hkrati pa pisec ne pove, da gre za izrazito reliefno upodobitev, kar pojasnjuje ploskovitost gub v spodnjem delu in modelacije nasploh. Tudi glede na material (les) se zdi verjetnejše, da gre za istrsko in ne kraško delo.

Di nuovo sulla Pietà di Capodistria

Riassunto

Parlando nel lontano 2005 della statua lignea quattrocentesca della Pietà nel duomo di Capodistria, l'autore di questo contributo si era concentrato su due problemi: su quello riguardante il carattere stilistico dell'opera e la sua origine, nonché su quello della sua collocazione originaria a Capodistria. Siccome l'opera è raffigurata in un disegno votivo settecentesco, è stato possibile determinare che la statua era nel passato l'immagine venerata nella chiesa del convento dei serviti (fondato nel 1453) e trasferita al duomo nel primo Ottocento, dopo la soppressione del convento. Oggi possiamo aggiungere anche che l'edicola neogotica che attualmente ospita la statua e imita le forme di quella originale, è stata commissionata nel 1870 presso il maestro udinese Montini.

Più difficile era invece nel 2005 determinare l'origine dell'opera: sebbene il motivo iconografico di *Vesperbild* proviene dai paesi oltralpini, nel Quattrocento era già ampiamente adoperato anche nell'Italia settentrionale. D'altra parte, la scultura lignea non si può facilmente inserire nella "linea maestra" dello sviluppo, rappresentata da scultura in pietra, in quanto gli intagliatori collaboravano più spesso con i pittori. Infatti, la Pietà capodistriana rivela alcune affinità con la pittura muranese della cerchia di Antonio Vivarini e in base a queste osservazioni l'origine dell'opera è stata ipoteticamente collocata nell'ambito veneto-muranese e datata nel decennio dopo la metà del secolo.

Il recente riesame della statua capodistriana e del materiale comparativo nel Veneto ha condotto allo spostamento della sua origine verso Padova, dove (inclusi i dintorni della città) sono tuttora presenti numerose statue della Pietà, databili intorno alla metà del Quattrocento. In più, abbiamo pure la presunta fonte d'ispirazione per alcune di queste opere: si tratta della statua di Aegidius da Wiener Neustadt, opera datata nel 1429–1430 e appartenente tuttora al gotico internazionale nordico, però eseguita a Padova e adattata alle esigenze dei committenti italiani (la testa della Vergine è avvolta in soggolo da suora o vedova, tipicamente italiano). Le Pietà di questo gruppo (Montagnana, Portosecco, San Clemente a Padova) sono opere di botteghe diverse, ma tra queste c'è l'esemplare del duomo di Piove di Sacco, la statua lignea che si può attribuire addirittura alla stessa mano della Pietà di Capodistria: è praticamente identico il modellato del viso e delle mani, nonché il sistema del drappeggio, mentre le differenze tra le due opere (la posizione del corpo di Cristo) si possono spiegare come variazione nell'oeuvre dello stesso artista. Nella stessa chiesa di Piove di Sacco si trova pure un affresco raffigurante la Pietà, datato nel 1457: siccome la figura dipinta appartiene alla stessa tipologia, la data può servire come punto di riferimento anche per la datazione delle altre statue in questione. Le statue di Capodistria e di Piove di Sacco sono prive degli elementi del gotico internazionale; essendo di origine padovana non si possono collegare strettamente nemmeno con la pittura muranese, come è stato ipotizzato nel passato, ma l'intensa attività artistica a Padova intorno alla metà del secolo poteva dare una spinta importante anche allo sviluppo della scultura lignea nella zona. Anche qui dobbiamo cercare le principali fonti d'ispirazione nella pittura, in questo caso nella cerchia di Francesco Squarcione e i suoi allievi.

La Pietà di Capodistria è dunque opera di un abile intagliatore padovano, tuttora anonimo, che ha eseguito pure quella di Piove di Sacco. Si può ipotizzare che la statua capodistriana sia stata realizzata nei primi anni 50 del Quattrocento e non è da escludere che essa sia giunta a Capodistria insieme ai serviti in occasione della fondazione del loro convento. Un rilievo raffigurante la Pietà (probabilmente resto di un polittico) si trova pure presso la parrocchiale di Pirano e possiamo chiederci se l'autore di quest'opera di livello qualitativo più modesto, possibilmente istriano, si era ispirato dalla statua capodistriana: se fosse così, questa sarebbe un'altra prova che la Pietà di Capodistria era presente nella zona già nel Quattrocento.

Rodbinske ambicije Sigismunda grofa Attems Petzenstein v luči umetnostnih naročil

Alessandro Quinzi

2. septembra leta 1728, ko je cesar Karel VI. slovesno vstopil v Gorico, da bi mu tamkajšnji deželni stanovi izrekli zvestobo, ni nihče iz rodbine Attems Petzenstein odigral omembe vredne družbene vloge.¹ Zadeve so se v zelo kratkem razdobju, od začetka štiridesetih do srede petdesetih let 18. stoletja, bistveno spremenile, predvsem po zaslugi Sigismunda grofa Attems Petzenstein (1708–1758), ki je svojo rodbino »povzdignil do take veličine, kot je ni dosegla v vseh preteklih časih«.² Tako je povsem upravičeno, tudi iz današnje perspektive, zapisal Girolamo Guelmi v knjigi *Storia genealogico-cronologica degli Attems austriaci*, ki je bila natisnjena v Gorici leta 1783. V podkrepitev trditve je v opombi izpostavil, da je Sigismund z novimi nakupi znatno povečal zemljiško posest, nadaljeval z gradnjo mestne palače v Gorici, ki jo je začel njegov oče Janez Franc, in od temeljev sezidal vilo v Podgori.³ Stavak je Guelmi skoraj dobesedno prepisal iz rokopisa Sigismunda Attemsa *Memorie della casa d'Attems raccolte dal Conte Sigismondo d'Attems, sino all'anno 1755*, ki mu je služil za osnovo tiskane knjige.⁴ V rokopisu pa je plemič poleg mestne palače na trgu pri novem mostu oziroma na Kornu in vile v Podgori omenil še izgradnjo dvorca na Jazbinah.⁵ Tudi zaradi teh nepremičninskih investicij je Sigismundu uspelo vrednost družinskega premoženja povečati na več kot 100.000 goldinarjev.⁶ Točno vsoto – 103.582,34 goldinarjev – navaja zapuščinski inventar, ki je

¹ Prim. *Gorizia in giubilo per l'aspettato arrivo dell'augustissimo imperator Carlo VI. con una breve notizia sì della città, come della provincia dedicata agli Incliti Stati da Antonio dall'Agata*, Venezia 1728, str. 16–26, 41–43; Carlo MORELLI DI SCHÖNFELD, *Istoria della Contea di Gorizia*, 3, Gorizia 1855, str. 11–12.

² Girolamo GUELMi, *Storia genealogico-cronologica degli Attems austriaci*, Gorizia 1783, str. 229: *.../ la casa la quale da essolui fu sollevata a quella grandezza, a cui non giunse per tutte l'età passate.*

³ GUELMi 1783 (op. 2), str. 229, op. 127: *Oltreché con nuovi acquisti [Sigismondo] dilatò di assai le sue tenute, proseguì il palazzo di città cominciato da Gianfrancesco suo padre, ed alzò dalle fondamenta quello di Podgora.*

⁴ Maria Vittoria D'ATTEMS, Il vero autore della "Storia degli Attems austriaci", *Studi goriziani*, 7, 1929, str. 59–63.

⁵ Citat iz rokopisa, ki ga hranijo v Gradcu (Universitätsbibliothek Graz, Handschriftenabteilung, Ms. 402), je objavila Helena SERAŽIN, *Kultura vile na Vipavskem in Goriškem od 16. do 18. stoletja*, Trst 2008 (Druge poti), str. 126, op. 329: *.../ fabbricò [Sigismondo] il Palazzo situato sulla Piazza del ponte nuovo incominciato da Giovanni suo Padre, come pure il Palazzo di Podgora, e la casa di Iasbina, che ridusse nello stato, in cui di presente si trovano.* Rokopis je omenjen v zapuščinskem popisu: Archivio di Stato di Gorizia (ASG), Tribunale Civico Provinciale, Ventilazioni ereditarie, šk. 109, fasc. 271, Inventario della Facoltà relitta dal q. m Sua Eccellenza Conte Sigismondo d'Attems 1758, fol. 56. Izvod rokopisa je leta 1748 Sigismund poklonil ljubljanskemu škofu in državnemu knezu Ernestu Amadeju Attems; gl. Luigi TAVANO, La personalità e l'azione pastorale di Carlo Michele d'Attems, *Carlo Michele d'Attems primo arcivescovo di Gorizia (1752–1774) fra Curia romana e Stato asburgico. 2: Atti del convegno* (ur. Luigi Tavano, France Martin Dolinar), Gorizia 1990, str. 228, op. 60.

⁶ Paolo IANCIS, L'età moderna, *Storia di Lucinico* (ur. Liliana Ferrari, Donata Degrassi, Paolo Iancis), Gorizia 2011, str. 297.

bil sestavljen ob Sigismundovi smrti, še drugi neobjavljeni podatki iz tega vira pa sestavljajo vezno nit pričujočega prispevka.⁷

Sigismund Karel Anton Mihael⁸ (sl. 1) se je kot prvi izmed desetih sinov Janeza Franca (1665–1721) in Elizabete grofice Coronini Cronberg rodil v Gorici 18. junija 1708 in bil krščen pet dni kasneje. Oče je kot številni drugi plemiči služil v cesarjevi vojski,⁹ zato se je v rodno mesto dokončno vrnil leta 1699 in se leta 1703 tudi oženil. Sigismund je osnovno izobrazbo prejel na domu, nato je obiskoval mestni jezuitski kolegij in se po očetovi smrti, ko je valeti družine prevzela mati, preselil v Modeno, kjer je kot prvi Goričan vstopil v Zavod sv. Karla. Izbiro je pogojevalo več dejstev. V modenski zavod so že zahajali sinovi plemiških rodbin iz sosednje Furlanije in Trsta, po letu 1710 pa se je za študij v Modeni odločalo vse več otrok iz habsburških dežel.¹⁰ Temu je botrovala procesarsko usmerjena politika modenskega vojvode Rinalda d'Este, ki je bil preko žene Carlote Felicite von Brunswick und Lüneburg sorodstveno povezan s Habsburžani.¹¹ Modenski zavod sta kasneje obiskovala tudi Sigismundova mlajša brata Ludvik (1710–1774), ki je nato sledil očetovi poti in stopil v vojaški stan, in Karel Mihael (1711–1774), ki je bil leta 1750 imenovan za prvega goriškega nadškofa. Po zaključku učne dobe v Modeni, kjer je med drugim imel možnost spoznati opata Ludovica Antonia Muratorija, nestorja italijanskega zgodovinarja, se je leta 1727 Sigismund preselil v Salzburg in doštudiral pravo, kar mu je ob povratku v domovino omogočilo vključitev v vse bolj centralizirani državni aparat.



1. Johann Michael Lichtenreit:
Portret Sigismunda grofa Attems Petzenstein,
1751–1754, Narodna galerija, Ljubljana

⁷ ASG, Tribunale Civico Provinciale, Ventilazioni ereditarie, šk. 109, fasc. 271, Inventario della Facoltà relitta dal q. m Sua Eccellenza Conte Sigismondo d'Attems 1758, fol. 108v. Na obstoj zapuščinskega dokumenta je opozorila Lucia PILLON, I documenti della famiglia Attems in archivi goriziani, *Nicolò Pacassi. Architetto degli Asburgo. Architettura e scultura a Gorizia nel Settecento* (ur. Emanuela Montagnari Kokelj, Giuseppina Perusini), Musei provinciali di Gorizia, Gorizia 1998, str. 151–153 (delni prepis str. 163–172).

⁸ Življenjepisne podatke povzemam po: Alessandra MARTINA, Gli Attems Petzenstein nella Gorizia del Settecento, *Gli Attems Petzenstein e il Palazzo di città* (ur. Alessandra Martina, Raffaella Sgubin), Gorizia 2008, str. 5–13; Alessandra MARTINA, Attems Sigismondo, *Nuovo Liruti. 2: L'età veneta*, Udine 2009, str. 345–350.

⁹ Georges ENGLEBERT, Goriziani nell'esercito, *Maria Teresa e il Settecento goriziano*, Palazzo Attems, Gorizia 1982, str. 65–67.

¹⁰ Pred tem letom ni bilo niti enega vpisa iz habsburških dežel; gl. Anna BURLINI CALAPAJ, Gli Attems nella Modena del Muratori, *Carlo Michele d'Attems* 1990 (op. 5), str. 101–102.

¹¹ Rinaldo d'Este (1655–1737) se je 11. februarja 1696 oženil s Karlo Felicitom von Brunswick und Lüneburg (1671–1710), njena sestra Viljelmina Amalija (1673–1742) pa se je leta 1699 v Modeni poročila z Jožefom I. Habsburškim (1678–1711).

V Gorici se je Sigismund leta 1740 poročil z Marijo Jožefo grofico Lantieri, leto kasneje pa je bil že uradno imenovan za namestnika goriške grofije. Za nadaljnji razvoj dogodkov velja opozoriti, da je v tej vlogi pridobil od Avgušтина Codellija za izpraznjene blagajne deželnih stanov posojilo v višini 50.000 goldinarjev in v zameno dosegel, da so posojilodajalca sprejeli med goriško plemstvo.¹² Leta 1746 je Sigismund dobil naslov resničnega komornika, leto kasneje je prevzel funkcijo predsednika novoustanovljenega deželnega sodišča in bil obenem imenovan na ravno tako novoustanovljeno prizivno sodišče v Ljubljani, leta 1751 pa je bil imenovan tudi za državnega svetnika. Na goriškem sodišču je Sigismund ostal vse do leta 1753, medtem ko se je ljubljanskemu odpovedal že po mesecu dni, saj naj bi klima na Kranjskem slabo vplivala na njegovo zdravje, poleg tega pa ga je ta zadolžitev oddaljila od Gorice ravno v obdobju, ko so potekala vse intenzivnejša pogajanja za ustanovitev nove škofije.¹³

Prvi podvig, s katerim so se navzven pokazale družinske ambicije, je bila dograditev mestne rezidence, saj so Attemsi v začetku 18. stoletja še vedno prebivali znotraj srednjeveškega grajskega obzidja, v stavbi, ki je bila ob Sigismundovi smrti prazna.¹⁴ Zapuščinski popis navaja tudi vsebino nekaterih dokumentov, ki potrjujejo večkrat zapisano domnevo, da se je gradnja nove palače vlekla več let in je zaobjela tri generacije:¹⁵ prvi odkup, ki ga lahko povežemo z bodočo palačo, je opravil grof Herman Sigismund leta 1699, njegov sin Janez Franc je leta 1721 za »hišo na Kornu« izplačal grofa Petra Puppija, vnuk Sigismund pa je leta 1731 kupil še klet in vrt, ki sta mejila na hišo.¹⁶ Vmes, leta 1715, je sodišče v Gradcu razsodilo v sporu med grofom Janezom Francem in mestnim magistratom, ker je bila nova fasada deloma pozidana na javni površini.¹⁷ Palačo na Kornu je tako dogradil šele Sigismund. Delovišče je najbrž ponovno zagnal leta 1743 in zaključek del obeležil z namestitvijo grbovnega ščita z letnico 1745, ki še danes krasi os fasade (sl. 2). Zidarske odre je verjetno dal odstraniti že pred 24. februarjem 1744, ko je v slavnostni dvorani gostil prvo srečanje

¹² MARTINA 2008 (op. 8), str. 346–347.

¹³ Lucia PILLON, "Oltre lo specchio". Committenza e cultura nella Gorizia del Settecento, *I Lichtenreiter nella Gorizia del Settecento* (ur. Andrea Antonello, Walter Klainscek), Castello di Gorizia, Gorizia 1996, str. 37.

¹⁴ ASG, Tribunale Civico Provinciale, Ventilazioni ereditarie, šk. 109, fasc. 271, Inventario della Facoltà relitta dal q. m Sua Eccellenza Conte Sigismondo d'Attems 1758, fol. 55: 7 *La casa situata nel Castello di questa Città quale presentemente non è abitata consistente in 8 Camere, 2 Salle, Granaro, Cantine, cortivo, e Stalla considerato il puro valore dei materiali [fiorini] 900.*

¹⁵ Alessandra QUENDOLO, Nicola BADAN, Alcune note sulle vicende costruttive di Palazzo Attems Petzenstein a Gorizia, *Gli Attems Petzenstein* 2008 (op. 8), str. 22–35; Igor SAPAČ, *Grajske stavbe v zahodni Sloveniji. 3: Območje Nove Gorice in Gorice*, Ljubljana 2010 (Grajske stavbe, 22), str. 204–215; Alessandro QUINZI, Gianni non Pacassi e altre controdeduzioni sull'ipotizzata attività giovanile di Nicolò Pacassi a Gorizia, *Quaderni giuliani di storia*, 34/1, 2013, str. 111–138.

¹⁶ ASG, Tribunale Civico Provinciale, Ventilazioni ereditarie, šk. 109, fasc. 271, Inventario della Facoltà relitta dal q. m Sua Eccellenza Conte Sigismondo d'Attems 1758, fol. 28: 52 *Compra della casa dominicale in Gorizia dal Co. Ermano d'Attems 1699 di Garzaroli; 53 Final remissione del Co. Pietro Puppi in data 1721 d'essere totalmente pagato per la casa sul Corno; fol. 30: 40 Acquisto della Cantina ed orto confinante alla Casa dominicale in Città nel 1731 con la sentenza compromissaria fatta dal Gen.le d'Harsch.* Za navedbo drugih dokumentov oziroma kupoprodajne pogodbe iz zasebnega arhiva Attemsov v Ločniku gl. MARTINA 2008 (op. 8), str. 5.

¹⁷ ASG, Tribunale Civico Provinciale, Ventilazioni ereditarie, šk. 109, fasc. 271, Inventario della Facoltà relitta dal q. m Sua Eccellenza Conte Sigismondo d'Attems 1758, fol. 34: 17 *Resoluzione di Graz del 1715 diretta al Co. Giovanni Attems sopra le doglianze del Magistrato di Gorizia che gl'avesse estesa la facciata sopra il fondo pub.co della casa dominicale di Gorizia; fol. 34v: 31 Correzioni della camera di Graz per aver preso licenza della Città di prender alquanta terra per far l'appartamento verso il Corno.*



2. Grb na fasadi, 1745,
palača Attems Petzenstein, Gorica

Akademije filomeletov, ki jo je sam ustanovil.¹⁸ Da je bila akademija bolj kot ne Sigismundov promocijski maneuver, s katerim si je želel utrditi ugled, dokazuje njen kratki časovni domet, saj je februarja leta 1747 že prenehala delovati.¹⁹ Tudi zato ne preseneča, da je njen obstoj v že omenjeni Guelmovi zgodovini avstrijskih Attemsov povsem zamolčan. Kljub temu je Sigismund vseskozi gojil zanimanje za epigrafiko, numizmatiko in zgodovino in vzdrževal stike z intelektualci, predvsem iz sosednjih, italijansko govorečih dežel.²⁰

Akademija je bila posvečena presveti Trojici, že prvo snidenje akademikov pa je moralo potekati pod okriljem *Bogov Olimpa* (sl. 3), ki jih je na stropnem platnu naslikal beneško izšolani in v Gorici delujoči slikar Antonio Paroli: Neptun, Venera s Kupidom in Vulkan na levi, Merkur, Pluton, Herkul in Diana na desni nastopajo v vlogi spremljevalcev osrednjega nebeškega para, ki ga tvorita Jupiter in Minerva. Nepričakovano sta odsotna tako Jupitrova soproga Junona kot Apolon, ki je kot zaščitnik muz obče veljal za zaščitnika akademij. Če lahko izbiro boginje modrosti, »ki je ljudi naučila umnosti in raznih veščin«,²¹ na splošno uokvirimo v kulturno klimo razsvetljenskega obdobja, smemo v Apolonovi odsotnosti prepoznati izrecno željo naročnika, ki je mlajša brata neposredno svaril pred pretiranim ukvarjanjem s poezijo, saj naj bi bili njeni sadovi puhli v primerjavi z znanjem jezikov, na primer italijanščine ali francoščine.²²

¹⁸ Ranieri Mario COSSAR, La cultura goriziana e l'Accademia settecentesca dei Filomeleti, *Archeografo triestino*, s. 4, 8–9, 1945, str. 61. Protislovje glede datuma zaključka gradbenih del bi lahko bilo le navidezno, ko bi bila letnica na ščitku izpisana *more veneto*, saj je v Beneški republiki novo leto nastopilo s 1. marcem. Težko si predstavljamo, da bi Sigismund ustanovno sejo akademije gostil v še nedokončani stavbi, oziroma verjetno je, da je slavnostno sejo izkoristil za javno otvoritev palače.

¹⁹ PILLON 1996 (op. 13), str. 38.

²⁰ Sigismundova zgodovinska zanimanja je izpostavil Gian Domenico DELLA BONA, *Osservazioni ed aggiunte sopra alcuni passi dell'Istoria della Contea di Gorizia di Carlo Morelli di Schönfeld*, Gorizia 1856, str. 244–247.

²¹ Ferdinand ŠERBELJ, *Antonio Paroli (1688–1768)*, Ljubljana 1996 (Knjižnica Narodne galerije, 4), str. 100–102.

²² Enrico LUCCHESI, Nuove opere di Antonio Paroli e un appunto sulla decorazione della villa di Sigismondo d'Attems, *Barok na Goriškem/Il Barocco nel Goriziano* (ur. Ferdinand Šerbelj), Nova Gorica 2006, str. 412. Za Sigismundovo pismo bratoma iz leta 1727 gl. BURLINI CALAPAJ 1990 (op. 10), str. 107–109; PILLON 1996 (op. 13), str. 36.



3. Antonio Paroli: *Bogovi Olimpa*, 1744, palača Attems Petzenstein, Gorica

Na podlagi podatkov iz zapuščinskega zapisa smemo sklepati, da je takoj po letu 1745 Sigismund navezal trajne stike s Saverijem Giannijem (1712/19–po letu 1780),²³ ki je v naslednjih letih prevzel vlogo »hišnega« arhitekta in je za Attemsa bodisi izvajal manjša zidarska dela²⁴ bodisi uresničeval zahtevnejše projekte. Tako se je Sigismund z Giannijem kmalu lotil gradnje ambiciozno zastavljene primestne vile v Podgori (Piedimonte), na desnem bregu Soče, kjer je imel strnjeno zemljiško posest, ki je preko Jazbin segala do Dolnjega Cerovega.²⁵ Podgora je bila tudi izhodišče za Sigismundovo postopno širjenje proti sosednjemu Ločniku, kjer je domovala svetokriška veja Attemsov, s katero se je zapletel v podtalno in odkrito rivalstvo, podobno »šahovski partiji«.²⁶

Alinea v zapuščinskem inventarju dokazuje, da so vilo v Podgori »začeli graditi leta 1747«,²⁷ in vse kaže, da so že leto kasneje dokončali vsaj osrednji del glavnega trakta, saj so na fasado postavili grbovni ščit z letnico 1748, ki je bil uničen med prvo svetovno vojno in je znan le po fotografiji. Pravzaprav je bila mogočna in v pokrajino slikovito umeščena vila med vojno tako opustošena, da so kasneje razvaline zravnali s tlemi, na prvotni lokaciji pa so se ohranili samo vodni paviljon

²³ Za življenjepisni oris Saveria Giannija gl. Helena SERAŽIN, *Goriške in gradiščanske stavbarske delavnice v 18. stoletju, Vita artis perennis. Ob osemdesetletnici akademika Emilijana Cevca/Festschrift Emilijan Cevc* (ur. Alenka Klemenc), Ljubljana str. 393–394; Helena SERAŽIN, Gianni, *Saur Allgemeines Künstler-Lexicon*, 53, 2007, str. 228.

²⁴ V zapuščinskem inventarju so ob izplačilu za dela, ki jih je Gianni opravil na hišah kolonov, omenjeni tudi »razni računi«, ki jih je predložil isti arhitekt: ASG, Tribunale Civico Provinciale, Ventilazioni ereditarie, šk. 109, fasc. 271, *Inventario della Facoltà relitta dal q. m Sua Eccellenza Conte Sigismondo d'Attems 1758*, fol. 24: *15 Saldo del Mastro Saverio per l'opera fatta nelle case coloniche*; fol. 34v: *11 Diverse quiettanze del Maestro Saverio*.

²⁵ V omenjenih briških vaseh je leta 1754 od države odkupil tudi pravico do lova; gl. ASG, Tribunale Civico Provinciale, Ventilazioni ereditarie, šk. 109, fasc. 271, *Inventario della Facoltà relitta dal q. m Sua Eccellenza Conte Sigismondo d'Attems 1758*, fol. 45: *111 Aquisto della Caccia di Cerou Infe e Jazbina nel 754*.

²⁶ IANCIS 2011 (op. 6), str. 293–303, je na osnovi že omenjenega zasebnega arhiva Attemsov temeljito preučil merjenje moči med rodbinskima vejama v Ločniku.

²⁷ ASG, Tribunale Civico Provinciale, Ventilazioni ereditarie, šk. 109, fasc. 271, *Inventario della Facoltà relitta dal q. m Sua Eccellenza Conte Sigismondo d'Attems 1758*, fol. 24: *12 Accordo e quiettanze per la Fabrica di Podgora cominciata nel 747*. Zapisek sicer ne omenja arhitektovega imena, ni pa nobenega dvoma, da gre za isto osebo, ki je obnovila dvorec na Jazbinah in mestno palačo leta 1750, torej Saveria Giannija. Za pregled stavbnega razvoja vile gl. SAPAČ 2010 (op. 15), str. 314–335.

in štirje vrtni portali. Da smemo v Gianniju prepoznati arhitekta, torej načrtovalca in ne samo izvajalca gradbenih del, posredno izpričuje dokument iz leta 1765, ko je bil grof Sigismund že med pokojnimi. Takrat je kamnosek Giuseppe Torreani (ali Torriani) po naročilu Sigismundovega brata Ludvika izklesal pet vrtnih portalov za podgorsko vilo, in sicer po načrtu, ki ga je podpisal Nicolò Pacassi, in ne po tistem, ki ga je predložil Saverij Gianni. Najbrž v želji, da se ne bi zameril domačemu arhitektu, zaslužnemu za samo vilo, pa je Ludvik Attems Torreaniju naročil, naj po Giannijevi risbi izkleše okrasne košare s sadjem, ki so jih postavili na vrh Pacassijevih portalnih slopov.²⁸ Tudi če se je urejanje parka krepko zavleklo čez sredino stoletja, je Sigismund v Podgoro vabil ugledne prijatelje, s katerimi se je lahko prepuščal intelektualnemu brezdelju, antičnemu *otiumu* v objemu narave, daleč stran od vsakodnevnih skrbi.²⁹

Že omenjenega leta 1747 je Saverij Gianni predložil račune tudi za hišo na Jazbinah.³⁰ Zaključek obnove je Sigismund obeležil z napisno ploščo »v izbrani latinščini«: *PRAEDIIS . VILLAE . IASBINE . AMPLIATIS . / AEDEIS . KIEMBVRGIAE . OLIM . GENTIS . / PRAENIMIA . VETVSTATE . SEMIRVTAS . / ELEGANTIVS . EXTRVEBAT . / SIGISMVNDVS . COMES . ATTEMSIVS . / MAR . THER . AVG . / HVNG . AC . BO . REG . / A . CVBIC . ET . A . CONSIL . / AC . GORIT . COMITATVS . PRAETOR . / AN . MDCCXLVII*.³¹ Sigismund je tako samemu sebi pripisal zaslugo za razširitev posesti na Jazbine, čeprav so le-te, vključno s kuenburškim dvorcem, in sosednje Dolnje Cerovo od svetokriških Attemsov leta 1714 odkupili Sigismundov oče in strici.³² Torej je dvorec le podedoval in mu s pomočjo Giannija, ki je fasado »uredil« s plitvimi lizenami, vdihnil sodobnejši videz, ne da bi pri tem segel pretirano globoko v žep.

Krajevno izročilo pravi, da je nad ploščo stal avstrijski orel, ki so ga italijanski vojaki med prvo svetovno vojno razbili,³³ lahko pa si predstavljamo, da je, podobno kot v Podgori in Gorici, sredi fasade nad napisom kraljeval Attemsov grb s tremi srebrnimi konicami na rdečem ozadju. Tudi stopnjevanje ritma plitvih lizen proti osrednji osi pročelja je bilo zamišljeno v funkciji plošče (z grbom) in je tako izpostavljalo reprezentančni pomen zunanje podobe dvorca, kjer se lastnik ni prav pogosto mudil. Zelo skromna oprema notranjščine – v zapuščinskem popisu se omenjajo le miza, postelja s posteljnino, dvoje blazin, zaboj in slama³⁴ – ne pritrjuje domnevi, da bi Sigismund podeželsko stavbo, vsaj občasno, uporabljal kot rezidenco,³⁵ kar je nasprotno izpričano za dvorec v

²⁸ Dokument je objavila MARTINA 2008 (op. 8), str. 9. Gl. tudi QUINZI 2013 (op. 15), str. 111–138.

²⁹ Prim. Margherita AZZI VISENTINI, *Vivere in villa nel Settecento. Gli Attems Petzenstein e la loro villa di Piedimonte-Podgora, Abitare il Settecento* (ur. Raffaella Sgubin), Gorizia 2008, str. 181.

³⁰ ASG, Tribunale Civico Provinciale, Ventilazioni ereditarie, šk. 109, fasc. 271, Inventario della Facoltà relitta dal q. m Sua Eccellenza Conte Sigismondo d'Attems 1758, fol. 24: *13 Quiettanze di Mastro Saverio per la casa di Jazbina nel 747*. Podatek omaja domnevo, da bi bil za načrt obnove odgovoren Michele Bon, kot piše Igor SAPAČ, *Grajske stavbe v zahodni Sloveniji. 4: Brda in zgornje Posočje*, Ljubljana 2011 (Grajske stavbe, 23), str. 100.

³¹ Alessio STASI, *Cerovo. Sledovi preteklosti*, Cerovo 2005, str. 14–15, prepis in prevod: »Ko je razširil posest na vas Jazbine, je dvorec, ki je nekdaj bil last kuenburškega rodu in je zaradi prevelike starosti napol razpadel, lepše pozidal Sigismund grof Attems, komornik in svetnik vzvišene Marije Terezije, ogrske in češke kraljice, ter glavarjev namestnik goriške grofije leta 1747.« Na tem dvorcu se je rodil Franc Ferdinand Kuenburg (1651–1731), poznejši ljubljanski škof.

³² IANCIS 2011 (op. 6), str. 296.

³³ SAPAČ 2011 (op. 30), str. 96–100.

³⁴ ASG, Tribunale Civico Provinciale, Ventilazioni ereditarie, šk. 109, fasc. 271, Inventario della Facoltà relitta dal q. m Sua Eccellenza Conte Sigismondo d'Attems 1758, fol. 57v: *1 Tavolino d'albedo; 1 Stera d'albedo con pagliarizzo due Matterazzi di cana ord[inari]a due Lenzioli una coperta e filzata; 1 Cassa d'albedo; Fieno*.

³⁵ Gl. SAPAČ 2011 (op. 30), str. 68.



4. Palača Attems Petzenstein,
Gorica

sosednjem Dolnjem Cerovem. Ta je imel vsaj številčno bogatejšo hišno opremo, čeprav je marsikateri kos označen kot »star«.³⁶ V njem je recimo v nedeljo, 24. junija 1746, ob vaškem žeganju, Sigismund priredil svečano kosilo za petnajst gostov, med katerimi je bil tudi baron Franc Henrik Raigersfeld, ki je dogodek zabeležil v svojem dnevniku.³⁷

V drugi polovici štiridesetih let 18. stoletja so dozoreli tudi pogoji za ustanovitev goriške škofije. Zadevi je od blizu sledil sam Sigismund, ki je v tej luči zbiral zgodovinsko gradivo o Oglejskem patriarhatu, a je bil obenem pozoren na pravne in izvedbene vidike. V mislih je seveda imel konkretnega kandidata za škofovsko katedro, in sicer brata Karla Mihaela, ki si je že dalj časa prizadeval, da bi bil imenovan na kakšno pomembno prelaturu.³⁸ Ključno vlogo je odigral že omenjeni Avgustin Codelli, ki je za bodočo škofijo daroval kar 90.000 renskih goldinarjev, palačo z zraven stoječo cerkvijo, ki jo je sam postavil, in obsežno zemljišče. Cesarica Marija Terezija ga je zato marca 1749 povzdignila v barona z vzdevkom de Fahnenfeld in mu potrdila grb. Hkrati mu je naklonila še pravico, da predlaga ime prvega goriškega nadškofa.³⁹ Izbran je bil Sigismundov brat Karl Mihael, ki je bil 24. avgusta 1750 slovesno posvečen kot prvi goriški nadškof.

³⁶ STASI 2005 (op. 31); SAPAČ 2011 (op. 30), str. 64–68. ASG, Tribunale Civico Provinciale, Ventilazioni ereditarie, šk. 109, fasc. 271, Inventario della Facoltà relitta dal q. m Sua Eccellenza Conte Sigismondo d'Attems 1758, fols. 55v–56. V hiši so hranili tudi štiri bronaste topiče, enega večjega železnega in tri stare puške: 4 *Canoncini di bronzo* / 1 *Altro d(ett)o grande di ferro* / 3 *Schioppi vecchi*.

³⁷ Igor WEIGL, La nobiltà goriziana nel diario del barone Francesco Enrico di Raigersfeld, *Abitare il Settecento* 2008 (op. 29), str. 224. Attems si morali dokaj redno obiskovati Dolnje Cerovo, če se je ravno na to posestvo preselil Sigismundov brat Ludvik; gl. STASI 2005 (op. 31), str. 36.

³⁸ Alessandra MARTINA, Karel Mihael iz rodbine grofov Attems. Biografski oris, *Carlo Michele d'Attems primo arcivescovo di Gorizia (1752–1774) fra Curia romana e Stato asburgico. I: Studi introduttivi* (ur. Luigi Tavano, France Martin Dolinar), Gorizia 1990, str. 35–36; Elisabeth GARMS-CORNIDES, Per una biografia culturale di C. M. d'Attems, *Carlo Michele d'Attems* 1990 (op. 5), str. 137.

³⁹ MORELLI DI SCHÖNFELD 1855 (op. 1), str. 284–285; Rudolf KLINEC, Codelli de Fahnenfeld, *Primorski slovenski biografski leksikon*, 3, Gorica 1976, str. 93; MARTINA 1990 (op. 38), str. 37; Monika FRANZ, Die Gründung der Erzdiözese Görz nach wiener archivalischen Quellen, *Carlo Michele d'Attems* 1990 (op. 5), str. 155. V Attemsovem arhivu v Ločniku sta ohranjena dva Codellijeva načrta za ustanovitev škofije, prvi je datiran 21. 8. 1746, drugi 8. 10. 1747; gl. MARTINA 2008 (op. 8), str. 32, op. 29. Na »še nerazčiščene finančne plati« odnosa med Codellijem in Sigismundom je opozorila GARMS-CORNIDES 1990 (op. 38), str. 137, op. 139.

S tem imenovanjem je Sigismundu uspel veliki met, saj sta dva člana iste družine, dva brata, zasedla vrhovne položaje na posvetnem in verskem področju Goriške. Izjemen dogodek je bil tudi dovoljšen vzvod za posodobitev videza komaj dograjene mestne palače, za katero se je Sigismund zopet obrnil na Saverija Giannija. Na podlagi računa, ki ga je ta izstavil 12. januarja 1751, je bilo mogoče prepoznati večino posegov, ki so povsem spremenili videz fasade in obstoječi masivni stavbi dali pridih mogočnosti, ki ga ohranja še danes (sl. 4).⁴⁰ Gianni je kot običajno pročelje razgibal s plitvimi lizenami, na novo je uokviril ostenja oken, predvsem pa je privzdignil osrednji del in nanj prislonil štiri kolosalne pilastre, ki podpirajo balustrado s kipi. Simetričnost fasade je poudaril z rusticiranima stranskima rizalitoma, ki ju z glavno osjo vežeta tako vratni odprtini z balkonom kot balustradi s kipi.⁴¹

A uspeh ni bil takšen, kot se ga je nadejal Sigismund. Brat je cerkveno oblast dojemal kot duhovno poslanstvo in ne kot vzvod za nadaljnjo dinastično uveljavitev. Kot »dobri škof«⁴² se je zelo hitro in resno lotil verske obnove izjemno obširnega in pastoralno zanemarjenega območja, posebno cerkveno poslanstvo pa je prepoznal v oskrbi najrevnejših slojev prebivalstva.⁴³

Zaradi pomanjkljive izobrazbe duhovnikov je Karel Mihael že leta 1754 na cesarico Marijo Terezijo naslovil prošnjo za ustanovitev škofijskega semenišča in ob tem izrazil pripravljenost, da iz lastnih sredstev prispeva 4000 goldinarjev, tj. petino celotne finančne investicije, ki je bila potrebna za zagon ustanove. Namera je izzvala ostro reakcijo Sigismunda, ki se je obregnil ob mlajšega brata, da osebno premoženje troši za uboge in se ne meni za ugled družine.⁴⁴

Načrt Karla Mihaela se je z delno cesarsko podporo in z nekajletnim zamikom le uresničil: 8. decembra 1757 je nadškof blagoslovil *Domus Presbyteralis*⁴⁵ in 4. novembra 1768 posvetil semeniško kapelo sv. Karla Boromejskega. Cerkev je opremil z oltarno sliko, ki se žal ni ohranila, v temenu zrcalnege svoda ladje pa še danes lahko vidimo Parolijevo platno *Sv. Karel Boromejski deli miloščino* (sl. 5). Vsebino redko naslikanega prizora pojasnjujeta izpisana svetopisemska citata, začeniši z evangeljskim motom v kartuši: *SI VIS PERFECTVS/ ESSE, VADE, VENDE OMNIA / QUAE HABES, ET DA / PAVPERIBVS / MATTH 19*.⁴⁶ Prejemniki mošnjičkov, ki jih deli milanski škof, pa niso neki ubogi ljudje na splošno, ampak revna dekleta. Tudi to nenavadno izbiro pojasnjuje stavek sv. Pavla, ki ga lahko preberemo na knjigi, ki jo nosi lebdeči angel na sredini: *QVI MATRI/MONIO JVNGIT / VIRGINEM SV/AM, BENE FACIT. / I COR 7,38*.⁴⁷ Kot emblem zakonske zveze nosi isti angel v desnici dve liliji, ki ju združujeta dve zlati kroni. Pomenljiva je tudi prisotnost naslikanega doprsnega kipa sv. Ambroža, ustanovitelja milanske Cerkve, ki jo je po navodilih tridentinskega koncila reformiral sv. Karel Boromejski. Goriški nadškof se je tako odkrito identificiral kot

⁴⁰ QUENDOLO, BADAN 2008 (op. 15), str. 24–35; SAPAČ 2011 (op. 30), str. 210–212; QUINZI 2013 (op. 15), str. 123–131.

⁴¹ Ker je bil poseg storjen v sili, ni bilo dovolj časa za naročilo kipov, tako da ostaja sedem soh na vrhu palače vsebinsko nepovezanih in imajo najbrž samo okrasno vlogo; prim. ŠERBELJ 1996 (op. 21), str. 101–102.

⁴² Vzor sta mu bili deli škofa Crispina Giuseppe (1639–1721) (Crispino GIUSEPPE, *Buon vescovo*, Napoli 1682; Crispino GIUSEPPE, *Trattato della visita pastorale*, Napoli 1685); gl. GARMS-CORNIDES 1990 (op. 38), str. 139.

⁴³ Karitativno dejavnost je posebno izpostavil MORELLI DI SCHÖNFELD 1855 (op. 1), str. 251–257, ki je skoraj povsem prezrl brata Sigismunda.

⁴⁴ GARMS-CORNIDES 1990 (op. 38), str. 138–139; TAVANO 1990 (op. 5), str. 243, op. 177.

⁴⁵ Cesarski dvor je semenišču dodelil prihodke novomeške proštije in v prvem letu delovanja je Karel Mihael iz lastnega žepa plačal semeniškega rektorja in zdravnika ter vino za menzo; gl. Alessandra MARTINA, *Il seminario diocesano, Carlo Michele d'Attems* 1990 (op. 5), str. 273–274.

⁴⁶ Če hočeš biti popoln, pojdi, prodaj kar imaš, in daj ubogim (Mt 19, 2).

⁴⁷ Kdor torej poroči svojo devico, stori prav (1 Kor 7,38).



5. Antonio Paroli: Sv. Karel Boromejski deli miloščino, 1757–1767, p. c. sv. Karla Boromejskega, Gorica

naslednik pastoralne vizije Boromejskega in si pod sliko uredil tudi grobnico z napisom: *E DOMO PRESBYTERALI / IN DOMVM AETERNITATIS*.⁴⁸ Slavnostna dvorana palače Attems na Kornu, nad katero bdijo bogovi Olimpa, in semeniška cerkev s sliko sv. Karla Boromejskega, ki deli miloščino, sta odraz dveh različnih življenjskih idealov, a ne nujno povsem nasprotnojuočih si svetovnih nazorov bratov Attems.⁴⁹

Nova priložnost za povečanje družinskega ugleda se je Sigismundu ponudila ob gradnji baročne cerkve sv. Frančiška v Gorici, ki je potekala med letoma 1745 in 1753, potem ko so leta 1744 porušili ostanek prvotne, še srednjeveške stavbe, hudo poškodovane v potresu leta 1736.⁵⁰ V frančiškanski

⁴⁸ Iz doma duhovnikov / v dom večnosti.

⁴⁹ V oporoki je Sigismund zapustil 4.000 nemških zlatnikov za zastavljalnico, ki jo je ustanovil brat.

⁵⁰ Luciano SPANGHER, *Gorizia e il convento e la chiesa di san Francesco dei frati minori conventuali*, Gorizia 1994, str. 121–124.

cerkvi so Attemsi imeli kapelo z grobnico iz časov Friderika iz Attimisa (1447, Attimis –1517, Gradec), začetnika goriške linije rodbine, ki se je po njegovi smrti razcepila na svetokriško in pečansko vejo (Heiligenkreuz in Petzenstein). Zato sta ob prenovi cerkve uveljavljala pravico do rabe kapele tako Sigismund kot Ferdinand Jožef (1709–1773) iz ločniške veje Svetokriških, ki se glede nadaljnje usode sakralnega prostora nikakor nista mogla zediniti. Trdo soočenje je doseglo vrelišče leta 1752, ko je Sigismund Saveriju Gianniju naročil, naj kapelo po sredi razmeji z zidom.⁵¹ Drzna poteza, ki bi ob morebitni uresničitvi med plemstvom in meščani dvignila nemalo prahu, je obrodila zeleni sad in tik pred začetkom zidarskih del sta sprti strani le dosegli dogovor, seveda v prid Sigismunda, ki si je, ob posredovanju patrov in proti plačilu primerno visoke odškodnine,⁵² zagotovil ekskluzivno uporabo kapele in tako še bolj utrdil ugled družine, saj je bila frančiškanska cerkev pravi panteon goriških plemiških rodbin.⁵³

Skupno poreklo, ki je zanetilo spor glede kapele sv. Mihaela, je morda navdihnilo Sigismunda, da je na osnovi družinskih dokumentov pripravil tožbo, ki jo je leta 1754 vložil na goriškem sodišču proti Ferdinandu Jožefu zaradi rabe naziva »baroni Svetokriški in gospodje Ločnika in Podgore«. Zagovarjal je namreč tezo, da je naziv pripadal nekoč enovitemu gospostvu, ki se je potem delilo med dvema Attemsovima vejama, in je zato kot pravnomočni dedič podgorskega dela zemljiškega posestva upravičen tudi do dedovanja prvotnega plemiškega naziva. Sodišče je ugovor sprejelo in Sigismund je od leta 1756 v vseh uradnih aktih začel nastopati kot »svobodni baron Pečanski in Svetokriški, gospod Ločnika, Podgore, Doberdoba, Dolnjega Cerovega in Jazbin«. Novi, razširjeni naziv, s katerim se je okitil, je gotovo šel v nos Ferdinandu Jožefu, čeprav je bil samo formalnega značaja in ni v ničemer posegal v pravice, ki jih je užival v Ločniku in Podgori.⁵⁴

Vzpenjajoči se karieri in rastočemu rodbinskemu prestižu je leta 1753 usoda zadala nepričakovan udarec. Slikovito ga je ubesedil Guelmi:

Ko se je kolo sreče dvigovalo, je nenadoma spremenilo smer in tudi on [Sigismund] je postal zelo boleč primer nekoga, ki si preveč drzne ali se preveč zanaša na milost vladarjev. Madeži, ki so jih nekateri predočili prestolu cesarice in kraljice, so kmalu zasenčili to jasno sonce. Nebrzdano samoljublje, ki ga je gnalo v večanje ugleda lastne družine tudi z ubiranjem manj priporočljivih poti, je zmanjšalo zasluge, ki jih je obenem prinašal rodni deželi, in v očeh dunajskega dvora je postala vprašljiva zvestoba sicer vestnega služabnika. Sigismunda se je polastila huda užaloščenost, ki se mu je zajedla globoko v srce in ga v nekaj letih privedla v grob.⁵⁵

⁵¹ Podatek navaja IANCIS 2011 (op. 6), str. 301.

⁵² S pravdanjem glede kapele lahko povežemo vsaj tri dokumente: ASG, Tribunale Civico Provinciale, Ventilazioni ereditarie, šk. 109, fasc. 271, Inventario della Facoltà relitta dal q. m Sua Eccellenza Conte Sigismondo d'Attems 1758, fol. 34: *15 Pagamento della Sepoltura di S. Michele*; fol. 34v: *22 Dichiarazione seguita per la disputa della Sepoltura di S. Michele in Gorizia*; fol. 44: *Inst[rument]o delli P. P. Minori pel 752 per n[ostr]a sepoltura*. Kupnina je seveda omilila posledice oškodovanega ugleda in prilila nekaj svežega denarja v ne ravno cvetočo blagajno Ferdinanda Jožefa, ki je moral leta 1760 prodati nekaj zemljišč Nicolòju Pacassiju, pri istem arhitektu pa si je devet let kasneje izposodil tudi 14.000 goldinarjev. Dolgovi so udarili na plan ob plemičevi smrti, ko so preostanek premoženja, in tudi Pacassijeve posesti, kupili večni tekmeči iz veje Petzenstein. Gl. IANCIS 2011 (op. 6), str. 317–321. Leta 1758 so odkupili desetinsko pravico, gl. IANCIS 2011 (op. 6), str. 303.

⁵³ Prim. SPANGHER 1994 (op. 50), str. 151–186.

⁵⁴ IANCIS 2011 (op. 6), str. 302.

⁵⁵ GUELMi 1783 (op. 2), str. 225: *Ma mentre era nell'ascendente di fortuna molto propizia, questa all'improvviso cangiò, e fe divenire anch'esso esempio molto doloroso di chi troppo ardisce, o troppo si fida della grazia de' principi. Le macchie che alcuni fecero comparire innanzi il trono dell'imperadrice regina, oscuraron ben presto questo lucido*



6. Antonio Paroli: Teodorikov umor Odoakra v Ravenni, po 1753, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia, Gorica

Ob tihem privoljenju potomcev je Guelmi Sigismunda predstavil kot ambicioznega samovšečnega, ki je za povečanje družinskega ugleda ubiral tudi ne povsem primerne poti. Do dunajskega dvora so prišla sumničenja in podtikovanja, ki jih je moralo širiti goriško plemstvo in niso bila povsem neosnovana.⁵⁶ Tako so ob reformi državne uprave leta 1753 Sigismundu odvzeli vsako pristojnost v javnih zadevah. Ponižanje, ki ga je utrpel, in zapravljeni družbeni ugled sta bila tako huda, da sta plemiča strla, čeprav je bil tik pred smrtjo opran vsakega suma in leta 1757 imenovan za državnega svetnika in namestnika takrat odsotnega goriškega glavarja.

Padec v nemilost, efemernost oblasti, a tudi nasilje in prevzetnost vladarjev so motivi, ki jih je Enrico Lucchese prepoznal v dveh prizorih, ki jih je po Sigismundovem naročilu naslikal Antonio Paroli: *Aleksander Veliki preseka gordijski voz* in *Teodorikov umor Odoakra v Ravenni* (sl. 6). So-deč po vsebini naj bi deli nastali po letu 1753, izbrani prizori iz antične zgodovine pa naj bi izzveneli kot *memento* njihovemu lastniku, ki si je morda preveč drznil ali se preveč zanašal na milost oblastnikov. Sliki podolžnega formata sta služili kot supraporti in ju smemo zelo verjetno prepoznati v seriji štirih platen, ki jih zapuščinski inventar navaja v slavnostni dvorani mestne palače kot štiri velike slike z zgodovinsko tematiko.⁵⁷

sole. Un immoderato amor proprio che lo spronava ad aggrandire la sua famiglia per vie, come stimavasi, meno proprie, impiccioli i gran vantaggi che alla patria insieme procurava, ed alla corte di Vienna rese sospetta la fedeltà del per altro zelante suo ministro. Perciò nell'effettuarsi della riforma del nuovo governo [...] fu tolta all'Attems ogni ingerenza ne' pubblici affari. Al che fu preso da sì acerbo rammarico che, penetratogli nel più profondo del cuore, in pochi anni lo portò nel sepolcro.

⁵⁶ Med vrsticami Sigismundovih pisem lahko razberemo razloge, ki so botrovali odločitvi dunajskega dvora. Omenja se neprestano negotovanje nad prenizkim honorarjem, ki ga je prejemal za zadolžitve na sodišču, pomembno vlogo pa so imele nejasnosti v zvezi s komisijo, ki je določala mejo med cesarskimi deželami in Beneško republiko, in neprikrita želja po uveljavljanju lastne družine; gl. PILLON 1996 (op. 13), str. 38. Tudi Sigismundovo vodenje sodišča ni bilo ravno neoporečno; gl. WEIGL 2008 (op. 37), str. 221, op. 25.

⁵⁷ ASG, Tribunale Civico Provinciale, Ventilazioni ereditarie, šk. 109, fasc. 271, Inventario della Facoltà relitta dal q. m Sua Eccellenza Conte Sigismondo d'Attems 1758, fol. 2v: 4 *Quadri grandi d'Istoria*. Na osnovi kasnejše dokumentacije sta ŠERBELJ 1996 (op. 21), str. 103, in LUCCHESI 2006 (op. 22), str. 408, napačno domnevala, da sliki izhajata iz vile v Podgori, kamor sta bili sekundarno preneseni iz mestne rezidence. Od štirih supraport sta samo obe v članku omenjeni po prvi svetovni vojni prešli v last družine Cossar, ki ju je naposled prodala bančni

Zagonetno vsebino druge slike je razvozal Lucchese na podlagi zgodovinskih virov, ki sta jih objavila Cesare Baronio v *Annales Ecclesiastici* (1588–1607) in Muratori v *Rerum italicarum Scriptores* (1723–1751) in s katerimi je bil eruditsko vzgojeni Sigismund gotovo seznanjen.⁵⁸ Nekatere knjige antičnih avtorjev je imel plemič na dosegu roke v lastni knjižnici, recimo *De rebus gestis Alexandri Magni* Kvinta Kurcija Rufa, Boetijevo *De consolatione Philosophiae* ali slavno zbirko življenjepisov velikih Grkov in Rimljanov grškega zgodovinarja Plutarha.⁵⁹

Čeprav je utrpel hud udarec, je Sigismund nadaljeval s postopnim opremljanjem kapele v frančiškanski cerkvi.⁶⁰ Najprej je z videmskim kiparjem Giovannijem Contierijem 22. decembra 1754 sklenil pogodbo za oltar in alegorični upodobitvi teoloških kreposti Vere in Upanja, ki bi morali biti dobrega okusa in izdelave – *di buon gusto e ben fatte*.⁶¹

Šele ko je bil leta 1756 postavljen oltar,⁶² se je Sigismund posvetil oltarni sliki. S posredovanjem jezuitskega patra Eustachia Pielle je stopil v stik z veronskim slikarjem Giambettinom Cignarolijem (1706–1770), s katerim se je natančno dogovoril o izpeljavi naročila.⁶³ Cignaroli je za oltarno sliko zahteval samo 100 zlatnikov in še običajno nagrado, ki naj bi odražala naročnikovo zadovoljstvo ob prejemu slike in je zato v dopisovanju ostala nedorečena. Ugodil je tudi Sigismundovi ženi in ji poklonil podobo Matere Božje. Slikar se je v pismih konkretno pozanimal glede lokacije oltarja, oddaljenosti vernikov oz. gledalcev ter izvoru in naklonu svetlobe, medtem ko je Sigismund točno določil, katere svetnike naj upodobi: »Lik sv. Mihaela, zavetnika moje hiše, je osrednji, saj bodisi jaz bodisi

fundaciji Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia. Ta ju je nato dolgoročno posodila goriškimi Pokrajinskim muzejem, tako da sta se platni po dolgem ovinku vrnili v slavnostno dvorano palače Attems Petzenstein. Tretjo sliko iz serije bi lahko prepoznali na fotografiji t. i. glasbene sobe podgorske vile, ki jo je v začetku 20. stoletja posnel baron Georg Locatelli in jo danes hrani Consorzio Culturale del Monfalconese v Ronkah (Ronchi dei Legionari), kopijo pa že omenjena bančna fundacija; za fotografijo gl. www.fondazioneclarigo.it/code/23925/000597 (1. 10. 2020). Resnici na ljubo moramo omeniti, da drugi izvod zapuščinskega popisa omenja »štiri Parolijeve zgodovinske slike« (*4 quadri storici del Paruli*), ki so bile nameščene v drugi sobi, levo od slavnostne dvorane, na vrtni strani palače; gl. PILLON 1998 (op. 7), str. 165. Slike niso bile velikega formata in tudi niso mogle biti supraporte, saj je soba imela samo troje vrat, tako da gre najbrž za druga dela istega avtorja.

⁵⁸ BURLINI CALAPAJ 1990 (op. 10), str. 106.

⁵⁹ ASG, Tribunale Civico Provinciale, Ventilazioni ereditarie, šk. 109, fasc. 271, Inventario della Facoltà relitta dal q. m Sua Eccellenza Conte Sigismondo d'Attems 1758, fol. 13v: *Quinti Curtii de rebus Alessandri Magni*; fol. 20: *Boetiis de consolatione philosophia*; fol. 22v: *Plutarchi Istoria T. 3*. Vir omenja tudi *Le grand Dictionnaire T. 4 in Fol.* (fol. 19): gre za enciklopedično delo francoskega zgodovinarja in duhovnika Louisa Moréria (1643–1680), *Le grand Dictionnaire historique, ou Le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*, Paris 1674, ki ga je Sigismundu poklonil Franc Henrik Raigersfeld; gl. WEIGL 2008 (op. 37), str. 221, op. 27.

⁶⁰ ASG, Tribunale Civico Provinciale, Ventilazioni ereditarie, šk. 109, fasc. 271, Inventario della Facoltà relitta dal q. m Sua Eccellenza Conte Sigismondo d'Attems 1758, fol. 36: *23 Contrato d'accordo col Sig.r Contieri Scultore d'Udine per l'altare di S. Michele del 754 ed il suo confesso d'esser stato interamente pagato nel 756*.

⁶¹ PILLON 1998 (op. 7), str. 152, op. 5. Ko so konec stoletja zaradi jožefinskih reform cerkev najprej zaprli in v Napoleonovem času porušili, so lahko lastniki kapel pridržali kiparsko in slikarsko opremo oltarjev. Povsem verjetno je, da so takrat odstranili tudi kipa Vere in Upanja in ju nato prodali. Na tem mestu zato lahko samo ugibamo, ali ju smemo enačiti s tistima, ki sta bila pripisana Giovanniju Contieriju in sta sekundarno postavljena na atiko rožnovskega oltarja ž. c. v Medunu; gl. Paolo GOI, *Aggiunte alla scultura veneziana dei secc. XVII–XVIII, Annales. Series historia et sociologia*, 20/2, 2010, str. 316.

⁶² 14. aprila 1753 je bil izplačan beneški trgovec z marmorjem Carlo del Medico, Giovanni Contieri je prejel predujem 16. aprila 1755 in izplačilo 27. decembra 1756; gl. Massimo DE GRASSI, *Aspetti della scultura del Settecento tra Friuli e Venezia e una nota su Giambattista Tiepolo, Arte, storia, cultura e musica in Friuli nell'età del Tiepolo* (ur. Caterina Furlan, Giuseppe Pavanello), Udine 1998, str. 104; Massimo DE GRASSI, *La scultura a Gorizia nell'età dei Pacassi, Nicolò Pacassi* 1998 (op. 7), str. 109, op. 82.

⁶³ Pisma je že pred prvo svetovno vojno, ko je bila slika še v lasti Attemsov, objavil Ranieri Mario COSSAR, *Un dipinto di Giambettino Cignaroli per i conti Attems, Forum Iulii*, 4/2, 1914, str. 70–80.



7. Giambettino Cignaroli, Sv. Mihael ter sveti Sigismund, Ludvik in Karel Boromejski, 1758, Palača Attems Petzenstein, Gorica

vsi moji nosimo ime Mihael. Ostali stranski liki so sv. Sigismund, burgundski kralj, sv. Ludvik, francoski kralj in sv. Karel Boromejski, ki so svetniški zavetniki nas treh bratov.«⁶⁴ (sl. 7).

Glavno mesto je pripadalo družinskemu zavetniku sv. Mihaelu, nadangelu, ki si je podvrgel Luciferja, ob njem pa nastopajo imenski zavetniki treh bratov: sv. Sigismund s plaščem, obrobljenim s hermelinom, sv. Ludvik IX. Francoski v vojaškem oklepu in sv. Karel Boromejski v kardinalskem habitu. Trije svetniki na najvišji mogoči ravni utelešajo spojitev krščanskih idealov z družbeno uveljavitvijo, njim podobni pa so trije bratje Attems, saj jim je uspelo »z vestnostjo in trudom«⁶⁵ zasesti vodilne položaje na upravnem, vojaškem in cerkvenem področju, tudi če so bili ti v obdobju *ancien régime* domena plemiških rodbin.

V pismu Cignaroliju je Sigismund potožil nad zdravjem in izrazil upanje, da bo lahko videl sliko, a tega trenutka ni dočakal. Umril je 18. marca 1758, dobrega pol leta pred dokončanjem platna.⁶⁶ Vrednosti umetniškega naročila se je jasno zavedal Guelmi. Oris Sigismundovega zemeljskega življenja je sklenil z baročno obarvanim *crescendom*, ko pogled bralca dviga od bledomrtvega grofovega trupla do »živahnega in zelo izrazitega čopiča nadvse slavnega Cignarolija«: »Po zelo slovesnem pogrebu so truplo [grofa Sigismunda] pokopali v cerkvi patrov minoritov sv. Frančiška, v kateri je [pokojnik] dal postaviti oltar iz izvrstnega marmorja (svetal spomin nje-

gove kreposti in iskrene vere), na katerem so prikazani sveti Mihael, rodbinski zavetnik, in sveti Sigismund, Ludvik in Karel, ki so delo živahnega in zelo izrazitega čopiča nadvse slavnega Cignarolija.«⁶⁷

⁶⁴ COSSAR 1914 (op. 63), str. 78: *La figura dominante si è S. Michele, che è il Protettore della mia Casa, poiché si jo, che tutti i miei portiamo il nome di Michele. Laltre figure laterali sono S. Sigismondo Re di Borgogna, S. Ludovico Re di Francia, e S. Carlo Borromeo, che sono i Santi di noi tre Fratelli.*

⁶⁵ Ti dve lastnosti, ki naj bi odlikovali plemiče, je izrecno omenil Sigismund v nagovoru ob ustanovitvi Akademije filomeletov; gl. PILLON 1996 (op. 13), str. 37.

⁶⁶ Slika je bila gotovo dokončana do 21. oktobra 1758, ko jo je v slikarjevem ateljeju videl kardinal in milanski nadškof Giuseppe Pozzobonelli; gl. Giambettino CIGNAROLI, *Memorie*, Verona 2017, str. 184

⁶⁷ GUELMi 1783 (op. 2), str. 229: *Il cadavero [del conte Sigismondo], dopo essergli fatte esequie molto pompose, fu seppellito nella chiesa de' PP. conventuali di S. Francesco nella quale fe alzare un altare di finissimo marmo (monumento assai luminoso della sua probità soda e sincera religione) che è desso che rappresenta S. Michele protettore della famiglia, ed i SS. Sigismondo, Lodovico, e Carlo che sono del vivace e molto espressivo pennello del*

Nadškof Karel Mihael je v pismu veronskemu umetniku navdušeno poročal o odzivih, ki jih je sprožila javna razgrnitev dela: »Izjemno lepa oltarna podoba sv. Mihaela, ki vam jo je naročil [Sigismund] za svojo kapelo, je privabila k sebi celotno mesto, da bi občudovalo sliko, kakršne v tistih krajih še niso videli.«⁶⁸ Celo mesto je prišlo v kapelo, da bi občudovalo izjemno lepo oltarno sliko, ki ji ni bilo para daleč naokoli. Z edinim umetniškim naročilom, ki je seglo čez ozke meje Goriške grofije, se je Sigismund nazadnje vpisal v evropski krog Cignarolijevih občudovalcev in naročnikov in tudi tako ovekovečil ime rodbine Attems.⁶⁹

celebratissimo Cignaroli. Guelmi nikjer ne omenja takrat še živečega arhitekta Nicolòja Pacassija (1716–1790), ki je dolgo veljal za avtorja Attemsovih palač. Pacassijevo ime je povsem odsotno tudi v zapuščinskem popisu.

⁶⁸ Ippolito BEVILACQUA, *Memorie della vita di Giambettino Cignaroli eccellente dipintor veronese*, Verona 1771, str. 51; Andrea TOMEZZOLI, Annotazioni, v: CIGNAROLI 2017 (op. 66), str. 249–250, op. 56: *La tavola bellissima di S. Michele, fattagli fare per la sua Cappella, aveva tirato a sé tutta la Città, per ammirare un quadro, a cui non s'era veduto il simile in que' Paesi*.

⁶⁹ Andrea TOMEZZOLI, "Amo teneramente l'arte mia e 'l mio buon nome". Le Memorie di Giambettino Cignaroli, v: CIGNAROLI 2017 (op. 66), str. 42, op. 93. Debora TOSATO, Giambettino Cignaroli, *I pittori dell'Accademia di Verona (1764–1813)*, Crocetta del Montello 2011, str. 174, op. 41, ob Sigismundu omenja Ferdinanda von Hallweina, knezoškofa v Neustadtu, princa Friderika Avgusta, saškega volilnega kneza, grofa Lattanzia Firmiana, nadškofa v Salzburgu, Cristofora Migazzija, nadškofa na Dunaju, rusko carico Katarino II. in Johna Udneya, angleškega konzula v Benetkah.

Prispevek je nastal v okviru projekta *Likovna umetnost med cenzuro in propagando od srednjega veka do konca prve svetovne vojne* (L7-8282), ki ga sofinancirata Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije in Slovenska akademija znanosti in umetnosti.

Le ambizioni familiari del conte Sigismondo Attems Petzenstein alla luce delle committenze artistiche

Riassunto

Il contributo si sofferma sulle commissioni in campo architettonico e pittorico con le quali il conte Sigismondo Attems Petzenstein (1708–1758) accompagnò e puntellò l'ascesa e l'affermazione pubblica della propria famiglia nella Contea di Gorizia. Il nobile portò a compimento il palazzo di città (1745), costruì dalle fondamenta la villa di Podgora/Piedimonte (1747–1748) e rinnovò la residenza di Jazbine/Giasbana (1747). Nel 1750, in occasione della nomina del fratello Carlo Michele (1711–1774) a primo arcivescovo dell'Arcidiocesi di Gorizia, fece ammodernare la facciata del palazzo di città su progetto dell'architetto Saverio Gianni. Allo stesso spettano anche la villa di Piedimonte e la residenza di Giasbana come documentano i dati tratti dalla ventilazione ereditaria di Sigismondo redatta nel 1758 e qui pubblicati per la prima volta. Per l'arredo pittorico il nobile ricorse alle botteghe dei goriziani Antonio Paroli e Johann Michael Lichtenreit.

L'ascesa sociale del conte Sigismondo subì un duro colpo nel 1753. A causa di “un immoderato amor proprio che lo spronava ad aggrandire la sua famiglia per vie, come stimavasi, meno proprie” (Girolamo Guelmi, *Storia genealogico-cronologica degli Attems austriaci*, Gorizia 1783), il nobile non fu riconfermato come luogotenente della Contea di Gorizia e gli fu inoltre preclusa ogni altra carica pubblica. Questo tuttavia non lo distolse dai progetti di promozione della propria casata. Con il ramo degli Attems Santa Croce di Lucinico ingaggiò un duro confronto per l'uso esclusivo della Cappella di San Michele nella Chiesa di San Francesco. Ottenuta la piena titolarità del sacello Sigismondo commissionò allo scultore udinese Giovanni Contieri l'altare, ultimato nel 1756, e soprattutto si assicurò i servigi del pittore veronese Giambettino Cignaroli, che nel 1758 realizzò la pala di San Michele con i santi Sigismondo, Ludovico e Carlo Borromeo. Il conte Sigismondo, che nel frattempo era stato riabilitato, non poté vedere il dipinto poiché morì un mese prima della sua messa in opera. In un missiva indirizzata al pittore veronese l'arcivescovo Carlo Michele scrisse che “la tavola bellissima di S. Michele [...] aveva tirato a sé tutta la Città, per ammirare un quadro, a cui non s'era veduto il simile in que' Paesi”, ma soprattutto con quella commissione Sigismondo aggiunse il proprio nome e quello del suo casato all'elenco degli estimatori europei del “celebratissimo Cignaroli” (Guelmi 1783).

Vorfahr oder König?

Zur Rezeption der Porträts des 17. Jahrhunderts unter Franz Josef Fürst Dietrichstein (1767–1854)

Polona Vidmar

Die Fürsten von Dietrichstein erbten 1802 die Herrschaften Gornji Ptuj (Oberpettau) in der Steiermark, Nové Město nad Metují (Neustadt an der Mettau) in Böhmen und das Palais Lesliehof in Graz.¹ Die Herrschaften und das Stadtpalais gehörten zum sogenannten Großen oder Ersten Leslieschen Fideikommiss, das nach dem Tod des Grafen Anton von Leslie (1734–1802) nach den Erbbestimmungen von Walter Graf von Leslie (1606–1667) an die fürstliche Linie Dietrichstein fiel.² Die Bedeutung der Erbschaft kann man der Änderung des Titels entnehmen, da sich der Erbe, Johann Baptist Karl, 7. Reichsfürst von Dietrichstein (1728–1808), nach 1802 1. Fürst von Dietrichstein-Proskau-Leslie nannte.³ Sein Sohn und Erbe, Franz Josef, 8. Reichsfürst von Dietrichstein, 2. Fürst von Dietrichstein-Proskau-Leslie (1767–1854), der das Haus Dietrichstein fast ein halbes Jahrhundert lang führte, war ein erfolgreicher Oberst der Genietruppen und Diplomat, einer der wenigen persönlichen Freunde von Zar Paul I. und von 1816 bis 1821 einer der engsten Mitarbeiter Metternichs; in seinen späten Jahren widmete er sich seinen künstlerischen und

¹ Zu den Fürsten von Dietrichstein siehe Felix Anton BENEDIKT, *Die Fürsten von Dietrichstein, Schriften des historischen Vereines für Innerösterreich*, 1, 1848, S. 149–188; Matthias Maria FEYFAR, *Die erlauchten Herrn auf Nikolsburg. Eine geschichtliche Studie auf Original Urkunden begründet*, Wien 1879, S. 142–352; Richard PERGER, Beiträge zur Geschichte des Hauses 1, Herrengasse 7, in: Richard Perger, Wilhelm Georg Rizzi, *Das Palais Modena in der Herrengasse zu Wien. Sitz des Bundesministeriums für Inneres*, Wien 1997 (Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte, 31), S. 14–20; Pavel JUŘÍK, *Moravská dominia Liechtensteinů a Dietrichsteinů*, Praha 2009, S. 327–354; Dobromila BRICHTOVÁ, *Pod tvými ochrannými křídly. Od loretánského kostela k hrobce Dietrichsteinů v Mikulově*, Mikulov 2014, S. 65–90; Dobromila BRICHTOVÁ, *Zámek Mikulov*, Mikulov 2015, S. 28–59.

² Das erste Fideikommiss der Grafen von Leslie hatte Walter Graf von Leslie in seinem am 27. Mai 1663 verfassten Testament gegründet. Als Erben seiner Fideikommiss-Herrschaften Nové Město nad Metují und Gornji Ptuj bestimmte er seinen Neffen Jakob Graf von Leslie und dessen männliche Nachkommen. Falls es keine männlichen Nachkommen geben sollte, dann sollten den Besitz sein Neffe Patrick Leslie und dessen männliche Nachkommen erben und nach deren Aussterben die männlichen Nachkommen des Fürsten Maximilian von Dietrichstein. Walter Graf von Leslie war mit Anna Franziska Gräfin von Dietrichstein, einer Tochter von Fürst Maximilian von Dietrichstein, verheiratet. Siehe Státní oblastní archiv v Zámrsku (SOA Zámrsk), Roddiny archiv Lesliů, k. 3, inv. č. 88, Testament von Walter Leslie, 27. Mai 1663, Fol. 1r–7v. Jakob Graf von Leslie (um 1635–1692) bereicherte in seinem am 12. Januar 1690 verfassten Testament das von Walter gegründete Fideikommiss mit dem Freihaus in Graz (Lesliehof); siehe SOA Zámrsk, Roddiny archiv Lesliů, k. 7, inv. č. 127, Testament von Jakob Leslie, 12. Dezember 1690, Fol. 1v.

³ Die Fürsten von Dietrichstein erhielten den Titel der ausgestorbenen Reichsgrafen von Proskau durch die Ehe von Walter Xaver, 5. Reichsfürst von Dietrichstein (1664–1738) mit Karolina Maximiliana Gräfin von Proskau (1687–1734). Zu den Fürstentiteln siehe BRICHTOVÁ 2015 (Anm. 1), S. 54.

wissenschaftlichen Interessen.⁴ Nach seinem Tod 1854 wurde das reiche Erbe von seinem Sohn Josef Franz, 9. Reichsfürst von Dietrichstein, 3. Fürst von Dietrichstein-Proskau-Leslie (1798–1858) übernommen.⁵ Da Fürst Josef Franz keinen Sohn hatte und sein Onkel Moritz Graf von Dietrichstein zugunsten der vier Töchter des Fürsten Josef Franz auf das Erbe verzichtete, wurde der große Besitz in vier Teile geteilt, die durch eine Auslosung in den Besitz der Töchter Theresia Gräfin von Herberstein (1822–1895), Alexandrine Gräfin von Mensdorff-Pouilly (1824–1906), Gabrielle Gräfin von Hatzfeld-Wildenburg (1825–1909) und Klothilde Gräfin von Clam-Gallas (1828–1899) übergingen.⁶ Die Herrschaften Nové Město nad Metují und Gornji Ptuj waren aus der Erbschaft ausgenommen, weil nach der Bestimmung von Walter Graf von Leslie (1606–1667) nur die *descendentes männlichen geschlechts* erbberechtigt waren.⁷ Die Herrschaft Gornji Ptuj wurde wegen verschiedener Erbansprüche sequestriert – die physische Übergabe erfolgte am 1. Oktober 1860⁸ – und nach einem langjährigen Gerichtsprozess den Nachkommen der Schwestern des Grafen Anton von Leslie zugewiesen; am 27. September 1873 wurde die Herrschaft von Theresia Gräfin von Herberstein gekauft.⁹ Die Herrschaft Nové Město nad Metují fiel nach dem Gerichtsprozess an die Nachkommen der Schwestern des Grafen Anton von Leslie und an die schottische Linie der Leslies.¹⁰

Der vorliegende Beitrag basiert auf der Feststellung, dass sich Franz Joseph Fürst von Dietrichstein in seinen späten Jahren seinen künstlerischen und wissenschaftlichen Interessen widmete.¹¹ Anhand der erhaltenen Korrespondenz sowie anderer Archivalien wird verfolgt, wie sich das Interesse von Fürst Franz Joseph an der Geschichte der eigenen Familie in seinem Umgang mit deren Bildnissen manifestierte. Betrachtet werden sollen seine Bestrebungen, die historische Bedeutsamkeit seiner Familie auch mit Hilfe von geerbten, gekauften und beauftragten gemalten Porträts und Graphikporträts zu unterstreichen. Als charakteristisches Beispiel wird die Porträtserie europäischer Herrscher, die 1860 aus dem Schloss Gornji Ptuj in das Wiener Palais der Fürsten von Dietrichstein übertragen wurde (Abb. 1), ausführlicher behandelt.¹² Über die Porträtserie,

⁴ Karl Otmar von ARETIN, Dietrichstein, Franz Fürst von, *Neue Deutsche Bibliographie*, 3, Berlin 1957, S. 701–702.

⁵ Zu Fürst Josef Franz siehe PERGER 1997 (Anm. 1), S. 19–20; BRICHTOVÁ 2015 (Anm. 1), S. 58–59; zu seiner Übernahme des Schlosses Gornji Ptuj Polona VIDMAR, *Lastniki gradu, Muzejske zbirke v ptujskem gradu* (Hrsg. Andrej Brence), Ptuj 2006, S. 46–47.

⁶ Moritz Graf von Dietrichstein (1775–1864) wurde 1858 10. Reichsfürst von Dietrichstein. Nach seinem Tod fiel der Fürstentitel an Alexander Graf von Mensdorff-Pouilly, der seit 1857 mit Alexandrine von Dietrichstein verheiratet war; siehe BRICHTOVÁ 2015 (Anm. 1), S. 58–61.

⁷ SOA Zámorsk, Roddiny archiv Lesliů, k. 3, inv. č. 88, Testament von Walter Leslie, 27. Mai 1663, Fol. 2r.

⁸ Moravský zemský archiv v Brně (MZA Brno), Hlavní registratura Ditrichštejnů, F 18, k. 404, inv. č. 2965, Brief von Verwaltungsassistent Ferdinand Raisp an die Fürstliche Zentralverwaltung, 9. November 1860, Fol. 5r.

⁹ Joseph Andreas JANISCH, *Topographisch-statistisches Lexikon von Steiermark*, 3, Graz 1885, S. 482; Marjeta CIGLENEČKI, Zur Geschichte der Familien Leslie und Herberstein und deren Schlösser Gutenhaag/Hrastovec, Wurmberg/Vurberg und Pettau/Ptuj, *Begegnung zwischen Orient und Okzident* (Hrsg. Marjeta Ciglenečki, Maximilian Grothaus), Landesmuseum Ptuj, Ptuj 1992, S. 49; Igor WEIGL, Bakrene posode, turška kadilnica in nizozemski špalirji. Fidejkomisne premičnine grofov Leslie med 17. in 19. stoletjem, *Arhivi in uporabniki. Arhivi in zgodovinopisje* (Hrsg. Miran Kafol, Mija Mravlja, Andrej Nared), Ptuj 2001, S. 21; Igor WEIGL, In a Caftan before Emperor, with the Haiduks around Graz and with a Library in Ptuj. The Counts Leslie and their City and Country Residences in the 17th and the 18th Century, *Zapuščina rodbine Leslie na ptujskem gradu* (Hrsg. Polona Vidmar), Pokrajinski muzej Ptuj, Ptuj 2002, S. 96.

¹⁰ Zu den Besitzern der Herrschaft Nové Město nad Metují nach 1858 siehe Bohumil DVOŘÁČEK, *Nové Město nad Metují. Pohledy do minulosti*, Nové Město nad Metují 2015, S. 65–67.

¹¹ ARETIN 1957 (Anm. 4), S. 702.

¹² Die Listen der transferierten Porträts aus dem Saal und das Stilleben aus dem Speisesaal des Schlosses Ptuj befinden sich in MZA Brno, Hlavní registratura Ditrichštejnů, F 18, k. 335, inv. č. 1430, Fol. 2r–2v.

Gut Oberpettau

Verzeichniß

über die in Folge seiner Einkünfte am 18. September 1860 N. 881 nach Wien
abgeschickten Gemälden.

Inventar Nummern		Vom Kittersaal	Klass.	N ^o	Inventar N ^o	
pag.	post.				fr.	gr.
10	10	Kaiser Ferdinand III in dem Rüsche	III.	1	2	10
10	11	Maria Theresia, Kaiserin Gemalin	III.	1	2	10
10	8	Kaiser Leopold I	III.	1	2	10
10	9	Kaiserin Maria Theresia, Kaiserin Gemalin	III.	1	2	10
10	7	Philipp IV, König von Spanien	III.	1	2	10
10	12	Maria Theresia, Kaiserin Gemalin	III.	1	2	10
10	13	Carl I, König von Spanien	III.	1	2	10
11	14	Joseph II, Kaiserin Gemalin	III.	1	2	10
11	15	Carl II, König von Spanien	III.	1	2	10
10	6	Kaiserin Maria Theresia, Kaiserin Gemalin	III.	1	2	10
10	2	Joseph II, Kaiserin Gemalin	III.	1	2	10
10	3	Ferdinand Maria, Kaiserin Gemalin in Spanien und von dem obren Pfalz; in Spanien als: Kaiserin Gemalin von Spanien	III.	1	2	10
10	4	Joseph III, Kaiserin Gemalin	III.	1	2	10
10	5	Joseph III, Kaiserin Gemalin	III.	1	2	10
11	17	Joseph II, Kaiserin Gemalin	III.	1		21
11	18	Joseph II, Kaiserin Gemalin	III.	1		21
11	19	Joseph II, Kaiserin Gemalin	III.	1		21
11	20	Maria Theresia, Kaiserin Gemalin	III.	1		21
11	16	Joseph II, Kaiserin Gemalin	III.	1	2	10
I Summa				19	32	34.

1. Verzeichnis der Gemälde, die 1860 von Gornji Ptuj nach Wien transportiert wurden, Mährisches Landesarchiv, Brno

die zwischen 1669 und 1673 von Jakob Graf Leslie für den Saal des Schlosses Gornji Ptuj in Auftrag gegeben worden war und im Schloss Frýdlant (Friedland) in Tschechien erhalten ist, wurde zwar bereits mehrmals geschrieben,¹³ doch im vorliegenden Beitrag soll zum ersten Mal anhand der Schlossinventare und der Korrespondenz die (falsche) Identifizierung der porträtierten Herrscher verfolgt werden. Anzunehmen ist, dass die Fürsten von Dietrichstein bzw. ihre Beamten die porträtierten Herrscher falsch identifizierten, um dadurch die Verdienste der Grafen von Leslie zu würdigen.

Franz Joseph Fürst von Dietrichstein und die historische Bedeutung seiner Familie

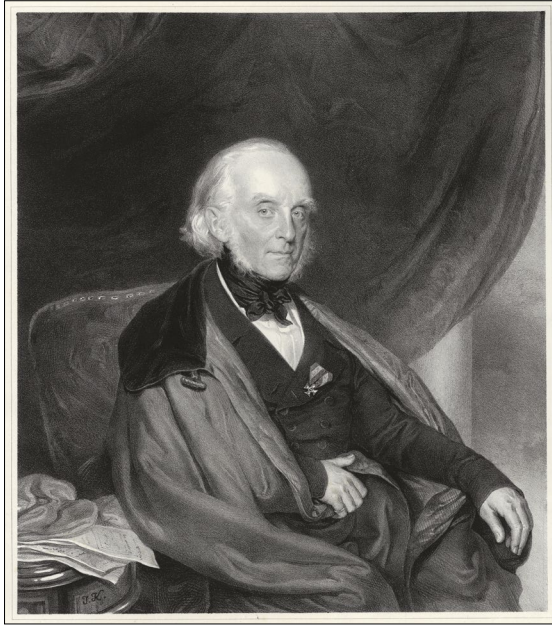
Das historische Interesse der Fürsten von Dietrichstein manifestierte sich im 19. Jahrhundert unter anderem durch die Beteiligung an Museumsgründungen. Joseph Franz, 9. Fürst von Dietrichstein, gründete vor 1855 ein kleines Museum in einem ehemaligen Verteidigungsturm seines Schlosses Gornji Ptuj, dessen Hauptexponat das Grabmal des 1438 verstorbenen letzten Herrn von Pettau war.¹⁴ Für die Museumsgeschichte wichtiger war der im Jahre 1811 erfolgte Verkauf des ehemaligen Lesliehofs in Graz an die steirischen Stände durch Franz Joseph, 8. Fürst von Dietrichstein.¹⁵ Um das repräsentative Stadtpalais, das bis zum 20. Oktober 1809 an Gräfin Colloredo verpachtet war, kümmerte sich der Anwalt Ignaz August Funk, der am 5. September 1809 nach Gornji Ptuj berichtete, dass der Lesliehof für *das Quartier des französischen Generals en Chef* gewählt worden war, der bis dahin im Schloss Eggenberg gewohnt hatte.¹⁶ Nach dem Ankauf des Stadtpalais für 32.476 Gulden wurde im ehemaligen Lesliehof mit Hilfe von Stiftungen des Erzherzogs Johann das „National-Musäum für Innerösterreich gegründet“, das in den Anfangsjahren als Kombination von Lehranstalt und Museum funktionierte und seit 2003 Universalmuseum Joanneum genannt

¹³ Polona VIDMAR, Galerija evropskih vladarjev na ptujskem gradu, *Acta historiae artis Slovenica*, 12, 2007, S. 65–86; Polona VIDMAR, The Portraits of European Rulers in the Festival Hall of Ptuj Castle, *Rodbina Leslie. Iz kraljestva Stuartov v Habsburško cesarstvo/Leslie Family. From the House of Stuart to the Habsburg Empire* (Hrsg. Tatjana Štefanič), Pokrajinski muzej Ptuj – Ormož, Ptuj 2009, S. 79–95; Polona VIDMAR, Under the Habsburgs and the Stuarts. The Leslies' Portrait Gallery in Ptuj Castle, Slovenia, *British and Irish Emigrants and Exiles in Europe, 1603–1688* (Hrsg. David Worthington), Leiden-Boston 2010 (*The Northern World*, 47), S. 215–236. Auf die Porträts hat mich Petra Medřiková aufmerksam gemacht, wofür ich ihr dankbar bin.

¹⁴ Auszüge aus den Berichten der Herren Bezirks-Correspondenten und anderer Vereinsmitglieder, *Mitteilungen des historischen Vereines für Steiermark*, 6, 1855, S. 247: „Der k. k. Rechnungs-Official Eduard Damisch in Pettau eröffnet, daß durch die Munificenz Se. Durchlaucht des Herrn Fürsten von Dietrichstein zu Ober-Pettau ein Museum gegründet worden sei, in welchem alle in der dortigen Gegend aufgefundenen Alterthümer aufbewahrt werden.“ Vgl. Ferdinand RAISP, *Pettau. Steiermarks älteste Stadt und ihre Umgebung, topographisch-historisch geschildert*, Graz 1858, S. 32.

¹⁵ Wegen der Kriegsschäden und finanzieller Probleme, die durch die Napoleonischen Kriege verursacht wurden, musste Fürst Franz Joseph auch seine Herrschaften und Güter Židlochovice (Seelowitz), Hrušovany (Rohrbach), Velké Němčice (Groß Niemtschitz) und Prŕstice (Pürschitz) sowie die Stadtpalais in Wien, Praha (Prag) und Jihlava (Iglau) verkaufen; siehe Metoděj ZEMEK, *Mikulov v údobí rozkladu feudalismu (1781–1848)*, Mikulov (Hg. Václav Richter), Brno 1971, S. 225; BRICHTOVÁ 2015 (Anm. 1), S. 57.

¹⁶ MZA Brno, Hlavní registratura Ditrichštejnů, F 18, k. 142, inv. č. 291, Brief des Anwalts Ignaz August Funk an einen nicht genannten Freiherrn in Gornji Ptuj, 5. September 1809, Fol. 339r–340r. Zur Einquartierung der französischen Offiziere in die adeligen Palais in Graz siehe Robert F. HAUSMANN, Die Franzosen in der Steiermark anno 1809. Aus dem Tagebuch der Gräfin Caroline des Enffans d'Avernas, *Blätter für Heimatkunde*, 58, 1984, S. 141–154.



2. Josef Kriehuber: Franz Josef Fürst von Dietrichstein, 1844, Bibliothek Ivan Potrč, Ptuj

wird.¹⁷ 1818 war Fürst Franz Joseph auch einer der Mitbegründer des Böhmisches Nationalmuseums in Praha (Prag).¹⁸

Das Interesse von Franz Joseph Fürst von Dietrichstein (Abb. 2) an der Geschichte der eigenen Familie kann durch den Ankauf der Herrschaft Dietrichstein belegt werden, da er 1838 „die Burg seiner Ahnen“ bei Feldkirchen in Kärnten kaufte.¹⁹ Für den Fürsten, der umfassende Besitztümer in Mähren, Böhmen und in der Steiermark besaß, dürfte die kleine dislozierte Herrschaft in Kärnten in wirtschaftlicher Hinsicht sicherlich belanglos gewesen sein, jedoch hatte sie eine symbolische Bedeutung für die Familiengeschichte. Die Burg Dietrichstein, zur Zeit des Ankaufs 1838 längst eine Ruine, galt als Stammsitz des Geschlechts. Matthias Maria Feyfar vermutete noch 1879, dass die Burg bereits im 9. Jahrhundert von Dietrich von Zeltschach erbaut worden war und dass die

Dietrichsteins vielleicht mit der Heiligen Hemma und dadurch auch mit dem heiligen Kaiser Heinrich II. verwandt gewesen waren.²⁰ Die Angaben Feyfars über die frühe Geschichte der Dietrichsteins in Kärnten wurden bereits 1881 in einer Rezension von Beda Schroll kritisiert, der behauptete, dass die Dietrichsteins ursprünglich Lehensleute des Bistums Bamberg gewesen seien.²¹ Ähnlich wie von Schroll wird die Geschichte der Burg und der Familie in der neueren Literatur erklärt: In

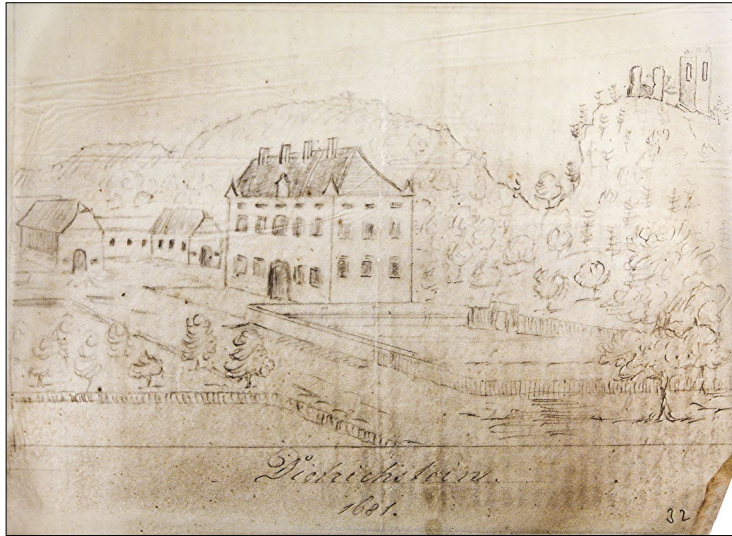
¹⁷ Arnold LUSCHIN VON EBENGREUTH, Das Joanneum, dessen Gründung, Entwicklung und Ausbau zum steiermärkischen Landesmuseum, *Das Steiermärkische Landesmuseum Joanneum und seine Sammlungen. Mit Zustimmung des steiermärkischen Landes-Ausschusses zur 100jährigen Gründungsfeier des Joanneums herausgegeben vom Kuratorium des Landesmuseums* (Hrsg. Anton Mell), Graz 1911, S. 74; Wolfgang MUCHITSCH, Vom innerösterreichischen „National-Museum“ zur GmbH, *200 Jahre Universalmuseum Joanneum* (Hg. Peter Pakesch, Wolfgang Muhitsch), Graz 2011, S. 24. Für die Verkaufssumme siehe Steiermärkisches Landesarchiv (StLA), Handschriftensammlung Hamerlinggasse, Handschrift 752, Die Geschichte der Grafen des heiligen römischen Reichs, von Leslie. Von ihrem Ursprunge bis zum Aussterben. Aus geschichtlichen Quellen zusammengestellt von Eduard Damisch, k.k. Rechnungs Official und Mitglied des historischen Vereins für die Steyermark. 1855. Zweite Abhandlung, S. 27. Ferdinand Raisp nannte 30.032 Gulden Wiener Währung als Verkaufssumme; siehe RAISP 1858 (Anm. 14), S. 260.

¹⁸ FEYFAR 1879 (Anm. 1), S. 333.

¹⁹ RAISP 1858 (Anm. 14), S. 260; FEYFAR 1879 (Anm. 1), S. 333: „Im J. 1838 kaufte der Regierer Franz Josef die Stammburg ‚Dietrichstein‘ in Kärnten, welche in fremde Hände gerathen war, wieder zurück, setzte daselbst sogleich einen eigenen Verwalter ein und ließ dieselbe prächtig herstellen.“

²⁰ FEYFAR 1879 (Anm. 1), S. 83. Drei Jahre vor dem Ankauf der Herrschaft durch Fürst Dietrichstein schrieb Felix Anton Benedikt, dass die alte Stammburg des Geschlechts Dietrichstein der Legende nach von Dietrich von Bern, dem König der Ostgoten erbaut worden sein sollte, erwähnt aber auch Dietrich von Zeltschach als möglichen Erbauer; siehe Felix Anton BENEDIKT, Die Burg und die Herren von Dietrichstein, *Carinthia. Ein Wochenblatt für Vaterlandskunde, Belehrung und Unterhaltung*, 25/1, 1835, S. 3.

²¹ Beda SCHROLL, Die erlauchten Herren auf Nikolsburg (Rezension), *Carinthia. Zeitschrift für Vaterlandskunde, Belehrung und Unterhaltung*, 71/3–4, 1881, S. 66.



3. Lukas Patek:
Schloss Dietrichstein, Mährisches
Landesarchiv, Brno

Urkunden aus den Jahren 1103 und 1138 wurden als Mitglieder eines vollfreien Geschlechts *Ruprecht de Dietrichsteine* und *Odescah de Dieterichstein* genannt, während die Burg Dietrichstein erst im 13. Jahrhundert Sitz der Bamberger Ministeriale wurde, die sich nach der Burg Ritter von Dietrichstein nannten.²² Unter Fürst Franz Joseph blieb die Familienstammburg als romantische Ruine erhalten, doch das dazugehörige, um 1500 erbaute zweigeschossige spätgotische Schloss wurde um 1840 in spätklassizistischer Form umgestaltet.²³ Eine Zeichnung des Schlosses vor dem Umbau, die nach Vorlage des von Johann Weikhard Valvasor publizierten Kupferstichs entstand, wird im Familienarchiv der Fürsten von Dietrichstein in Brno (Brünn) verwahrt (Abb. 3).²⁴

Bisher wurde von der Forschung wenig beachtet, dass Fürst Franz Joseph 1847 den Verwalter seiner Herrschaft Dietrichstein, Lukas Patek, beauftragte, sich in der Steiermark und in Kärnten nach den Denkmälern, die mit der Familie Dietrichstein verbunden waren, zu erkundigen.²⁵ Patek sammelte durch persönliche Besuche oder Korrespondenz mit Schlossbesitzern und Pfarrern Informationen über Schlösser, die ehemals im Besitz der Familienmitglieder waren, sowie über ihre Grabmäler in den Kirchen und Klöstern. Pateks Ermittlungen dauerten mindestens fünf Jahre. Am 15. April 1852 schrieb Johann Godina, der Pfarrer von Ruše (Maria Rast), an Patek, dass nur zwei Reichsgrafen von Dietrichstein in Ruše studiert hätten, 1684 Karl Ludwig und 1702 Ernest Andreas, der später in den Dominikanerorden eintrat.²⁶ Gelegentlich sandte Patek dem Fürsten Franz Joseph einfache Zeichnungen seiner Funde, wie zum Beispiel die Zeichnung eines Wappens,

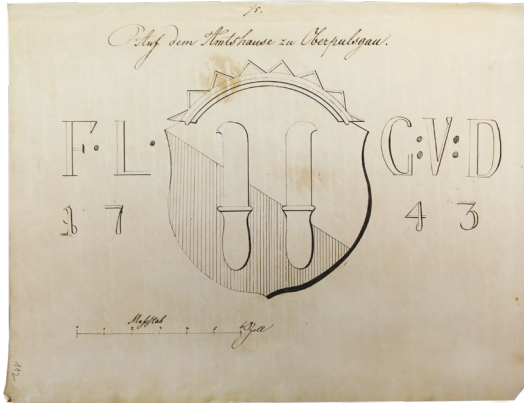
²² Hermann WIESSNER, Gerhard SEEBACH, *Burgen und Schlösser in Kärnten. Klagenfurt, Feldkirchen, Völkermarkt*, Wien 1980, S. 44–45; siehe auch *Kärnten* (Bearb. Gabriele Russwurm-Biró), Wien 2001 (Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs), S. 78.

²³ *Kärnten 2001* (Anm. 22), S. 78.

²⁴ MZA Brno, Rodinný archiv Ditrichštejnů, G 140, k. 534, inv. č. 2115, Zeichnung des Schlosses Dietrichstein, Fol. 32r.

²⁵ Die Berichte von Lukas Patek über seine Forschungen sind in MZA Brno, Rodinný archiv Ditrichštejnů, G 140, k. 321, inv. č. 1221 und G 140, k. 534, inv. č. 2115 verwahrt.

²⁶ MZA Brno, Rodinný archiv Ditrichštejnů, G 140, k. 534, inv. č. 2115, Brief von Pfarrer Johann Godina an Lukas Patek, 15. April 1852, Fol. 47r.



4. Lukas Patek: Wappen des Grafen Franz Ludwig von Dietrichstein auf dem Amtsgebäude in Zgornja Polskava, Mährisches Landesarchiv, Brno



5. Wappen des Grafen Franz Ludwig von Dietrichstein, Zgornja Polskava

das er am Portal des Amtshauses in Zgornja Polskava (Oberpulgau) gesehen hatte (Abb. 4–5).²⁷ Wenn möglich, kaufte Patek Gegenstände, die mit den Dietrichsteins verbunden waren, wie zum Beispiel zwei Münzen, *einen Halbthaler und einen halben Patzen*, die in der Zeit des Salzburger Erzbischofs Andreas Jakob Graf Dietrichstein (1747–1753) geprägt worden waren.²⁸ Einen wichtigen Teil von Pateks Aufgabe stellte die Suche nach alten Porträts der Familienmitglieder dar, da Fürst Dietrichstein beabsichtigte, sie für seine eigene Sammlung im Residenzschloss Mikulov (Nikolsburg) zu erwerben, wie Petra Medříková bereits feststellte.²⁹

1879 vermerkte Matthias Maria Feyfar, dass sich Fürst Franz Joseph Dietrichstein in seinen späteren Lebensjahren von einem berühmten Künstler verkleinerte Kopien aller Porträts und Historienbilder, die sich in seinem Residenzschloss Mikulov befanden, anfertigen ließ. Um sie immer vor Augen zu haben, stellte er sie in den Zimmern seines Wiener Palais aus.³⁰ Nach den verkleinerten Kopien wurden von Robert Theer Lithographien hergestellt, die 1844 als Album unter dem Titel *Familien Portraite und Historische Bilder aus dem fürstlich Dietrichstein'schen Hause* gedruckt wurden.³¹ Lubomír Slavíček stellte fest, dass die verkleinerten Kopien (1779–1852) Anfang der 1840er

²⁷ MZA Brno, Rodinný archiv Ditrichštejnů, G 140, k. 534, inv. č. 2115, Zeichnung des Wappens am Amtshaus von Zgornja Polskava, Fol. 112r.

²⁸ MZA Brno, Rodinný archiv Ditrichštejnů, G 140, k. 534, inv. č. 2115, Brief des Verwalters von Gornji Ptuj Ferdinand Filafarro an Fürst Franz Joseph Dietrichstein, 20. Juli 1848, Fol. 5r–5v. Zu Medaillen und Münzen, die in der Zeit des Erzbischofs Andreas Jakob geprägt wurden, siehe Peter F. KRAMML, Ein Verzeichnis der Münzsammlung des Stiftes St. Peter im Jahr 1813, *Tausend Jahre Salzburger Münzrecht* (Hrsg. Christopher Mayrhofer, Günther Rohrer), Salzburg 1996 (Salzburg Archiv, 21), S. 317–333, S. 329; Karl SCHULZ, Ein Gipsmedaillon auf den Salzburger Erzbischof Andreas Jakob Graf von Dietrichstein, *Tausend Jahre Salzburger Münzrecht* 1996 (Anm. 28), S. 179–182.

²⁹ Petra MEDŘÍKOVÁ, Porträtsammlung der Familie Dietrichstein auf Schloss Nikolsburg, *Noblesse im Bild. Die adeligen Porträtgalerien in der Frühen Neuzeit in den Ländern der ehemaligen Habsburgermonarchie* (Hrsg. Ingrid Halászová), Frankfurt am Main–Bratislava 2016 (Spectrum Slovakia, 13), S. 129–130.

³⁰ FEYFAR 1879 (Anm. 1), S. 339.

³¹ Das Album umfasste 40 lithographische Blätter und wurde im Verzeichnis der fürstlichen graphischen Sammlung von 1861 auf die hohe Summe von 220 Gulden bewertet; siehe Lubomír SLAVÍČEK, Inventáře Dietrichsteinské sbírky obrazů (Mikulov, Vídeň). Prameny k dějinám sběratelství 17.–19. století na Moravě, *Opuscula historiae*



6. Robert Theer nach Carl Agricola: Siegmund Freiherr von Dietrichstein, 1844, Bibliothek Ivan Potrč, Ptuj



7. Robert Theer nach Carl Agricola: Walter Graf von Leslie, 1844, Staatliches Gebietsarchiv, Zámrsk

Jahre von Carl Agricola gemalt worden waren und dass der Fürst zugleich seinen Archivar Karl Wenzelides damit beauftragt hatte, die Inschriften auf den originalen Porträts im Ahnensaal des Schlosses Mikulov zu reparieren.³² Der damals sehr angesehene Carl Agricola malte bereits 1823 ein ganzfigürliches Porträt des Fürsten Franz Joseph in dessen *Studiolo* und mit der Porträtbüste Voltaires im Hintergrund.³³

Carl Agricola kopierte in Mikulov zwanzig Porträts der direkten Vorfahren des Fürsten Franz Joseph und deren Gemahlinnen. Die Reihe der direkten Vorfahren beginnt mit den Bildnissen von Freiherr Siegmund I. von Dietrichstein, Erblandmundschenk im Herzogtum Kärnten, kaiserlicher Rat, Silberkammerer von Kaiser Maximilian I., Landeshauptmann der Steiermark und Statthalter der niederösterreichischen Lande (Abb. 6), sowie seiner Gemahlin Barbara von Rottal, die eine außereheliche Tochter von Kaiser Maximilian I. gewesen sein dürfte.³⁴ Agricola kopierte das Bildnis

artium. Studia minora facultatis philosophicae Universitatis Brunensis, 43, 1999, S. 77–78. Ein Exemplar, das aus dem Schloss Gornji Ptuj stammt, ist in der Bibliothek Ivan Potrč in Ptuj (Knjižnica Ivana Potrča Ptuj) erhalten.

³² SLAVÍČEK 1999 (Anm. 31), S. 77–78; MEDŘÍKOVÁ 2016 (Anm. 29), S. 123. Zum Miniaturmaler und Kupferstecher Carl Agricola siehe A. GEHART, Agricola, Karl Joseph Aloys, *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 1 (Hrsg. Günter Meißner), Leipzig 1983, S. 569.

³³ BRICHTOVÁ 2015 (Anm. 1), S. 56.

³⁴ Über Siegmund von Dietrichstein und Barbara von Rottal siehe Helmut METZLER-ANDELBURG, Barbara von Rottal, Maximilian I. und Siegmund von Dietrichstein, *Carinthia I.*, 151, 1961, S. 668–686; Karl EDER, *Der steirische Landeshauptmann Siegmund von Dietrichstein*, Graz 1963 (Forschungen zur geschichtlichen Landeskunde der

von Siegmund I. nach einem Porträt aus dem frühen 18. Jahrhundert, das sich im Ahnensaal des Schlosses befand und für das ein unbekannter Maler ein authentisches Brustbild Dietrichsteins aus der Zeit zwischen 1515 und 1517 verwendet haben dürfte.³⁵ Die Serie der direkten Vorfahren wurde nur durch die Porträts von Bertha von Rosenberg, Kardinal Franz von Dietrichstein, Margarethe von Dietrichstein und ihres Gemahls Wenzel Wilhelm von Lobkowitz, von Graf Johann Leopold von Dietrichstein sowie von Graf Walter von Leslie (Abb. 7) erweitert.³⁶ Das Bildnis von Graf Leslie wurde wahrscheinlich in die Serie aufgenommen, weil ihn der Fürst persönlich schätzte; das Porträt von Walter Leslie befand sich in der Sammlung des Fürsten, weil Walter Leslie mit Anna Franziska Gräfin von Dietrichstein (um 1619–1685) verheiratet war, einer Tochter Maximilians II. und Schwester von Ferdinand Fürst von Dietrichstein.³⁷ Da Carl Agricola nach der Angabe von Matthias Maria Feyfar alle Porträts in Mikulov kopierte,³⁸ darf man annehmen, dass Agricolas Porträt von Walter Leslie eine verkleinerte Kopie des Porträts in Mikulov war, das in den Schlossinventaren bis Anfang des 20. Jahrhunderts angeführt wurde und als verloren gilt.³⁹ In Josef Altmanns Schätzung der Gemälde in Mikulov aus dem Jahr 1861 ist das Porträt von Walter Leslie unter der Nummer 260 als *Portrait: Graf Leslie im türkischen Kostüm* angeführt,⁴⁰ wobei sein Wert von 15 Gulden im Vergleich mit anderen Gemälden den Schluss zulässt, dass es ein großformatiges ganzfigurliches Porträt war. Das Porträt von Walter Leslie in Mikulov war wahrscheinlich identisch mit dem *Contrafait des herrn Graffen Leslie Lebensgroß*, das im Nachlassinventar seiner Witwe Anna Franziska Gräfin Leslie, geborene von Dietrichstein, in ihrem Palais in Brno angeführt war.⁴¹ Sie hatte ihren Neffen Walter Xaver Graf von Dietrichstein zu ihrem Universalerben ernannt, doch sein Vater und ihr Bruder, Fürst Ferdinand von Dietrichstein, wählte einige Gemälde seiner Schwester für seine eigene Sammlung im Schloss Mikulov aus, darunter vermutlich auch das Porträt von Walter Leslie.⁴² Im Zimmer von Anna Franziska in Brno befand sich auch *./.../ ein braunes Schreibtischel worinnen ./.../ kleines Contrafait des herrn Graffen Leslie seel ./.../*,⁴³ wahrscheinlich eine Miniatur. Ein Bildnis des Grafen Leslie befand sich auch in seinem Schloss Nové Město nad Metují, in dessen Inventar es 1738 als *Ihro excel: herrn herrn graffen Walters von Leslie lebens grösse portrait in*

Steiermark, 21); Konrad von MOLTKE, *Siegmund von Dietrichstein*, Göttingen 1970 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts, 29); PERGER 1997 (Anm. 1), S. 11–12; zum Porträt von Siegmund von Dietrichstein aus dem frühen 18. Jahrhundert, das Agricola im Schloss Mikulov kopierte, siehe MEDŘÍKOVÁ 2016 (Anm. 29), S. 117–118.

³⁵ MEDŘÍKOVÁ 2016 (Anm. 29), S. 117–118.

³⁶ MEDŘÍKOVÁ 2016 (Anm. 29), S. 123; Polona VIDMAR, *Cæsari in mis omni hora fidelis servivi: The Portraits of Sigismund Herberstein and Walter Leslie in Diplomatic Robes*, *Radovi instituta za povijest umjetnosti*, 43, 2019, S. 82.

³⁷ Die Porträts von Fürst Maximilian II. (1596–1655) und Fürst Ferdinand (1628–1698), die direkte Vorfahren des Fürsten Franz Josef waren, wurden ebenfalls von Carl Agricola kopiert und in das lithographische Album aufgenommen; zu beiden Porträts im Schloss Mikulov siehe MEDŘÍKOVÁ 2016 (Anm. 29), S. 121–122.

³⁸ FEYFAR 1879 (Anm. 1), S. 339.

³⁹ SLAVÍČEK 1999 (Anm. 31), S. 99; MEDŘÍKOVÁ 2016 (Anm. 29), S. 134; VIDMAR 2019 (Anm. 36), S. 82.

⁴⁰ SLAVÍČEK 1999 (Anm. 31), S. 99; MEDŘÍKOVÁ 2016 (Anm. 29), S. 134.

⁴¹ SOA Zámorsk, Roddiny archiv Lesliů, k. 6, inv. č. 118, Nachlassinventar von Anna Franziska Leslie, 4. Oktober 1685, Fol. 241r–241v.

⁴² Vgl. SOA Zámorsk, Roddiny archiv Lesliů, k. 5, inv. č. 116, Verzeichnis der Gemälde aus dem Nachlass von Anna Franziska Gräfin Leslie; Beilage eines Briefs von Franz Michael Schrott an Ferdinand Fürst von Dietrichstein, 29. März 1686.

⁴³ SOA Zámorsk, Roddiny archiv Lesliů, k. 6, inv. č. 118, Nachlassinventar von Anna Franziska Leslie, 4. Oktober 1685, Fol. 239r–239v.



8. Robert Theer nach Carl Agricola: Hochzeit von Siegmund Freiherr von Dietrichstein und Barbara von Rottal, 1844, Bibliothek Ivan Potrč, Ptuj

Türkischer Kleidung im Speisesaal angeführt⁴⁴ und im Museum in Náchod (Muzeum Náchodska) erhalten ist.⁴⁵ Franz Joseph Fürst Dietrichstein war sehr wahrscheinlich auch der Auftraggeber der Kopie des Porträts von Walter Leslie, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstand und 1980 aus dem ehemaligen Kloster der Barmherzigen Brüder in Nové Město nad Metují ins dortige Schloss gebracht wurde, wo es heute im Arkadengang ausgestellt ist.⁴⁶

Carl Agricola kopierte auch die Porträtmedaillons in den Fensternischen und Deckenfresken im Ahnensaal des Schlosses Mikulov⁴⁷ sowie die Gemälde der Dietrichsteiner Hochzeit und des Dietrichsteiner Turniers, die 1691 von Jan Jiří (Johann Georg) Ostravský gemalt worden waren.⁴⁸ Die Darstellungen der Hochzeit von Sigmund von Dietrichstein und Barbara von Rottal am 22. Juli 1515 (Abb. 8) und des am selben Tag in der Hofburg stattfindenden Turniers wurden vermutlich nach den im 16. Jahrhundert entstandenen und jetzt verlorenen Originalen im Laufe der Jahrhunderte für verschiedene Familienmitglieder kopiert, da sie das Prestige und die Macht des

⁴⁴ SOA Zámorsk, Roddiny archiv Lesliů, k. 14, inv. č. 318, Inventar des Schlosses Nové Město nad Metují, 3. Juni 1738, Fol. 6v.

⁴⁵ Zum Porträt siehe Petr LANDR, Nově zrestaurovaný portrét Waltra z Leslie, <https://www.muzeumnachod.cz/index.php/2016/10/25/375/> (3. 10. 2020); VIDMAR 2019 (Anm. 36), S. 81–83.

⁴⁶ Zur Kopie siehe Petr LANDR, Nově zrestaurovaný portrét Waltra z Leslie, <https://www.muzeumnachod.cz/index.php/2016/10/25/375/> (3. 10. 2020); VIDMAR 2019 (Anm. 36), S. 81.

⁴⁷ MEDŘÍKOVÁ 2016 (Anm. 29), S. 113–114, 123.

⁴⁸ Zu den Darstellungen der Hochzeit und des Turniers siehe Ivo KRSEK, Mikulovské malířství v 18. století, *Mikulov* 1971 (Anm. 15), S. 205–206; SLAVÍČEK 1999 (Anm. 31), S. 99; Dobromila BRICHTOVÁ, Dietrichsteinská svatba 22. července 1515, *RegioM. Sborník Regionálního muzea v Mikulově*, 19, 2011, S. 127–136; MEDŘÍKOVÁ 2016 (Anm. 29), S. 113–114.

Geschlechts Dietrichstein sowie die Nähe der Familie zum Haus Habsburg demonstrierten.⁴⁹ Mit der Hochzeit, die an jenem Tag stattfand, an dem Kaiser Maximilian I. die legendäre *Wiener Doppelhochzeit* seiner Enkel Ferdinand und Maria mit den Geschwistern Ludwig und Anna von Ungarn ausrichtete, festigte Siegmund von Dietrichstein seine persönliche Machtbasis.⁵⁰ Die Nähe zum Herrscherhaus wird vor allem durch die Darstellung der Braut demonstriert, die zwischen Kaiser Maximilian I. (ihrem mutmaßlichen Vater) und König Ladislaus von Ungarn sitzt. Neben sechs Paar Darstellungen von Hochzeit und Turnier, die in Mähren erhalten sind,⁵¹ befindet sich eine 143 x 199 cm große Darstellung der Hochzeit, angeblich ein im 17. Jahrhundert in der Steiermark entstandenes Gemälde nach einer Vorlage aus dem 16. Jahrhundert, auch in der Abteilung für Kunstgewerbe des Universalmuseums Joanneum in Graz.⁵²

Neben den Gemälden von Ostravský wird in der *Schätzung der in dem Fürstlichen Schlosse zu Nicolsburg befindlichen Gemälde*, die am 2. April 1861 von Josef Altmann erstellt wurde, noch ein weiteres Paar Hochzeits- und Turnierdarstellung angeführt.⁵³ Bisher wurde von der Forschung übersehen, dass das zweite Paar aus Schloss Waldstein in der Steiermark,⁵⁴ das von 1730 bis 1854 im Besitz der gräflichen Linie Dietrichstein-Weichselstätt-Rabenstein war,⁵⁵ nach Mikulov kam. Der damalige Rentmeister der Herrschaft Gornji Ptuj, Lukas Patek, schrieb am 5. August 1851 dem Fürsten Franz Josef, dass er im Schloss Waldstein die Darstellungen von Hochzeit und Turnier, ein lebensgroßes Porträt des Kardinals Franz Dietrichstein und einen mit Ölfarben auf Leinwand gemalten Stammbaum mit dem Wappen und der Inschrift *Georg von Dietrichstein ao. 1474* gesehen habe.⁵⁶ Am 22. August 1851 traf sich Patek mit dem Pächter von Waldstein, Heinrich Zimmermann, doch konnte er ihn nicht zu einer Überlassung des Dietrichsteinschen Stammbaumes, der Darstellungen von Hochzeit und Turnier sowie des Porträts von Kardinal Franz von Dietrichstein überreden.⁵⁷ Am nächsten Tag reiste der Pächter Zimmermann nach Graz und erhielt vom Inhaber

⁴⁹ BRICHTOVÁ 2011 (Anm. 48), S. 136; MEDŘÍKOVÁ 2016 (Anm. 29), S. 114.

⁵⁰ Ulrich BECKER, Innovationsschübe. Zum Mäzenatentum in der Steiermark am Beginn der frühen Neuzeit, *Auftraggeber als Träger der Landesidentität. Kunst in der Steiermark vom Mittelalter bis 1918* (Hrsg. David Franz Hobeleitner, Edgar Lein), Graz 2016, S. 126.

⁵¹ Jan VYSLOUŽIL, Das älteste Ölgemälde, das die Hochzeit von Mitgliedern des Kärntner und Steiermärkischen Adels am Kaiserhofe darstellt, *Blätter für Heimatkunde*, 48, 1974, S. 52–65; SLAVÍČEK 1999 (Anm. 31), S. 99; BRICHTOVÁ 2011 (Abb. 48), S. 127; MEDŘÍKOVÁ 2016 (Anm. 29), S. 114.

⁵² VYSLOUŽIL 1974 (Anm. 51), S. 63; *Adel im Wandel. Politik, Kultur, Konfession 1500–1700* (Hrsg. Herbert Knittler, Gottfried Stangler, Renate Zedlinger), Rosenberg 1990, S. 438, Kat. Nr. 18.01.

⁵³ Die Gemälde von Ostravský sind unter den Nummern 248 und 253 im Vorsaal der Kapelle angeführt und mit 20 Gulden bewertet worden, das zweite Paar ist unter den Nummern 303 und 304 im Zimmer 84 angeführt und mit 10 Gulden bewertet worden; siehe SLAVÍČEK 1999 (Anm. 31), S. 99, 101.

⁵⁴ MZA Brno, Rodinný archiv Ditrichštejnů, G 140, k. 534, inv. č. 2115, Brief des Rentmeisters Lukas Patek an Fürst Dietrichstein, 27. August 1851, Fol. 69r–69v, 71r–71v; zu den in Waldstein gekauften Porträts siehe MEDŘÍKOVÁ (Anm. 29), S. 129–130.

⁵⁵ Hannes Peter NASCHENWENG, Waldstein – Burg, Schloss und Besitzer. Ein historischer Überblick, *Deutschfeistritz. Vergangenheit*, 2 (Hrsg. Wilma Schmidt-Högl, Johannes Pötscher), Deutschfeistritz 2014, S. 227–229.

⁵⁶ MZA Brno, Rodinný archiv Ditrichštejnů, G 140, k. 534, inv. č. 2115, Brief des Rentmeisters Lukas Patek an Fürst Dietrichstein, 5. August 1851, Fol. 72v.

⁵⁷ MZA Brno, Rodinný archiv Ditrichštejnů, G 140, k. 534, inv. č. 2115, Brief des Rentmeisters Lukas Patek an Fürst Dietrichstein, 27. August 1851, Fol. 69r: */.../ und am 22ten nach Waldstein gieng, wo ich zwar Herrn Heinrich Zimmermann traf, jedoch ihm zur Überlassung des Stammbaumes dann der Gemälde, die Hochzeit des Freiherrn Sigmund von Dietrichstein mit der Freifrau von Rottall, das darauf gefolgte Turnier, und des Kardinal Fürsten Franz von Dietrichstein darstellend, nicht bewegen konnte /.../.*

des Schlosses Waldstein, Maximilian Franz Dismas Graf von Dietrichstein, die Erlaubnis zum Verkauf des Stammbaumes und der drei Gemälde und verkaufte sie für 110 Gulden an Lukas Patek.⁵⁸ Bereits am 27. August 1851 berichtete Patek dem Fürsten, dass die vier Werke in Gornji Ptuj in seiner Verwahrung seien und fragte, ob er sie mit dem Zug nach Wien transportieren dürfe.⁵⁹ Über die Gemälde der Hochzeit und des Turniers konnte Patek in Waldstein nur erfahren, dass sie Kopien waren, über den Stammbaum und das Porträt von Kardinal Franz konnte man ihm allerdings keine Auskunft geben.⁶⁰ Die Darstellungen von Hochzeit und Turnier dürften sich immer noch in Schloss Mikulov befinden,⁶¹ während das Porträt von Kardinal Dietrichstein und der Stammbaum aus Schloss Waldstein wahrscheinlich nicht erhalten geblieben sind.⁶²

Die Renovierung des Schlosses Ptuj

In den Napoleonischen Kriegen verschlechterte sich aufgrund von Verwüstungen und Kriegsrequisitionen die finanzielle Lage des Fürsten Franz Joseph von Dietrichstein, was ihn dazu zwang, einige Herrschaften und Stadtpalais zu verkaufen.⁶³ Er verkaufte sogar das Familienpalais in Wien, das bereits 1515 durch die Heirat von Siegmund von Dietrichstein mit Barbara von Rottal in den Besitz der Dietrichsteins gekommen war,⁶⁴ beschloss aber, die ehemaligen Herrschaften der Grafen von Leslie, Gornji Ptuj und Nové Město nad Metují, zu behalten. Mit der Renovierung der beiden Schlösser beauftragte er den böhmischen Architekten Johann Philipp Joendl, der von 1826 bis 1847 auch als Baudirektor des Dietrichsteinischen Hauptsitzes in Mikulov angestellt war (Abb. 9).⁶⁵

Die Baugeschichte des Schlosses Ptuj und dessen Ausstattung durch die Fürsten von Dietrichstein sind bislang ungenügend erforscht und publiziert.⁶⁶ Am Anfang der Regierung von Fürst Franz Joseph befand sich das Schloss Gornji Ptuj in einem so bedrohlichen baulichen Zustand, dass das Land

⁵⁸ MZA Brno, Rodinný archiv Ditrichštejnů, G 140, k. 534, inv. č. 2115, Brief des Rentmeisters Lukas Patek an Fürst Dietrichstein, Fol. 69v. Der im Brief erwähnte Graf Maximilian ist mit Maximilian Franz Dismas Graf Dietrichstein (1785–1859) identisch, der von 1818 bis 1854 die Herrschaft Waldstein besaß; siehe NASCHENWENG 2014 (Anm. 55), S. 228.

⁵⁹ MZA Brno, Rodinný archiv Ditrichštejnů, G 140, k. 534, inv. č. 2115, Brief des Rentmeisters Lukas Patek an Fürst Dietrichstein, Fol. 69v.

⁶⁰ MZA Brno, Rodinný archiv Ditrichštejnů, G 140, k. 534, inv. č. 2115, Brief des Rentmeisters Lukas Patek an Fürst Dietrichstein, Fol. 71r.

⁶¹ Vgl. SLAVÍČEK 1999 (Anm. 31), S. 101.

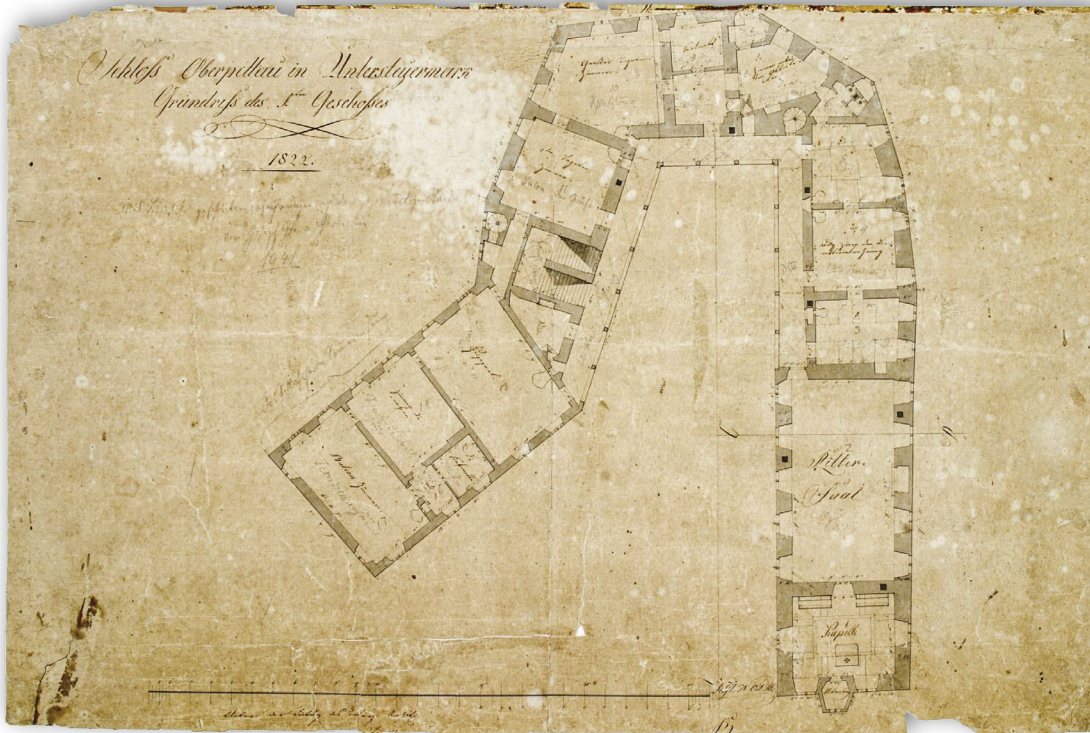
⁶² MEDŘÍKOVÁ (Anm. 29), S. 125, führt an, dass im Inventar des 19. Jahrhunderts fünf Bildnisse des Kardinals in Mikulov erwähnt sind, von denen vier erhalten sind: das Porträt im Ahnensaal, eine Kopie aus dem Schloss Židlochovice (Seelowitz), eine Miniatur auf Messing und ein 210 x 123 cm großes Porträt, 1635 datiert, mit der Inschrift *Franciscus Cardinalis a Dietrichstein. Nat. 1570 Ob. 1636*. Ob das letztgenannte Bildnis mit dem Porträt aus dem Schloss Waldstein identisch ist, konnte nicht eruiert werden. Es wurde von BRICHTOVÁ 2015 (Anm. 1), S. 36, reproduziert.

⁶³ Siehe Anm. 15.

⁶⁴ Fürst Dietrichstein verkaufte 1811 das Palais in der Herrengasse 7 für 184.000 Gulden an Maria Beatrix d'Este, Witwe des Erzherzogs Ferdinand Karl; siehe PERGER 1997 (Anm. 1), S. 19.

⁶⁵ BRICHTOVÁ 2015 (Anm. 1), S. 81. Über Johann Philipp Joendl siehe Manfred KNEDLIK, Joendl (Jendl, Jöndl), Johann Philipp (Jan Filip), *Die Bildende Künstler aller Zeiten und Völker*, 78 (Hrsg. Andreas Beyer, Bénédicte Savoy, Wolf Tegethoff), Berlin-Boston 2013, S. 126–127.

⁶⁶ Zur Baugeschichte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts siehe Branko VNUK, Gradbena zgodovina, *Muzejske zbirke* 2006 (Anm. 5), S. 32.



9. Johann Philipp Joendl: Grundriss des ersten Geschosses, Schloss Gornji Ptuj, 1822, Regionalmuseum Ptuj – Ormož

Steiermark am 29. Juli 1816 dem Magistrat der Stadt Ptuj (Pettau) ein Dekret erteilte, das Gebäude gründlich zu untersuchen und einen Plan zu erstellen, welche Teile des Schlosses abgerissen, welche *mittels Hauptreparation* erhalten und welche *ganz neu hergestellt* werden sollten.⁶⁷ Neben fürstlichen Beamten, dem Pettauener Bürgermeister Joseph Karl Neumann und dem Pächter der Herrschaft Gornji Ptuj, Michael Okorn, wurden der Grazer Baumeister Joseph Rothmayer und der Grazer Zimmermann Christoph Ohmayer als Sachverständige in die Kommission berufen.⁶⁸ Die Kommission verfertigte am 5. November 1816 das *Erhebungs Protokoll*, in dem der Zustand der Gebäude am Schlossberg und anderer zur Herrschaft gehörigen Gebäude ausführlich beschrieben wurde.⁶⁹

Die Schlosseinrichtung wird im *Erhebungs Protokoll* von 1816 nicht erwähnt, da ihre Beschreibung nicht zu den Aufgaben der Baukommission gehörte. Jedoch darf man annehmen, dass die Schlossträume 1816 nur spärlich eingerichtet waren, weil die ehemalige Schlosseinrichtung nicht zum Fideikommiss gehörte und als Allodialbesitz von Wilhelmine, geborene Gräfin Wurmbrandt-

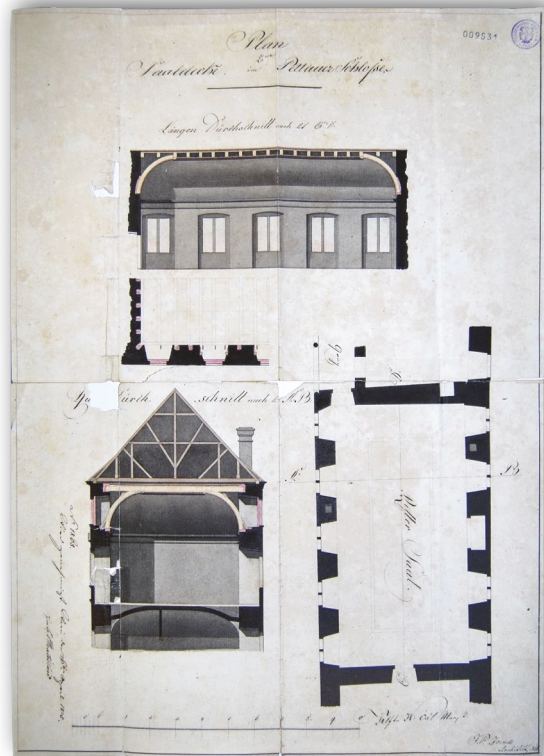
⁶⁷ MZA Brno, Hlavní registratura Ditrichštejnů, F 18, k. 306, inv. č. 1031, Erhebungs Protokoll, 5. November 1816, Fol. 135r–135v.

⁶⁸ MZA Brno, Hlavní registratura Ditrichštejnů, F 18, k. 306, inv. č. 1031, Erhebungs Protokoll, 5. November 1816, Fol. 135r, 155r. Christoph Ohmeyer wurde in den Quellen auch als Baumeister genannt und betätigte sich als Schätzer der Grazer Häuser; siehe Elisabeth SCHLÖGL-ERNST, Joseph Michael Gebler (1730–1808) – Ein fast vergessener Maler, *Miniaturen zur steirischen Landesgeschichte und Archivwissenschaft* (Hrsg. Josef Riegler), Graz 2006 (Veröffentlichungen des Steiermärkischen Landesarchives, 35), S. 48.

⁶⁹ MZA Brno, Hlavní registratura Ditrichštejnů, F 18, k. 306, inv. č. 1031, Erhebungs Protokoll, 5. November 1816, Fol. 135r–155v.

Stuppach, geerbt wurde, die Gemahlin und Universalerbin von Anton Graf von Leslie war.⁷⁰ Am 28. Februar 1807 unterzeichnete Andreas Carl Hitschmann, *Fürstl. Dietrichsteinischer Gütter Inspector*, ein Dokument, in dem stand: *Die Mobilien fehlen durchaus, weil sie die Frau Allodial Erbin samt der Kapellen Einrichtung weggenommen hat. Derzeit ist nur in einem Zimmer 1 Spiegel, und im Saal einige Familienbilder vorhanden.*⁷¹ Hitschmanns Angabe ist übertrieben, da sich damals im Schloss mindestens noch die Tapisserien aus dem Nachlass der Grafen von Leslie⁷² und der Altar in der Kapelle befanden.⁷³

Wie und wann die von der Baukommission geforderten Bauarbeiten realisiert wurden, muss erst noch erforscht werden. Am 8. Juni 1817 bewertete der Hof- und Landschaftsbaumeister Joseph Rothmayer die Baukosten mit 67.072 Gulden.⁷⁴ Man begann mit der Beseitigung der verfallenen Teile, so wurde 1818 der ruinöse Altan entfernt,⁷⁵ und Fürst Dietrichstein beschloss, die Herrschaft Gornji Ptuj nicht mehr zu verpachten. Die *Hauptreparation* des Schlosses erfolgte erst in den 1820er Jahren, die ersten von Johann Philipp Joendl erstellten Pläne zur Errichtung der von der Kommission verlangten Neubauten datieren aus dem Jahr 1822.⁷⁶ Nach diesen Plänen wurde unter



10. Johann Philipp Joendl: Plan der Decke im Saal von Gornji Ptuj, 1825, Historisches Archiv Ptuj

⁷⁰ Dazu siehe die Testamente von Karl Kajetan Graf von Leslie und seinem Sohn Anton Graf von Leslie; StLA, A. Lamberg Familie, Karton 248, Heft 1086, Testament von Karl Kajetan Graf von Leslie, 5. Mai 1761, Fol. 12r; Zámorsk, Roddiny archiv Lesliů, k. 20, inv. č. 491, Testament von Anton Graf Leslie, 20. Februar 1800, Fol. 23r.

⁷¹ MZA Brno, Hlavní registratura Ditrichštejnů, F 18, k. 142, inv. č. 291, Beschreibung der Fidei Commiss Herrschaft Ober Pettau, 28. Februar 1807, Fol. 75v.

⁷² Am 6. April 1796 hat der Fideikommiss-Kurator Funk 47 *Vornehme Niederländer Spalier* im Schloss Gornji Ptuj angeführt; 1805 wurden sie aus dem Fideikommiss genommen, weil sie *schon gänzlich zu Grund* waren; siehe WEIGL 2001 (Anm. 9), S. 20. Aus dem Grundriss des ersten Geschosses von 1822 (Abb. 8) ist ersichtlich, dass die Tapisserien in zwei Räumen (*Großes Tapeten Zimmer* und *2tes Tapeten Zimmer*) ausgestellt waren. Nach den Angaben von Marjeta Ciglencečki haben die Grafen von Herberstein nach mündlicher Überlieferung die Tapisserien auf dem Dachboden gefunden und für ihre Restaurierung gesorgt. Die Restaurierung im Wiener Atelier Lachmayer 1900–1901 ist durch einen Kostenvoranschlag und eine Übernahmebestätigung dokumentiert. Erhalten sind zehn Tapisserien; siehe Marjeta CIGLENEČKI, *Potrtilo o prevzemu in predračun za restavriranje tapiserij s ptujskega gradu v ateljeju J. & C. Lachmayer na Dunaju*, *Arhivi in uporabniki* 2001 (Anm. 9), S. 7–17.

⁷³ Tatjana ŠTEFANIČ, *Grajska kapela, Rodbina Leslie* 2009 (Anm. 13), S. 117.

⁷⁴ MZA Brno, Hlavní registratura Ditrichštejnů, F 18, k. 306, inv. č. 1031, Kunstverständiger Befund und Kostenüberschlag, 8. Juni 1817, Fol. 157r–178r.

⁷⁵ VNUK 2006 (Anm. 66), S. 32.

⁷⁶ VNUK 2006 (Anm. 66), S. 32.

anderem der Saal renoviert, über den im Protokoll der Baukommission von 1816 vermerkt wurde, dass ein Teil des Gewölbes im Rittersaal bereits am Einstürzen sei.⁷⁷ Nach dem Plan von 1825 wurde anstatt der von der Kommission vorgeschlagenen Ausbesserungen des barocken gemauerten Gewölbes ein neues, aus Holz gezimmertes Scheingewölbe errichtet, das noch erhalten ist (Abb. 10). Johann Philipp Joendl arbeitete nicht nur in Gornji Ptuj für Franz Joseph Fürst Dietrichstein, 1824 wurde er auch mit der Innengestaltung des Schlosses Nové Město nad Metují beauftragt.⁷⁸ Als Joendl in den Jahren 1826, 1828 und 1829 sein monumentales, 1902 Seiten umfassendes Traktat *Die landwirthschaftliche Baukunst* publizierte, bezeichnete er sich als „fürst. Dietrichstein’schen, und mehrerer Herrschaften in Böhmen und Mähren Baudirektor“.⁷⁹ Fürst Dietrichstein war über den Fortschritt der Renovierungsarbeiten in Gornji Ptuj gut informiert, da er, seinen eigenen Worten zufolge, seine Herrschaften jährlich besuchte.⁸⁰

„Regentengalerie“ im Saal des Schlosses

Die Renovierungsarbeiten im Schloss Gornji Ptuj wurden spätestens 1831 beendet, was aus der Tatsache ersichtlich ist, dass für die Jahre 1831 und 1832 das erste Schlossinventarbuch erhalten ist.⁸¹ Es wurde von dem Waldmeister und Kastner Moritz Seehann verfasst, der die Schlosseinrichtung in den einzelnen Räumen beaufsichtigte. Im Rittersaal gab es keine Möbelstücke, lediglich an den Wänden hingen 15 Porträts: ein *Bildniß eines jungen Grafen Leslie* und 14 *Oehlgemählde auf Leinwand, mit alt-deutschen Figuren mit Leisten, ohne Rahmen an die Wand genagelt; /: wurden bei der Revision mehr vorgefunden* :.⁸² 1833 reorganisierte Seehann das Schlossinventarbuch, indem er die Schlosseinrichtung nicht mehr nach Räumen (mit Ausnahme der Kapelle und der Sakristei) anführte, sondern nach sechs Beamten, die für die Gegenstände verantwortlich waren (Amtsverwalter, Rentmeister, Waldmeister und Kastner, Amtsaktuar, Gerichtsdienner, Schaffer).⁸³ Die Neuordnung des Inventars wurde vermutlich von Fürst Franz Joseph veranlasst, da im selben Jahr, 1833, auch die ungefähr 500 Gemälde umfassende Sammlung im Schloss Mikulov in einem Bestandsinventar gründlich beschrieben wurde.⁸⁴ Alle Gegenstände in den herrschaftlichen Räumen in ersten und zweiten Geschoss in Gornji Ptuj waren in Verwahrung von Moritz Seehann. Betreffend der Porträts im Saal des Schlosses führt Seehann unter Posten 61 das *Bildniß eines jungen Grafen Leslie* an, und

⁷⁷ MZA Brno, Hlavní registratura Ditrichštejnů, F 18, k. 306, inv. č. 1031, Erhebungs Protokoll, 5. November 1816, Fol. 140v–141r.

⁷⁸ KNEDLIK 2013 (Anm. 65), S. 127.

⁷⁹ Johann Philipp JOENDL, *Die landwirthschaftliche Baukunst*, 1–3, Prag 1826. Das Werk wurde mit 73 Kupferstichen in Folio-Format illustriert. Die zweite Ausgabe erfolgte 1842 in Wien.

⁸⁰ Zitiert nach FEYFAR 1879 (Anm. 1), S. 324: „Da ich außerdem jene meine Herrschaften, auf denen oder in deren Nähe ich nicht wohne, jährlich bereise /.../.“

⁸¹ Zgodovinski arhiv Ptuj (ZAP), SI_ZAP/0009/Herbersteinov arhiv/Gospodstvo Gornji Ptuj, šk. 340, ov. 1073, Herrschaft Oberpettau Mobilien-Inventar-Verrait zusammengezogen für die Jahre 1831 & 1832, 31. Dezember 1832.

⁸² ZAP, SI_ZAP/0009/Herbersteinov arhiv/Gospodstvo Gornji Ptuj, šk. 340, ov. 1073, Herrschaft Oberpettau Mobilien-Inventar-Verrait zusammengezogen für die Jahre 1831 & 1832, 31. Dezember 1832.

⁸³ ZAP, SI_ZAP/0009/Herbersteinov arhiv/Gospodstvo Gornji Ptuj, šk. 99, ov. 314, Herrschaft Oberpettau Mobilien Inventar Hauptbuch für das Jahr 1833, 31. Dezember 1833.

⁸⁴ SLAVÍČEK 1999 (Anm. 31), S. 71, 111.

unter Posten 62 *14 Oelgemähld auf Leinwand, mit alt-deutschen Figuren, mit Leisten wovon 4 Stück fehlen – ohne Rähmen an die Wand genagelt*; jedes der 15 Porträts war zwei Gulden wert.⁸⁵ Da gleich danach die Kapelleneinrichtung angeführt wird, gibt es keinen Zweifel darüber, dass sich die 15 Porträts noch immer im Saal befanden. Denselben Zustand führt Seehann im Schlossinventar von 1834 an.⁸⁶

1835 reorganisierte Seehann erneut die Struktur des Schlossinventarbuchs, indem er Gegenstände in mehreren Räumen aufführt, unter anderen im Rittersaal.⁸⁷ Unter den Posten 113 bis 126 werden 14 *alt-deutsche Figuren* erstmals identifiziert als *David Herr von Leslie, Walter Leslie Baron von Balquhane, Johann Leslie von Rothes, Alexander Herr von Leslie, Schottische Königin, Hjde Kanzler Schottlands, Kaiser Leopold der I., Kaiser Leopold des I. Gemahlin, Kaiser Ferdinand II., Kaiser Ferdinand des II. Gemahlin, Anna Franziska, Gemahlin des Grafen Walter von Leslie, geborene Dietrichstein, Jakob Graf von Leslie, Maria Theresia, Gemahlin des Grafen Jakob Leslie, geborene Liechtenstein und König Karl der II. von Schottland*; unter Posten 127 wird das Porträt Wilhelms, *Sohn des Grafen Anton Leslie, letzter Sprößling dieses Stammes*, zu der Porträtserie hinzugezählt.⁸⁸ Seehann vermerkte zum ersten Mal auch die Maße der Gemälde: 14 Porträts waren 6 Schuh, 9 Zoll hoch und 4 Schuh, 1 Zoll breit, die Maße des angeblichen Porträts von Wilhelm Leslie sind nicht angegeben.⁸⁹ Der Autor der neuen Identifikation der 15 Porträtierten, die noch im Jahr zuvor als *alt-deutsche Figuren* und als *junger Graf von Leslie* angeführt wurden, ist aus dem Inventar nicht zu erkennen. Seehann merkte bei den Porträts die Revision beziehungsweise Liquidation des Inventars von 1832 an, wie sie im Dokument mit der Nummer 1938 zu finden ist, das aber zur Zeit nicht auffindbar ist.⁹⁰ Die Revision fand im April 1835 statt, als Seehann ein Dokument mit einer neuen oder präzisierten Identifikation der dargestellten Motive aller Gemälde im Schloss verfasste.⁹¹ Vermutlich steuerte die neue Identifikation der Porträtierten Moritz Seehann selbst bei, da sein Interesse für Kunst und Geschichte durch seine Mitgliedschaft in der Zentral-Commission für Erhaltung der Kunst und Baudenkmale und im Historischen Verein für Steiermark belegt ist.⁹² Ob die Identifizierung auf einer Aufforderung von Fürst Franz Joseph, vielleicht während seines

⁸⁵ ZAP, SI_ZAP/0009/Herbersteinov arhiv/Gospovstvo Gornji Ptuj, šk. 99, ov. 314, Herrschaft Oberpettau Mobilar Inventar Hauptbuch für das Jahr 1833, 31. Dezember 1833.

⁸⁶ ZAP, SI_ZAP/0009/Herbersteinov arhiv/Gospovstvo Gornji Ptuj, šk. 99, ov. 315, Herrschaft Oberpettau Mobilar Inventar Hauptbuch für das Jahr 1834, 31. Dezember 1834.

⁸⁷ ZAP, SI_ZAP/0009/Herbersteinov arhiv/Gospovstvo Gornji Ptuj, šk. 99, ov. 316, Herrschaft Oberpettau Mobilar Inventar Hauptbuch für das Jahr 1835, 31. Dezember 1835.

⁸⁸ ZAP, SI_ZAP/0009/Herbersteinov arhiv/Gospovstvo Gornji Ptuj, šk. 99, ov. 316, Herrschaft Oberpettau Mobilar Inventar Hauptbuch für das Jahr 1835, 31. Dezember 1835, Posten 113–127.

⁸⁹ ZAP, SI_ZAP/0009/Herbersteinov arhiv/Gospovstvo Gornji Ptuj, šk. 99, ov. 316, Herrschaft Oberpettau Mobilar Inventar Hauptbuch für das Jahr 1835, 31. Dezember 1835, Posten 113–127.

⁹⁰ ZAP, SI_ZAP/0009/Herbersteinov arhiv/Gospovstvo Gornji Ptuj, šk. 99, ov. 316, Herrschaft Oberpettau Mobilar Inventar Hauptbuch für das Jahr 1835, 31. Dezember 1835: *Vermög Revisionsbemerkung N 1938 P 1 über die Liquidation der Mobilar Inventur vom Jahre 1832*.

⁹¹ ZAP, SI_ZAP/0009/Herbersteinov arhiv/Gospovstvo Gornji Ptuj, šk. 347, ov. 1076, Mobilar Inventar Journal für den Monat April 1835, 30. April 1835: *Vermög Revisionsbemerkung No 1938 P 1 über die, von Rechnungsführer Rainer Krawanz auf den Rechnungsschluß mit Euch 1832 gelegten Übergabe Liquidation über das Mobilar Inventar wurden die sämtlichen Oelgemähld nach Möglichkeit erhoben, und wie folgend beschrieben*.

⁹² 1852 wurde im dritten Band der Vereinszeitschrift ein Verzeichnis der insgesamt 167 Mitglieder publiziert. Seehann kommt zweimal vor, als wirkliches Mitglied und als Korrespondent der Bezirkshauptmannschaft Pettau; siehe *Mittheilungen des historischen Vereines für Steiermark*, 3, 1852, S. 56, 64.

jährlichen Besuchs, zurückgeht, ist aus den Dokumenten nicht ersichtlich. Die Identifikation der Porträtierten vom April 1835 blieb in den Schlossinventarbüchern bis 1856 unverändert.

1857 vermerkte Moritz Seehann, der auch unter dem 9. Fürst, Joseph Franz von Dietrichstein, Waldmeister der Herrschaft Gornji Ptuj war, dass die Porträtierten von *Herrn Kutschera, fürstl. Gallerie direktor*, neu identifiziert wurden.⁹³ Der Landschaftsmaler Franz Kutschera wurde 1855 von Fürst Joseph Franz als Direktor der fürstlichen Kunstsammlungen angestellt, mit der Aufgabe, die Inventare der Gemäldesammlungen zu revidieren und die Sammlungen zu ordnen.⁹⁴ Bisher war noch nicht bekannt, dass Kutschera bald nach seiner Anstellung auch nach Gornji Ptuj gesandt wurde. Kutschera identifizierte die 14 Porträtierten als *Heinrich IV. König von Frankreich und Navarra (†1610), Gaston I. Herzog von Orleans, Sohn Heinrich IV. † 1660, Ludwig XIII. König von Frankreich und Navarra Sohn Heinrich IV. † 1643, Prinz Wilhelm von Oranien, Statthalter von Holland † 1584, Katharina von Portugal, Gemahlin König Karl II. von England, Philipp IV. König von Spanien † 1665, Kaiser Leopold I † 1705, Margaretha Theresia von Spanien, dessen Gemahlin † 1673, Kaiser Ferdinand II. † 1637, Ferdinand II. Gemahlin, Isabella von Frankreich, Gemahlin König Philipp IV. von Spanien /.../ † 1644, König Karl I. von England und Schottland † 1649. Copie von Van Dick's Original, Henriette von Frankreich, Karl I. Königs von England Gemahlin. Copie von Van Dick's Original, Karl II. König von England und Schottland † 1685.*⁹⁵ Die Identifizierung des Knabenporträts wurde nicht geändert: *Wilhelm, Sohn des Anton Grafen von Leslie, letzterer Sprößling dieses Grafengeschlechtes starb als Knabe 1783.*⁹⁶

Kutscheras Neubestimmung der 14 Porträtierten als europäische Herrscher wurde bereits 1858 von Ferdinand Raisp in seiner Monographie *Pettau. Steiermarks älteste Stadt* publiziert.⁹⁷ Raisp nannte die Sammlung „eine historische Regentengallerie des siebzehnten Jahrhunderts“ und stellte fest, dass die beiden Kaiser Leopold I. und Ferdinand II. abgebildet worden seien, weil sie „/.../ den aus England geflüchteten Leslie auf deutschem Boden ein freundliches Asyl gewährten,“ während Karl I. und Karl II. „legitime Souverains“ der Leslies waren.⁹⁸ Raisp behauptete auch, dass zu den 14 beschriebenen Porträts „/.../ im achtzehnten Jahrhundert die Porträte Jacob Ernst und Carl Cajetan von Leslie mit Ihren Gemahlinen, dann jenes des jungen Wilhelm, letzten Grafen von Leslie hinzukamen.“⁹⁹

Da die Porträts der beiden Ehepaare im Schlossinventar vom 31. Dezember 1857 noch nicht angeführt sind, müssen sie erst 1858 in den Saal gebracht worden sein. Im Schlossinventar vom 31. Dezember 1858 sind sie unter den Posten 17–20 als gerahmte Bildnisse von Jakob Ernst Graf von Leslie, seiner Gemahlin Louise Josepha Fürstin von Liechtenstein, Karl Kajetan Graf von Leslie und seiner Gemahlin Maria Theresia Fürstin von Eggenberg angeführt.¹⁰⁰ Von wo die vier Porträts

⁹³ ZAP, SI_ZAP/0009/Herbersteinov arhiv/Gospostvo Gornji Ptuj, šk. 101, ov. 338, Gut Oberpettau Mobilar Inventar Hauptbuch für das Jahr 1857, 31. Dezember 1857, S. 17.

⁹⁴ SLAVÍČEK 1999 (Anm. 31), S. 75.

⁹⁵ ZAP, SI_ZAP/0009/Herbersteinov arhiv/Gospostvo Gornji Ptuj, šk. 101, ov. 338, Gut Oberpettau Mobilar Inventar Hauptbuch für das Jahr 1857, 31. Dezember 1857, S. 17–18.

⁹⁶ ZAP, SI_ZAP/0009/Herbersteinov arhiv/Gospostvo Gornji Ptuj, šk. 101, ov. 338, Gut Oberpettau Mobilar Inventar Hauptbuch für das Jahr 1857, 31. Dezember 1857, S. 18.

⁹⁷ RAISP 1858 (Anm. 14), S. 31–32.

⁹⁸ RAISP 1858 (Anm. 14), S. 31.

⁹⁹ RAISP 1858 (Anm. 14), S. 32.

¹⁰⁰ ZAP, SI_ZAP/0009/Herbersteinov arhiv/Gospostvo Gornji Ptuj, šk. 101, ov. 339, Gut Oberpettau Mobilar Inventar Hauptbuch für das Jahr 1858, 31. Dezember 1858, S. 14.

in den Saal gebracht wurden, konnte nicht eruiert werden, da als Erwerbsart nur *transferiert* steht und die dazugehörigen Dokumente, die ihre Provenienz nachweisen würden, im Historischen Archiv Ptuj nicht erhalten sind.¹⁰¹ Wegen der Angabe *transferiert* darf man annehmen, dass sie aus einem anderen Schloss der Fürsten von Dietrichstein (vielleicht Nové Město nad Metují) ins Schloss Gornji Ptuj gebracht worden waren, wahrscheinlich zu Lebzeiten des letzten Fürsten, der am 10. Juli 1858 im Schloss Frýdlant verstarb.

Am 18. Februar 1860 erhielt man in Gornji Ptuj von der Hauptverwaltung der Fürstlichen Herrschaften den Befehl, die Gemälde aus dem Saal und dem Speisesaal des Schlosses zu verpacken und nach Wien zu senden, was vom Verwalter Ferdinand Filafarro und dem Waldmeister Moritz Seehann bis zum 9. März 1860 ausgeführt wurde.¹⁰² Die Gemälde wurden in das Sommerpalais der Fürsten von Dietrichstein in der Währinger Straße in der Wiener Alservorstadt transferiert.¹⁰³ Am 13. April 1861 stellte der *k. k. Hof- und Landesgerichts Kunstschatzmeister* Josef Altmann den *Anhang zur Gemälde Schätzung der im Fürstlichen Palais in den Nebenlocalitäten befindlichen Bilder* aus, in dem 14 *Lebensgroße Portraite Soverainer Herren und Frauen a 30 f* angeführt sind.¹⁰⁴ Das Knabenporträt und die vier Bildnisse der Grafen von Leslie sind im Verzeichnis nicht identifizierbar.¹⁰⁵ Das Sommerpalais in der Währinger Straße wurde von Klothilde Gräfin Clam-Gallas, der jüngsten Tochter von Fürst Joseph Franz Dietrichstein geerbt. Die Porträts aus Gornji Ptuj wurden zu einem noch nicht bekannten Zeitpunkt in das Schloss Frýdlant (Friedland) in Nordböhmen gebracht, das sich im Besitz der Grafen Clam-Gallas befand.¹⁰⁶ Die meisten Porträts sind dort im *Königlichen Gang* des zweiten Geschosses ausgestellt.¹⁰⁷

Die falsche Identifizierung von 1835 und ihre Quellen

In den jüngsten Forschungen wurden die Porträtierten erneut identifiziert, die Entstehung der Serie auf die Jahre zwischen 1669 und 1673 datiert und als ihr Auftraggeber Jakob Graf Leslie (um 1635–1692) festgemacht.¹⁰⁸ Mithilfe der Angaben im Schlossinventarbuch von 1857 kann man die ursprüngliche, wahrscheinlich von Moritz Seehann 1835 verfasste Identifikation der Porträtierten nachvollziehen. Das von Franz Kutschera richtig identifizierte Porträt von Heinrich IV., König von Frankreich und Navarra (1589–1610), wurde 1835 als *David Herr von Leslie focht wieder die Sarazenen* identifiziert

¹⁰¹ Für die Angabe danke ich dem Archivar Dr. Dejan Zadavec.

¹⁰² MZA Brno, Hlavní registratura Ditrichštejnů, F 18, k. 335, inv. č. 1430, Brief des Verwalters Ferdinand Filafarro und des Waldmeisters Moritz Seehann an die Fürstliche Zentralverwaltung, 9. März 1860, Fol. 1r–1v, 6r.

¹⁰³ Die vier Töchter von Joseph Franz Fürst Dietrichstein erbten nach seinem Tod 1858 das Palais mit den Hausnummern Wien 1, Herrngasse 1, 3, Schauflergasse 2, das Palais mit den Hausnummern Wien 1, Minoritenplatz 3, Metastasiogasse 2, und das Sommerpalais mit Garten in der Wiener Alservorstadt (heutige Parzellen Wien 9, Währinger Straße 32, 34, 36, Bolzmannngasse 2); siehe PERGER 1997 (Anm. 1), S. 19–20.

¹⁰⁴ SLAVÍČEK 1999 (Anm. 31), S. 108.

¹⁰⁵ Im selben Verzeichnis sind *ein männliches Portrait Kniestück, ein weibliches Portrait, 4 Portraits in Medaillon Format a 5 fund 15 Stück Portraits in schwarz Rahmen* angeführt; siehe SLAVÍČEK 1999 (Anm. 31), S. 108.

¹⁰⁶ Anfang der 1890er Jahre befanden sich die von Klothilde geerbten Gemälde, die Theodor von Frimmel als „die besten Bilder aus Dietrichsteinschen Besitz“ bezeichnete, noch in dem Wiener Palais; siehe Theodor von FRIMMEL, *Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen. Buchstabe A bis F*, München 1913, S. 257–258.

¹⁰⁷ Jana PAVLÍKOVÁ, *Hrad a zámek Frýdlant*, Frýdlant 2001, S. 16–17.

¹⁰⁸ VIDMAR 2007 (Anm. 13), S. 65–86; VIDMAR 2009 (Anm. 13), S. 79–95; VIDMAR 2010 (Anm. 13), S. 215–236.



11. Porträt von König Heinrich IV. von Frankreich, 1669–1673, Schloss Frýdlant

(Abb. 11).¹⁰⁹ Die unübliche Identifikation eines in Mitteleuropa unbekanntem und um 1400 lebenden Schotten konnte nur auf dem genealogischen Werk *Laurus Leslaeana* beruhen, das von dem Jesuiten Wilhelm Aloisius Graf von Leslie, einem Bruder von Jakob Graf von Leslie, verfasst und 1692 in Graz publiziert wurde.¹¹⁰ Im Kapitel 8 von *Laurus Leslaeana* erzählt Wilhelm Aloisius über David Leslie, dass er sieben Jahre lang in Palästina verbracht und gegen die Sarazenen gekämpft habe.¹¹¹ Im Jahr 1835 stand nur die lateinische Version des Buches zur Verfügung, erst 1855 wurde es vom Pettau-Korrespondenten des Historischen Vereins für Steiermark Eduard Damisch ins Deutsche übersetzt.¹¹² Gleichzeitig verfasste Damisch eine Abhandlung über die Geschichte der Grafen von Leslie, für die ihm Moritz Seehann Dokumente über den von Walter Leslie begründeten Fideikommiss zur Einsicht vorlegte.¹¹³ Trotz des damit belegten Interesses an der Geschichte der Grafen von Leslie in Ptuj zur Zeit des 19. Jahrhunderts, ist es schwierig nachzuvollziehen, dass man 1835 einen französischen König als David Leslie identifizierte. Dabei muss nicht nur die für die Zeit um 1600 charakteristische Tracht und der Haarschnitt des Porträtierten absichtlich übersehen worden sein, sondern auch die auffällig darge-

¹⁰⁹ ZAP, SI_ZAP/0009/Herbersteinov arhiv/Gospostvo Gornji Ptuj, šk. 101, ov. 338, Gut Oberpettau Mobilar Inventar Hauptbuch für das Jahr 1857, 31. Dezember 1857, S. 17. Zum Porträt siehe VIDMAR 2007 (Anm. 13), S. 80–82.

¹¹⁰ Wilhelm Aloisius LESLIE, *Laurus Leslaeana explicata, sive Clarior enumeratio personarum utriusque sexus cognominis Leslie, unacum affimibus, titulis, officis, dominiis, gestisque celebrioribus breviter indicatis, quibus A sexcentis, & amplius Annis prosapia illa floret. Ex Varijs Authoribus, manuscriptis, & testimonijs fide dignis in unum collecta*, Graetii 1692. Zu David Leslie siehe auch Charles LESLIE, *Pedigree of the Family of Leslie of Balquhain. Extracted from Public Records, Family Charters, Deeds, and Other Authentic Documents, from 1067 to 1861*, Bakewell 1861, S. 5–6.

¹¹¹ LESLIE 1692 (Anm. 110), Kap. 8.

¹¹² StLA, Handschriftensammlung Hamerlinggasse, Handschrift 751, Die Grafen von Leslie. Ihr Ursprung, ihre Thaten von 1067 bis 1689, beschrieben von der Mission der Gesellschaft Jesu in Schottland. Zur Übersetzung siehe Marija HERNJA MASTEN, Eduard Damisch. Zgodovina plemiške rodbine Leslie, Nemška veja, genealoško-biografski zapis. ZAP sign. R-39, *Zapuščina rodbine Leslie* 2002 (Anm. 9), S. 19–21.

¹¹³ Die Handschrift von Damisch ist in zwei Versionen erhalten: StLA, Handschriftensammlung Hamerlinggasse, Handschrift 752, Die Geschichte der Grafen des heiligen römischen Reichs, von Leslie. Von ihrem Ursprunge bis zum Aussterben. Aus geschichtlichen Quellen zusammengestellt von Eduard Damisch, k.k. Rechnungs Official und Mitglied des historischen Vereins für die Steyermark. 1855. Zweite Abhandlung; ZAP, SI_ZAP/0070_00039, Zbirka rokopisov, Eduard Damisch, Des heiligen römischen Reichs Grafen von Leslie deutscher Linie von ihrem Ursprung 1067 bis zum Aussterben 1802; siehe auch HERNJA MASTEN 2002 (Anm. 112), S. 19–24.



12. Porträt des Kurfürsten Ferdinand Maria von Bayern, 1669–1673, Schloss Frýdlant



13. Porträt von König Karl II. von England, Schottland und Irland, 1669–1673, Schloss Frýdlant

stellte Königskrone. Als Vergleichsbeispiel könnte man ein Porträt von Erzherzog Matthias von Lucas van Valckenborch aus den 1590er Jahren anführen, das man als Dietrich von Roll und Wartenberg (einen legendären Vorfahren des Geschlechts der Markvartinger, der im 13. Jahrhundert gelebt haben soll) identifizierte, um es in die Ahnengalerie der Grafen von Waldstein einordnen zu können.¹¹⁴ Der zukünftige Kaiser Matthias war jedoch ohne Krone dargestellt.

Mit dem Porträt, auf dem Kutschera Gaston I. Herzog von Orleans († 1660) erkannte und das 1835 als *Walter Leslie Baron von Balquhan fing unter Ferdinand den 2ten als Major zu dienen an* identifiziert wurde,¹¹⁵ ist das Porträt des bayerischen Kurfürsten Ferdinand Maria (1651–1679) gemeint, das nach dem Original von Johann Ulrich Mayr kopiert worden war (Abb. 12).¹¹⁶ In diesem Fall ist die Identifizierung von 1835 verständlicher, da der Kurfürst in der Tracht des hohen 17. Jahrhunderts dargestellt ist und sein schmales Gesicht dem Porträt Walter Leslies, das der Augsburger

¹¹⁴ Zum Porträt siehe Pavel BLATNÝ, Katalog der Bilder, *Waldsteiner Bildergalerie im Egerer Museum. Katalog zur ständigen Ausstellung* (Hrsg. Eva Dittertová), Egerer Museum, Eger 1999, S. 26–27.

¹¹⁵ ZAP, SI_ZAP/0009/Herbersteinov arhiv/Gospodstvo Gornji Ptuj, šk. 101, ov. 338, Gut Oberpettau Mobilar Inventar Hauptbuch für das Jahr 1857, 31. Dezember 1857, S. 17.

¹¹⁶ Zum Porträt siehe VIDMAR 2007 (Anm. 13), S. 78–79.



14. Abraham Hertochs: Porträt von König Karl II. von England, Schottland und Irland, nach 1660

Kupferstecher Lucas Kilian 1637 angefertigt hatte, nicht unähnlich ist.¹¹⁷ Walter Leslie, der 1656 die Herrschaft Gornji Ptuj kaufte und 1663 aus den Herrschaften Gornji Ptuj und Nové Město nad Metují den Fideikommiss gründete, der 1802 von den Fürsten Dietrichstein geerbt wurde, war sowohl für die lokale Geschichte als auch für die Familiengeschichte der Fürsten von Dietrichstein von großer Bedeutung. Daher überrascht es nicht, dass man sein Porträt im Saal von Gornji Ptuj haben wollte.

Das Porträt Ludwigs XIII., König von Frankreich (1610–1643), wurde 1835 als *Johann Leslie von Rothes, schottischer Herzog und General der königlichen Heeren* identifiziert.¹¹⁸ Die Grundlage der Identifizierung bildete wiederum das Buch *Laurus Leslaeana*, in dem erzählt wird, dass Joannes Leslie von Rothes nach der Rückkehr von König Karl II. Stuart (1660) Befehlshaber der königlichen Leibgarde, dann Schatzmeister und General aller schottischen Truppen und bald danach oberster Kommissär und Großkanzler des Königreichs wurde.¹¹⁹ Er wurde von Karl II. zum Herzog von Rothes erhoben und starb 1681.¹²⁰ Das Szepter und die Krone dürfte Seehann absichtlich übersehen haben.

Das Porträt von Karl II., König von England, Schottland und Irland (1660–1685, Abb. 13) war von Franz Kutschera als *Wilhelm von Oranien, Statthalter von Holland* († 1589), im Inventar von 1835 aber als *Alexander Herr von Leslie, russischer General und Hauptmann zu Smolensk* identifiziert worden.¹²¹ Die Quelle dieser Identifikation ist nicht bekannt, da im Buch *Laurus Leslaeana* das Kapitel 124 zwar dem russischen General Alexander Leslie gewidmet ist, jedoch nicht erwähnt wird, dass er Hauptmann von Smolensk war.¹²² Dieses Porträt ist deswegen bemerkenswert, weil Karl II. ohne königliche Insignien dargestellt ist, obwohl er zum Zeitpunkt der Entstehung der Serie seit ungefähr zehn Jahren König war, was wahrscheinlich auf die noch unbekannt Vorlage für das Bildnis zurückzuführen ist. Die Darstellung ähnelt dem Kupferstich von Abraham

¹¹⁷ Zum Porträt Walter Leslies von Lucas Kilian siehe WEIGL 2002 (Anm. 9), S. 88.

¹¹⁸ ZAP, SI_ZAP/0009/Herbersteinov arhiv/Gospostvo Gornji Ptuj, šk. 101, ov. 338, Gut Oberpettau Mobilar Inventar Hauptbuch für das Jahr 1857, 31. Dezember 1857, S. 17. Zum Porträt siehe VIDMAR 2007 (Anm. 13), S. 82.

¹¹⁹ LESLIE 1692 (Anm. 110), Kap. 26.

¹²⁰ LESLIE 1692 (Anm. 110), Kap. 26.

¹²¹ ZAP, SI_ZAP/0009/Herbersteinov arhiv/Gospostvo Gornji Ptuj, šk. 101, ov. 338, Gut Oberpettau Mobilar Inventar Hauptbuch für das Jahr 1857, 31. Dezember 1857, S. 17. Zum Porträt siehe VIDMAR 2007 (Anm. 13), S. 80.

¹²² LESLIE 1692 (Anm. 110), Kap. 124.

Hertochs, der sich auch in der Sammlung von Johann Weikhard Valvasor befand (Abb. 14).¹²³ Für den Auftraggeber der Serie, Jakob Graf Leslie, war Karl II. auch von persönlicher Bedeutung, weil Jakob 1666 enttäuscht darüber war, dass er nicht als kaiserlicher Botschafter an den Hof Karls II. geschickt wurde, worauf er vergeblich gehofft hatte.¹²⁴

Als nächstes kommt in den Inventaren das Porträt der Erzherzogin Eleonora Maria (Abb. 15) vor, einer Tochter von Kaiser Ferdinand III., die seit 1670 mit dem polnischen König Michael Korybut Wiśniowiecki vermählt war.¹²⁵ Sie wurde 1835 als *Schottische Königin* identifiziert, was Kutshera als Katharina von Portugal, Gemahlin Karls II., präziserte.¹²⁶ Die Porträts des polnischen Königspaares dürften im 19. Jahrhundert in den österreichischen Ländern wenig bekannt gewesen sein, weswegen die falsche Identifikation nicht überrascht. Das Originalbildnis der Erzherzogin Eleonora Maria von Benjamin Block im Kunsthistorischen Museum ist noch immer falsch als Erzherzogin Antonia identifiziert,¹²⁷ obwohl sie in einem älteren Museumsinventar mit Fragezeichen als Eleonore Maria angeführt wurde¹²⁸ und die Kopien des Porträts ihre Identität beweisen.¹²⁹ Im Unterschied zur Kopie im Schloss Rychnov nad Kněžnov (Reichenau an der Knieschna) ist auf dem Porträt aus Schloss Gornji Ptuj nicht nur die auf dem Tisch liegende Königskrone, sondern auch ein Medaillon mit dem Bildnis von König Michael Korybut Wiśniowiecki abgebildet. Damit wird auf eine Funktion der frühneuzeitlichen Porträts hingewiesen, die von Friedrich Polleroß folgenderweise beschrieben wurde: „Im Rahmen einer offiziellen Verlobung wurde der Braut oder dem Bräutigam ein wertvoll gefasstes Miniaturporträt an die Brust geheftet, um die politische Herzensangelegenheit auch in aller Öffentlichkeit zu dokumentieren.“¹³⁰ Die letzten diplomatischen Verhandlungen über die Heirat und die offizielle Verlobung fanden Mitte Dezember 1669 in Wien statt und das Paar heiratete am 27. Februar 1670.¹³¹ Das dargestellte Miniaturporträt mit einem blauen Band und einer Schleife bestätigt die Datierung der Porträtserie in die Jahre von 1669 bis 1673 oder um 1670, während das Verlobungsmedaillon für das Bildnis in Rychnov nad Kněžnov, das

¹²³ Zum Kupferstich in Valvasors Sammlung siehe *Vnderschiedliche geistliche vnd weltliche, weibliche, vnd mannliche Contrafait zu Fueß und zu Pferd, Brust-Bilder auch gantze, Kayser, Fürsten, Herrn, vnd sonsten allerley anderer Leuth contrafaitische Kupfferstich, welche von vnderschiedlichen Mahlern, Kupferstechern vnd andern Künstlern inventirt, gezeichnet, vnd ins Kupffer gestochen / mit sonderbahrem Fleiß zusamben gebracht durch Johann Weychard Valvasor* (Hrsg. Ana Lavrič, Blaž Resman), Ljubljana-Zagreb 2008 (Iconotheca Valvasoriana, 12), Kat. Nr. 133 b.

¹²⁴ David WORTHINGTON, *British and Irish Experiences and Impressions of Central Europe, c. 1560–1688*, Farnham-Burlington 2012 (Politics and Culture in Europe, 1650–1750), S. 112–113.

¹²⁵ Zum Porträt siehe VIDMAR 2007 (Anm. 13), S. 76–78.

¹²⁶ ZAP, SI_ZAP/0009/Herbersteinov arhiv/Gospstvo Gornji Ptuj, šk. 101, ov. 338, Gut Oberpettau Mobilar Inventar Hauptbuch für das Jahr 1857, 31. Dezember 1857, S. 17.

¹²⁷ Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG_2106 (in der Porträtgalerie im Schloss Ambras in Innsbruck ausgestellt). Zum Porträt siehe Günther HEINZ, Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der österreichischen Erblande, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlung in Wien*, 59, 1963, S. 182, 211; Günther HEINZ, Karl SCHÜTZ, *Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800*, Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 1976, S. 161–162.

¹²⁸ HEINZ 1963 (Anm. 127), S. 211.

¹²⁹ Zur Kopie im böhmischen Schloss Rychnov nad Kněžnov siehe VIDMAR 2007 (Anm. 13), S. 78.

¹³⁰ Friedrich POLLEROSS, Porträt und Propaganda am Beispiel Kaiser Karls VI., *Acta historiae artis Slovenica*, 25/2, 2020, S. 142.

¹³¹ Galeazzo Gualdo PRIORATO, *Historia di Leopoldo Cesare, descritta dal co: Galeazzo Gualdo Priorato, dedicata Alla Sacra Cesarea, Real Maestà dell'Imperatrice Claudia Felice. Postouli li Ritratti de Principi, Generali, de Ministri, e d'altri personaggi nominate, degli Assedij di Piazze, con le Scritture, Trattati, e Capitulationi nel fine. Parte terza*, Vienna 1674, S. 648–649, 651–661.



15. Porträt von Königin Eleonore von Polen, 1669–1673, Schloss Frýdlant

während dem Bau des Schlosses (1676–1690) entstand, nicht mehr relevant war.¹³²

Zu den Porträtierten, die 1835 als Schotten identifiziert wurden, darf man den spanischen König Philipp IV. rechnen, den man *Hýde, schottischer Kanzler im schwarzen Kostüm und dem Goldenen Flüß Orden* nannte und bereits von Kutschera richtig identifiziert wurde.¹³³ Mit *Hýde* ist wahrscheinlich Edward Hyde, Earl of Clarendon, Kanzler von König Karl II. (1658–1667) gemeint, obwohl er kein Schotte war und den Orden vom Goldenen Vlies nicht verliehen bekam. Die schriftliche Quelle der falschen Identifizierung ist nicht bekannt; im *Laurus Leslaeana* wird Hyde nicht erwähnt.

Im Gegensatz zu den angeblich schottischen Persönlichkeiten waren die kaiserlichen Paare besser bekannt. *Kaiser Leopold I. geharnischt mit dem Kaisermantel* wurde bereits 1835 richtig identifiziert, ebenso seine Frau Margaritha Teresa als *Kaiser Leopold des I. Gemahlin im roten Raifrok*.¹³⁴ Dass aber Kaiser Ferdinand III. sowohl 1835 als auch von Kutschera 1857 als *Kaiser Ferdinand II. geharnischt* erkannt wurde,¹³⁵ ist vermutlich eine Folge der Tendenz der Beamten von Fürst Dietrichstein, die Porträtserie mit der Geschichte der Grafen Leslie so eng wie möglich zu verknüpfen; unter Kaiser Ferdinand II. begann die militärische Karriere

Walter Leslies im kaiserlichen Heer und sein Aufstieg in Mitteleuropa. Folgerichtig wurde die erste Gemahlin Kaiser Ferdinands III., Maria Anna von Spanien, als *Kaiser Ferdinand des II. Gemahlin im schwarzen Kostüm* identifiziert.¹³⁶ In den Inventaren kommt sie ohne Vornamen vor, vermutlich weil man die Porträtierte weder mit der ersten noch mit der zweiten Gemahlin Kaiser Ferdinands II., Maria Anna von Bayern und Eleonora Gonzaga, identifizieren konnte.

¹³² Zum Bauherr, Franz Karl I. Graf von Kolowrat-Liebsteinsky (1620–1700), siehe Pavel JUŘÍK, *Kolowratové. Věrně a stále*, Praha 2016, S. 34–38.

¹³³ ZAP, SI_ZAP/0009/Herbersteinov arhiv/Gospostvo Gornji Ptuj, šk. 101, ov. 338, Gut Oberpettau Mobilar Inventar Hauptbuch für das Jahr 1857, 31. Dezember 1857, S. 17. Zum Porträt siehe VIDMAR 2007 (Anm. 13), S. 72–74.

¹³⁴ ZAP, SI_ZAP/0009/Herbersteinov arhiv/Gospostvo Gornji Ptuj, šk. 101, ov. 338, Gut Oberpettau Mobilar Inventar Hauptbuch für das Jahr 1857, 31. Dezember 1857, S. 17. Zu den Porträts siehe VIDMAR 2007 (Anm. 13), S. 67–70.

¹³⁵ ZAP, SI_ZAP/0009/Herbersteinov arhiv/Gospostvo Gornji Ptuj, šk. 101, ov. 338, Gut Oberpettau Mobilar Inventar Hauptbuch für das Jahr 1857, 31. Dezember 1857, S. 17. Zum Porträt siehe VIDMAR 2007 (Anm. 13), S. 70–71.

¹³⁶ ZAP, SI_ZAP/0009/Herbersteinov arhiv/Gospostvo Gornji Ptuj, šk. 101, ov. 338, Gut Oberpettau Mobilar Inventar Hauptbuch für das Jahr 1857, 31. Dezember 1857, S. 18. Zum Porträt siehe VIDMAR 2007 (Anm. 13), S. 71.



16. Porträt von Königin Maria Anna von Spanien, 1669–1673, Schloss Frýdlant



17. Porträt von König Karl I. von England, Schottland und Irland, 1669–1673, Schloss Frýdlant

Gezwungener scheint die Identifizierung der folgenden drei Porträts von 1835 zu sein. Erzherzogin Maria Anna, die 1649 mit dem spanischen König Philipp IV. vermählt wurde, wurde 1835 als *Anna Franziska, Gemahlin des Grafen Walter von Leslie, geborene Dietrichstein, im schwarzen Raifrok* identifiziert (Abb. 16).¹³⁷ Kutschera korrigierte die Identifikation nur teilweise, indem er in der Porträtierten *Isabella von Frankreich, Gemahlin König Philipp IV. von Spanien* erkannte und feststellte, dass ihr Porträt ein Pendant zu dem Porträt Philipps IV. war.¹³⁸ Wenn die Identifizierung eines offiziellen Porträts der spanischen Königin als Anna Franziska Leslie heute eigenartig wirkt, dann muss die Identifikation König Karls I. von England, Schottland und Irland (1625–1649; Abb. 17) als *Jakob Graf von Leslie in Hermelin Mantel* 1835 fragwürdig erschienen sein. Der König ist mit Krone, Reichsapfel und Krönungsornat als Verkörperung des Staates dargestellt.¹³⁹ Jedoch wurde

¹³⁷ ZAP, SI_ZAP/0009/Herbersteinov arhiv/Gospostvo Gornji Ptuj, šk. 99, ov. 316, Herrschaft Oberpettau Mobilar Inventar Hauptbuch für das Jahr 1835, 31. Dezember 1835. Zum Porträt siehe VIDMAR 2007 (Anm. 13), S. 73–74.

¹³⁸ ZAP, SI_ZAP/0009/Herbersteinov arhiv/Gospostvo Gornji Ptuj, šk. 101, ov. 338, Gut Oberpettau Mobilar Inventar Hauptbuch für das Jahr 1857, 31. Dezember 1857, S. 18.

¹³⁹ Zum Staatsporträt siehe Friedrich POLLEROSS, Das frühneuzeitliche Bildnis als Quelle, *Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16.–18. Jahrhundert). Ein exemplarisches Handbuch* (Hrsg. Josef Pauser, Martin Scheutz, Thomas Winkelbauer), Wien-München 2004 (Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Ergänzungsband 44), S. 1011.



18. *Porträt von Königin Henriette Maria von England, Schottland und Irland, 1669–1673, Schloss Frýdlant*

Seehanns Identifikation erst 1857 von Kutschera korrigiert und durch die Feststellung ergänzt, dass das Porträt eine Kopie nach Anton van Dyck ist.¹⁴⁰ Dasselbe gilt für das Porträt der Königin Henrietta Maria, das 1835 als *Maria Theresia, Gemahlin des Grafen Jakob Leslie, geborene Liechtenstein, in Hermelin Mantel* identifiziert wurde (Abb. 18).¹⁴¹

Als letzter der 14 Porträtierten wird in den Inventaren von 1835 und 1857 König *Karl der II. von Schottland* identifiziert.¹⁴² Da es aber als Pendant zur *Königin von Schottland* (Erzherzogin Eleonora Maria) genannt ist, gibt es keinen Zweifel darüber, dass damit das Porträt des polnischen Königs Michael Korybut Wiśniowiecki gemeint war, dessen Regierungszeit einer der Hauptargumente für die Entstehungszeit der Serie in den Jahren 1669–1673 ist.¹⁴³

Gleich danach wird im Inventar von 1857 das Porträt von *Wilhelm, Sohn des Anton Grafen von Leslie, letzter Sprössling dieses Grafengeschlechtes starb als Knabe 1783* angeführt.¹⁴⁴ Antons einziger Sohn wurde am 9. März 1779 auf den Namen Heinrich Anton Josef Leopold Franz de Paula Ignaz Franz Xaver getauft,¹⁴⁵ im Sterbebuch ist er am 12. März 1784 als Heinrich angeführt.¹⁴⁶

Aus unbekanntem Gründen hat man ihn in den Schlossinventaren Wilhelm genannt; unter diesem Namen erwähnt ihn auch Eduard Damisch in seiner 1855 verfassten Geschichte der Grafen von Leslie.¹⁴⁷ Das Porträt wurde 1860 in das Wiener Palais Dietrichstein gebracht, wo sich seine Spuren verlieren. Möglicherweise wurde es von Klothil-

¹⁴⁰ ZAP, SI_ZAP/0009/Herbersteinov arhiv/Gospostvo Gornji Ptuj, šk. 101, ov. 338, Gut Oberpettau Mobilar Inventar Hauptbuch für das Jahr 1857, 31. Dezember 1857, S. 18. Zum Porträt siehe VIDMAR 2007 (Anm. 13), S. 79–80.

¹⁴¹ ZAP, SI_ZAP/0009/Herbersteinov arhiv/Gospostvo Gornji Ptuj, šk. 99, ov. 316, *Herrschaft Oberpettau Mobilar Inventar Hauptbuch für das Jahr 1835*, 31. Dezember 1835. Zum Porträt siehe VIDMAR 2007 (Anm. 13), S. 80.

¹⁴² ZAP, SI_ZAP/0009/Herbersteinov arhiv/Gospostvo Gornji Ptuj, šk. 101, ov. 338, Gut Oberpettau Mobilar Inventar Hauptbuch für das Jahr 1857, 31. Dezember 1857, S. 18.

¹⁴³ Zum Porträt siehe VIDMAR 2007 (Anm. 13), S. 74–76.

¹⁴⁴ ZAP, SI_ZAP/0009/Herbersteinov arhiv/Gospostvo Gornji Ptuj, šk. 101, ov. 338, Gut Oberpettau Mobilar Inventar Hauptbuch für das Jahr 1857, 31. Dezember 1857, S. 18.

¹⁴⁵ Diözesanarchiv Graz-Seckau (DAG), Graz-Hl. Blut, Taufbuch XX, 1779–1784, Fol. 13.

¹⁴⁶ DAG, Graz-Hl. Blut, Sterbebuch XV, 1770–1784, S. 745.

¹⁴⁷ StLA, Handschriftensammlung Hamerlinggasse, Handschrift 752, *Die Geschichte der Grafen des heiligen römischen Reichs, von Leslie. Von ihrem Ursprunge bis zum Aussterben*. Aus geschichtlichen Quellen zusammengestellt von Eduard Damisch, k.k. Rechnungs Official und Mitglied des historischen Vereins für die Steyermark. 1855. Zweite Abhandlung; HERNJA MASTEN 2002 (Anm. 112), S. 19–24.

de Clam-Gallas ins Schloss Frýdlant gebracht, weil ein Porträt eines Knaben in einer Rüstung und mit Kommandostab in demselben Gang hängt wie die Herrscherporträts; man darf vermuten, dass es aus Gornji Ptuj stammt (Abb. 19). Das Bildnis stellt aber nicht einen jungen Graf Leslie dar, sondern einen Erzherzog, weil auf dem Tisch der Erzherzogshut abgebildet ist. Wahrscheinlich ist der 1678 geborene und spätere Kaiser Joseph I. abgebildet, und zwar vor 1687, als er zum König von Ungarn gekrönt wurde.¹⁴⁸ In den Schlossinventaren von Gornji Ptuj wird das Bildnis immer als ein gerahmtes Gemälde erwähnt und gehörte somit nicht in die Porträtserie der europäischen Herrscher.



19. Porträt des Erzherzogs Joseph (?), um 1685, Schloss Frýdlant

Die Säle mit Herrscherporträts in den Schlössern der Grafen von Leslie

Die Herrscherporträts waren nicht gerahmt, sondern mit Leisten an der Wand befestigt.¹⁴⁹ Die Art der Befestigung wird in den Schlossinventaren nicht näher beschrieben. Nach der Entfernung der Porträts, *da selbe mit Nägel und Leisten an die Wand befestigt waren*, mussten die vorher unverputzten Wandstellen unter den Bildern neu verputzt und geweißt werden.¹⁵⁰ Die Präsentation als *Wandgemälde auf Leinwand*¹⁵¹ dürfte ähnlich wie im Planetensaal des Schlosses Eggenberg gewesen sein, in dem der Gemäldezyklus des Hofmalers Hans Adam Weissenkircher mit vergoldeten Zierleisten (aus dem 18. Jahrhundert) an den Wänden befestigt ist.¹⁵² Ob auch in Ptuj zuerst Vertiefungen in der Stärke der Spannrahmen sowie stuckierte Rahmen vorbereitet wurden wie in Eggenberg, wird man

¹⁴⁸ Vgl. HEINZ, SCHÜTZ 1976 (Anm. 127), S. 162–163.

¹⁴⁹ ZAP, SI_ZAP/0009/Herbersteinov arhiv/Gospostvo Gornji Ptuj, šk. 99, ov. 314, Herrschaft Oberpettau Mobilar Inventar Hauptbuch für das Jahr 1833, 31. Dezember 1833.

¹⁵⁰ MZA Brno, Hlavní registratura Ditrichštejnů, F 18, k. 335, inv. č. 1430, Brief des Verwalters Ferdinand Filafferro und des Waldmeisters Moritz Seehann an die Fürstliche Zentralverwaltung, 9. März 1860, Fol. 1v, 6r.

¹⁵¹ ZAP, SI_ZAP/0009/Herbersteinov arhiv/Gospostvo Gornji Ptuj, šk. 101, ov. 338, Gut Oberpettau Mobilar Inventar Hauptbuch für das Jahr 1857, 31. Dezember 1857, S. 17.

¹⁵² Barbara KAISER, Paul SCHUSTER, *Schloss Eggenberg. 2: Architektur und Ausstattung*, Graz 2016, S. 102–109. Die reichen Stuckrahmen wurden so modelliert, dass die Gemälde in sie versenkt wurden; siehe Barbara RUCK, *Hans Adam Weissenkircher (1646–1695). Fürstlich Eggenbergischer Hofmaler. Aus Anlaß der Vollendung des Eggenberger Planetensales vor 300 Jahren*, Schloss Eggenberg, Graz 1985, S. 54.

nicht mehr eruieren können, weil bereits die Grafen von Herberstein die Saalwände mit Zementputz versehen, unter dem keine älteren Spuren erhalten sind.¹⁵³

Die Art ihrer Präsentation bzw. ihre Wirkung als Wandgemälde ist wahrscheinlich der Grund dafür, dass die Porträts im Saal in den erhaltenen Schlossinventaren des 18. Jahrhunderts nicht angeführt wurden. Im Nachlassinventar, das nach dem Tod von Jakob Ernst Graf Leslie erstellt wurde, wurden 120 Gemälde im Schloss Gornji Ptuj angeführt, darunter kein Porträt.¹⁵⁴ Im Nachlassinventar nach Karl Kajetan Graf von Leslie wurden im zweiten Zimmer des ersten Geschosses, in dem sich auch Tapisserien befanden, 9 *Portrait mit vergolten Rahmen* (11 Gulden wert) gefunden, die Einrichtung des Saals wird nicht erwähnt.¹⁵⁵ Somit bleibt die erste bekannte Erwähnung der Porträts im Saal die Behauptung von Andreas Carl Hitschmann, dass im Schloss nur ein Spiegel in einem Zimmer und einige Familienbildnisse im Saal erhalten seien (28. Februar 1807).¹⁵⁶

Bemerkenswert erscheint die Tatsache, dass Jakob Graf Leslie offensichtlich auch den Saal des Schlosses Nové Město nad Metují mit Herrscherporträts ausstattete. Im ältesten erhaltenen Inventar, das am 3. Juni 1738, nachdem Karl Kajetan Graf Leslie die Herrschaft übernommen hatte, erstellt wurde, werden 18 Porträts verschiedener Kaiser, Könige, Fürsten und Grafen angeführt.¹⁵⁷ Im nächsten erhaltenen Schlossinventar, das am 18. Februar 1762 erstellt wurde, wurden nur noch elf verschiedene Porträts angeführt.¹⁵⁸ Danach wurden sie aus dem Saal entfernt und vermutlich in die Garderobe im ersten Geschoss gebracht, in der sich am 13. März 1775 37 verschiedene alte Porträts und Landschaften befanden.¹⁵⁹ Nach dem Tod von Anton Graf von Leslie fand man am 22. Februar 1802 die Gemälde nicht mehr in sondern vor der Garderobe, jedoch nur noch 16 Porträts und andere Gemälde.¹⁶⁰ Ob sie im Schloss Nové Město nad Metují noch verwahrt werden, muss erst noch eruiert werden. Da sie meines Wissens nicht erhalten sind, kann nicht festgestellt werden, ob auch die 18 Porträts im Saal von Nové Město nad Metují von Jakob Graf Leslie bestellt wurden.

Die Zeit zwischen 1669 und 1673, in die auch die Ausstattung des Schlosssaals in Gornji Ptuj mit Herrscherporträts fällt (und vermutlich auch die Ausstattung des Saals von Nové Město nad Metují mit den 18 Porträts der Kaiser, Könige und Grafen) unter Jakob Graf von Leslie, gehört zu einer Periode, die Ingrid Halászová als die Blütezeit der Porträtgalerien in den Ländern der Habsburgermonarchie bezeichnete (1625/30–ca. 1690).¹⁶¹ Der repräsentative Hauptsaal eines Adelsitzes

¹⁵³ Für die Angabe danke ich dem Restaurator im Regionalmuseum Ptuj – Ormož Mag. Boštjan Roškar.

¹⁵⁴ SOA Zámorsk, Roddiny archiv Lesliů, k. 14, inv. č. 317, Nachlassinventar nach Jakob Ernst Graf von Leslie, 20. Dezember 1737, Fol. 14v–16v; siehe auch WEIGL 2002 (Anm. 9), S. 54.

¹⁵⁵ SOA Zámorsk, Roddiny archiv Lesliů, k. 14, inv. č. 317, Nachlassinventar nach Karl Kajetan Graf von Leslie, 15. September 1761, Fol. 27r.

¹⁵⁶ MZA Brno, Hlavní registratura Ditrichštejnů, F 18, k. 142, inv. č. 291, Beschreibung der Fidei Commiss Herrschaft Ober Pettau, 28. Februar 1807, Fol. 75v.

¹⁵⁷ SOA Zámorsk, Roddiny archiv Lesliů, k. 14, inv. č. 318, Schlossinventar Nové Město nad Metují, 3. Juni 1738, Fol. 7r: *In dem Saal. Verschiedene Kayß, König, fürstl und gräffl Manns und weibs Persohnen Portraits in Schwartzen rahmen... 18 Stück.*

¹⁵⁸ SOA Zámorsk, Roddiny archiv Lesliů, k. 18, inv. č. 432, Nachlassinventar nach Karl Kajetan Graf von Leslie, 18. Februar 1762, Fol. 3v: *In dem Saal. Verschiedene Portraits in Schwartzen Rahmen... 11.*

¹⁵⁹ SOA Zámorsk, Roddiny archiv Lesliů, k. 19, inv. č. 458, Nachlassinventar nach Leopold Graf von Leslie, 13. März 1775, Fol. 8r: *In der Quarderoba N. 13. Verschiedene alte Portraits und Landschaften mit und ohne Rahmen... 37.*

¹⁶⁰ SOA Zámorsk, Roddiny archiv Lesliů, k. 27, inv. č. 539, Inventar des Schlosses Nové Město nad Metují, 22. Februar 1802, Fol. 13v: *Im mittleren stock. Vor der quarderobe. Allerhand Portrait und bilder... 16.*

¹⁶¹ Ingrid HALÁSZOVÁ, Einleitung. Das Phänomen des Porträts und die Gestaltung der adeligen Porträtgalerien im 16. und 17. Jahrhundert in den Ländern der ehemaligen Habsburgermonarchie, *Noblesse im Bild* 2016 (Anm. 29), S. 30.

wurde oft mit Familienporträts, Ahnenporträts, Kaiserporträts oder Porträts bekannter Persönlichkeiten ausgestattet.¹⁶² Die „Regentengallerie“ von Gornji Ptuj unterschied sich von vergleichbaren Herrscherporträtserien, die in den meisten Fällen nur die Habsburger glorifizierten,¹⁶³ da fast die Hälfte der Porträtierten den Häusern Stuart und Bourbon angehörten. Mit der Auswahl der Regenten veranschaulichte Jakob Graf von Leslie die Geschichte der eigenen Familie und die erfolgreiche Übersiedlung eines Familienzweiges aus Schottland nach Mitteleuropa, wie Ferdinand Raisp bereits 1858 feststellte.¹⁶⁴ Raisps Interpretation kann aufgrund der jüngsten Quellen durch die Annahme vervollständigt werden, dass die Auswahl der Regenten auch die Kavaliertour von Jakob Leslie widerspiegelte, da ihn sein Onkel Walter Leslie nach Deutschland, Polen, Frankreich, Spanien und Italien geschickt hatte.¹⁶⁵ Die ersten sechs Monate des Jahres 1660 verbrachte Jakob Leslie in Spanien.¹⁶⁶ Die Absicht seines Aufenthalts in Madrid war, die Verhandlungen seines Onkels Walter hinsichtlich der Verleihung des Ordens vom Goldenen Vlies zu beschleunigen, wobei er sogar *sotto mano soll negotiren*.¹⁶⁷ Am Sonntag vor dem 10. März 1660 hatte Jakob Leslie eine Audienz bei Philipp IV., König von Spanien, bei der auch die Infantin (wahrscheinlich Maria Teresa) anwesend war.¹⁶⁸ Nach der Audienz blieb er noch einige Monate in Madrid und bemühte sich weiterhin um den Orden für seinen Onkel, woraufhin der kaiserliche Botschafter Johann Maximilian Graf von Lamberg vermerkte, dass Jakob Leslie nicht schlecht verhandele.¹⁶⁹ Er blieb so lange in Madrid, dass er den Feierlichkeiten der Hochzeit von Infantin Maria Teresa mit dem französischen König Ludwig XIV. beiwohnen konnte,¹⁷⁰ die erst im Juni in den Pyrenäen stattfanden. Die Porträts des neuvermählten Ehepaars wurden später nicht für die Herrschergalerie in Gornji Ptuj gewählt, wohl aber die Porträts des spanischen Kö-

¹⁶² HALÁSZOVÁ 2016 (Anm. 161), S. 33–37.

¹⁶³ HALÁSZOVÁ 2016 (Anm. 161), S. 35.

¹⁶⁴ RAISP 1858 (Anm. 14), S. 31.

¹⁶⁵ LESLIE 1869 (Anm. 110), S. 251.

¹⁶⁶ MZA Brno, Rodinný archiv Ditrichštejnů, G 140, k. 10, inv. št. 27, Brief von Johann Maximilian Graf Lamberg an Ferdinand Fürst Dietrichstein, 28. Januar 1660, Fol. 40r–41r.

¹⁶⁷ MZA Brno, Rodinný archiv Ditrichštejnů, G 140, k. 10, inv. št. 27, Brief von Johann Maximilian Graf Lamberg an Ferdinand Fürst Dietrichstein, 17. März 1660, Fol. 24v. Lamberg schrieb am 17. März 1660 dem Fürsten, dass sich Leslie bereits mehr als sechs Jahre */.../ über so villfeltige Instantien /.../* vergeblich um den Orden bemühe; siehe MZA Brno, G 140, RA Ditrichštejnů, k. 10, inv. št. 27, Brief von Johann Maximilian Graf Lamberg an Ferdinand Fürst Dietrichstein, 17. März 1660, Fol. 24r. Walter Leslie erhielt den ersehnten Orden erst am 6. Mai 1665; zur Zeremonie in der Hofburg siehe Paul TAFFERNER, *Der Röm: Kay: May: Leopoldi I. An Deß grossen TürckenSultans Mehemet Cham Ottomanische Porten Anno 1665. den 25. May abgeordnete Botschafft / Welche Ihro Hochgrafl: Excellenz / etc Herr Herr Walther Leßlie / deß Heil. Röm: Reichs Graff und Herr zu Pettau und Newstatt an der Mettau / Ritter deß guldenen Fluß / der Röm: Kays. May: Gehaimer Rath / Hoff-Kriegs-Rath / Feldt-Marschall / und über die Windisch und Petrinische Granitz General / denckwürdig verrichtet Und von P. Paulo Tafferner der Societät Jesu Priester / ernent Ihrer Hochgräfl: Excellenz gewester Raiß-Caplan / Anno 1668. Lateinisch zu Wienn / anjetzo aber dem günstigen Leser zu Belieben in Teutsch verfasst*, Wienn 1672, S. 3–7.

¹⁶⁸ MZA Brno, Rodinný archiv Ditrichštejnů, G 140, k. 10, inv. št. 27, Brief von Johann Maximilian Graf Lamberg an Ferdinand Fürst Dietrichstein, 10. März 1660, Fol. 26r.

¹⁶⁹ MZA Brno, Rodinný archiv Ditrichštejnů, G 140, k. 10, inv. št. 27 Brief von Johann Maximilian Graf Lamberg an Ferdinand Fürst Dietrichstein, 7. April 1660, Fol. 49r: *Der Jung Gr. Leslie ist noch hir, er negotiert nit übl, es scheint ietzt mehrere Hoffnung zu sein alß jemals mit der praetension des Tusons zu spuntiren*. Zum kaiserlichen Botschafter Johann Maximilian Lamberg (1608–1682) siehe Pavel MAREK, Michaela BURIÁNKOVÁ, Nejstarší cisařská ambasáda. Zástupci rakouských Habsburků ve Španělsku, *V zastoupení císaře. Česká a moravská aristokracie v Habsburské diplomacii 1640–1740* (Hrsg. Jiří Kubeš), Pardubice 2018, S. 197–198.

¹⁷⁰ MZA Brno, Rodinný archiv Ditrichštejnů, G 140, k. 10, inv. št. 27, Brief von Johann Maximilian Graf Lamberg an Ferdinand Fürst Dietrichstein, 17. März 1660, Fol. 24r–25r.

nigs, den Jakob Leslie persönlich kennenlernte, seiner Gemahlin Maria Anna und Tochter Margarita Teresa. Hinsichtlich der persönlichen Kontakte zwischen dem Auftraggeber und den Porträtierten wurde bereits erwähnt, dass Jakob Leslie 1666 vergeblich gehofft hatte, als kaiserlicher Botschafter an den Hof Karls II. nach London geschickt zu werden.¹⁷¹ Jedoch blieb Jakobs spätere militärische Karriere am Hof Karls II. nicht unbemerkt, da Jakobs Bruder Wilhelm Aloisius, der Autor von *Laurus Laesleana*, am 10. August 1684 aus London an seinen Bruder schrieb, dass alle seine Freunde in London wegen seiner militärischen Erfolge begeistert seien.¹⁷² König Karl II. sagte Wilhelm Aloisius während einer privaten Audienz, dass Jakob eine Ehre für seine Nation sei.¹⁷³ Wegen der Prätension von Jakob Leslie in den 1660er Jahren, als kaiserlicher Diplomat tätig zu sein, darf man die Herrscherporträts in Gornji Ptuj auch als eine Widerspiegelung der Ambitionen ihres Auftraggebers verstehen.



Das späte Kunstinteresse von Fürst Franz Joseph von Dietrichstein¹⁷⁴ spiegelte sich unter anderem im Ankauf von alten und der Bestellung neuer Familienporträts wider.¹⁷⁵ Für die (falsche) Identifizierung der europäischen Herrscher als Grafen von Leslie dürften aber eher die Beamten seiner Herrschaft Gornji Ptuj als der Fürst verantwortlich gewesen sein. Die Rolle der fürstlichen Beamten bei der Erforschung und Publizierung der Denkmäler von Ptuj im 19. Jahrhundert war beträchtlich. Wie erwähnt, war der Waldmeister und Kastner Moritz Seehann Mitglied der Zentral-Commission für Erhaltung der Kunst und Baudenkmale und des Historischen Vereins für Steiermark. Als Ferdinand Raisp (1818–1898) 1858 die erste Monografie über Ptuj veröffentlichte,¹⁷⁶ war er als fürstlicher Gutsverwaltungsassistent angestellt und wohnte im Schlossbereich.¹⁷⁷ Unter den Grafen von Herberstein war Raisp Verwalter der Domänen Gornji Ptuj und Ristovec (Rüstenau)¹⁷⁸ und Mitglied des städtischen Museumsvereins.¹⁷⁹ Es ist ein Verdienst von Fürst Franz Joseph von Dietrichstein und seiner Enkelin Theresia Gräfin von Herberstein, dass sie im 19. Jahrhundert das Schloss Gornji Ptuj vor dem Verfall retteten und renovierten.¹⁸⁰

¹⁷¹ WORTHINGTON 2012 (Anm. 124), S. 112–113.

¹⁷² SOA Zámorsk, Rodinný archiv Lesliů, k. 10, inv. č. 211, Brief von Wilhelm Aloisius Graf Leslie an Jakob Graf Leslie, 10. August (1684), Fol. 396v: *All your freinds heer are extremly had to heare of the good succeffe of your glorious interpryses, which I pray God to continoe and augment.*

¹⁷³ SOA Zámorsk, Rodinný archiv Lesliů, k. 10, inv. č. 211, Brief von Wilhelm Aloisius Graf Leslie an Jakob Graf Leslie, Fol. 396r–396v: *I haue had hir priuate and very gratious audiences of his Royall Highnesse, who at the presenting him your letter sayd to me you were ane honor to your Natione.*

¹⁷⁴ ARETIN 1957 (Anm. 4), S. 702.

¹⁷⁵ Vgl. MEDŘÍKOVÁ (Anm. 29), S. 129–130.

¹⁷⁶ RAISP 1858 (Anm. 14).

¹⁷⁷ MZA Brno, Hlavní registratura Ditrichštejnů, F 18, k. 404, inv. č. 2965, Brief des Verwalters Moritz Seehann an die Fürstliche Zentralverwaltung, 14. November 1860, Fol. 1v, 6r.

¹⁷⁸ Nach dem Zitat auf seinem Grabmal: *Ferdinand Raisp pens. Verwalter der reichsgräflich Herberstein'schen Domänen Oberpettau und Rüstenau, geb. 15. August 1818 gest. 25. Jänner 1898*; siehe Boris FARIČ, Tatjana ŠTEFANIČ, Dejan ZADRAVEC, „Počívajte v miru!“ *Nagrobniki s starega ptujskega mestnega pokopališča*, Ptuj 2018, S. 128.

¹⁷⁹ Die Hauptversammlung des Museal-Vereins, *Pettauer Zeitung*, 10/6, 7. Februar 1897, S. 3.

¹⁸⁰ Vgl. CIGLENEČKI 1992 (Anm. 9), S. 49–51; WEIGL 2002 (Anm. 9), S. 55; VNUK 2006 (Anm. 66), S. 32. Dieser Beitrag entstand im Rahmen des Forschungsprogramms *Slovenian Artistic Identity in European Context* (Slovenian Research Agency, P6-0061) und des Forschungsprojekts *Art and the Nobility in Times of Decline: Transformations, Translocations and Reinterpretations* (Slovenian Research Agency, J6-1810).

Prednik ali kralj? Recepcija portretov iz 17. stoletja v času Franca Jožefa kneza Dietrichsteina (1767–1854)

Povzetek

Prispevek temelji na že znani ugotovitvi, da se je Franc Jožef knez Dietrichstein na stara leta posvetil umetnosti in znanosti. Njegovo zanimanje za rodbinsko zgodovino se je med drugim odrazilo v nakupu gospostva Dietrichstein na Koroškem leta 1838 in v iskanju sledi za predniki, ki ga je na Koroškem in Štajerskem opravil njegov uradnik Lukas Patek. Na podlagi še neobjavljene korespondence so analizirana Patkova dognanja in nakupi predmetov za knezov matični grad Mikulov (Nikolsburg) na Moravskem.

Predstavljene so knezove težnje, da bi s podedovanimi, kupljenimi in naročenimi portreti poudaril pomen svoje rodbine in prednikov. V zgodnjih štiridesetih letih 19. stoletja je knez pri slikarju Carlu Agricoli naročil pomanjšane kopije portretov iz Dvorane prednikov v Mikolovem in zgodovinskih prizorov, ki so bili naslikani na oboku dvorane. S pomanjšanimi kopijami je opremil prostore svoje dunajske palače, da bi jih imel ves čas pred očmi. Po kopijah je Robert Theer izdelal litografije, ki so leta 1844 izšle kot album z naslovom *Familien Portraite und Historische Bilder aus dem fürstlich Dietrichstein'schen Hause*. Serijo portretov neposrednih knezovih prednikov uvajata Siegmund baron Dietrichstein, dedni točaj na Koroškem, cesarski svetnik, deželni glavar Štajerske in upravitelj spodnjeavstrijskih dežel, ter njegova soproga Barbara baronica Rottal, ki naj bi bila nezakonska hči cesarja Maksimilijana I. Ob knezovih neposrednih prednikih je v seriji upodobljenih le nekaj bližnjih sorodnikov, med njimi Valter grof Leslie (1606–1667), ki je bil poročen z Ano Frančiško grofico Dietrichstein.

Valter grof Leslie je v oporoki z dne 27. maja 1663 s svojima gospostvoma Nové Město nad Metují na Češkem in Gornji Ptuj na Štajerskem ustanovil fidejkomis, ki ga je njegov nečak Jakob grof Leslie (ok. 1635–1692) 12. januarja 1690 obogatil z graško palačo Lesliehof. Po določilih o dedovanju so gospostvi in palača leta 1802 pripadli knežji liniji Dietrichsteinov. V drugem desetletju 19. stoletja je bil Franc Jožef knez Dietrichstein zaradi posledic Napoleonskih vojn prisiljen prodati nekatere svoje posesti, vendar je obdržal nekdanji Lesliejevi gospostvi Nové Město nad Metují in Gornji Ptuj. Za obnovo gradov, od katerih je bil Gornji Ptuj tik pred propadom, je knez zaposlil češkega arhitekta Jana Filipa (Johanna Philippa) Joendla.

Ob knezovem prevzemu dediščine leta 1808 je bil ptujski grad skoraj prazen, saj je Dietrichsteinski uradnik Andreas Carl Hitschmann leto prej zabeležil, da so v njem samo ogledalo v eni od sob in nekaj družinskih portretov v dvorani. V inventarjih ptujskega gradu, za katere je bil zadolžen gozdni mojster in kaščar Moritz Seehann, lahko omenjenim portretom sledimo od leta 1831, ko so bili opisani kot »staronemške figure«, na stene dvorane pa so bili pritrjeni z žebli in letvicami, brez okvirjev, da so dajali vtis stenskih slik. Morda na knezovo ali na lastno pobudo je Seehann portretirance leta 1835 podrobneje identificiral in v njih prepoznal sedem članov in članic rodbine Leslie, škotskega kanclerja »Hýda«, »škotskega« kralja Karla II. s soprogo ter cesarja Ferdinanda II. in Leopolda I. s sprogama. Vprašanja, ali so bili portreti vladarjev identificirani kot portreti grofov Lesliejev na pobudo kneza Dietrichsteina, pregled virov ni razrešil. Seehannova identifikacija članov rodbine Leslie je temeljila na genealoškem delu *Laurus Leslaeana*, ki ga je spisal jezuit Viljem Alojzij grof Leslie in je leta 1692 izšlo v Gradcu. Zaradi upodobljenih rekvizitov, kot so kraljevske insignije in kronanjski plašči, se zdi komaj verjetno, da je izobraženi Seehann, ki je bil član Centralne komisije za ohranjanje umetnostnih in arhitekturnih spomenikov ter Zgodovinskega društva za Štajersko, verjel v svojo identifikacijo portretirancev. Kljub temu jo je leto za letom prepisoval v grajske inventarne knjige vse do 1857, ko je portretirance glede

na rekvizite ustrežnejše (vendar ne vseh pravilno) identificiral krajinar Franz Kutschera, ki ga je Jožef Franc knez Dietrichstein (1798–1858) leta 1855 zaposlil kot direktorja svojih umetnostnih zbirk, tudi z namenom, da zbirke uredi in revidira inventarje. Štirinajst portretov vladarjev in pet domnevnih portretov grofov Lesliejev je bilo leta 1860 prepeljanih v dunajsko palačo Dietrichsteinov, ki jo je podedovala Klotilda grofica Clam-Gallas, ena od hčera kneza Jožefa Franca. Iz dunajske palače so bili prepeljani v grad Frýdlant na severu Češke, v katerem je ohranjenih vseh štirinajst portretov vladarjev in morda eden od domnevnih portretov Lesliejev, na katerem pa je verjetno upodobljen nadvojvoda Jožef (poznejši cesar Jožef I.).

Dobro ohranjena dokumentacija je omogočila poglobljen uvid v recepcijo in prenose portretov v času Franca Jožefa kneza Dietrichsteina in bo v pomoč pri nadaljnjih raziskavah recepcije in translokacij umetnin v 19. stoletju. Prispevek osvetljuje tudi pomen knežjih uradnikov, zlasti Moritza Seehanna in Ferdinanda Raispa, pisca prve monografije o Ptujju, za razcvet zanimanja za zgodovino in umetnostne spomenike na Ptujju v 19. stoletju.

Vizualna propaganda Stadlerjevih ekumenskih prizadevanj v freskah Ivane Kobilce

Mateja Maučec

Ivana Kobilca (1861–1926) je v svojem ustvarjalnem obdobju dalj časa preživela v tujini.¹ Zgodnjim začetkom na Dunaju (1879–1880?)² so sledila študijska leta v Münchnu (1881–1889), kjer se je umetnica likovno formirala in začela svojo razstavljalško pot. V razstavnih dosežkih je Ivana Kobilca dosegla vrh leta 1891 z uvrstitvijo dveh slik, *Poletja* in *Likaric*, na pariški Salon (Salon du Champ de Mars), ki ga je organizirala Société Nationale des Beaux-Arts. Po tem dosežku se je slikarka preselila v Pariz (1891–1893), od koder se je dve leti pozneje vrnila v domovino. Od tod je leta 1897 odpotovala v Sarajevo, kjer je ostala osem let.³

V razgibanem sarajevskem obdobju je Ivana Kobilca hitro vzpostavila mrežo stikov in pridobila pomembna slikarska naročila.⁴ Slikarkin opus iz tega obdobja vključuje poleg večjega števila portretov, tihožitij in žanrskih orientalskih motivov tudi sakralna dela, umetnica pa je sodelovala tudi pri ilustracijah zvezka enciklopedične zbirke *Die  sterreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild* o Bosni in Hercegovini (1901), prispevala reprodukcije svojih del v revijo *Nada* in po naročilu ljubljanskega župana Ivana Hribarja (1851–1941) naslikala večje alegorično delo za ljubljansko mestno hišo, *Slovenija se klanja Ljubljani*.⁵ Motivno razgibano obdobje je Kobilca zaključila leta 1905, ko

¹ Umetnica je v tujini bivala v obdobjih 1879–1880 (Dunaj), 1881–1889 (M nchen), 1891–1893 (Pariz), 1897–1905 (Sarajevo) in 1907–1914 (Berlin).

² Beti ŽEROVC, Ivana Kobilca – a Career in the Context of Nineteenth-Century Women’s Painting, *Biuletyn historii sztuki*, 76/3, 2014, str. 511, postavlja čas slikarkinega bivanja na Dunaju pod vprašaj in dopušča kot mogoče leto odhoda na Dunaj 1880.

³ Za življenjepis Ivane Kobilce gl. Stanko VURNIK, Ivana Kobilca. Spomini, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 3/3–4, 1923, str. 100–112 (ponatis: Stanko VURNIK, Ivana Kobilca. Spomini, *Ivana Kobilca. 1861–1926*, Narodna galerija, Ljubljana 1979, str. 52–61); Silva TRDINA, Ivana Kobilca, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 2, 1952, str. 94–114; Polonca VRHUNC, Življenje in delo Ivane Kobilce, *Ivana Kobilca 1979* (op. 3), str. 22–25; Sandra BRATUŠA, Nataša CIBER, Veličastno neprilagojena umetnica. Življenjepis Ivane Kobilca (1861–1926), *Ivana Kobilca 1861–1926. »Slikarja je vendar nekaj lepega ...«*, Narodna galerija, Ljubljana 2018, str. 11–46.

⁴ Kobilca se je kmalu po prihodu povezala s slikarjem in likovnim urednikom revije *Nada* Ewaldom Arndtom-Tscheplinom (1865–1922), vodjo muzeja in mestnim svetnikom Konstantinom von H rmannom (1850–1921), med bivanjem v Sarajevu pa se je uveljavila pri samem vrhu bosanske administracije, npr. pri Hugu baronu Kutscheri (1847–1909), civilnem upravitelju Bosne in Hercegovine, in Eugenu baronu Alboriju (1838–1915), upravitelju deželne vlade Bosne in Hercegovine. Mateja MAUČEC, Ivana Kobilca v Sarajevu (1897–1905), *Ivana Kobilca 2018* (op. 3), str. 180–184.

⁵ *Die  sterreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. 22: Bosnien und Herzegowina*, Wien 1901; Beti ŽEROVC, Zelo slovenska slika, *Razgledi*, 15, 1998, str. 24–25; Beti ŽEROVC, Ivana Kobilca and Her Painting for the Ljubljana Town Hall, *Slovenia Bows to Ljubljana, in the Context of Women’s Painting in the Late Nineteenth Century*, *Radovi Istituta za povijesti umjetnosti*, 37, 2013, str. 167–178.

se je vrnila v domovino, leto in pol pozneje pa se je preselila v Berlin, kjer je ostala do začetka prve svetovne vojne. Ob izbruhu vojne se je slikarka vrnila v Ljubljano, kjer je ostala do smrti.⁶

Poglavitni razlog, zaradi katerega je Ivana Kobilca leta 1897 odšla v Sarajevo, naj bi bilo po mnenju večine raziskovalcev naročilo portreta nadškofa Stadlerja.⁷ Prvi sarajevski nadškof dr. Josip Stadler (1843–1918, nadškof od 1881) je bil ključna figura v zgodovini bosensko-hercegovske Katoliške cerkve in je s svojim delovanjem posegel na vsa področja cerkveno-političnega, socialnega in političnega življenja (sl. 1).⁸ Povezava s Stadlerjem je bila za slikarko izjemnega pomena, saj je nadškof umetnico vključil tudi v izvedbo slikarskega programa semeniške cerkve sv. Cirila in Metoda v Sarajevu.⁹

Gradnja semeniške cerkve sv. Cirila in Metoda je predstavljala del širšega projekta reorganizacije katoliške hierarhije v Bosni in Hercegovini, ki je sledila avstroogrski okupaciji dežele. Leta 1878 je Avstro-Ogrska z odločbo Berlinskega kongresa pridobila mandat za zasedbo Bosne in Hercegovine in sledila je okupacija gospodarsko zaostale in politično nemirne dežele, ki je formalno še naprej spadala pod Osmansko cesarstvo. Avstroogrška oblast je skušala deželo modernizirati in jo integrirati v dualistični državni sistem z vpeljavo moderne uprave, vključitvijo v carinsko unijo, tehnološko modernizacijo, izgradnjo prometne infrastrukture, industrije ter z ukrepi na kulturnem področju. Dodaten izziv sta predstavljali večnacionalnost in večkonfesionalnost prebivalstva, saj je bila katoliška veroizpoved manjšinska, po številčnosti na tretjem mestu, za srbsko pravoslavno in muslimansko, dežela pa je bila predmet srbskih in hrvaških nacionalističnih apetitov.¹⁰

Spremenjene politične okoliščine so terjale spremembe tudi na verskem področju. Dotedanja ureditev, kjer je bilo katolištvo v Bosni in Hercegovini pod okriljem frančiškanskega reda, se je



1. Dr. Josip Stadler (1843–1918),
Arhiv Republike Slovenije

⁶ VRHUNC 1979 (op. 3), str. 22–25.

⁷ TRDINA 1952 (op. 3), str. 102–103; VRHUNC 1979 (op. 3), str. 22; Ljerka MENAŠE, Luc MENAŠE, *Ivana Kobilca*, Gorenjski muzej, Kranj 1972, str. 41.

⁸ O nadškofu Stadlerju gl. Srečko Matko ĐAJA, *Bosnien-Herzegowina in der österreichisch-ungarischen Epoche (1878–1918). Die Intelligentsia zwischen Tradition und Ideologie*, München 1994, str. 50; *Josip Stadler – Život i djelo* (ur. Pavo Jurišić), Sarajevo 1999; Zoran GRIJAK, *Politička djelatnost vrhbosanskog nadbiskupa Josipa Stadlera*, Zagreb 2001.

⁹ VURNIK 1923 (op. 3), str. 109; TRDINA 1952 (op. 3), str. 106.

¹⁰ ĐAJA 1994 (op. 8), str. 37–42; Leften STAVRIJANOS, *Balkan posle 1453. godine*, Beograd 2005, str. 375–405, 428–445; Ivo GOLDSTEIN, *Hrvaška zgodovina*, Ljubljana 2008 (Zgodovina držav in narodov, 3), str. 143–172; Sima M. ČIRKOVIĆ, *Srbska zgodovina*, Ljubljana 2009 (Zgodovina držav in narodov, 4), str. 196–208.

izkazala za neustrezno in potrebna je bila vzpostavitev celovite cerkvene hierarhije, ki bi okrepila katolištvo na mejnem območju in tvorila po religiozni plati obrambni zid proti Pravoslavni cerkvi, po politični pa proti Rusiji.¹¹ Nova ureditev Katoliške cerkve v Bosni in Hercegovini je bila po eni strani pomembno notranjepolitično vprašanje Avstro-Ogrske, v reševanje katerega so bili vključeni predstavniki avstrijske in ogrske vlade, po drugi strani pa je bilo vprašanje velikega pomena za Sveti sedež, ki se je nadejal okrepitve katolištva v jugovzhodni Evropi in je okupacijo dežele dojemal kot prvi korak k doseganju tega cilja. S sodelovanjem obeh strani je bil oblikovan program cerkvene reorganizacije, nato pa je bila 5. julija 1881 s papeško bulo *Ex hac augusta* ustanovljena v Bosni in Hercegovini posebna cerkvena pokrajina, ki je obsegala novoustanovljeno vrhbosensko nadškofijo s sedežem v Sarajevu in tri sufraganske škofije.¹² Sestavni del programa je bila izgradnja stolnice ter vzpostavitev stolnega kapitlja in semenišča v Sarajevu, določene so bile tudi letne dotacije avstroogrskemu cesarju za katoliške ustanove, cesar pa je dobil privilegij imenovanja nadškofa in škofov.¹³ Avstroogrskemu oblastem je bil tako prepuščen velik vpliv ne samo na imenovanje nadškofa, temveč tudi na nadzor njegovega delovanja ter delovanja ostalih škofov.¹⁴

Pri načrtovanju reorganizacije cerkvenega ustroja v Bosni in Hercegovini je treba omeniti tudi vlogo drugega cerkvenega odličnika, bosensko-sremskega škofa Josipa Juraja Strossmayerja (1815–1905, škof od 1850), ki je rezidiral v slavonskem Đakovu.¹⁵ Strossmayer je že na osnovi svojega škofovskega naziva menil, da mu pripada pravica do sodelovanja v razpravi o tem vprašanju, vendar je bil njegov položaj problematičen, saj se je kot glasen zagovornik panslavistične ideje zameril avstroogrskemu oblastem, ki so njegovo politično delovanje spremljale z veliko nenaklonjenostjo.¹⁶ Strossmayer je prek svojih prijateljev posredoval papežu svoje predloge nove cerkvene ureditve v Bosni in Hercegovini, vendar mu je Sveti sedež, čeprav je njegove predloge pregledal, dal jasno vedeti, da ne namerava ničesar narediti brez soglasja avstroogrskemu oblastem in da zaradi nenaklonjenosti avstroogrskemu oblastem Strossmayerju njegovih predlogov na Dunaju ne bo predstavljal.¹⁷

Kot že omenjeno, je bil za imenovanje vrhbosenskega nadškofa potreben konsenz tako Svetega sedeža kot tudi avstroogrskih oblasti. Ta zahteva je izločila številne kandidate iz vrst frančiškanskega reda. Papež Leon XIII. (1810–1903, papež od 1878) je bil mnenja, da bosensko-hercegovski frančiškani niso dorasli reorganizacijskim zahtevam, in se je nagibal k izboru osebe iz vrst svetne duhovščine s področja Hrvaške ali Slavonije.¹⁸ Avstro-Ogrska, ki je nameravala v Bosni in Hercegovini voditi politiko

¹¹ Andreas GOTTSMANN, *Rom und die nationalen Katholizismen in der Donaumonarchie. Römischer Universalismus, habsburgische Reichspolitik und nationale Identitäten 1878–1914*, Wien 2010, str. 77–81.

¹² Sufraganske škofije so bile v Mostarju, Banjaluki in Trebinju, a je slednja ostala pod administracijo dubrovniške škofije; gl. GRIJAK 2001 (op. 8), str. 80.

¹³ Imenovanje apostolskega administratorja škofije Banjaluka je ostalo v pristojnosti Svetega sedeža; gl. GRIJAK 2001 (op. 8), str. 80.

¹⁴ GRIJAK 2001 (op. 8), str. 80.

¹⁵ Novejša dela o Strossmayerju: *Zbornik radova o Josipu Jurju Strossmayeru* (ur. Ivo Padovan), Zagreb 1997; William Brooks TOMLJANOVICH, *Biskup Strossmayer. Nacionalizam i moderni katolicizam u Hrvatskoj*, Zagreb 2001; *Međunarodni znanstveni skup Josip Juraj Strossmayer povodom 190. obljetnice rođenja i 100. obljetnice smrti. Zbornik radova* (ur. Franjo Šanjek), Zagreb 2006.

¹⁶ GRIJAK 2001 (op. 8), str. 41.

¹⁷ GRIJAK 2001 (op. 8), str. 46–52.

¹⁸ Frančiškanskemu redu niso bili naklonjeni niti v avstroogrski diplomaciji, saj so zaradi povezovanja dela bosenskih frančiškanov z južnoslovanskimi nacionalnimi gibanji videli red kot politično nezanesljiv, zaradi načina izbire redovnega vodstva pa tudi težko obvladljiv; gl. ĐAJA 1994 (op. 8), str. 47.

mednacionalnega in medkonfesionalnega ravnotežja, je Sveti sedež pri izboru precej omejevala, saj so bili zanjo izrazito hrvaško opredeljeni kandidati nesprijemljivi, kar je zopet izločilo več kandidatov.¹⁹ Na priporočilo hrvaškega bana Ladislava Pejačevića (1824–1901) je bil za nadškofa predlagan dr. Josip Stadler. Slovan nemškega porekla (rodbina izvira iz Gornjega Porenja) z doktoratom iz filozofije in teologije na papeški univerzi Gregoriana je bil zaradi visoke izobrazbe in konservativnih stališč primerna izbira tako za avstroogrsko oblast, ki je od njega pričakovala servilnost, kot tudi za Sveti sedež, ki ga je prepričal s svojim znanstvenim delom.²⁰ Kot profesor ontologije in fundamentalne teologije na Teološki fakulteti v Zagrebu se je ukvarjal s temami, kot so problem prave vere, prave Kristusove Cerkve ter katoliškega nauka o papežu in vprašanja cerkvene unije s Pravoslavno cerkvijo, tj. s temami, ki so bile za papeške načrte glede cerkvene združitve ključnega pomena, o čemer bo govor v nadaljevanju.²¹ Nad Stadlerjevim imenovanjem Strossmayer ni bil pretirano navdušen, saj je dvomil, da se bo bodoči nadškof znal upreti političnim pritiskom, kar se je v sledečih letih izkazalo za povsem napačno oceno.²²

16. avgusta 1881 je bil Stadler imenovan za prvega vrhbosenskega nadškofa. Njegov prvi projekt je bila izgradnja katedrale Srca Jezusovega, ki je bila zgrajena med letoma 1884 in 1889.²³ Gradnja stolnice je v Sarajevo pripeljala na Dunaju šolanega hrvaškega arhitekta Josipa Vancaša pl. Požeškega (1859–1932), ki je dobro sodelovanje s Stadlerjem nadaljeval in leta 1891 izdelal tudi načrte za cerkev sv. Cirila in Metoda.²⁴ Že pri gradnji stolnice so se pokazale finančne omejitve, ki so Stadlerja prisilile v iskanje sredstev iz drugih virov, ne samo državnega financiranja. Novoustanovljena nadškofija namreč ni imela lastnih finančnih virov in za pomoč se je Stadler obrnil tudi na Strossmayerja, ki je z bogato mecensko podporo pomagal ne samo pri gradnji stolnice, temveč tudi pri številnih projektih, ki so sledili, med drugim pri gradnji in opremljenosti cerkve sv. Cirila in Metoda.²⁵

Ker je bil Strossmayer velik mecen hrvaške umetnosti v 19. stoletju, se je smiselno vprašati, v kolikšni meri je vplival na izbor umetnikov, ki jih je Stadler najel za opremo cerkva. Med letoma 1866 in 1882 je bila zgrajena đakovska katedrala, Strossmayerjev osebni projekt, za katerega je angažiral (po svojih kriterijih) najboljše arhitekta in umetnike.²⁶ Kot velik ljubitelj nazarenskega slikarstva, s katerim je prišel v stik že v času študija na Dunaju, je k likovni opremljenosti pritegnil Johanna Friedricha Overbecka (1789–1869), ki pa se je zaradi visoke starosti (v času dogovarjanja za poslikave je štel že 77 let) omejil na izdelavo kartonov.²⁷ Dokončanje dela in realizacijo fresk je Strossmayer

¹⁹ GRIJAK 2001 (op. 8), str. 81–83.

²⁰ GRIJAK 2001 (op. 8), str. 81–84. Jezuitski red je vplival na Stadlerjevo teološko formacijo in čeprav nikoli ni bil jezuit, je ostal celo življenje izrazito povezan z njimi. Prim. Zoran GRIJAK, Mladost vrhbosanskega biskupa Josipa Stadlera, *Časopis za suvremenu povijest*, 31/1, 1999, str. 19.

²¹ GRIJAK 2001 (op. 8), str. 105–106.

²² GRIJAK 2001 (op. 8), str. 85.

²³ Đuro BASLER, *Katedrala u Sarajevu*, Sarajevo 1989, str. 17; Dragan DAMJANOVIĆ, Neogotička arhitektura Josipa Vancaša u Bosni i Hercegovini, *Prostor*, 22/1, 2014, str. 99–103.

²⁴ Jela BOŽIĆ, *Arhitekt Josip pl. Vancaš. Značaj i doprinos arhitekturi Sarajeva u periodu austrougarske vladavine*, Sarajevo 1989 (tipkopis doktorske disertacije), str. 165.

²⁵ Angela SZABO, Biskup Strossmayer i njegova suradnja s nadbiskupom Josipom Stadlerom, *Marulić. Časopis za književnost i kulturu*, 48/4, 2015, str. 11–12.

²⁶ O đakovski katedrali gl. Dragan DAMJANOVIĆ, *Đakovačka katedrala*, Zagreb 2009; Dragan DAMJANOVIĆ, *Umjetničko blago Strossmayerove katedrale u Đakovu*, Đakovo 2017.

²⁷ Strossmayer se je s slikarjem sprva želel predvsem posvetovati glede ikonografskega programa, Overbeck pa se je, navdušen nad priložnostjo, da bi sodeloval pri tako velikem projektu, sam ponudil, da bi ne samo sestavil ikonografski program, temveč tudi pripravil kartone za freske; gl. DAMJANOVIĆ 2009 (op. 26), str. 305–306.

zaupal Alexandru Maximilianu Seitzu (1811–1888) in njegovemu sinu Ludwigu (1844–1908), slikarjema iz ožjega Overbeckovega kroga, ki sta bila specializirana za slikanje fresk.²⁸

Pri izbiri umetnikov se je Strossmayer opiral tudi na svojega prijatelja Nikolo Voršaka (1836–1880), kanonika zavoda sv. Hieronima v Rimu, ki je pogosto nastopal kot njegov svetovalec ter posrednik pri nakupu umetnin.²⁹ V sedemdesetih letih se je ožjemu krogu škofovih svetovalcev pridružil še slikar in umetnostni zgodovinar Isidor Kršnjavi (1845–1927), ki je skušal vplivati na njegove odločitve v smeri večjega angažiranja »domačih« umetnikov, tj. umetnikov slovanskega porekla.³⁰ Deloma ga je k temu vodil osebni interes (upal je, da mu bo pri delih na katedrali uspelo tudi zase pridobiti kakšno naročilo), deloma pa zato, ker je skušal gradnjo đakovske katedrale uporabiti za izhodišče preporoda hrvaške umetnosti. Kršnjavi, ki je v Strossmayerjevih očeh užival velik ugled, je igral na karto škofovega domoljublja in ga tako prepričeval: »Bog zna biste li excelentissime uz prevelike, nebrojene i riedke Vaše zasluge tom prilikom i tu još stekli, da biste iznašli kakvog mladog Rafaela slavenskog, koji sad valjda kakve male sličice na prodaju slikati mora negdje u Parizu ili Monakovu.«³¹ Strossmayerjevo stališče je bilo drugačno, dela domačih umetnikov po njegovem niso dosegala zahtevane kvalitete in verjel je, da bo z angažiranjem svetovno priznanih umetnikov v đakovski katedrali ustvarjen večji doprinos k razvoju hrvaške umetnosti, kot bi bil z najemanjem domačih umetnikov povprečne kvalitete. Trud Kršnjavega, da bi za opremo stolnice pridobili več domačih umetnikov, je bil tako neuspešen, saj je bilo Strossmayerjevo stališče do poslikave cerkve jasno definirano in dosledno, čeprav v obravnavanem času že precej konservativno.³²

Leta 1882, ko je bila posvečena đakovska katedrala, je bil ustoličen tudi prvi nadškof vrhbosenske nadškofije, Josip Stadler. Stadler je v sodelovanju z avstroogrsko oblastjo, tj. s finančnim ministrstvom, takoj začel z zbiranjem sredstev za gradnjo katedrale v Sarajevu.³³ K sodelovanju je bilo povabljenih več arhitektov, med njimi tudi Friedrich baron Schmidt (1825–1891), ki je v Đakovu nasledil preminulega glavnega arhitekta Karla Rösnerja (1804–1869). Schmidt k projektu zaradi obilice dela ni pristopil, je pa priporočil svojega učenca Josipa Vancaša pl. Požeškega.³⁴ Kot je bilo tedaj pri pomembnejših sakralnih naročilih običajno, je Vancaš poleg same arhitekture projektiral

²⁸ DAMJANOVIĆ 2017 (op. 26), str. 64. Za Alexandra Maximiliana in Ludwiga Seitzu gl. Artur SCHNEIDER, Strossmayer i religiozno slikarstvo njemačkih nazarenaca, *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti Umjetničkoga razreda*, 1 (252), 1935, str. 31–38.

²⁹ SCHNEIDER 1935 (op. 28), str. 5.

³⁰ Tudi Voršak, ki je živel v Rimu, je okoli sebe zbiral Hrvate, ki so se zadrževali v večnem mestu, in je Strossmayerju pogosto priporočal hrvaške umetnike za đakovsko katedralo ali naročilo za škofovo galerijo, tako da so pri nekaterih umetniških pobude za vključitev prihajale z obeh strani, od Kršnjavega in Voršaka; gl. Dragan DAMJANOVIĆ, Iso Kršnjavi i opremanje đakovačke katedrale, *Zbornik Odsjeka za povijesne znanosti Zavoda za povijesne i društvene znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti*, 26, 2008, str. 197. O Isidorju Kršnjavem gl. Izidor KRŠNJAVI, *Autobiografija, Vijenac*, 7/5, 1927, str. 112–117; *Iso Kršnjavi – veliki utemeljitelj. Zbornik radova znanstvenog skupa* (ur. Ivana Mance, Zlatko Matijević), Zagreb 2015.

³¹ DAMJANOVIĆ 2008 (op. 30), str. 202.

³² Kršnjavi je bil mnenja, da je mogoče tudi med slovanskimi umetniki najti takšne, ki bi bili zmožni sodelovati tako pri poslikavi katedrale kot tudi pri njeni kiparski opremi. Med predlaganimi umetniki so bili tako češki (Vojtěch Hynais (1854–1925), Jaroslav Čermák (1831–1878)) in poljski (Jan Alojzy Matejko (1838–1893)) kot tudi domači umetniki (Ferdinand von Quiquerez-Beaujeu (1845–1893)); gl. DAMJANOVIĆ 2008 (op. 30), str. 201–209.

³³ BASLER 1989 (op. 23); Andrea BAOTIĆ, Prvostolna crkva Srca Isusova – sarajevska katedrala, *Radovi hrvatskog društva za znanost i umjetnost*, 11, 2009, str. 57–78.

³⁴ BAOTIĆ 2009 (op. 33), str. 59, 63, 68. O Vancašu gl. BOŽIĆ 1989 (op. 24); Dragan DAMJANOVIĆ, Neogotička arhitektura u opusu Josipa Vancaša. Radovi u Italiji, Hrvatskoj i Sloveniji, *Prostor*, 22/2, 2014, str. 252–267.

tudi cerkveno opremo. Glede na to, da je đakovska cerkev slovela kot eden najmonumentalnejših primerov historizma na Hrvaškem in postala vzor cerkvene arhitekture v širši regiji, ne preseneča, da je Stadler tudi za sarajevsko katedralo želel pridobiti umetnike, ki jim je že Strossmayer zaupal okrasitev »svoje« cerkve. Na Stadlerjevo odločitev je nedvomno močno vplival tudi Vancaš, ki je že v izhodišču želel zaposliti »iste mojstre, ki so delali v Đakovu«. ³⁵ Za danes skoraj povsem uničeno slikarsko opremo sarajevske katedrale so bili tako najeti Alexander Maximilian Seitz in njegov sin Ludwig ter Alexandrov pomočnik Alberto de Rohden za figuralno poslikavo, za dekorativno pa Josip Voltolini (1838–1892) in Ivan Betizza. ³⁶ Tako deželna vlada kot tudi nadškof sta bila s končnim rezultatom zadovoljna, saj je bil Vancaš za svoj prispevek leta 1890 odlikovan z viteškim križcem reda Franca Jožefa I., postal pa je tudi uradni arhitekt vrhbosenske nadškofije. ³⁷

Izgradnji sarajevske stolnice je sledila ustanovitev deželnega semenišča s cerkvijo sv. Cirila in Metoda. ³⁸ Stadler je že v času gradnje sarajevske katedrale kupil zemljišče za semenišče ter dal Vancašu izdelati načrte, vendar do gradnje zaradi finančnih težav ni prišlo. Celotni kompleks je bil zgrajen šele v letih 1893–1896, pri čemer je bil del, namenjen šolski dejavnosti, dozidan in naseljen že leta 1893, cerkev, ki je umeščena med obe krili semenišča, pa je bila dokončana in posvečena leta 1896. ³⁹ Ob posvetitvi cerkve so notranjščino krasili samo glavni oltar, prižnica in stranska oltarja, posvečena Mariji in Srcu Jezusovemu, poslikava in preostala oprema pa so sledili pozneje. ⁴⁰ Figuralna poslikava je delo dveh avtorjev, Ivane Kobilce in Otona Ivekovića (1869–1939), ⁴¹ dekorativno pa je prispeval Karl Richter. ⁴²

Pri likovni opremi sarajevske katedrale je šlo za neposreden prenos Strossmayerjevih izbir, za cerkev sv. Cirila in Metoda pa je Stadler izbral povsem drugo skupino umetnikov, zato se na tem mestu pojavlja vprašanje, kaj je vplivalo na takšno odločitev in ali je v njej mogoče iskati tudi Strossmayerjev vpliv. Strossmayer ni bil samo nesporna avtoriteta kot poznavalec umetnosti, za Stadlerja je bil izjemno pomemben predvsem kot sodelavec in podpornik njegovega dela. Prvotna

³⁵ BAOTIĆ 2009 (op. 33), str. 68.

³⁶ Kako neposredno je bilo zgledovanje po đakovski katedrali, priča tudi detajl, da je Rohden naslikal nekatere kompozicije kar po kartonih, nastalih za đakovsko katedralo. Prvotna poslikava sarajevske stolnice je ohranjena le v rekonstruirani obliki, v izvorni obliki je ohranjenih le še osem tondov, ki jih je izdelal Ludwig Seitz. Gl. BAOTIĆ 2009 (op. 33), str. 68–69.

³⁷ BAOTIĆ 2009 (op. 33), str. 78.

³⁸ Razlog za dokaj pozno ustanovitev semenišča v Sarajevu je, da sta bila v Travniku leta 1882 ustanovljena jezuitska gimnazija in deško semenišče, leta 1890 pa še semenišče, ki je bilo kasneje prestavljeno v Sarajevo; gl. GRIJAK 2001 (op. 8), str. 116.

³⁹ O stavbni zgodovini semenišča gl. BOŽIĆ 1989 (op. 24), str. 165–169.

⁴⁰ Andrea BAOTIĆ, Neostilska sakralna oprema bogoslovne crkve sv. Ćirila i Metoda, 120. obljetnica Bogoslovije. Znanstveni skup povodom obilježavanja 120. obljetnice organiziranog filozofsko-teološkog studija na Vrhbosanskoj katoličkoj bogosloviji (ur. Darko Tomašević), Sarajevo 2011, str. 196.

⁴¹ O Ivekoviću gl. Ljubica MLADENović, Građansko slikarstvo u Bosni i Hercegovini u XIX. veku, Sarajevo 1982, str. 52.

⁴² Aus dem Occupationsgebiete, *Agramer Zeitung*, 72/188, 18. 8. 1897, str. 5. Kljub omenjanju Bocarića kot avtorja figuralne poslikave (BOŽIĆ 1989 (op. 24), str. 167) ali ornamentike (Crkva Svetog Ćirila i Metoda sa Bogoslovijom, http://www.kons.gov.ba/main.php?id_struct=6&lang=1&action=view&id=3335 (25. 10. 2013)) viri njegove udeležbe pri poslikavi cerkve ne izpričujejo. Ivana UDOVIČIĆ, Zidno slikarstvo u crkvi sv. Ćirila i Metoda u Sarajevu, 120. obljetnica Bogoslovije. Znanstveni skup povodom obilježavanja 120. obljetnice organiziranog filozofsko-teološkog studija na Vrhbosanskoj katoličkoj bogosloviji (ur. Darko Tomašević), Sarajevo 2011, str. 125, piše tudi, da je dekoracijo sten naredil Leo Arndt, vendar ne navaja vira za to trditev; v ohranjenih virih se Arndtovo sodelovanje ne omenja.

zadržanost, ki jo je Strossmayer kazal do vrhbosenskega nadškofa, se je z leti sodelovanja spremenila v globoko vzajemno spoštovanje in Strossmayerjevo podpiranje Stadlerjevega dela v Bosni in Hercegovini, tako moralno kot tudi s finančnimi sredstvi.⁴³ Zdi se verjetno, da se je Stadler, ki je tudi pri tej cerkvi zaprosil Strossmayerja za finančno pomoč in ga povabil k posvetitvi cerkve, nanj obrnil tudi za nasvet glede izbire umetnikov.⁴⁴

Nedvomno so omejena finančna sredstva, ki so nadškofa prisilila v etapno gradnjo semeniškega kompleksa, vplivala tudi na prvo izbiro, ko je za figuralno poslikavo izbral v Sarajevu delujočega portretista in slikarja ikon Anastasa Bocarića (1864–1944), odprto pa ostaja vprašanje, ali je bil morda Strossmayer tisti, ki je Stadlerjevo izbiro preusmeril na Kobilco in Ivekovića.⁴⁵ Iveković je bil kot učenec Quiquereza in s specializacijo v historičnem slikarstvu nedvomno primernejša izbira za poslikavo cerkve.⁴⁶ Kobilca s sicer skromnimi referencami na področju sakralnega slikarstva in kot šolana portretistka resda ni bila najbolj kvalificirana izbira, vendar so njeni mednarodni razstavljaljski uspehi pričali o neovrgljivi kvaliteti njenih del.⁴⁷ Da bi Strossmayer priporočil ta dva slikarja, se zdi povsem mogoče, saj je Kobilco osebno spoznal že na začetkih njene razstavljaljske poti, ko je leta 1890 razstavljala v prostorih Jugoslovanske akademije znanosti in umetnosti v Zagrebu, skoraj zagotovo pa je poznal tudi Ivekovića, nekdanjega varovanca Kršnjavega, ki je takrat spadal v krog slikarjev okoli Vlaha Bukovca.⁴⁸

Poslikava semeniške cerkve je bila med slikarja porazdeljena na dva po obsegu primerljiva dela. Oton Iveković je naslikal monumentalne freske s prizori iz življenja sv. Cirila in Metoda. V luneti nad oltarjem sv. Jožefa v zahodnem kraku transepta je naslikan prizor sv. Cirila in Metoda pri moravskemu knezu Rastislavu, v jukstapoziciji na vzhodni strani pa Sv. Ciril in Metod pred papežem Hadrijanom II. V vencu tamburja je naslikanih osem prizorov iz Kristusovega življenja: Oznanjenje, Obiskovanje, Rojstvo, Darovanje v templju, Dvanajstletni Jezus v templju, Čudežni ribolov, Kristus nosi križ in Vstajenje. Njegovo delo so tudi evangelisti na pendentivih kupole.⁴⁹

Ivana Kobilca je izvedla freski v polkrožno zaključenih poljih nad stranskima oltarjema, in sicer Zedinjenje Cerkve ter Češčenje Marije (z jezuitskimi svetniki).⁵⁰ Poslikala je tudi kupolo, kjer je po vzoru Michelangelovega Stvarjenja sveta naslikala Boga Očeta v sferični perspektivi. Njeno delo so tudi štiri tondi, dva na stenah pevskega kora in dva na stranskih emporah. V tondu na zahodni empori, obrnjeni proti freski s prizorom Zedinjenje Cerkve, je moč prepoznati Konstantina Velikega.

⁴³ V Strossmayerjevi zapuščini so ohranjena številna Stadlerjeva pisma, v katerih se škofu zahvaljuje za njegovo dobrodelnost, posebej v času izgradnje bogoslovnega semenišča; gl. GRIJAK 2001 (op. 8), str. 640.

⁴⁴ Kako tesna je bila njuna povezanost, priča tudi podatek, da je bil ob Strossmayerjevem pogrebu Stadlerju zaupan poslovilni govor. O Stadlerjevem sodelovanju s Strossmayerjem gl. SZABO 2015 (op. 25), str. 14.

⁴⁵ Mali vjesnik, *Sarajevski list*, 11/145–146, 4. 12. 1896, s. p. O Bocariću gl. MLADENVIĆ 1982 (op. 41), str. 117–120. Vancaš je na Stadlerjevo zahtevo zaradi omejenih sredstev že na začetku predvidel etapno gradnjo; prim. BOŽIĆ 1989 (op. 24), str. 165.

⁴⁶ Niko P. TOZI, Iveković Oton, *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, 3, Zagreb 1964, str. 43.

⁴⁷ Med redkimi primeri njenih sakralnih del sta dve Brezmadežni iz ok. leta 1895, ki se nahajata v ž. c. sv. Lenarta v Kropi in p. c. Marije sedem žalosti v Podbrezjah; gl. BRATUŠA, CIBER 2018 (op. 3), str. 24.

⁴⁸ Snježana PINTARIĆ, Iveković, Oton, Hrvatski biografski leksikon, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=118> (10. 11. 2020); BRATUŠA, CIBER 2018 (op. 3), str. 18. Beti ŽEROVC, The Exhibition of Ivana Kobilca in Zagreb in 1890, *Peristil*, 57, 2014, str. 154, sklepa, da je Strossmayer verjetno prispeval k uveljavitvi Kobilce znotraj cerkvenih krogov.

⁴⁹ MLADENVIĆ 1982 (op. 41), str. 53.

⁵⁰ Ljerka MENAŠE, Umetniški razvoj Ivane Kobilce, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 2, 1952, str. 138.



2. Ivana Kobilca:
Sv. Janez Nepomuk, 1898,
semeniška cerkev sv. Cirila
in Metoda, Sarajevo

Gre za profilno upodobljenega moškega z lovorjevim vencem, rotulusom v roki ter s križem v ozadju, na drugi strani cerkve pa je v jukstapoziciji upodobljena ženska figura v kraljevskem plašču s križem v rokah, sv. Helena. Na pevskem koru se na nasprotnih straneh nahajata poprsji svetnikov. Na zahodni strani je podoba starejšega bradatega moškega v vijolični moceti, s knjigo in peresom v rokah. Oblačila kažejo na svetnika zahodne cerkve, vendar pa upodobljeni atributi ne zadoščajo za njegovo identifikacijo. Na drugi strani je v tondu upodobljeno poprsje sv. Janeza Nepomuka s prstom na ustih in vencem zvezd okoli glave (sl. 2).⁵¹

Oba slikarja sta freske signirala in datirala. Iveković se je podpisal in z letnico 1897 označil prizor Darovanja v templju, ki je naslikan v tamburju. Podpisal se je tudi na prizora sv. Cirila in Metoda pri moravskem knezu Rastislavu in sv. Cirila in Metoda pred papežem Hadrijanom II., ki pa sta oba datirana leto kasneje.⁵² Kobilca je signirala in datirala fresko z motivom Zedinjenja Cerkve v levem spodnjem kotu, vendar je zob časa letnico preveč uničil, da bi jo bilo mogoče z gotovostjo prebrati. Potek poslikav se sklada z objavo v lokalnem časopisu *Bosnische Post*, in sicer da je avgusta 1897 Kobilca pripravljala kartone za podobo Boga Očeta za fresko v kupoli, Iveković pa kartone za freske v tamburju. Ta dela naj bi bila zaključena v roku desetih tednov, nato pa je bila predvidena še poslikava lunet in sten nad stranskima oltarjema.⁵³ Poslikava semeniške cerkve je očitno potekala zelo hitro, saj je Ivana Kobilca v pismu sestri marca 1898 omenila, da mora pripraviti skico za cerkev,⁵⁴ mesec pozneje pa potožila, da jo »g. biskup grozno priganja«. ⁵⁵ V pismih je moč najti še podatek, da je slikarka začela delati drugo podobo v cerkvi v začetku septembra 1898.⁵⁶ Na podlagi korespondence je mogoče sklepati, da je bila glavnina Kobilčinih poslikav narejena v letih 1897–1898.⁵⁷

⁵¹ MAUČEC 2018 (op. 4), str. 171–200.

⁵² UDOVIČIĆ 2011 (op. 42), str. 145, 149, 153.

⁵³ Aus dem Occupationsgebiete 1897 (op. 42), str. 5.

⁵⁴ Pismo Ivane Kobilce Mariji Pintar, 24. 3. 1898, zasebna last.

⁵⁵ Pismo Ivane Kobilce Mariji Pintar, 24. 4. 1898, zasebna last.

⁵⁶ Pismo Ivane Kobilce Mariji Pintar, 4. 9. 1898, zasebna last.

⁵⁷ Leta 1896 sta bila za poslikavo cerkve napovedana Anastas Bocarić in Karl Richter, ki naj bi izdelala figuralno in dekorativno stensko poslikavo; gl. Mali vjesnik 1896 (op. 45), s. p.

Freske v semeniški cerkvi so tako eno prvih naročil, ki jih je Kobilca dobila v Sarajevu. S tem se odpira vprašanje glavnega razloga za njen prihod v bosansko prestolnico, saj se v literaturi navajata dva: da je odšla v Sarajevo, ker je dobila naročilo za poslikavo obravnavane cerkve, ali da je bil vzrok naročilo portreta nadškofa Stadlerja, ki ga je naslikala istega leta. V stroki je prevladalo stališče, da je bil razlog za selitev naročilo portreta, ki je bil slavnostno izročen Stadlerju januarja 1898 ob šestnajsti obletnici imenovanja za nadškofa.⁵⁸ Vendar pa časovno sosledje postavlja to razlago pod vprašaj: Kobilca se je namreč v Sarajevo preselila in si tam uredila atelje že maja 1897, več tednov pred povratkom nadškofa, ki je bil dlje časa odsoten zaradi bolezni.⁵⁹

Po drugi strani pa je v svojih spominih, ki so nastali v zadnjih letih njenega življenja, Kobilca drugače opisala odhod v Sarajevo: »Vleklo me je ven in kdovezakaj mi je bilo Sarajevo, kamor sem kmalu po prihodu iz Firence odpotovala, tako pogodu? Tam sem po naročilu škofa dr. Stadlerja imela poslikati jezuitsko cerkev /.../« ter nadaljevala, »po naročilu sarajevskih Slovencev sem škofa enkrat portretirala, da so mu potem podarili sliko.«⁶⁰ Iz citata je mogoče sklepati, da je bilo poglobitno naročilo, ki je slikarko pripeljalo v Sarajevo, sodelovanje pri poslikavi cerkve in ne portretiranje nadškofa. Nekateri avtorji so sicer poskušali njen prihod v Sarajevo povezati z naročilom omenjenih fresk, a so ga hkrati pomikali v zgodnejši čas. V literaturi je mogoče najti navedbe, da je bila Kobilca v Sarajevu prisotna že od leta 1893⁶¹ oziroma da je prišla v Sarajevo, da bi sodelovala pri poslikavi cerkve, leta 1894.⁶² Obstaja možnost, da je Sarajevo obiskala že leta 1893 ali 1894, vendar v tem primeru obisk mesta ni mogel biti povezan s poslikavo semeniške cerkve, saj do leta 1897 za sodelovanje pri njej niti ni bila predvidena. Ožja časovna zamejitev nastanka fresk, ki se tako postavljajo blizu njeni selitvi v mesto, ter slikarkini spomini napeljujejo na domnevo, da je bila selitev v Sarajevo prej posledica naročila fresk kot nadškofovega portreta, vendar puščajo odprto vprašanje, kako je prišlo do Stadlerjeve izbire slikarjev.⁶³

Tretji dejavnik, ki ga je pri Kobilčini selitvi v Sarajevo treba upoštevati, so širše ekonomsko-politične okoliščine, ki so iz zaspanega glavnega mesta province naredile živahno in hitro razvijajočo se prestolnico. Avstroogrška politika, ki je med argumenti za okupacijo dežele poudarjala »kulturno misijo«, je z modernizacijo mesta po vzoru evropskih prestolnic želela pokazati koristi dobrega vladanja

⁵⁸ France MESESNEL, Kobilca Ivana, *Slovenski biografski leksikon*, 1/3 (ur. Izidor Cankar, Franc Ksaver Lukman), Ljubljana 1928, str. 477; MENAŠE, MENAŠE 1972 (op. 7), str. 41; VRHUNC 1979 (op. 3), str. 22; BRATUŠA, CIBER 2018 (op. 3), str. 25. TRDINA 1952 (op. 3), str. 102, navaja, da je bil glavni zagovornik Kobilčinega prihoda v Sarajevo za izdelavo portreta sanitetni svetnik Unterlugauer, vendar vir teh informacij ni naveden. Avtorica je pri pisanju članka sodelovala s slikarkino nečakinjo, ki je bila vir informacij o njenem življenju, verjetno pa je razpolagala tudi z delom Kobilčine korespondence, ki naj bi bila po informacijah sorodnikov pozneje uničena.

⁵⁹ Vrnitev nadškofa Stadlerja v Sarajevo, po treh mesecih odsotnosti, je dokumentirana 3. junija 1897 (Telegramme, *Agrar Zeitung*, 72/127, 4. 6. 1897, str. 3). Kobilca je v Sarajevu prvič omenjena hkrati z razstavo 17. maja 1897 (Gemälde Ausstellung, *Bosnische Post*, 14/112, 17. 5. 1897, str. 2), štiri dni pozneje pa je v istem glasilu omenjeno, da si namerava v Sarajevu urediti atelje (Sarajevoer Kunstleben, *Bosnische Post*, 14/116, 21. 5. 1897, str. 3).

⁶⁰ VURNIK 1923 (op. 3), str. 109–110. Kobilca je v Firence za nekaj mesecev odpotovala spomladi 1894 (VURNIK 1923 (op. 3), str. 109). Čeprav so Vurnikovi *Spomini* biografski zapis, ki je nastal še v času njenega življenja, je v njih več primerov časovnega neskladja dogodkov, zato je treba zapis jemati s precej previdnosti.

⁶¹ Hamdija KREŠEVLJAKOVIĆ, *Sarajevo za vrijeme austrougarske uprave (1878–1918)*, Sarajevo 1969, str. 56; Rosa PFÄFFINGER, *Die Pariser Bohème (1889–1895). Ein autobiographischer Bericht der Malerin Rosa Pfäffinger* (ur. Ulrike Wolff-Thomsen), Kiel 2007, str. 126, op. 139.

⁶² MLADENOVIĆ 1982 (op. 41), str. 97. Pri tem je treba poudariti, da Ljubica Mladenović ne navaja vira za to tezo; trditev navaja v odstavku, povzetem po VRHUNC 1979 (op. 3), str. 22. Ta teza se ponavlja tudi v novejših delih; gl. Ivana JEVĐEVIĆ, *Likovna umetnost, Četrta stran trikotnika. Slovenci v Bosni in Hercegovini. 1878–2000* (ur. Stanislav Koblar), Ljubljana 2008, str. 300.

⁶³ Teza je bila prvič objavljena v MAUČEC 2018 (op. 4), str. 174.

in administracije za domačine in obiskovalce.⁶⁴ Vzpostavitev finančne, administrativne in prometne infrastrukture je omogočila ekspanzijo gradbeništva, trgovine in industrije, posledično se je v mestu sedemnajst let po okupaciji število prebivalcev skoraj podvojilo.⁶⁵ Ugodne ekonomske okoliščine, nagel porast prebivalstva in spodbudna kulturna politika, ki jo je vodila avstroogrška oblast v Bosni in Hercegovini, pa so imeli za posledico ugodne okoliščine tudi za umetnike, ki so prihajali v mesto v upanju, da bodo tu dobili javna ali zasebna naročila.⁶⁶ Nedvomno je tudi Kobilca v hitro se razvijajoči prestolnici videla priložnost za pridobitev več slikarskih naročil, ki bi ji omogočila daljši obstanek v mestu. Sarajevski javnosti se je predstavila z razstavitvijo dveh del v dvorani deželnega muzeja, razstavo pa je pospremila objava v lokalnem glasilu *Bosnische Post*.⁶⁷

K selitvi v Sarajevo je gotovo prispevala tudi mreža poznanstev, ki jih je Kobilca tam imela. Socialna mreža je bila zanjo vedno pomemben dejavnik, tako pri pridobivanju naročil kot tudi pri odločitvah za selitve, in nedvomno je dejstvo, da je v mestu že imela znance, ki so jo tja vabili, pripomoglo k njeni odločitvi.⁶⁸

Poleg ohranjenih fresk v semeniški cerkvi, ki so danes v precej slabem stanju, se je v zasebni lasti ohranilo več študij zanje v oljni tehniki. Ohranili sta se študiji glavnih prizorov, Zedinjenje Cerkve in Češčenje Marije, ter upodobitev sv. Helene in neprepoznanega svetnika v tondu. Poleg tega so se ohranile tudi fotografske študije modela za Marijo, za katero je Kobilca v spominih omenila, da je dobila »fin model«.⁶⁹ Iz slikarskih spominov je razvidno, da je ikonografski program oblikoval in nadziral nadškof Stadler, ki ni dopuščal odstopanj od načrtovane izbire svetnikov, aktivno pa je bil angažiran tudi pri iskanju modelov in kostumov za upodobitve.⁷⁰ Freski se povsem prilagajata polkrožno zaključenemu arhitekturnemu okvirju in sta kompozicijsko podobno zasnovani s Kristusom oziroma Marijo na oblaku, pod njima pa so v piramidalnih skupinah simetrično na obe strani razporejeni svetniki oziroma cerkveni dostojanstveniki.

Na vzhodni strani proti severu orientirane cerkve je v niši naslikan prizor Češčenja Marije (sl. 3). Na oblaku je upodobljena Marija kraljica z Detetom, obdana z angelskimi glavicami. Pod njo sta stolpasto razporejeni skupini jezuitskih svetnikov, po devet na vsaki strani, tako da zapolnjujeta slikarsko površino. Primerjava s študijo za fresko kaže spremembo v številu svetnikov, prvotno sta bili predvideni skupini z osmimi svetniki na levi in sedmimi na desni strani, kar je bilo v končni izvedbi spremenjeno v skupini po devet svetnikov, nekoliko pa se je spremenila tudi postavitev figur na levi strani.⁷¹ Med svetniki je v levi skupini v klečeči figuri v ospredju mogoče prepoznati sv. Ignacija Lojolskega,⁷² odetega v mašni plašč. Ob njem stoji sv. Alojzij Gonzaga,⁷³ ki je upodobljen kot

⁶⁴ Mary SPARKS, *The Development of Austro-Hungarian Sarajevo, 1878–1918. An Urban History*, London 2014, str. 34.

⁶⁵ SPARKS 2014 (op. 64), str. 77.

⁶⁶ Gl. Aida LIPA, *The Austro-Hungarian Period in Bosnia and Herzegovina. Cultural Politics in Bosnia and Herzegovina and the Creation of the Western Type of Art, Kakanien revisited*, 26. 5. 2006, str. 1–26, <http://www.kakanien-revisited.at/beitr/fallstudie/Alipa1> (26. 5. 2016).

⁶⁷ *Gemälde Ausstellung 1897* (op. 59), str. 2. O tem priča tudi zapis v časopisu *Bosnische Post* (Sarajevoer Kunstleben 1897 (op. 59), str. 3), da si namerava umetnica urediti atelje v upanju na daljši obstanek v mestu.

⁶⁸ Kot že omenjeno, TRDINA 1952 (op. 3) str. 103, omenja sanitetnega svetnika Unterlugauerja. O pomenu socialnega mreženja za Kobilco gl. Urška STRLE, *V preseku mobilnosti in socialnih mrež. Biografska skica Ivane Kobilca, Dve domovini*, 48, 2018, str. 147–162.

⁶⁹ VURNIK 1923 (op. 3), str. 109.

⁷⁰ VURNIK 1923 (op. 3), str. 109.

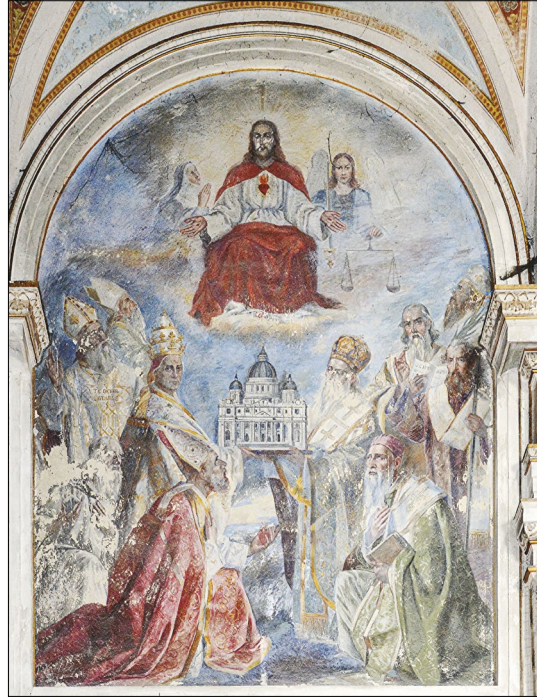
⁷¹ Študija je v zasebni lasti.

⁷² Friederike WERNER, Ignatius von Loyola, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 6, Darmstadt 2015, stp. 568–573.

⁷³ Vincent MAYR, Lieselotte SCHÜTZ, Aloysius (Luigi) Gonzaga, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 5, Darmstadt 2015, stp. 100–101.



3. Ivana Kobilca: Češčenje Marije, 1898, semeniška cerkev sv. Cirila in Metoda, Sarajevo



4. Ivana Kobilca: Zedinjenje Cerkve, 1898, semeniška cerkev sv. Cirila in Metoda, Sarajevo

mladenič s sklonjeno glavo in levico na prsih ter lilijo v desnici, na vrhu skupine pa je moč prepoznati še sv. Frančiška Borgia,⁷⁴ ki v rokah drži vojvodski klobuk. V ospredju desne skupine je na kolenu priklonjen jezuitski misijonar in mučenec sv. Janez de Brito.⁷⁵ V figuri mladeniča s knjigo v roki ter sklonjeno glavo na robu freske je mogoče prepoznati sv. Janeza Berchmansa.⁷⁶

Vsebinsko zanimivejši je prizor Zedinjenje Cerkve z izrazito politično propagandno konotacijo na zahodni strani (sl. 4). Na vrhu je na oblaku upodobljen motiv Srca Jezusovega, ki ga obdajata redovnica v priprošnji in nadangel Mihael z mečem in tehtnico. Ivana Kobilca je v spominih omenila, da naj bi naslikala sv. Klaro in Dominika [sic!],⁷⁷ po mnenju Lidije Tavčar pa naj bi šlo za upodobitev motiva Deesis, kjer naj bi bila ob Kristusu Marija [sic!] in nadangel Mihael.⁷⁸ Opredeljevanje ženske figure za Marijo je zaradi redovniškega oblačila docela nesmiselno, zaradi habita, ki spominja na klarise, pa bi svetnico sicer lahko opredelili za sv. Klaro, čeprav gre bolj verjetno za sv. Marjeto Marijo Alakok, pobudnico češčenja Srca Jezusovega.⁷⁹

V spodnjem planu sta upodobljeni skupini cerkvenih odličnikov vzhodne in zahodne cerkve, med katerimi izstopata papež in patriarh carigrajske cerkve, ki skupaj držita v rokah model vatikanske

⁷⁴ Theodor KURRUS, Franz Borgia (de Borja), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 6, Darmstadt 2015, stp. 315–317.

⁷⁵ Ludwig KOCH, Britto, *Jesuiten-Lexikon. Die Gesellschaft Jesu einst und jetzt*, Paderborn 1934, stp. 265–266.

⁷⁶ Frans MOLLE, Johannes Berchmans, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 7, Darmstadt 2015, stp. 85–86.

⁷⁷ VURNIK 1923 (op. 3), str. 109.

⁷⁸ Lidija TAVČAR, *Videla sem svet in življenje. Ob 90. obletnici smrti Ivane Kobilca (1861–1926)*, Podbrezje 2016, str. 66.

⁷⁹ Lieselotte SCHÜTZ, Margareta Maria Alacoque, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 7, Darmstadt 2015, stp. 505; Albert WALZER, Herz Jesu, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 2, Darmstadt 2015, stp. 250–254.

bazilike sv. Petra. Papeža na levi strani obdajajo štirje cerkveni očetje zahodne cerkve. Na vrhu se proti Kristusu obrača sv. Gregor Veliki, za njim je z napisom *TE DEUM LAUDAMUS* na prsih zaznamovan sv. Ambrož, pod njim se priklanja sv. Hieronim, pred katerim kleči sv. Avguštin. Zamenjava papeške tiare z mitro pri Gregorju Velikem je verjetno namenjena razlikovanju od upodobljenega papeža, ki drži model cerkve. V skupini mož za carigrajskim patriarhom, ki mu je bila podrejena pravoslavna skupnost v Bosni, stojijo sv. Bazilij Veliki na vrhu, sv. Atanazij Veliki z odprto knjigo pred njim, sv. Janez Krizostom (Zlatoust) pod obema ter sv. Gregor Nazianški na kolenih ob patriarhu. Pogled papeža, ki drži cerkev, je obrnjen v gledalca in da misliti, da gre za točno določenega papeža. Glede na motiv Zedinjenja Cerkve bi v njem lahko iskali podobo Leona XIII., aktualnega papeža v času nastanka fresk, čeprav obraz nima njegovih portretnih karakteristik. Papež Leon XIII. je namreč leta 1894 z encikliko *Preclara gratulationis publicae*⁸⁰ pozval k združitvi vzhodne in zahodne cerkve.⁸¹ Nasproti njega je najverjetneje upodobljen carigrajski patriarh Antim VII. (1835–1913, patriarh 1895–1896).

Ob upodobitvi motiva Zedinjenja Cerkve je treba podati tudi kontekst nastanka freske in njen politični pomen. Že Kobilca je upodobitev opisala kot »prizor, ki je pozneje tak prah dvignil«. ⁸² in vpogled v cerkveno in politično dogajanje v času nastanka fresk pojasni njeno izjavo. Okupacija Bosne in Hercegovine je za Sveti sedež pomenila prvi korak k uveljavitvi katolištva v večkonfesionalni deželi, saj je bila ob začetku okupacije rimskokatoliška veroizpoved po zastopanosti šele na tretjem mestu, za najštevilčnejšo srbsko pravoslavno skupnostjo, podrejeno carigrajskemu patriarhu, in islamsko skupnostjo.⁸³ Ob koncu osmanske vladavine sta si tako Srbska pravoslavna kot tudi Katoliška cerkev prizadevali pridobiti muslimane na svojo stran.⁸⁴ Tak pristop ni ustrezal avstroogrski oblasti, ki se je pod vodstvom avstroogrškega finančnega ministra in guvernerja Bosne in Hercegovine Benamina von Kállaya (1839–1903) zavzemala za ohranitev muslimanske skupnosti, tj. Bošnjakov, kot samostojne nacionalne identitete, poleg Hrvatov in Srbov.⁸⁵ Oblast je pričakovala, da se bo Katoliška cerkev podredila dolgoročnim interesom monarhije, in jo je poskušala restriktivno regulirati.⁸⁶ Drugače kot avstroogrška oblast, ki je želela ohraniti muslimansko skupnost kot samostojno entiteto, sta si tako Katoliška kot tudi Pravoslavna cerkev prizadevali pridobiti muslimansko prebivalstvo na svojo stran, kar je vodilo tako do konfliktov z oblastjo kot tudi medsebojnih sporov in še poslabševalo že tako napeti odnos.⁸⁷

Po drugi strani si je Katoliška cerkev v tem času aktivno prizadevala za zedinjenje Cerkve. Ekumenizem oz. prizadevanje za spravo, sodelovanje, zблиžanje in enotnost krščanskih cerkva⁸⁸ v obravnavanem kontekstu pomeni ožjo idejo združitve vzhodne in zahodne cerkve, ki je zaznamovala pontifikat papeža Leona XIII. Zanimanje za idejo združitve vzhodne in zahodne Cerkve

⁸⁰ Dokument je v angleškem prevodu dostopen na: <http://www.papalencyclicals.net/Leo13/113praec.htm> (10. 10. 2020).

⁸¹ GRIJAK 2001 (op. 8), str. 262.

⁸² VURNIK 1923 (op. 3), str. 109.

⁸³ ĐAJA 1994 (op. 8), str. 39.

⁸⁴ GOTTMANN 2010 (op. 11), str. 87–88.

⁸⁵ Zoran GRIJAK, Predstavka episkopata vrhbosanske metropolije iz 1903. godine u svetlu austougarske vjerske politike u Bosni i Hercegovini, *Croatica christiana periodica*, 32/62, 2008, str. 77.

⁸⁶ Restrikcije so se nanašale na področje konverzij muslimanov in pravoslavcev v katoliško vero, gl. Zlatko KUDELIC, Vjerske konverzije u Bosni i Hercegovini s kraja 19. i početkom 20. stoljeća u svetlu nepoznatog arhivskog gradiva, *Croatica christiana periodica*, 35/68, 2011, str. 87–111.

⁸⁷ GRIJAK 2008 (op. 85), str. 84–85.

⁸⁸ Ekumenizem, *Splošni religijski leksikon* (ur. Adalbert Rebić), Ljubljana 2007, str. 295.

je najti že pri njegovem predhodniku, Piju IX. (1792–1878, papež od 1846), ki je v času svojega pontifikata pravoslavnim vernikom poslal dve pismi, v katerih jih je pozval k zedinjenju s »pravo« Cerkvijo, pri Leonu XIII. pa je vprašanje zedinjenja Cerkve postalo ena glavnih točk njegovega programa, v katerem se je zavzemal zlasti za povezavo Pravoslavne cerkve na Balkanu s Katoliško cerkvijo.⁸⁹ Za doseg tega cilja se je naslonil na dediščino sv. Cirila in Metoda,⁹⁰ slovanskih apostolov, ki sta pri svojem misijonarskem delu širila slovansko liturgijo in bila obenem podpornika papeža, in leta 1880 razširil praznovanje njunega godu na celotno Cerkev ter pozval k združenju vzhodnih cerkva s Katoliško cerkvijo. Do neposrednega poziva k zedinjenju pravoslavnih slovanskih narodov s Katoliško cerkvijo je prišlo z apostolskim pismom leta 1894, istega leta pa je papež tudi imenoval Stadlerja za apostolskega delegata za zedinjenje cerkva.⁹¹

Stadler je prevod papeževega apostolskega pisma poslal pravoslavnim cerkvenim dostojanstvenikom v Bosni in Hercegovini in predstavil načela, potrebna za doseganje zedinjenja cerkva. V njih je izpostavil nujnost preseganja nacionalne pripadnosti vernikov, ki se je nikakor ne sme identificirati z versko pripadnostjo, ter predlagal srečanje katoliških in pravoslavnih strokovnjakov, ki bi skupaj skušali ugotoviti, kakšno Cerkev je Jezus ustanovil.⁹² Pravoslavne metropolitne je prosil za mnenje in predlagal srečanje.⁹³ Tako papeževo apostolsko pismo kot tudi Stadlerjev poziv pravoslavnim metropolitom nista bila uspešna. Stadler ni od pravoslavnih metropolitov dobil niti odgovora, papež pa je leta 1895 dobil javni odgovor carigrajskega patriarha Antima VII. in drugih patriarhov sinode, v katerem so odločno zavrnilo katoliške pozive k zedinjenju in odbili cerkveni nauk Katoliške cerkve kot povsem zgrešen. Po njihovem mnenju bi bilo zedinjenje mogoče samo na osnovi pravoslavja.⁹⁴ Kot odgovor na pravoslavno zavrnitev je papež leta 1896 z encikliko *Satis Cognitum*⁹⁵ še odločneje zavzel stališče, da je prava Cerkev samo ena in pravi škof samo rimski kot naslednik sv. Petra, ter ponovno pozval k vrnitvi pravoslavcev v enotno Katoliško cerkev, saj naj bi dogmatske razlike ne predstavljale prepreke zedinjenju.⁹⁶

Ne samo apostolsko pismo, tudi Stadlerjevo imenovanje za apostolskega delegata za zedinjenje Cerkva je dvignilo precej prahu, tako pri carigrajskem patriarhu kot tudi pri avstroogrski oblasti. Ob imenovanju namreč ni bilo eksplicitno navedeno, ali gre za pooblastila na področju Bosne in Hercegovine ali širše, za vse balkanske pravoslavne države, kar je vznemirilo obe strani. Carigrajski

⁸⁹ Tomo VUKŠIĆ, Katoličanstvo i pravoslavlje na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće, *Crkva u svijetu*, 36/3, 2001, str. 285–286. Čeprav je papež v svojih načrtih združevanja Pravoslavne s Katoliško cerkvijo sprva videl tudi Rusijo, se je v danih političnih razmerah zavedal nevarnosti ruskega povezovanja z balkanskimi pravoslavniimi narodi, kar bi ogrozilo tako Avstro-Ogrsko kot tudi položaj južnoslovanskih katolikov; gl. GRIJAK 2001 (op. 8), str. 60, 69.

⁹⁰ Josef MYSLIVEC, Cyrillus (Konstantin) und Methodius, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 6, Darmstadt 2015, str. 23.

⁹¹ VUKŠIĆ 2001 (op. 89), str. 286–287; GRIJAK 2001 (op. 8), str. 257, 263.

⁹² Stadlerjeva štiri načela so zajemala: zedinjenost po Duhu v molitvi, preseganje nacionalne pripadnosti, ki se je ne sme enačiti z versko, ločevanje pomembnih stvari od nepomembnih ter srečanje strokovnjakov obeh strani, ki bi skupaj skušali odgovoriti na vprašanje, kakšno Cerkev je Jezus ustanovil in kakšni so njeni prepoznavni elementi. Prim. Tomo VUKŠIĆ, Pregled katoličke i hrvatske periodike u BiH od 1878. do 1918. s posebnim osvrtom na časopis Balkan, *Hum. Časopis Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Mostaru*, 2, 2007, str. 93.

⁹³ VUKŠIĆ 2007 (op. 92), str. 93.

⁹⁴ GRIJAK 2001 (op. 8), str. 263–264.

⁹⁵ Enciklika je v angleščini dostopna na: http://www.vatican.va/content/leo-xiii/en/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_29061896_satis-cognitum.html (31. 10. 2020).

⁹⁶ Priznavanje papeža kot vrhovne oblasti je ena od ključnih dogmatskih razlik med Katoliško in Pravoslavno cerkvijo; prim. GRIJAK 2001 (op. 8), str. 258, 268.

patriarh Antim VII. je nameraval s podporo ruske strani z ukrepi onemogočiti Stadlerjevo pridobivanje pravoslavnih cerkvenih dostojanstvenikov na Balkanu za cerkveno unijo, avstroogrška oblast, ki je videla nevarnost, da bi Stadler tako postal najvplivnejša oseba v monarhiji na področju cerkvenega zedinjenja, pa je pozorno spremljala njegovo delovanje na tem področju.⁹⁷

Kljub ostri zavrnitvi in nenaklonjenemu razpoloženju Pravoslavne cerkve je Stadler nadaljeval svoje delo. S svojimi načrti je seznanil zagrebškega nadškofa Josipa Juraja Posilovića (1834–1914, nadškof od 1894) v pismu, v katerem je poudarjal nujnost poznavanja skupne dediščine, tj. da bi se katoliški duhovniki morali spoznati tudi z vzhodnim obredom in staroslovanskim liturgičnim koledarjem, zato je nameraval v katoliško bogoslovje uvesti kompendij pravoslavne liturgije. Njegovi načrti so predvidevali tudi ustanovitev odborov, ki bi prebivalstvu približali idejo zedinjenja Cerkve, in ustanovitev časopisa *Balkan*, ki bi bil v pomirljivem, nekonfliktnem tonu tematsko osredotočen na vzhodno liturgijo in cerkveno pravo in bi se izogibal kakršni koli polemčnosti.⁹⁸ Zanimivo je tudi, da je Stadler, ki je pri svojem teoretičnem raziskovanju ekumenizma Pravoslavno cerkev zaradi dogmatskih razlik imenoval heretično, v praktičnem delovanju svoje stališče precej ublažil in pravoslavnih vernikov ni obravnaval kot heretike, temveč se je nanje obračal kot na »brate, od nas ločene v veri«.⁹⁹

Kot del tega programa, čeprav ne strogo gledano v sklopu vrhbosenske nadškofije, je treba postaviti tudi pobudo za uvedbo glagoljaške liturgije v hrvaške škofije, katere podpisnik je bil poleg hrvaških škofov tudi Stadler. Uvajanje stare cerkvene slovanščine kot liturgičnega jezika je predstavljalo enega od korakov na poti zedinjenja, za katero se je Stadler zavzemal v svojem programu, a je bila pobuda z dvema dekretoma leta 1898 in nato še 1902 zavrnjena. Drugi tak poskus pa je bila ustanovitev hrvaškega zavoda v Rimu, v katerem bi poučevali tako katoliški kot tudi pravoslavni nauk, duhovniki pa bi spoznali tudi staroslovanski jezik in liturgijo. *Collegium Hieronymianum pro Croatica Gente* je bil leta 1901 sicer ustanovljen, a v ustanovitveni buli ni bilo opredelitve zavoda kot središča za promocijo edinosti, leto po ustanovitvi pa je bilo iz uradnega naziva zavoda izbrisano tudi hrvaško ime.¹⁰⁰

Malo uspeha je bilo tudi z leta 1896 ustanovljenim časopisom *Balkan*. Že pri izbiri urednika je Stadler naletel na težave, saj pomirljivi ton časopisa nekaterim teologom na hrvaški strani ni ustrezal. Stadlerjevi poskusi, da bi prek *Balkana* ustvaril dialog med pravoslavno in katoliško skupnostjo, so bili neuspešni. Odziv pravoslavne strani na časopis, ki je z namenom približanja pravoslavcem izhajal tudi v cirilici, je bil prezirljiv in porogljiv. Čeprav so bili tudi pravoslavni teologi povabljeni k sodelovanju, so zavračali vsak stik tako s časopisom kot tudi z apostolskim delegatom, časnik pa je izzval tudi ostre odzive v pravoslavnem tisku, kjer so ga imenovali »glasilo rimskega papeštva« in »novo sredstvo stare borbe Rima«.¹⁰¹ Prav v času nastajanja Kobilčinih fresk, v začetku leta 1898, je sarajevski pravoslavni metropolit Nikolaj Mandić (1840–1907, metropolit od 1896) *Balkan* označil za »sredstvo katoliške propagande« in prepovedal vsem pravoslavnim duhovnikom in

⁹⁷ GRIJAK 2001 (op. 8), str. 272. Dejansko je šlo za podelitev pooblastil na področju Bosne in Hercegovine, kar se je razjasnilo leta 1896. Avtor hkrati opozarja, da je bilo pooblastilo verjetno mišljeno širše, a je bilo zaradi avstroogrških političnih pritiskov naknadno omejeno na področje Bosne in Hercegovine.

⁹⁸ Niko IKIĆ, Stadlerova upornost u promicanju jedinstva. Stadlerova skica jedinstva u povodu 100. obljetnice njegove smrti, *Služba Božja. Liturgijsko-pastoralna revija*, 59/2, 2019, str. 130.

⁹⁹ GRIJAK 2001 (op. 8), str. 257–258.

¹⁰⁰ Tomo VUKŠIĆ, Josip Stadler – »jedinstvu i bratskoj slogi«, *Crkva u svijetu*, 27/4, 1992, str. 231–232.

¹⁰¹ VUKŠIĆ 2007 (op. 92), str. 105–106.

vernikom vsak stik z njim.¹⁰² Leta 1902 je časopis prenehal izhajati zaradi zaostrenih političnih razmer, ko je bil v glasilu *Srbobran* objavljen članek Hrvati i Srbi, ki je pozval Srbe v boj proti Hrvatom *do istrage* (sl. iztrebljenja) in sprožil burne demonstracije v Zagrebu. V takšnih sovražnih razmerah pozivanje k slogi in cerkvenemu zedinjenju ni imelo več smisla, hkrati s časopisom *Balkan* pa je zamrl tudi Stadlerjev ekumenski program.¹⁰³

Kot je pokazala zgodovina, zedinjenju Cerkev v Bosni in Hercegovini prostor in čas nista bila naklonjena, zato toliko bolj preseneča papeževa in posledično tudi Stadlerjeva vztrajnost. Od nos pravoslavne strani do razprav s Katoliško cerkvijo v devetdesetih letih 19. stoletja je bil enako odbijajoč kot desetletje prej in nič ni kazalo na kakršno koli zблиževanje, zato preseneča papežev pretirani optimizem glede možnosti zedinjenja. Vzrok gre pripisati osebam, ki so papeža obveščale o razpoloženju Pravoslavne cerkve in njenih dostojanstvenikov. Te so bile prežete z idealiziranimi pogledi na zedinjenje in so pri tem prezrle dejansko nenaklonjenost pravoslavne strani. Med njimi je bil tudi Strossmayer, ki je v verski enotnosti videl izhodišče za zedinjenje južnih Slovanov, odraz njegove vizije pa je viden tudi na freskah v đakovski katedrali.¹⁰⁴ Strossmayerjevo navdušenje za zedinjenje Cerkev se je začelo že v študentskem obdobju, poseben pomen pa je imel tudi kult sv. Cirila in Metoda, ki je zanj predstavljal ne samo jedro cerkvene enotnosti za slovanske narode, ampak se je čutil z njim tudi osebno povezanega: sv. Metod je leta 870 postal škof panonsko-sirmijske škofije in Strossmayer se je kot sremski škof imel za njegovega naslednika.¹⁰⁵ Strossmayer se je že zgodaj začel zavzemati za oživljanje stare cerkvene slovanščine, Hrvaški, ki je edina vsaj delno ohranila izvorno ciril-metodovsko dediščino glagolice, pa je zato namenil posebno vlogo pri združevanju vseh Slovanov v zedinjeni Cerkvi.¹⁰⁶ Zedinjenje Cerkev je bilo za Strossmayerja pomembno vprašanje in obsežna korespondenca priča o njegovi vpletenosti v oblikovanje papeževih stališč, čeprav ne vedno z uspešnim rezultatom.¹⁰⁷

V đakovski katedrali so na freskah v polkupolah apsid transepta in v apsiidi prezbiterija trije biblijski prizori, obarvani s politično-nacionalnimi elementi, ki pričajo o Strossmayerjevih nazorih. Še najbolj nevtralen je prizor Objokovanja Kristusa v severni apsiidi transepta, ki z vključitvijo sv. Cirila in Metoda ter drugih slovanskih svetnikov opozarja na krščansko preteklost Slovanov. Zanimivejša sta preostala prizora. V južni apsiidi transepta je naslikan Poklon pastirjev in Svetih treh kraljev (Ludwig Seitz, 1878), kjer upodobljeni pastirji nosijo noše različnih jugoslovanskih narodov (sl. 5). Mariji z Detetom se poklanjajo Hrvat, ki prinaša grozdje, Slavonka z žitom, Dalmatinca z oljčno vejico s plodovi, Bolgar s košaro sadja na ramenu in Srb, ki zganja skupaj ovce.¹⁰⁸ Freska je nastala kot odraz tedanjega političnega dogajanja, ki je nakazovalo propad osmanskega imperija

¹⁰² Tomo VUKŠIĆ, Nadbiskup Josip Stadler (1881.–1918.) i Srbi, *Crkva u svijetu*, 34/1, 1999, str. 58.

¹⁰³ Poleg političnih okoliščin je k prenehanju izhajanja prispevalo tudi dejstvo, da so za časopis vedno težje našli sodelavce; gl. GRIJAK 2001 (op. 8), str. 277.

¹⁰⁴ Dragan DAMJANOVIĆ, Nacionalne ideologije i umjetnost u 19. stoljeću na primjeru fresaka u apsidama đakovačke katedrale, *Društvena istraživanja*, 18/3, 2009, str. 461.

¹⁰⁵ Andrija ŠULJAK, Biskup Josip Juraj Strossmayer i cirilometodsko-glagoljska baština, *Diacovensia*, 2/1, 1994, str. 282.

¹⁰⁶ ŠULJAK 1994 (op. 105), str. 282–283.

¹⁰⁷ Precej manj je bila stari cerkveni slovanščini v liturgiji naklonjena avstroogrška oblast, ki je v emancipaciji Slovanov in rasti panslavizma videla nevarnost krepitve moči slovanskih narodov znotraj monarhije. Tako je na primer oblast prepovedala mašo v stari cerkveni slovanščini ob posvetitvi đakovske katedrale. Gl. ŠULJAK 1994 (op. 105), str. 268.

¹⁰⁸ DAMJANOVIĆ 2009 (op. 26), str. 463–465.



5. Ludwig Seitz:
Poklon kraljev in pastirjev, 1878,
stolna cerkev sv. Petra, Đakovo



6. Alexander Maximilian Seitz:
Prestol sv. Petra, 1880,
stolna cerkev sv. Petra, Đakovo

na Balkanu in osvoboditev južnih Slovanov.¹⁰⁹ Strossmayerjeva vizija glede mogočega povezovanja južnoslovanskih narodov se je skozi čas sicer spreminjala, a vselej ohranja vodilno vlogo Hrvatov v južnoslovanskem združevanju, na kar nakazuje upodobitev Hrvata, ki se prvi priklanja Jezusu.¹¹⁰

Za obravnavano temo najzanimivejša je freska v apsidi prezbiterija, delo Alexandra Seitz iz leta 1879. V apsidalni konhi je naslikano Marijino kronanje, v pasu pod njo pa je v sredini naslikan prestol sv. Petra, pred katerim stojita sv. Peter in sv. Pavel (sl. 6). Ob sv. Petru kleči Strossmayer, ki mu izroča model cerkve, poleg njega pa stoji sv. Jožef. V jukstapoziciji sta upodobljena sv. Jurij in sv. Janez Nepomuk, na skrajnem robu pa sta dve skupini figur: z leve strani vodi angel proti prestolu sv. Petra »krščansko Bošnjakinjo« (tj. pravoslavko) z otrokoma, z desne pa kaže »Bošnjaku mohamedamcu« pot proti prestolu sv. Janez Kapistran. Sv. Jožef in sv. Jurij sta Strossmayerjeva zavetnika, sv. Janez Nepomuk zavetnik spovedi, sv. Janez Kapistran pa kot frančiškan predstavlja čuvaja katoliške vere in hkrati kot svetnik bojevnik simbolizira stoletno vojno z Osmanskim

¹⁰⁹ Gre za balkansko krizo (vstajo v Bosni in Hercegovini, Bolgariji ter rusko-turško vojno), ki je prinesla velike spremembe meja ter političnega statusa posameznih narodov. Prim. STAVRIJANOS 2005 (op. 10), str. 375–393.

¹¹⁰ DAMJANOVIĆ 2009 (op. 26), str. 468.

7. Oton Iveković:
Sv. Ciril in Metod pri moravskem
knezu Rastislavu, 1898,
semeniška cerkev sv. Cirila
in Metoda, Sarajevo



8. Oton Iveković:
Sv. Ciril in Metod pred papežem
Hadrijanom II., 1898,
semeniška cerkev sv. Cirila
in Metoda, Sarajevo



cesarstvom in islamom, ki se je v veliki meri odvijala na ozemlju đakovske škofije.¹¹¹ Na tej freski sta jasno izražena Strossmayerjev nazor, da je edinost kristjanov mogoča samo prek papeškega primata, in njegov up, da se bo islamizirano prebivalstvo Bosne in Hercegovine po odhodu turške oblasti vrnilo v krščanstvo. Na freski sta hkrati poudarjena tudi škofova zgodovinska pravica do bosenske škofije (đakovska škofija je bila prvotno ustanovljena kot bosenska škofija) in upanje, da mu bo novoustanovljena bosenska škofija dana v upravljanje.¹¹²

Đakovske freske lahko primerjamo s sarajevskimi freskami, saj imajo kljub časovni distanci dvajsetih let nekaj podobnosti. Tako freske v semeniški cerkvi kot tudi v đakovski katedrali poudarjajo vlogo sv. Cirila in Metoda kot povezovalcev slovanskih narodov. V semeniški cerkvi, ki jima je tudi posvečena, sta upodobljena ključna prizora njunega misijonskega delovanja, prihod k moravskemu knezu Rastislavu ter zagovarjanje staroslovanske liturgije pred papežem (sl. 7–8), medtem ko sta na đakovski freski upodobljena med drugimi slovanskimi svetniki.¹¹³ Za glavni oltar đakovske katedrale je bila prvotno namenjena slika *Sv. Ciril in Metod pred papežem Hadrijanom*, delo Nicole Consonija (1814–1884), a na koncu ni bila vključena v opremo katedrale.¹¹⁴ V obeh

¹¹¹ Sv. Janez Kapistran je leta 1456 vodil krščanske čete v boj proti Turkom in obranil Beograd turške nevarnosti; gl. Anđelko MIJATOVIĆ, Ivan Kapistran i borbe za Beograd 1456. godine, *Croatica christiana periodica*, 11/19, 1987, str. 156–164.

¹¹² DAMJANOVIĆ 2009 (op. 26), str. 363–364.

¹¹³ Freski s prizoroma iz življenja sv. Cirila in Metoda v semeniški cerkvi sta opremljeni z napisii.

¹¹⁴ Slika je nato prišla v fond Jugoslovanske (sedaj Hrvaške) akademije znanosti in umetnosti v Zagrebu; prim. Borivoj POPOVČAK, *Portreti Josipa Jurja Strossmayera. Izložba u povodu 130. obljetnice osnutka Strossmayerove galerije*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 2014, str. 37–38.

skupinah fresk je tudi izraženo, da je zedinjenje Cerkve mogoče samo pod papeškim primatom: v đakovskih freskah o tem priča upodobitev prestola sv. Petra, h kateremu se bližajo pravoslavna vernica s svojimi otroki in musliman, na semeniški freski pa je to razvidno iz modela cerkve, tj. vatikanske bazilike, ki jo držita papež in carigrajski patriarh. Po drugi strani pa je v sarajevski freski povsem odsotna kakršna koli nacionalna vsebina, ki prežema đakovske freske. Stadler se je nedvomno zavedal občutljivosti teme, saj se ji je že v svojem programu izognil.

Kljub vsemu trudu je Stadlerjev ekumenski program doživel velik poraz in Kobilčina freska, ki je bila zasnovana kot vizualna reprezentacija Stadlerjevih političnih ciljev, danes predstavlja skromen, a pomemben spomin na nadškofove neizpolnjene ekumenske načrte.¹¹⁵

¹¹⁵ Prispevek je nastal v okviru projekta *Likovna umetnost med cenzuro in propagando od srednjega veka do konca prve svetovne vojne* (L7-8282), ki ga sofinancirata Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije in Slovenska akademija znanosti in umetnosti.

Visual Propaganda of Stadler's Ecumenic Project in Frescoes by Ivana Kobilca

Summary

The construction of the seminary Church of Sts Cyril and Methodius in Sarajevo was part of the project of the reorganization of Catholic hierarchy by means of which the Roman curia wanted to secure its position in occupied Bosnia and Herzegovina. First, the cathedral of the Sacred Heart was built under the leadership of Archbishop Dr. Josip Stadler between 1884 and 1889, in the years 1893–1896 the construction of the provincial seminary and seminary church followed. Stadler, who was named as the apostolic delegate for unification with the Orthodox church in 1895, consecrated the church and dedicated it to the holy brothers Cyril and Methodius on 8th September 1896. At the time of the consecration, the church was furnished only with the high altar and two side altars, while the painting of the church began only in 1897 and was entrusted to Croatian painter Oton Iveković (1869–1939) and Slovene painter Ivana Kobilca (1861–1926). For Kobilca, who moved to Sarajevo in May 1897, this was one of the first commissions in the Bosnian capital. This raises a legitimate question, which is what the main reason for her coming to the city was. The corrected dating of the frescoes, which were originally dated ca. 1900, that is the time when she had fully settled down in the town, opens up the possibility that the commission for the painting of the Church of Sts Cyril and Methodius was central for her arrival in the town.

The painting of the frescoes of the seminary church was divided into two parts of comparable size between the two painters. In the tambour, Iveković painted eight scenes from the life of Christ, in the pendentives of the dome he painted the evangelists, and in the lunettes on each side of the crossing a monumental fresco with a scene from the life of Cyril and Methodius. Ivana Kobilca, for her part, painted the dome. Using Michelangelo's Creation of the Earth as a model, she painted God the Father on the inside of the dome, on the walls of the organ loft and the side galleries she painted four tondi with busts of the saints, and in the semi-circularly enclosed areas above the side altars the scenes Unification of the Church and Veneration of Mary (with Jesuit saints). It is evident from the painter's memoirs that the iconographic programme was designed and overseen by Archbishop Stadler and that he did not allow any deviation from the planned depiction of the saints, which attests to how important the painting was for the archbishop.

Painted on the northern wall of the right transept wing is the scene of the Veneration of Mary where the Queen of Heaven with Child is accompanied by Jesuit saints, among whom it is possible to identify St Ignatius of Loyola, St Aloysius of Gonzaga, St John de Britto, St Francis Borgia, and St John Berchmans. From a contextual point of view, the scene of the Unification of the Church in the left transept wing is more interesting and has a distinct politically propagandist connotation. Depicted on the cloud, at the top of the painting, is the Sacred Heart, surrounded by a nun (probably St Margaret Mary Alacoque) in an intercession, and archangel Michael with a sword and the scales. Depicted in the lower part are groups of church dignitaries from the Eastern and Western Churches, among whom the pope and the patriarch of the Constantinople church, who hold together in their hands the model of the Vatican basilica of St Peter, stand out. On the left the pope is surrounded by four church fathers of the Western Church, while the patriarch of Constantinople, to whom the Orthodox community in Bosnia was subordinate, is surrounded by four church fathers of the Eastern Church. We can assume that the pope depicted represents Leo XIII (1878–1903), the actual pope at the time the frescoes were made, even though the face of the person depicted has none of Leo XIII's physical characteristics. In 1894 the latter called for the union of the Eastern and Western churches, and a year later he named Josip Stadler as the apostolic delegate for unification with the Orthodox church in the area of the Sarajevo archdiocese.

This ecumenical work was not an easy task in the prevailing tense political circumstances, where the Catholic and Orthodox Churches strove to win the Muslim community over to their side and the Austro-Hungarian government obstructed this rapprochement, promoting 'Bosniakism' in an attempt to keep the Muslim population as a separate entity. Stadler's attempts to use the *Balkan* newspaper to create a dialogue between the Orthodox and Catholic communities were unsuccessful, and precisely at the time these frescoes were created, Stadler suffered a stern rejection by the Sarajevo Orthodox Metropolitan Nikolaj Mandić, who in 1898 even issued a circular prohibiting priests and worshippers from having any contact with the new newspaper. The tense relations deteriorated up to 1902, when not only the *Balkan* newspaper ceased to exist, but also the ecumenical idea. The idea of unifying the Church in Bosnia and Herzegovina suffered a great defeat and today, Kobilca's fresco, designed as a visual representation of Stadler's political goals, represents only a memory of the archbishop's unsuccessful ecumenical project.

Kaunas – a Baltic Garden City?

Vaidas Petrulis

From 1919 to 1939 Kaunas was the temporary capital of the newly restored independent Republic of Lithuania. Such a political status gave a huge impetus to the political, economic and cultural life of the city. The architecture of this period has nowadays come to be labelled as the ‘architecture of optimism’,¹ and has become a focal point of academic, political and cultural attention. In 2015 the European Commission recognized ‘Kaunas of 1919–1940’ as a European Heritage Label site. The interwar period is remembered and appreciated today not only for its historical significance, but also for its architectural contribution. When we attempt to define its distinctive features, however, we must also note that Kaunas had many architectural sources of inspiration during the interwar period. Graduates returning to Lithuania from their studies in Italy, Germany, France and other European countries brought with them a wide range of contemporary architectural ideas. The concept of the garden suburb was one of the most prominent ideas which influenced the intellectual atmosphere of interwar Kaunas.

Ebenzer Howard’s ultimate aim was to advocate “a third alternative in which all the advantages of the most energetic and active town life, with all the beauty and delight of the country, may be secured in perfect combination”.² The implementation of this, inherently utopian, ambition has taken various forms based on the widely interpreted ideas of the garden city. Urbanist Eugenie L. Birch suggests that Howard’s idea was an inspiration for “at least five generations of American and English planners”.³ The concept has also been used in different geographical contexts as well. Surprisingly, the title of the first garden city in Europe is associated with the Mežaparks district in Riga which began to develop as early as 1901.⁴ Therefore, the cultural and geographical background where the international idea of the garden city was actually manifested, goes beyond the narrative of English and American urban planners and broadens the history of the garden city to include other regions such as East and Central Europe.

Clearly, Kaunas is not one of the most representative examples of a garden city like Paris, Brussels, Frankfurt am Main or Berlin, where garden suburbs emerged as a versatile tool for citywide

¹ *Architecture of Optimism. The Kaunas Phenomenon 1918–1940* (ed. Marija Drėmaitė), Vilnius 2018.

² Ebenezer HOWARD, *Garden Cities of To-Morrow*, London 1902, p. 15.

³ Eugenie L. BIRCH, *Five Generations of the Garden City. Tracing Howard’s Legacy in Twentieth-Century Residential Planning, From Garden City to Green City. The Legacy of Ebenezer Howard* (eds. Kermit Carlyle Parsons, David Schuyler), Baltimore-London 2002 (Center Books on Contemporary Landscape Design), p. 171.

⁴ Jānis KRASIŅŠ, *Architecture and Urban Development of Art Nouveau – Metropolis Riga*, *International Review of Sociology/Revue Internationale de Sociologie*, 16/2, 2006, p. 397.

planning and housing projects.⁵ Still, the character of interwar Kaunas derives not only from its blend of historical structures and modern construction. Its natural surroundings and abundant greenery made Kaunas a place where landscape is an important element of the urban environment. While the Old Town had developed on the relatively flat plain at the confluence of the Nemunas and Neris rivers, by the early 20th century the city was being extended to include the surrounding higher ground, thus incorporating the green slopes and neighbouring woods into the overall urban composition. In terms of urban policy, this took the shape of discussions about garden cities, which officials often presented in the press as a characteristic of modern development and a qualitatively new step towards delivering Kaunas from the disorder that generally plagued Tsarist-era cities.

However, these ideas were difficult to implement in urban planning in practice. The English town planner and theorist Peter Hall warns that reflections on garden city in different places of Europe were “subtly, but importantly, different from Howard’s”.⁶ Lithuania follows the general tendency. On the one hand, many keywords of Lithuanian architectural discourse related to modern urban development, such as ‘hygienic’, ‘cheap and affordable’ housing, ‘easy pay-out terms’ or ‘drowned in the greenery’, are clearly consistent with the international definition of the garden city. Therefore, it seems reasonable to assume that the garden city was one of the most extensively discussed urban concepts which had a major impact on the urban planning of the city. But on the other hand, the relatively small scale of Kaunas was not sufficient to provoke a reaction “against the form the industrial city had taken in the nineteenth century: its filth and disease, its crowding, and its concentration of poverty and inequality”.⁷ Moreover, the political situation was far from conducive to experiments of a social nature. In any case, Kaunas can be analysed as a specific manifestation of an almost universal urban concept of the time.

Short Historical Background

Kaunas as a historical city emerged and began to form in a unique landscape space, at the confluence of two rivers, the Nemunas and the Neris. Kaunas Castle, which stood at the confluence, was sited in a strategically important location and provided the impetus for the development of the Old Town area. After the collapse of the Polish-Lithuanian state in 1795, Kaunas came under Russian rule. Urban development accelerated significantly in 1843, when Kaunas became the centre of the newly created governorate. In 1847 a new city plan was approved and a new city with a geometric street network was designed (fig. 1). This plan clearly illustrates how the urban structure of the city of Kaunas developed historically: the old part of the city at the confluence, and the Naujamiestis (New Town) which is located along the Nemunas River and which connects the old city with the more distantly located railway station (on the Saint Petersburg–Warsaw line).

In 1879 Kaunas was granted the status of a first-class military fortress on the border of the Russian Empire. From 1882 onwards until the First World War, Kaunas was surrounded by a ring of central defensive fortifications, forts and batteries. Apart from military fortifications, the ad-

⁵ Kiki KAFKOULA, On Garden-City Lines. Looking into Social Housing Estates of Interwar Europe, *Planning Perspectives*, 28/2, 2013, p. 172.

⁶ Peter HALL, *Cities of Tomorrow. An Intellectual History of Urban Planning and Design Since 1880*, Oxford 1988, p. 112.

⁷ Pierre CLAVEL, Ebenezer HOWARD and Patric GEDDES, *From Garden City to Green City* 2002 (n. 3), p. 40.

1. The new master plan of Kaunas, occupying the territory of Naujamiestis (New Town), approved by Tsar Nicholas I in 1847, Kauno regioninis valstybės archyvas



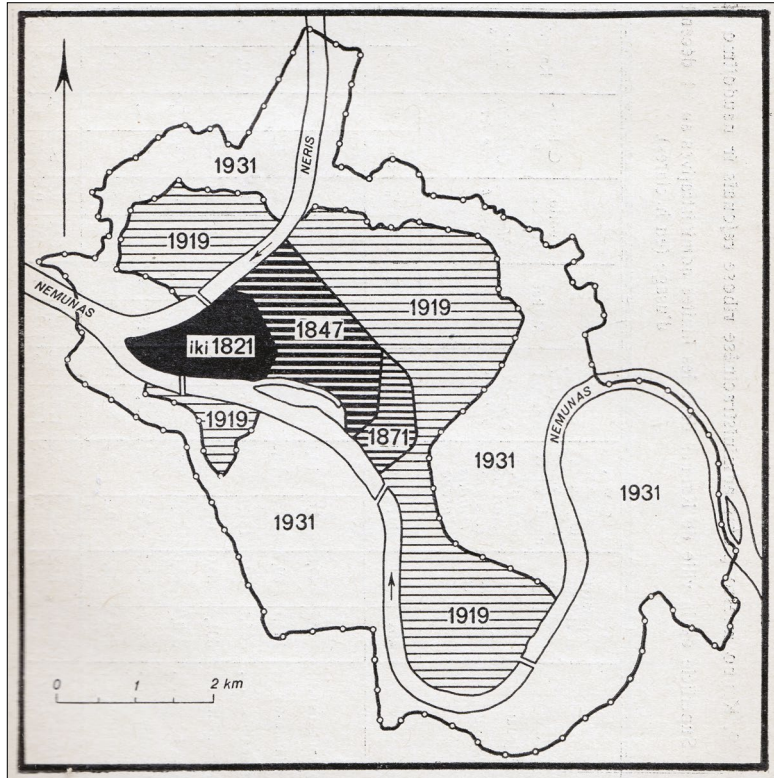
2. The streets of Kaunas in early 1920s



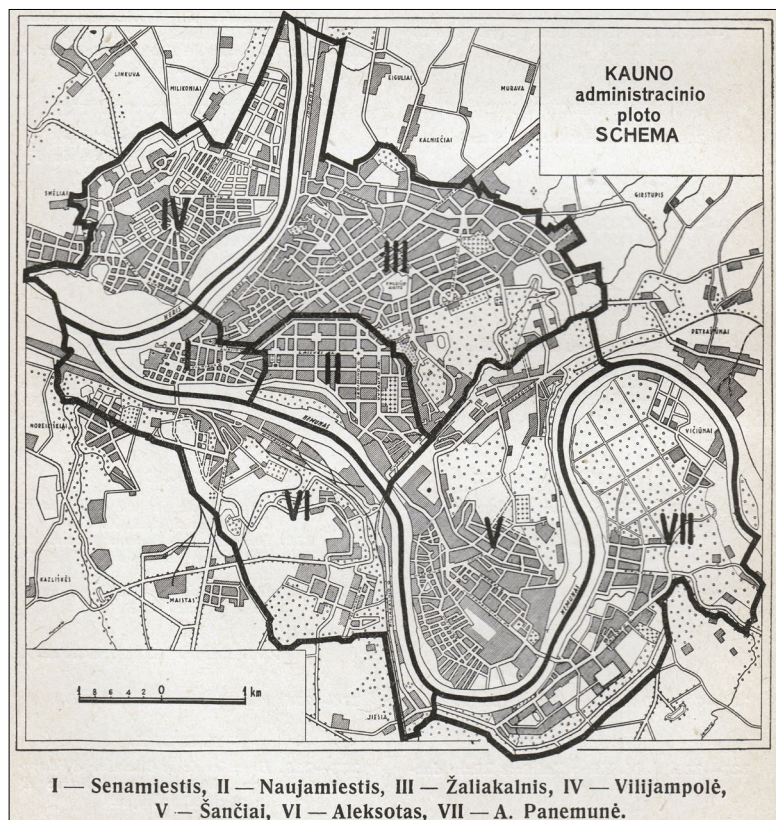
ministrative buildings of the fortress were built mainly in Kaunas' New Town. On Nikolaevsky avenue, the imposing Kaunas fortress Sobor (the Russian Orthodox church built for officers of the military fortress) even today remains a dominant feature of the New Town's skyline.

On 16th February 1918, after the Declaration of Independence by the Council of Lithuania, the historical circumstances demanded a new role for the city of Kaunas. As the Russian army invaded Lithuania on 31st December 1918, the Lithuanian government and its institutions relocated from Vilnius to Kaunas. The main forces of the Lithuanian Army were deployed in the city. Eventually, Vilnius became part of Poland, and from the beginning of 1919 until October 1939, Kaunas became the main political centre of Lithuania – the capital of the nation. On 4th April 1919, for the first time in the history of Lithuania, the President of Lithuania was elected in Kaunas. Therefore, the loss of Vilnius provided an important impetus for the development of Kaunas.

In 1919 the city was poor, its inhabitants intimidated, and the incoming government had not even found a place to set up home, as there were not enough suitable buildings (fig. 2). A municipal activist, Jonas Kriaučiūnas, recalled the lack of public order in post-World War I Kaunas: “abandoned government-owned wooden shacks were ransacked and dismantled by hungry and cold



3. Map showing the growth of Kaunas territory in the interwar period



4. Map indicating administrative territories in Kaunas

inhabitants. Doors and windows were broken and ripped out, stoves were dismantled, flooring was torn up”.⁸ Still, interwar Kaunas was not created in an empty space. This was particularly evident during the first decade of independence, when most of the functional needs of the new capital had to be accommodated in the existing urban fabric. Thus, one of the essential features of Kaunas’ renewal, as well as the challenges it was facing, was the gradual transformation of a tsarist Russian urban structure into a modern city.

Two decades of independence changed the face of the city. In particular, the urban area expanded significantly with the amalgamation of suburbs (fig. 3), which, among other things, brought a lot of greenery to the city. Along with these changes, the distinct functional nature of different areas of the city became evident. The New Town and Old Town were granted the status of being the historic core of the city. In Žaliakalnis, Panemunė and Aleksotas, the residential function became dominant together with elements of a garden city. Meanwhile, Šančiai and Vilijampolė developed an industrial character (fig. 4). The improvement of engineering infrastructure was also an important component of the city’s development. The introduction of a centralized water supply and sanitation system in Kaunas, first begun in 1929, contributed considerably to the modernization of construction. Connecting homes to a city-wide communications system was not only technologically significant, but also symbolized Kaunas’ arrival as a modern and clean city, meeting the standards of civilized European countries. Finally, the population of Kaunas increased significantly: in 1923 there were 92 thousand inhabitants,⁹ whereas in the last census of 1939 the number had increased to 154 thousand.¹⁰

The Garden City Experiment as an Inspiration

Residential architecture offers us perhaps the most authentic perspective on the rhythm and true social condition of a city. Changes in the residential environment in the early 20th century became one of the central means for promoting modernist ideas and changing the local cultural environment. Moreover, residential architecture indisputably constitutes the most prolific construction sector, providing an insight into the development of a city from a present-day perspective. Interwar Kaunas was no exception: more than twelve thousand construction permits were issued between 1918 and 1940, sixty percent of which were allocated to residential housing.

Although the garden city concept is a multidimensional concept of urban planning, a primary concern “was the well-being and housing of an impoverished urban working class”.¹¹ In Kaunas after the city’s sudden promotion to the status of capital, housing became one of the most important issues of the city’s development. The 1920s, popularly known as the ‘apartment crisis’ period, became a true golden era for architects and contractors: new constructions brought profits of up to twenty-five percent.¹² Such returns on investment and the high demand for living space led naturally

⁸ Jonas KRIAUCIŪNAS, Kai įsikūrė Kauno miesto savivaldybė, *Lietuvos aidas*, 23 (507), 1929, p. 5; *Kauno miesto savivaldybės privalomieji įsakymai*, Kaunas 1933, p. 6.

⁹ *Lietuvos statistikos metraštis*, 1, Kaunas 1927, p. 21.

¹⁰ *Lietuvos statistikos metraštis*, 2, Vilnius 1939, p. 14.

¹¹ Evan D. RICHERT, Mark B. LAPPING, Ebenezer Howard and the Garden City, *Journal of the American Planning Association*, 64/2, 1998, p. 125.

¹² Statybos darbams prasiidėjus, *Lietuvos aidas*, 86 (570), 1929, p. 1.

to a search for creative solutions. The garden city had at that time become a particularly attractive concept. By the end of 1920s, even the public was already well aware of the concepts of a garden city.

Optimistic news on garden city projects from all around Europe was extensively discussed in the Lithuanian press. The monthly magazine *Savivaldybė* (Municipality), the official circular of Lithuanian municipalities, was especially active in promoting this idea. Letchworth and Welwyn were widely presented as convincing examples where Howard's idea had been implemented in an almost pure form.¹³ In addition to the English experience, the development of garden cities in other countries was widely debated in the press, including examples such as Gamla Enskede in Stockholm,¹⁴ Vreewijk in Rotterdam,¹⁵ Suresnes in Paris¹⁶ and many others.

Apart from the popular media, garden cities were also an important part of more academic discourse. A new concept for modern housing was first presented in the Lithuanian press by Vladas Švipas, the only Lithuanian student of the Bauhaus school. His series of articles, which began in 1927,¹⁷ evolved into a comprehensive book, which was published in 1933 under the title *Miesto gyvenamieji namai* (Urban Residential Homes). His book was among the most influential theoretical works on modern housing in interwar Lithuania. By scrutinizing endeavours to provide cost-effective and rational housing, Vladas Švipas adopts Howard's position on the need to find a model of housing that combines the strengths of the city and the benefits of countryside and makes it possible at the same time to cure urban and social ills.¹⁸ To overcome urban pollution and noise, and to enable natural living with the enjoyment of sunshine and greenery, Švipas suggested combining a residential house with a garden, which is useful not only to support the household's economy, but also aesthetically pleasing.¹⁹

Discussion of the need for radical change in residential housing development remained one of the most pressing issues of urban development throughout the interwar period. The mayor of Kaunas, Antanas Gravrogkas, commented publicly in 1932 that "the construction of affordable housing in the city is the most acute question after the water supply system",²⁰ while the city's senior construction inspector, Antanas Novickis, stated emphatically in 1939 that such construction was "a national issue of the first order".²¹ The key concepts of the garden city such as the "improvement of the living conditions of the poor"²² or the urban model of satellite cities remained one of the sources of inspiration shaping social as well as planning expectations.

In the words of architect Steponas Stulginskis, the construction of privately-owned housing was not just a personal concern, but also a social tool to prevent migration: "when we enable workers to settle in their own, comfortable housing, they will no longer say: 'My homeland is where I am.' A

¹³ Miestai sodai, *Darbas*, 122, 1936, p. 2.

¹⁴ Kova su butų krize Stokholme, *Savivaldybė*, 10/2, 1932, p. 37.

¹⁵ Sodnamiesčio istorija, *Savivaldybė*, 7/12, 1929, p. 15.

¹⁶ Miestas-sodas Suresnes prie Paryžiaus, *Savivaldybė*, 16/2, 1938, p. 63.

¹⁷ Vladas ŠVIPAS, Architektūros reikalai, *Kultūra*, 5/7–8, 1927, pp. 329–334; Vladas ŠVIPAS, Menas ir technika, *Kultūra*, 6/7–8, 1928, pp. 334–337; Vladas ŠVIPAS, Butas egzistencijos minimumui, *Naujas žodis*, 5/20–21, 1929, pp. 10–11; and others.

¹⁸ Vladas ŠVIPAS, *Miesto gyvenamieji namai. Jiems statyti reikalavimai ir jų projektavimas*, Kaunas 1933, p. 7

¹⁹ ŠVIPAS 1933 (n. 18), pp. 13–16.

²⁰ Pigių butų kolonijas pradės statyti šiemet (iš pasikalbėjimų su Kauno burmistru), *Dienos naujienos*, 157, 1932, p. 1.

²¹ Projektas butų krizei pašalinti, *Namų savininkas*, 10 (60), 1939, p. 2.

²² Simon PARKER, *Urban Theory and the Urban Experience Encountering the City*, London-New York 2004, p. 56.

small, private home with a small garden will make them more resistant to all sorts of political ‘aggression’, divert them away from a tavern life and strengthen the foundation of the family”.²³ The engineer Karolis Reisonas proposed “rebuilding Kaunas in the future through the implementation of the concept of ‘nests’ by concentrating houses in certain locations. /.../ Those places will turn into a garden city”.²⁴ This clearly resembles Howard’s “planning scenario in which the existing development structure of large cities, medium-sized cities, small cities, and villages would gradually be replaced by the homogeneous network of a ‘social city’, and would consist of individual development units”.²⁵

The garden city was also an inspirational concept on an institutional level. Jonas Vileišis, the mayor of Kaunas, travelled to Gothenburg in 1923, where the annual conference of the International Federation for Housing and Town Planning was taking place. In Gothenburg, apart from officially representing Lithuania in this notable urban network, the *Lietuvai pagražinti draugija* (“Society to beautify Lithuania”) “planned to present an exhibition on the urban gardens [of Lithuania]”.²⁶ Although there is no clear evidence yet whether the exhibition was actually held, the very intention to do so testifies to the fact that the garden city in Lithuania was a widely known and appreciated concept. A year earlier, together with representatives of 26 other countries, Jonas Vileišis participated in a congress in London, organized by the International Garden Cities & Town Planning Federation. The federation’s annual conferences were “the most important platform for the international exchange of players in the field of planning from the 1920s to the beginning of the Second World War”.²⁷ Another mayor of Kaunas Antanas Gravrogkas also expressed an interest in the garden city movement and participated in the 5th Congress of Representatives of International Cities and Towns Associations in London.²⁸

Practical Applications

The development of Kaunas in the early 1920s can be described as a process determined by the urgent needs of everyday urban functioning: the location of state institutions, road and traffic management, public health issues, etc. However, the city board was well aware of the need to expand the territory of the municipality. The first systematic attempts to build the capital date back to 1923, when it was decided to invite Marius Frandsen, an experienced Danish engineer and urban planner, to work on the city plan. With the help of municipal engineer Antanas Jokimas, Frandsen developed a new city plan that combined radial and rectangular street networks (fig. 5). The author himself pointed out that this was a more conceptual sketch, as elementary geodetic measurements were missing.²⁹ It is no wonder that only one part of this plan was soon implemented – Žaliakalnis, a new residential neighbourhood.

²³ Steponas STULGINSKIS, Mintys apie mūrinę Lietuvą, *Lietuvos aidas*, 536 (3751), 1937, p. 4.

²⁴ Ateities Kaunas: pasikalbėjimas su inžinieriumi K. Reisonu, *XX amžius*, 67 (225), 1937, p. 3.

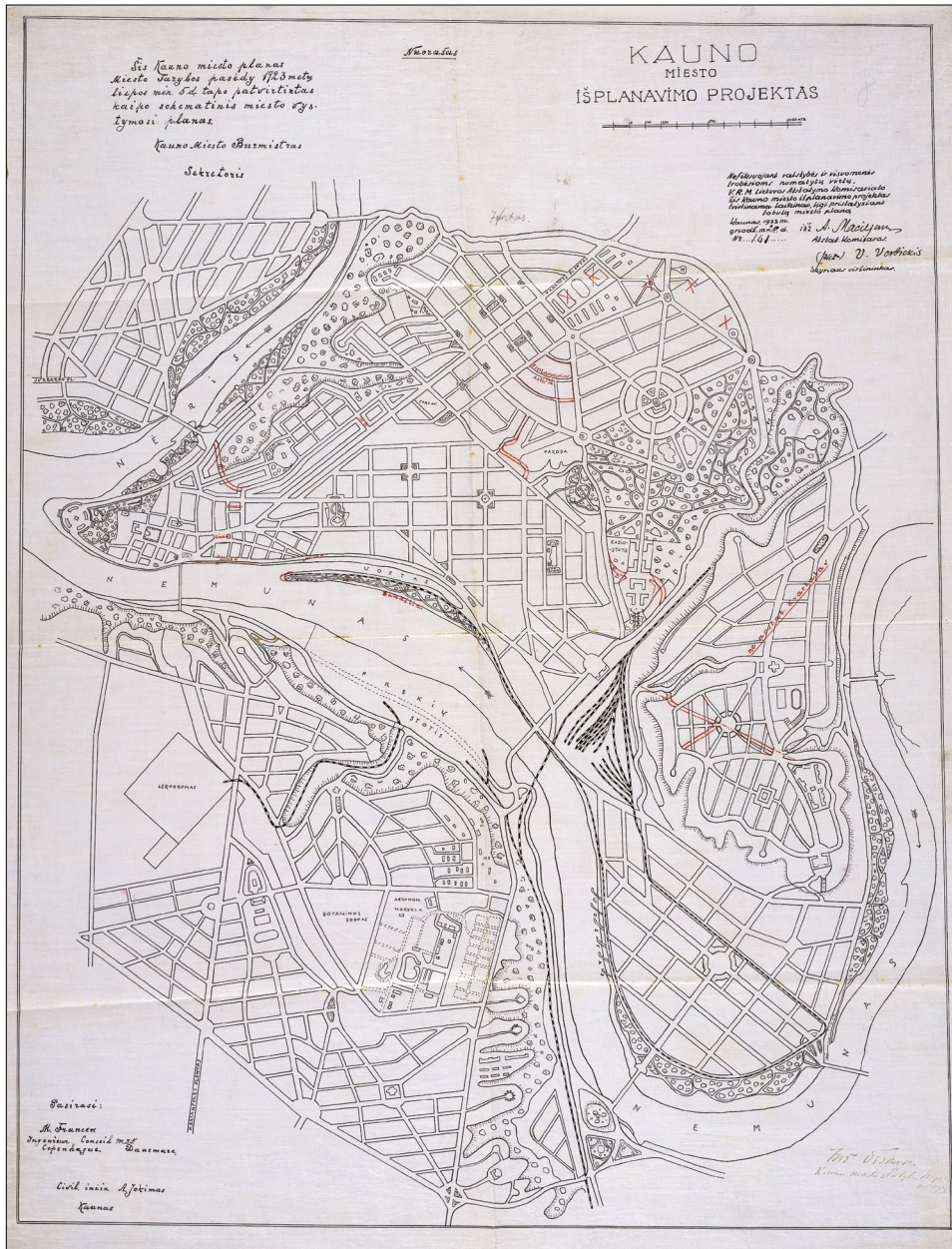
²⁵ Konstanze Sylva DOMHARDT, The Garden City Idea in the CIAM Discourse on Urbanism. A Path to Comprehensive Planning, *Planning Perspectives*, 27/2, 2012, p. 175

²⁶ Švedų Geteborgo miesto 300 metų sukaktuvės, *Lietuva*, 101 (1218), 1923, p. 2.

²⁷ DOMHARDT 2012 (n. 25), p. 174.

²⁸ Burmistro inž. A. Gravrogko įspūdžiai iš Anglijos, *Lietuvos aidas*, 133 (1508), 1932, p. 5.

²⁹ Paulius Tautvydas LAURINAITIS, *Nacionalinės moderniosios urbanistikos mokyklos formavimasis Pirmojoje Lietuvos respublikoje (1918–1940)*, Kaunas 2020 (doctoral dissertation), p. 68.



5. Marius Frandsen, Antanas Jokimas: Planning proposal for the city of Kaunas, 1923, Lietuvos centrinis valstybės archyvas

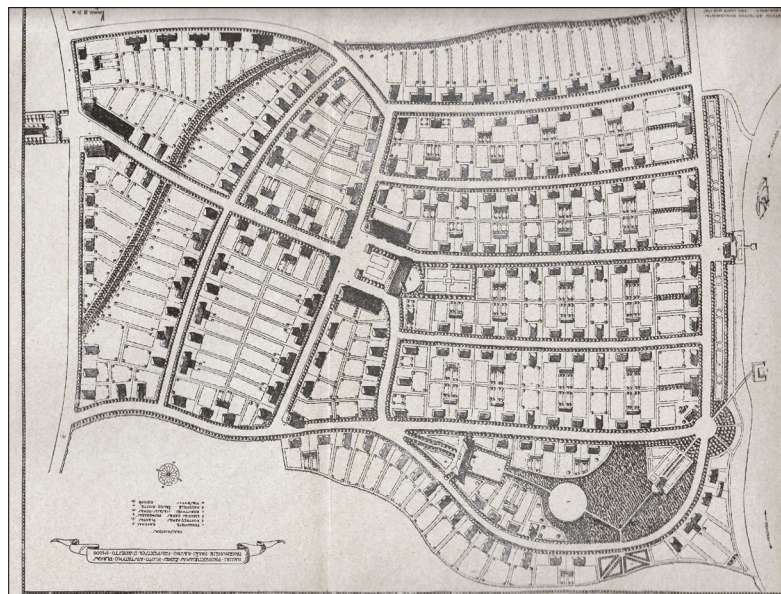
The decision of Kaunas City Municipality to cooperate with Frandsen was partly determined by the idea of developing different parts of the city on the principles of the garden city. In 1922 the drafting of the city plan was also negotiated with Ewart Gladstone Culpin, a prominent British urban planner and supporter of garden city concept.³⁰ It was even agreed that the architect “would

³⁰ Obituaries. Ewart Gladstone Culpin, *Journal of the Royal Institute of British Architects*, 13 January 1947, p. 151.

6. Marius Frandsen,
Antanas Jokimas:
Master plan for Naujamiestis
and Žaliakalnis, 1923



7. Eduaras Peyeris:
Panemunė housing project,
1921



stay in Kaunas for a few days to get acquainted with the situation in Kaunas”.³¹ Despite the lack of information on his visit, the very fact of his invitation confirms the willingness of the city municipality to embrace the concept of the garden city. These ideas of urban development were most pronounced in the areas of Žaliakalnis and Panemunė. The location of the Žaliakalnis was favourable because its proximity to Ažuolynas (Oak Park) (fig. 6). Antanas Jokimas suggested that “such a block of villas would be a natural extension of the park”.³² And indeed, the oaks allow the special

³¹ Kauno regioninis valstybės archyvas, Fond 219, Series 1, File 179, Item 43, The protocols of the Kaunas City Board meetings, 1922.

³² Atanas JOKIMAS, Apie Kauno miesto planą, *Savivaldybė*, 2/8–9, 1924, p. 7.



8. Housing in Panemunė

character of the landscape to be expressed in the neighbourhood. Panemunė was located near the Nemunas river and surrounded by a pine forest. For the development of Panemunė, a separate development plan was prepared in 1921, the curved streets of which are again close to the ideology of the garden city (fig. 7). This project for a workers' colony was not implemented.

There are numerous realisations of and variations on the garden city concept which represent multiple aspects of urban development, though they usually share a common interpretation of the garden city as a “small town with a low density of small houses with yards and carefully planned, often tree lined streets, plazas and other public spaces”, which offer “clean water, greenery and fresh air, good living conditions, low construction costs and affordable rents”.³³ Žaliakalnis and Panemunė exemplify many important aspects of such planning. First of all, according to urban regulations, these areas were categorized as “open development districts in which buildings had to be constructed as free-standing structures set back from all property lines”,³⁴ thereby creating a garden-type development. This requirement was followed from the start of the area's development, ensuring also a low density of construction. Thus, to this day, development plans have focused on the characteristic environment of residential buildings surrounded by greenery (fig. 8).

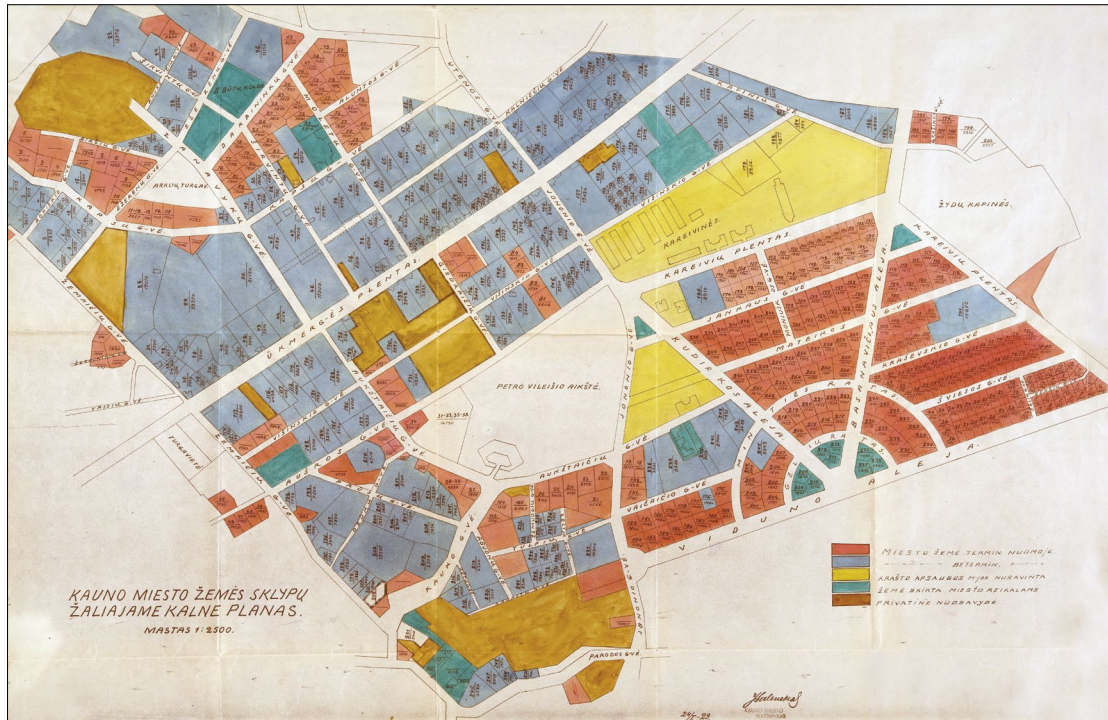
However, the origins of the garden-city experiment are primarily social – “neither its spiritual father, Ebenezer Howard, nor its advocates interpreted the garden city as merely an aesthetic combination of single-family homes with gardens”.³⁵ Much of Howard's book deals specifically with economic and social relations. Architectural or urban issues can be understood here as secondary, as an instrument for realizing social ambitions. The garden city primarily meant seeking to solve the long-standing problems of the industrial megalopolis. Like other utopians of late 19th century, Howard “associated poor living conditions with landlordism, and coupled it with notions of an idealized rural past in which community had flourished”.³⁶ Therefore, Howard is, according to

³³ Thorbjörn ANDERSSON, *The Garden City, Södra Ängby. Modernism, Architecture, Landscape*, Stockholm 2015, p. 73.

³⁴ *Kauno miesto savivaldybės privalomieji įsakymai*, Kaunas 1933, p. 6.

³⁵ DOMHARDT 2012 (n. 25), p. 180.

³⁶ Alan MARCH, *Democratic Dilemmas, Planning and Ebenezer Howard's Garden City*, *Planning Perspectives*, 19/4, 2004, p. 410.



9. Map of plots in Žaliakalnis, 1929, Lietuvos centrinis valstybės archyvas (red and blue colours indicate rental plots owned by Kaunas Municipality)

Stephen Ward, a “non-Marxist Utopian socialist, looking to achieve socialism without the need for class conflict”³⁷

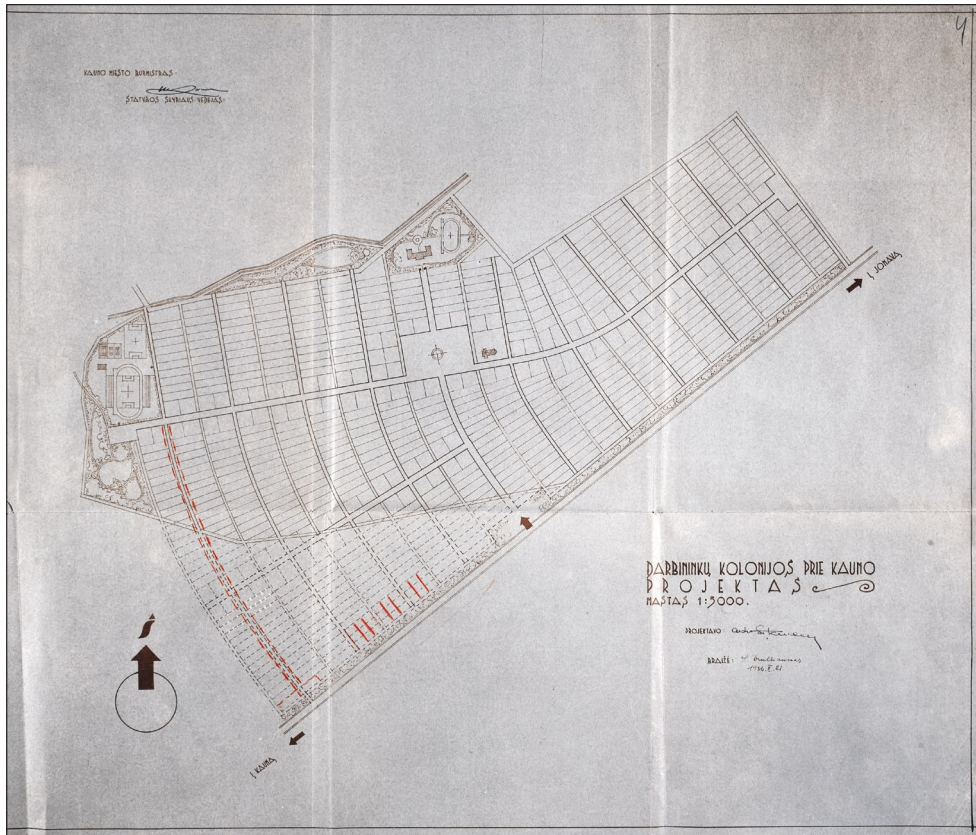
Despite the clear goal of creating a low-rise town with green areas and municipal land ownership in Žaliakalnis (fig. 9), social aspects were far from being the primary motive for the development of Žaliakalnis or Panemunė districts. The social motivation rather involved the “Lithuanianization of the city by increasing the economic capacity of Lithuanian craftsmen and officials”.³⁸ Even though the Lithuanian press is full of reflections on the economic mechanisms aimed at ensuring the provision of affordable housing for workers, this was more a theoretical discussion. Meanwhile, Howard and many of his later followers recommended “setting up mechanisms for raising loans and running low-profit building societies”.³⁹ From a social perspective, Kaunas resembles the garden city of Södra Ängby in Stockholm, which “was not an example of sweet equity in home ownership, where the working class could afford to and had the opportunity to own their homes by contributing their labour in lieu of a down payment”.⁴⁰ Issues of social housing were publicly discussed right up until the end of 1930s. The Kaunas City Municipality had even prepared a project for a workers’ settlement (fig. 10). However, only the housing complex of the Food factory workers’ houses was

³⁷ Stephen Victor WARD, *Planning and Urban Change*, London-New Delhi 2004, p. 21.

³⁸ Kazimieras KRIŠČIUKAITIS, Lietuvos miestų bei miestelių atstatymas, *Alguvos baras*, 3/7, 1948, p. 14.

³⁹ KAFKOULA 2013 (n. 5), p. 185.

⁴⁰ ANDERSSON 2015 (n. 33), p. 75.



10. Stasys Kudokas: Workers' settlement project in Kaunas, 1936, Lietuvos centrinis valstybės archyvas



11. Kazimieras Laukys-Laukaitis: Workers' colony project of the Maistas joint-stock company, 1938, Lietuvos centrinis valstybės archyvas



12. Kazimieras Laukys-Laukaitis: Workers' colony of the Maistas joint-stock company, 1939

implemented, though only in part. The cornerstones of the project were utilitarian gardens, and they were directly associated with the idea of the garden city (figs. 11–12).⁴¹

Ebenezer Howard claimed that “town and country must be married, and out of this joyous union will spring a new hope, a new life, a new civilization”.⁴² Among the most important privileges associated with the village were fresh air and greenery. It should be noted that it was precisely these qualities in Kaunas which were considered important indicators of the modernization of the city and the rising quality of the living environment, mainly because greenery was a natural element of Lithuanian urban surroundings. It was common to assume that “our cities are poor, do not have enough funds to create magnificent parks and majestic boulevards; but they are endowed by nature with beautiful, close surroundings; only care must be taken to ensure that these natural resources are not destroyed or damaged as cities expand, and that, over time, they can be untouched for incorporation into cities”.⁴³

One of the most important forms of using greenery in an urban environment was the organic interaction between the garden and the dwelling house. On the one hand, tradition and the Lithuanian character required that people's places of residence were richly decorated with greenery. This testifies to the enduring identification of Kaunas' new residents with their agricultural past. On the other hand, it reflects a wider discussion on the role of greenery in the modern city. Among publicly known theoreticians at that time in Lithuania featured the German landscape designer Leberecht Migge, who understood the development of modern housing as inseparable from greenery: “lots of small gardens – one for each family”.⁴⁴

Migge believed that these small gardens should be brought into a systematic and utilitarian relationship with architecture which meets the “human needs, both physical and psychological”.⁴⁵

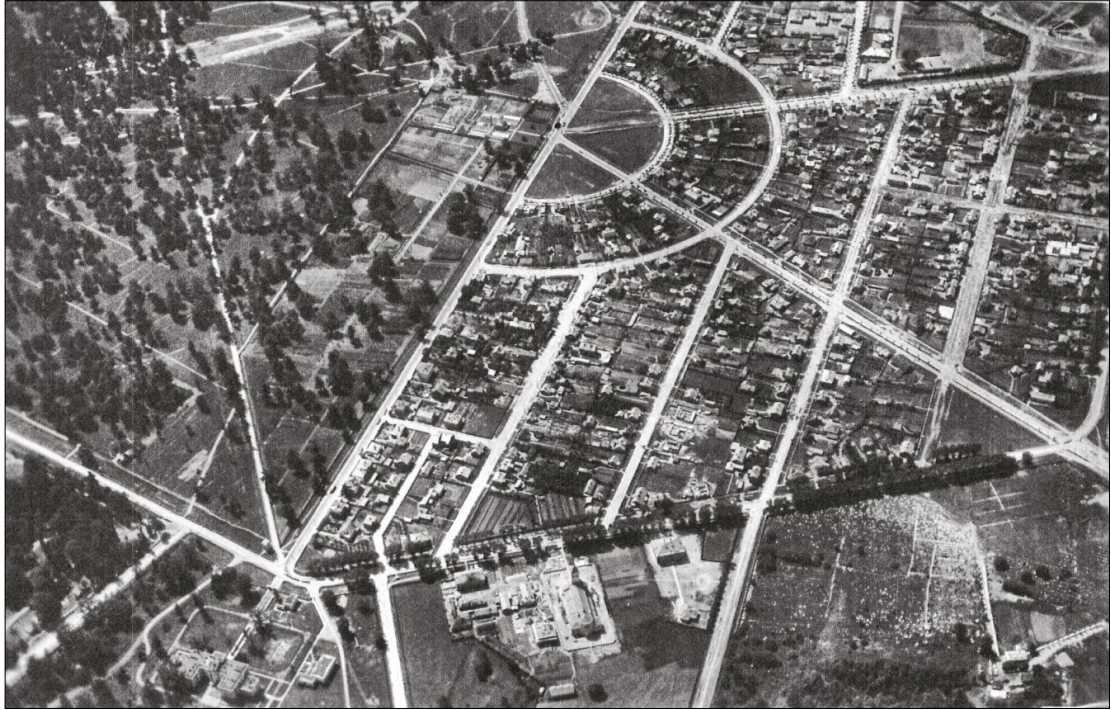
⁴¹ Miestai-sodai, *Sveikata ir darbas*, 4/10, 1937, p. 393.

⁴² HOWARD 1902 (n. 2), p. 18.

⁴³ Miestų gyventojų laisvalaikis ir sveikata, *Savivaldybė*, 17/7, 1939, p. 195.

⁴⁴ Reakcija prieš miestus, *Savivaldybė*, 8/5, 1930, p. 8.

⁴⁵ David HANEY, “No House Building without Garden Building!” (“Kein Hausbau Ohne Landbau!”). The Modern Landscapes of Leberecht Migge, *Journal of Architectural Education*, 54/3, 2001, p. 156.



13. Aerial view of Kaunas (Žaliakalnis), 1939, Kauno regioninis valstybės archyvas

Such an “emphasis on the utilitarian garden as the symbol of the ‘new’ garden culture was of course intended as a move away from the picturesque or romantic towards the embrace of functional expression”.⁴⁶ Some Lithuanian architects and intellectuals also believed in the possibility of a progressive blending of the natural environment and modernization rather than a regressive return to peasant origins. According to Mstislavas Dobužinskis, a well-known artist of the time, “harmony with the natural environment, even though it might seem a quite lyrical and even sentimental wish, is perhaps the only real path to national identity”.⁴⁷ Thus, although interpreted in their own way, ideas associated with the garden city concepts stimulated the imagination of Lithuanian architects and politicians of the interwar period.

While Panemunė adapts to the course of the river and follows the principles of linear urban planning, part of Žaliakalnis’ territory is characterized by an expressive structure of crescents (streets designed in semicircles; fig. 13). The area comprising Gėlių rato (Flower Crescent) and Minties rato (Ideas Crescent) is the most authentically executed section of Frandsen’s original city plan. The district was designed as a pentagon with two interior concentric ring roads, from which six streets radiate outwards. This is obviously parallel to Ebenezer Howard’s circular plan with “six boulevards /.../ dividing the area into six equal parts”.⁴⁸ Howard’s vision proposes a circular space in the centre with public buildings. Antanas Jokimas, one of the authors of the Kaunas plan, describes a very similar idea of having the Presidential Palace, Parliament and Supreme Court in

⁴⁶ HANEY 2001 (n. 45), p. 152.

⁴⁷ Mstislavas DOBUŽINSKIS, Dar dėl lietuviško stiliaus, *Naujoji romuva*, 7/37–38, 1938, p. 699.

⁴⁸ HOWARD 1902 (n. 2), p. 22.



14. Streets of Žaliakalnis



15. Streets of Žaliakalnis

the centre of the Žaliakalnis circle: “there should be a monumental palace at the end of the square /.../ From that centre, beautiful alleys will radiate outwards in various directions and will provide the perfect frame for the government quarter”.⁴⁹

Although Howard’s vision of the garden-city is typically associated “with cottage-style housing built on ‘garden suburb’ lines”,⁵⁰ the residential houses of Panemunė and Žaliakalnis of this period are characterized by a diversity of styles and materials. Even the areas built in a relatively short time, were not designed according to singular architectural idea or style (fig. 14). Among the luxury villas, for example, one can find simple wooden blocks of four to six apartments that reflect the social ideas of *existenzminimum*. Retrospective styles (mostly Neo-Baroque or Neo-Classical), the Lithuanian national style (fig. 15) as well as the modernist language of architecture began to appear in the years 1932–1939.

⁴⁹ JOKIMAS 1924 (n. 32), p. 7.

⁵⁰ Dennis HARDY, *From Garden Cities to New Towns. Campaigning for Town and Country Planning 1899–1946*, London-New York-Tokyo-Melbourne-Madras 1991, p. 11.

Low rising houses with “a nice little garden”⁵¹ were another universal idea of garden city. In terms of typology, the residential housing in Žaliakalnis and Panemunė can be divided into three dominant types. The first type comprises single-family cottages and urban villas. The villas were one- or two-storied residences made of brick or wood. Brick homes were frequently adorned with details such as columns and pilasters, arched windows, cornices and expressive entrances. Private villas were meant for single families, but because of a housing shortage they usually had in addition a small flat for rent. Second, small multi-family residential buildings began to be built in this area around 1930, consisting largely of brick or wooden two-storied buildings with up to six apartments. Each floor had two apartments of different sizes. One floor, usually the first, was often reserved for the owner’s flat. And finally, there were tenement blocks. These were wooden two-storied buildings with four to eight inexpensive rental units per building usually built as affordable housing. Their exterior design was extremely simple and rational; a central staircase was flanked by flats on either side. Such homes were also constructed by the Kaunas municipal government to tackle the housing crisis. Žaliakalnis was therefore inhabited by residents of different social backgrounds: wooden homes financed from Kaunas municipal funds were rented to poorer residents, while villas were constructed by public officials, lawyers, and artists.



Kaunas has never been treated as a classical example of the garden city. However, judging by local discussions of urban issues, it is evident that the urban development of 1920s and 1930s was largely inspired by the garden city movement. Examples from many countries, including Germany, Sweden, or France, have been analysed as possible sources for this inspiration. Moreover, Kaunas was endowed with a green environment and possessed land in abundance, which allowed extensive construction. The predominantly poor residents, meanwhile, did not build new areas intensively, thus retaining the city’s green character. Therefore, although Lithuania did not have sufficient financial resources to develop the social aspect of the garden city, Kaunas residents faced the challenge of conceptualizing modern urbanism, and the garden city became the idea that enabled progress and convergence with the modern western world.

⁵¹ HOWARD 1902 (n. 2), p. 54.

Kaunas – baltsko vrtno mesto?

Povzetek

Med letoma 1919 in 1939 je bil Kaunas začasna prestolnica na novo vzpostavljene neodvisne Republike Litve. Ta politični status je pomenil veliko spodbudo za politično, ekonomsko in kulturno življenje mesta. Arhitektura tega obdobja, za katero se je danes uveljavila oznaka »arhitektura optimizma«, priča o številnih virih inspiracije. Diplomanti, ki so se vračali v Litvo po študiju v Italiji, Nemčiji, Franciji in drugih evropskih državah, so prinašali s seboj različne arhitekturne usmeritve. Med živahnimi idejami, ki so vplivale na intelektualno atmosfero medvojnega Kaunasa, je bilo tudi »vrtno mesto«.

Kaunas sicer ni eden od mednarodno prepoznanih primerov, ki utelešajo ideje Ebenezerja Howarda, kljub temu pa velik del njegovega značaja med obema vojnoma izvira iz novo načrtovanih stanovanjskih sosesk, v katerih je bilo zelenje pomemben del lokalnega karakterja. Arhitekti, kulturni izobraženci in politiki so veliko razpravljali o konceptu vrtnega mesta. Številne ključne besede litovskega arhitekturnega diskurza, kot so »higienska«, »poceni in dostopna« stanovanja, »dobri plačilni pogoji« ali »potopljena v zelenje«, se jasno skladajo z mednarodno definicijo vrtnega mesta. Jonas Vileišis, župan Kaunasa, je celo sodeloval na kongresu, ki ga je leta 1922 v Londonu organizirala Mednarodna zveza za načrtovanje zelenih mest (*International Garden Cities & Town Planning Federation*).

Takrat so sklenili povabiti k izdelavi novega mestnega urbanističnega načrta Mariusa Frandsena, izkušenega danskega inženirja in urbanista, ki je pri tem sodeloval z mestnim inženirjem Kaunasa, Antanasom Jokimasom. Odločitev mestne občine Kaunas, da za načrt angažira Frandsena, je bila deloma sprejeta na podlagi ideje, da bi različne dele mesta razvili po principih vrtnega mesta. Leta 1922 so se o osnutku urbanističnega načrta pogovarjali tudi z Ewartom Gladstonom Culpinom, uglednim britanskim urbanistom in podpornikom ideje vrtnega mesta. Projekt je bil dokončan leta 1923, uresničen pa je bil samo en njegov del, nova stanovanjska soseska Žaliakalnis. Žaliakalnis je bil skupaj s Panemunėjem, območjem, ki je postalo del mestnega ozemlja Kaunasa leta 1931, med najvidnejšimi realizacijami idej vrtnega mesta v Litvi.

Po urbanističnih predpisih sta bili obe območji kategorizirani kot odprti razvojni okrožji, v katerih so se smele graditi le prostostoječe stavbe, umaknjene od vseh meja zemljišča, s čimer je bila ustvarjena soseska vrtnega tipa. Ta zahteva je prav tako zagotovila nizko gostoto pozidave. Vendar pa je treba priznati, da kljub očitni podobi podeželske naselbine in občinskemu lastništvu zemlje skrb za delavski razred ni bila temeljno izhodišče za razvoj teh območij. Tu so se naselili prebivalci različnega socialnega porekla: med lesene večstanovanjske hiše, ki jih je za revne prebivalce zgradila občina Kaunas, so se mešale zasebne vile.

Čeprav Litva ni imela dovolj finančnih sredstev, da bi lahko razvila družbeni vidik vrtnega mesta, so se arhitekti soočili z izzivom konceptualizacije modernega urbanizma in vrtno mesto je postalo ideja, ki je zagotavljala napredek in usmeritev proti modernemu zahodnemu svetu. Kaunas torej priča, da kulturno in geografsko okolje, v katerem se je razvila mednarodna ideja vrtnega mesta, presega domet angleških in ameriških načrtovalcev, in dopolnjuje zgodovino vrtnega mesta s številnimi drugimi regijami.

Plečnikovi načrti za cerkev sv. Križa v Zagrebu

Damjan Prelovšek

V literaturi vlada glede frančiškanske cerkve in samostana sv. Križa v Zagrebu precejšnja zmeda. Oboje se včasih povezuje z novo župnijo na Trešnjevki, vendar gre v resnici za dve ločeni cerkveni upravni enoti,¹ ki sodita med nekdanj predvidenih osem novih zagrebških župnij. Vzrok temu je, da župnije sv. Križa niso ustanovili na kraju, ki so ga redovniki ponudili Plečniku, temveč šele v sedemdesetih letih minulega stoletja precej daleč stran v Novem Zagrebu. Prvotna lokacija, o kateri bo govor, je bila na severovzhodnem delu Trga kralja Petra Krešimirja IV.

Zagreb se je hitro razvijal in vzporedno s tem je rastla tudi potreba po novih župnijah zunaj mestnega središča. Iz župnije sv. Marka bi se na njenem jugu morali izdvojiti dve novi, župnija sv. Jožefa na Trešnjevki in župnija sv. Križa vzhodno od nje. Slednjo so dobili v upravljanje frančiškani iz province sv. Cirila in Metoda, ki se je leta 1900 ločila od skupne kranjsko-hrvaške province sv. Križa. Prvi pogovori o tem so stekli že proti koncu 19. stoletja, do uresničenja pa je, kot rečeno, prišlo veliko pozneje,² čeprav je pri cerkvi sv. Marka obstajala nadarbina, s pomočjo katere bi bilo mogoče novo župnijo finančno preskrbeti. Veliko krivde za zavlačevanje je nosil tudi župnik dr. Svetozar Ritig, ki je predolgo odlašal z izpolnitvijo namere nadškofa dr. Antuna Bauerja in ni hotel z zmanjšanjem fizičnega obsega svoje župnije.³ Zato je propadla prvotna misel, da naj bi bil za novi župnijski sedež najprimernejši Mažuraničev trg. Ker so tega s svojo cerkvijo medtem zasedli starokatoliki, je kanonik Stjepan Korenić predlagal novo prestižno zemljišče na Krešimirjevem trgu. Zanj se je bilo treba pogoditi z mestno upravo in ji ponuditi v zameno nekaj drugih cerkvenih parcel. Lokacija je bila ugodna tudi zato, ker je bilo v bližini več izobraževalnih ustanov, ki bi jim duhovna oskrba prišla zelo prav. Več sreče sta zagrebški nadškof dr. Antun Bauer in njegov naslednik Alojzije Stepinac imela z župnijo sv. Jožefa na Trešnjevki, ki je bila ustanovljena leta 1937. Tri leta prej je mladi in agilni Stepinac postal koadjutor zagrebške diocese in cerkvene vajeti odločno vzel v svoje roke. Ker se je zavedal, da v kratkem času ne bo mogoče zgraditi toliko novih župnijskih cerkva, je predlagal,

¹ V strokovni literaturi se Plečnikovi načrti sicer omenjajo, vendar ni jasno, da je za cerkev naredil več različnih projektov, in njena lokacija ni prav navedena. Vladimir MALEKOVIĆ, *Jože Plečnik. Projekti i realizacije u Hrvatskoj. 1909–1956*, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb 2000, str. 10, 25–26, 39, jo je postavil v mestno četrt na Trešnjevki in cerkev povezal s Plečnikovim prvotno Sarajevu namenjenim projektom vrhbosenske katedrale. To je za njim povzeto tudi v delu *Jože (Josip) Plečnik. Projekti in realizacije na Hrvaškem. Ob 145 letnici rojstva in 60 letnici smrti/Projekti i realizacije u Hrvatskoj. Povodom 145. godišnjice rođenja in 60. godišnjice smrti* (ur. Polona Jurinić), Zagreb 2017, str. 54–61.

² Župnijo sv. Križa je nadškof Franjo Kuharić ustanovil šele leta 1971 in jo zaupal frančiškanom iz province sv. Cirila in Metoda. Avtorja v letih 1971–1982 zgrajene cerkve sv. Križa sta arhitekta Emir Seršić in Matija Salaj.

³ Zgodovinski podatki so povzeti po: Stjepan KOŽULJ, Stjepan RAZUM, *Župa Sv. Josipa na Trešnjevki u Zagrebu. Prikaz prvih 75 godina (1937.–2012.)*, Zagreb 2012 (Radovi, 24).

da naj bi za bogoslužje postavili večje dvorane, pozneje pa bi jim prizidali imenitnejše cerkve, medtem ko bi že sezidane prostore lahko uporabljali za župnijske aktivnosti.⁴ V pogovorih z mestno upravo je zagrebško nadškofijo zastopal arhitekt Stjepan Podhorsky, ki je nameraval k sodelovanju povabiti najboljše arhitekta: Ivana Meštrovića, Juraja Denclerja, Jožeta Plečnika, Zvonimirja Vrkljana in druge, med katere se je prišteval tudi sam. Odbor za gradnjo cerkve sv. Jožefa na Trešnjevki je načrte take zasilne dvorane leta 1936 zaupal arhitektu Marijanu Haberlu in stavbeniku Ivu Velikonji.⁵

Načrt tipske cerkve je Plečnik označil za »garažo«, k njej prislunjeno monotono samostansko stavbo pa za »moderno realno gimnazijo«. Provincialu Dionizu Andraču je 8. septembra 1938 sporočil, da mu vrača omenjene načrte, prilaga pa dvoje svojih, v naglici narisanih zamisli za cerkev sv. Križa, narejenih na temelju zelo približnega stavbenega programa in njemu ne čisto jasne oblike zemljišča.⁶ Ker ju frančiškani očitno niso prejeli, ju je v kopiji še enkrat poslal v Zagreb s priporočeno pošto in redovnikom svetoval, naj si poiščejo drugega arhitekta.⁷

Plečnik je bil s frančiškanskim redom tesno povezan že od gradnje cerkve sv. Frančiška v Šiški, sam pa je bil tudi tretjerednik. Beograjskim redovnikom iz bosenske province Bosne Srebrene je v letih 1929–1932 postavil cerkev sv. Antona, kmalu zatem se je za redovnike iz dalmatinske province lotil še zagrebške cerkve Lurške Matere Božje (1934–1937), kar ga ni oviralo, da ne bi ustregel tudi njihovim sobratom iz province sv. Cirila in Metoda. Obstajalo je torej več kot dovolj vzrokov, da frančiškanom pri gradnji župnijske cerkve sv. Križa ni odrekel pomoči.

V začetku septembra 1938 je, kot omenjeno, provincialu Dionizu Andraču ponudil dve varianti cerkve in samostana v merilu 1 : 200.⁸ Pri prvi si je zamislil oktogonalno cerkev z emporo, ki bi imela velika okrogla okna, nad njimi pa bi bil še pas nižjih arkadnih odprtin. Ker bi se stavba dvigala iz kvadratnega tlorisa pritličja, je njene vogale premostil z arkadami, zaradi česar je dobila osmerokotno obliko. Celota bi tako spominjala na cerkve, kakršne so bile v Italiji v navadi od starokrščanskega časa naprej. Posebnost bi bil osrednji steber, na katerem bi slonela obočna konstrukcija. Pravokotni prezbiterij s prostorom za pevce in zakristijo ob njem bi bil cerkvi dodan, nad najsvetejšim delom pa bi se dvigal visok zvonik z nesimetričnim zaključkom. Nekaj od tega je Plečnik prej uresničil že v Bogojini. Najbolj pa preseneča stik cerkve s samostanom. Ker je bila stavbna parcela dovolj velika, je cerkev nameraval diagonalno zasukati in jo v nepravem kotu povezati s samostanom. Tudi pri tem so odločale njegove izkušnje s frančiškansko cerkvijo sv. Cirila in Metoda v Ljubljani, prizidano k baročni prednici sv. Krištofa. Neposredni povod pa je bila prva študija jezuitskega samostana s cerkvijo za Osijek iz leta 1937, kjer je šlo za podobno obliko zemljišča kot v Zagrebu.⁹ Plečnik je najprej razmišljal o cerkvi, ki bi bila s samostansko stavbo povezana diagonalno, preden se je odločil za drugačno rešitev s prostostoječo ovalno cerkvijo. Dan pozneje, 6. septembra, se je v prepričanju, da bo njegova idealna zamisel preseгла denarne zmožnosti zagrebških frančiškanov, lotil še cenejše variante. Cerkev bi bila za eno nadstropje nižja in

⁴ KOŽULJ, RAZUM 2012 (op. 3), str. 87, 91, 113.

⁵ KOŽULJ, RAZUM 2012 (op. 3), str. 138.

⁶ Arhiv frančiškanske province sv. Cirila in Metoda, Zagreb (AFPCM), Plečnikovo pismo Dionizu Andraču, 8. 9. 1938.

⁷ AFPCM, Plečnikovo pismo Dionizu Andraču, 17. 9. 1938.

⁸ Kopiji obeh načrtov hrani AFPCM. Za pomoč pri študiju se zahvaljujem gospodu arhivarju Vatroslavu Frkinu. Varianta, datirana s 5. 9. 1938, je objavljena v: France STELE, Anton TRSTENJAK, Jože PLEČNIK, *Architectura perennis*, Ljubljana 1941, str. 109.

⁹ STELE, TRSTENJAK, PLEČNIK (op. 8), str. 91, 93.

bi imela kvadraten tloris. V stranskih apsidah bi bilo dvoje oltarjev, nasproti njima pa je predvidel večji prostor za pevce. Prezbiterij bi se nadaljeval v samostanski del, iz katerega bi bila neposredno dostopna tudi cerkev. Nad njim bi bil visok zvonik s piramidasto streho in kipom zavetnika.

Izvedbo Plečnikovih načrtov je onemogočila nameravana gradnja nove ceste, ki bi se močno zarezala v stavbno parcelo. Tako bi ostal le ozek, med dve cesti stisnjen prostor, na katerem njegova prvotna zamisel ne bi bila več uresničljiva. Marca 1939 je zagrebškemu provincialu v tej zvezi pisal, da naj si poišče novega arhitekta, ki bo znal bolje od njega ustreči njihovim željam po novi cerkvi. V pismu med drugim beremo: »Ravnajte se pa pri tem po nemški rečenici: „wen(n) zwei dasselbe tun, so ist es nicht dasselbe“. Ne zahtevajte od projektanta katerega poverite s to nalogo, da bo obdelal moj koncept. Bila bi to ena razžaljiva zahteva, kateri bi mož potenten ne mogel ustreči!«¹⁰ Tajnik province je Plečniku odgovoril, da bi bila velika škoda, če bi se umaknil, ker je njegov načrt praktičen in je vsem zelo všeč, zato se bodo takoj začeli pogajati z mestnim poglavarstvom glede stavbne parcele. Prepričani da so o uspehu, saj mestna uprava nima prepričljivih argumentov za nameravano regulacijo. Prosijo ga, naj svoje skice detajlira, ker sami nimajo nikogar drugega, ki bi to zmožel, da bodo lahko začeli s pripravami na gradnjo.¹¹

Kaže pa, da frančiškani v pogovorih z mestom niso bili uspešni. Plečnik je zato moral domisliti nov predlog izredno dolge cerkve, ki bi ji bil po vsej dolžini prizidan samostanski del. Prvi osnutek zanj je narisal že februarja 1939. Šestega aprila je provincialu sporočil, da so že začeli z risanjem novih načrtov, zato prosi za potrpljenje.¹² Teden pozneje mu je pisal, da so načrti v delu in dodal: »Stvar je treba v začetku previdno in akuratan prijeti za roge. Želim od srca, da bi Vas zadovoljil in da se vse dobro izteče«.¹³ O napredku pri izdelavi načrtov je kmalu nato spet poročal v Zagreb: »Projekt je že daleč dozorel, ne morem Vam pa točno povedati, kdaj bo gotov. Je z njim silno veliko dela. Zanašam se na božjo pomoč; Zagreb mora videti da mislimo pošteno z njim.«¹⁴ V začetku maja je v Zagreb sporočil, da delo »krepko napreduje« in da bodo načrti gotovi v drugi polovici meseca.¹⁵ Predzadnje pismo o tem je z dne 14. maja 1939. V njem provinciala prosi za napise na načrtih, ki morajo biti kratki.¹⁶ V začetku junija je bila zadeva tako daleč, da je načrte lahko poslal v Zagreb. Pri tem se ni mogel ogniti aktualni politični situaciji v svetu in je ošvrknil nemški militarizem: »Ni dvoma, da je bila Siegfriedlinija skrbljivo predvidena, tako da je najbrže celo Viehrerja¹⁷ presenetil vdor vode v njo. Ni se torej čuditi, da tudi nam, ki nismo polbogovi, ne izteka vselej vse po volji in računu. Toliko v opravičilo. Preglejte si prosim načrte 1:100. Ako Vam so ugodni, potem hvala Bogu, če pa je potrebna na njih katera korektura, storilo se bo to po moči naših zmožnosti – Če se Vam pa ne bodo zdeli vobče uporabljivi, vrnite mi te v božjem imenu.«¹⁸ Na koncu je tajniku province še svetoval, kako naj se pogodi z gradbenim uradom, da mu vseh načrtov ne bo treba neskončnokrat kopirati. Vzporedno s tem je Plečnik na Andraščevo željo poskrbel tudi za razglednice z vstopno fasado cerkve, ki so jih frančiškani potrebovali za pridobivanje podpornikov.

¹⁰ AFPCM, Plečnikovo pismo Dionizu Andrašću, 22. 3. 1939. Besedi v navedku je podčrtal Plečnik.

¹¹ AFPCM, kopija pisma Plečniku, 29. 3. 1939.

¹² AFPCM, Plečnikovo pismo Dionizu Andrašću, 6. 4. 1939.

¹³ AFPCM, Plečnikovo pismo Dionizu Andrašću, 12. 4. 1939.

¹⁴ AFPCM, Plečnikovo pismo tajniku frančiškanske province, 28. 4. 1939.

¹⁵ AFPCM, Plečnikovo pismo Dionizu Andrašću, 7. 5. 1939.

¹⁶ AFPCM, Plečnikovo pismo Dionizu Andrašću, 14. 5. 1939.

¹⁷ Posmehljivo ime za Adolfa Hitlerja; das Vieh, nemško: živina.

¹⁸ AFPCM, Plečnikovo pismo Dionizu Andrašću, 3. 6. 1939.

K eksperimentu z dolgo in ozko meniško cerkvijo je Plečnika spodbudilo sočasno ukvarjanje s samostanom usmiljenk reda sv. Vincencija Pavelskega v Marijinem dvoru pri Radečah.¹⁹ Ker oblika terena ni dopuščala druge možnosti, je samostan s cerkvijo iz tamkajšnjega gradu Weixelstein skušal podaljšati čez potok Sopota. Izredno dolga in ozka cerkev je bila sicer v nasprotju s hotenjem po združitvi vernikov ob glavnem oltarju, ni pa predstavljala ovire meniškemu načinu življenja. Zagrebška cerkev bi imela kripto in v prezbiteriju navidezno, s stebri oddeljeno apsidno. Na nasprotnem koncu bi stal proti središču mesta obrnjen zvonik kvadratnega tlorisa. Plečnik ga je z loki v etažah nameraval narediti bolj transparentnega. Ker bi zaradi prislonjenega samostanskega dela ne bil videti v sredini, je nameraval asimetrični vtis nekoliko popraviti z arkadno kuliso na drugi strani. Za njo je predvidel pet stranskih kapel, ki bi bile nekakšen pendant samostanu na drugi strani cerkve. Ta bi po zgledu ljubljanske univerzitetne knjižnice na sredi dobil velika okna, ki bi osvetljevala stopnišče. Plečnikovo pojasnilo, da je z načrti veliko dela, je zadevalo predvsem brušenje detajlov. Gradnjo cerkve je preprečil začetek druge svetovne vojne. Plečnik je zato zagrebške načrte objavil v svoji knjigi *Architectura perennis*,²⁰ s katero je skušal ohraniti predvsem spomin na svoja neuresničena dela, saj je bilo z njimi povezanega veliko truda pa tudi veliko novih zanimivih zamisli.²¹

Po končani drugi svetovni vojni so se frančiškani spet nameravali lotiti gradnje svoje cerkve. Ker regulacija Krešimirjevega trga ni bila izvedena, jim je ostala prvotna večja gradbena parcela. Ta je omogočala zidavo drugačne cerkve, saj po dolgem in ozkem svetišču ni bilo več potrebe. Tudi Plečnik je bil z mislimi že drugje in ni nameraval predelovati starega projekta. Pravkar končani natečaj za slovenski parlament je v njem obudil misel, ki jo je leta 1936 skušal uresničiti pri sarajevski katedrali sv. Jožefa in mu poslej ni več dala miru. Šlo je za prekritje večjega sakralnega prostora z manjšo kupolo, ki bi počivala na poševnih nosilcih, zaradi česar bi lahko odpadli sicer nujni zunanji oporniki. Ker Plečnik ni poznal lokalnih razmer in se ni mogel zanesti na tamkajšnje zidarje, ki z gradnjo tako velikih kupol niso imeli izkušenj, je bil to edini način, kako Sarajevčanom zagotoviti ustrezno monumentalno cerkev. Njegov projekt je propadel zaradi konzervativnega katoliškega duhovništva, katerega vzor so bile historistične cerkve, kakršne sta po Bosni gradila Čeh Karel Pařík in njegov dunajski študijski kolega Hrvat Josip Vancaš pl. Požeški. Plečnikove cerkve so bile sarajevskemu nadškofu Ivanu Šariću do konca tuje in tudi prigravarjanje arhitektovega prijatelja fra Josipa Markušiča ni moglo spremeniti njegovega mnenja.

S predelavo svojega sarajevskega projekta leta 1946 je Plečnik omenjeno misel ponudil tudi Zagrebčanom. Zatopljen v delo se ni oziral na svarila, ki so prihajala od povsod, da nova komunistična oblast ne bo dovolila gradnje nove cerkve v mestnem središču, čeprav je sočasno tudi sam doma naletel na velike težave s svojimi sakralnimi objekti. Podobno provincial Dioniz Andrašec dolgo ni razumel spremenjenih razmer in je Plečnika še naprej spodbujal k delu. Ta je od aprila 1946 do jeseni prihodnjega leta marljivo risal različne variante cerkve centralnega tlorisa.²² Komunisti v začetku niso izrecno prepovedovali gradnje, a so jo onemogočali na posreden način z izgovori, da Krešimirjev trg še ni do konca reguliran, in so v zvezi s tem spreminjali lokacijske pogoje. Andrašec je upal na ugoden razplet tudi po tem, ko so septembra 1946 zaprli 11 redovnikov iz zagrebškega

¹⁹ STELE, TRSTENJAK, PLEČNIK (op. 8), str. 121.

²⁰ STELE, TRSTENJAK, PLEČNIK (op. 8), str. 112–117, 119.

²¹ Prim. Damjan PRELOVŠEK, *Plečnikovi knjigi Architectura Perennis, Napori*, Ljubljana 1993, str. 12–13.

²² Načrti so ohranjeni v Plečnikovi zbirki v Muzeju in galerijah mesta Ljubljana (MGML). AFPCM hrani Plečnikovo korespondenco in načrte do leta 1939. Kasnejše gradivo je bodisi založeno ali izgubljeno.

samostana in nekaj drugih po bližnjih krajih.²³ Še julija 1947 je Plečniku pisal o svojih pogovorih z mestnimi oblastmi, ki so mu obljubljale, da mu pošljejo nove urbanistične smernice glede cerkve sv. Križa, od njih pa je po več intervencijah prejel le star regulacijski načrt.²⁴ Ko je dobil nov sveženj Plečnikovih načrtov, je v zahvalnem pismu še vedno upal, da mu bodo na magistratu omogočili gradnjo cerkve centralnega tlorisa in upoštevali že leta 1941 dogovorjene zamenjave parcel, s čimer bi pridobili primeren prostor za gradnjo.²⁵ Konec februarja naslednjega leta 1948 je Plečnik v Zagreb poslal tri študije glavnega oltarja in kmalu nato še dve s pripombo, da je zadeva sedaj v božjih rokah.²⁶ Andrašec ga je prosil še za model cerkve,²⁷ ki pa verjetno ni bil nikoli narejen. Sledil je čas najhujšega komunističnega pritiska na Katoliško cerkev v nekdanji Jugoslaviji, zaradi česar se je dopisovanje med arhitektom in zagrebškimi frančiškani omejilo na priložnostne čestitke ob verskih ali osebnih praznikih, nova cerkev sv. Križa pa ni bila več omenjena.

Plečnik se je novih načrtov lotil zelo logično s projektiranjem treh stavbnih enot, samostana, cerkve in zvonika, pri čemer bi samostanski del tvoril podstavek zvoniku. Šlo je za koncept, ki ga je skušal uveljaviti že pri jezuitski cerkvi v Osijeku, kjer je med drugo svetovno vojno spoznal, da ne bo mogel uresničiti prvotne zamisli v predvidenem obsegu in je zato nad samostanski del skušal postaviti visok zvonik. Ta dokaj nenavadna rešitev je ostala tudi vodilna misel pri njegovih projektih za Zagreb. Cerkev, od samostana ločena z manjšim dvoriščem, bi imela kvadraten tloris z vrisanim okroglim osrednjim prostorom, ki bi ga pokrivala manjša kupola. Brez cezure bi se opirala na štiri ozke poševne stenske segmente, za katerimi bi bile stranske kapele in nad njimi pevske empore. Šlo bi za dvojni stavbni plašč, podobno kot pri vrhbosenski (sarajevski) katedrali sv. Jožefa.²⁸ Razlika bi bila le v tem, da je Plečnik zagrebško cerkev navzven nameraval prezentirati kot mestno palačo, znotraj katere bi ostala skrita drzna obočna konstrukcija. Tudi samostan z zvonikom je v začetku kazal nekoliko skromnejšo ponovitev zamisli za Osijek. V naslednji fazi projektiranja je Plečnik opustil zvonik in namesto njega po vzoru svojega parlamenta iz leta 1947²⁹ poševne nosilce kupole podaljšal v stožec. Tega je za razliko od ljubljanskega parlamenta stopničasto stopnjeval k vrhu s križem. Z opustitvijo bivalnega dela v pritličju je meniške celice in druge prostore združil v nadstropju okoli cerkve in jih deloma razmestil tudi nad njeno kupolo. Za dostop v slednje je moral ob cerkvi projektirati ozek stolp z okroglim stopniščem in ga z enim ali več mostovži povezati z vrhnjim delom cerkve. Do zadovoljive rešitve tega vprašanja je bilo treba veliko študija in skiciranja. Zamisel je bila tako nenavadna, da se z njo ni mogel prikupiti niti zagrebškim redovnikom, kar je bil eden od vzrokov, da tudi pozneje do zidave po njegovem načrtu ni več prišlo. Zunanje cerkvene stene je nameraval poživiti s sgrafitno dekoracijo, sestavljeno iz stiliziranih rastlinskih vitic in angelskih kril. Plečniku se je ob projektiranju cerkve sv. Križa odpiral nov svet nenavadno zanimivih rešitev, ki mu je z vso vnemo sledil, ne meneč se za realnost svojega časa. Zelo verjetno pa je bil tudi sam vedno bolj prepričan, da bo vse ostalo le na papirju.³⁰ Ne glede na to je, kot rečeno, v Zagreb poslal tudi nekaj predlogov za glavni oltar. Frančiškani so se navduševali

²³ MGML, Plečnikova zbirka, pismo Dioniza Andrašca Plečniku, 30. 9. 1946.

²⁴ MGML, Plečnikova zbirka, pismo Dioniza Andrašca Plečniku, 16. 7. 1947.

²⁵ MGML, Plečnikova zbirka, pismo Dioniza Andrašca Plečniku, 22. 7. 1947.

²⁶ MGML, Plečnikova zbirka, pismo Dioniza Andrašca Plečniku, 25. 2. 1948.

²⁷ MGML, Plečnikova zbirka, pismo Dioniza Andrašca Plečniku, 26. 3. 1948.

²⁸ STELE, TRSTENJAK, PLEČNIK (op. 8), str. 7, 9, 11, 13–15.

²⁹ Jože PLEČNIK, France STELE, *Napori*, Ljubljana 1955, str. II, III, V–IX.

³⁰ PLEČNIK, STELE 1955 (op. 29), str. LII–LVII.

zlasti za tistega, ki ga je Plečnik pozneje objavil v *Naporih*.³¹ Pripombe so imeli samo, ker se jim je zdelo, da je glavni križ nekoliko previsoko.³² Plečnikov projekt cerkve sv. Križa je edinstven zato, ker nam odpira vpogled v izjemno širok tipološki razpon njegove arhitekture in hkrati kaže, kako so se mu domiselno križale in prepletale ustvarjalne misli.

Na koncu se velja še na kratko ustaviti pri župniji sv. Jožefa na Trešnjevki, kjer so v letih 1936–1937 postavili zasilno cerkev po omenjenem predlogu arhitekta Haberla in stavbenika Velikonje. Ko so v Sarajevu zavrnil njegov projekt vrhbosenske katedrale, je Plečnik načrte ponudil župniku Ivanu Gašperu. Gradnjo njegove monumentalne sakralne stavbe so v župniji sv. Jožefa svečano najavili 19. marca 1940.³³ Leto pozneje je Plečnik pri modelnem mizarju Francu Škerlju iz Ljubljane naročil tudi lesen model.³⁴ Zaradi začetka druge svetovne vojne do gradnje ni več prišlo. Po vojni so župnika Gašperta zaprli in odtujili glavnino cerkvenega arhiva. Plečnikovi cerkvi namenjeno zemljišče so delno pozidali, tako da zasilna dvorana še danes služi za župnijsko cerkev.

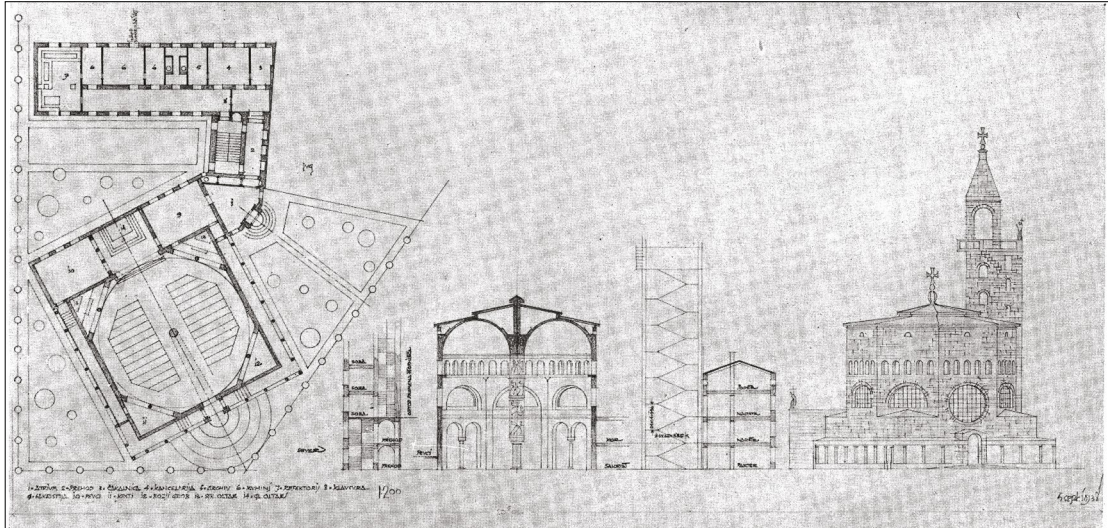
³¹ PLEČNIK, STELE 1955 (op. 29), str. CVII.

³² MGML, Plečnikova zbirka, pismo Dioniza Andrašca Plečniku, 25. 2. 1948.

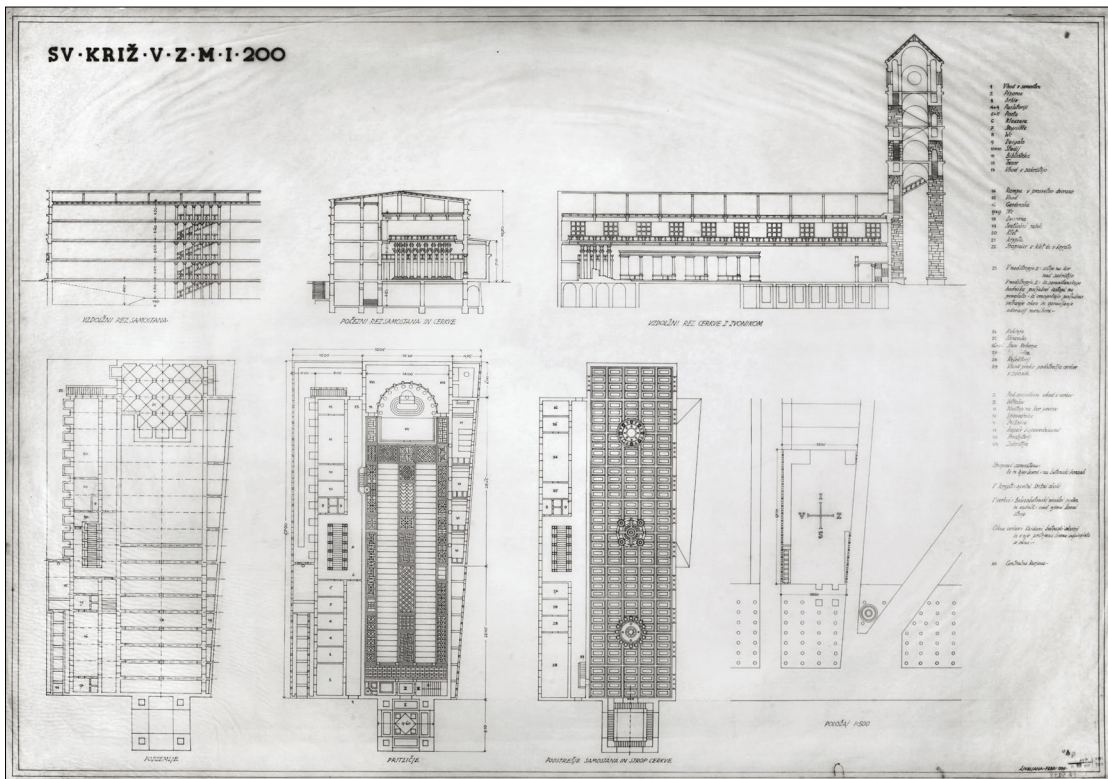
³³ KOŽULJ, RAZUM (op. 3), str. 210.

³⁴ MGML, Plečnikova zbirka, pismo Ivana Gašperta Plečniku, 18. 3. 1941. Arhitekt Aleksander Laslo mi je pred leti povedal, da je model videl v Dijecezanskem muzeju Zagrebške nadškofije, vendar mi ga doslej še ni uspelo izslediti.

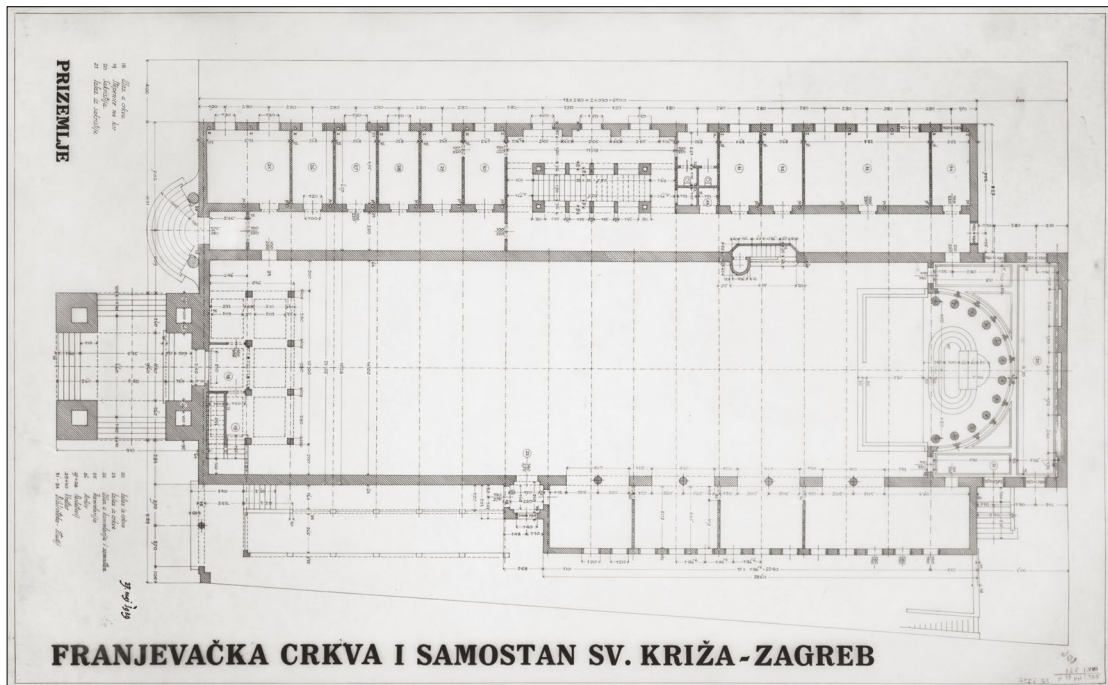
Slikovna priloga



1. Jože Plečnik: prvi osnutek za cerkev in samostan sv. Križa v Zagrebu, 5. 9. 1938



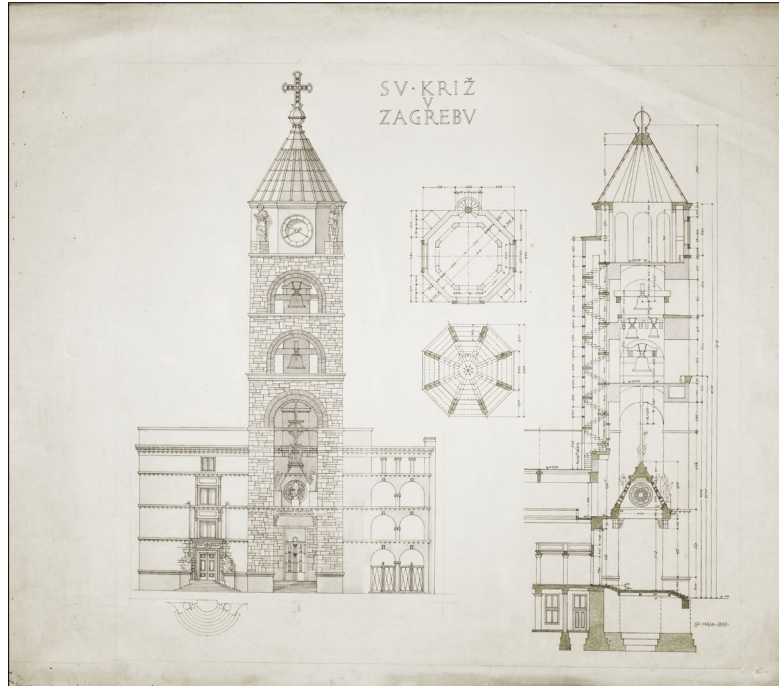
2. Jože Plečnik: cerkev sv. Križa, načrt dolge cerkve, februar 1939, Muzej in galerije mesta Ljubljana



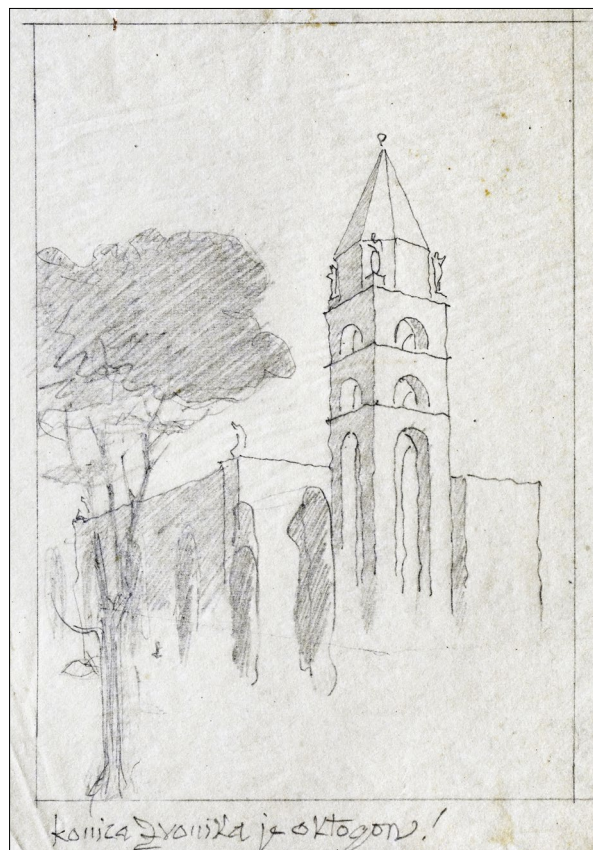
3. Jože Plečnik: cerkev sv. Križa, tloris dolge cerkve, 27. 5. 1939, Muzej in galerije mesta Ljubljana



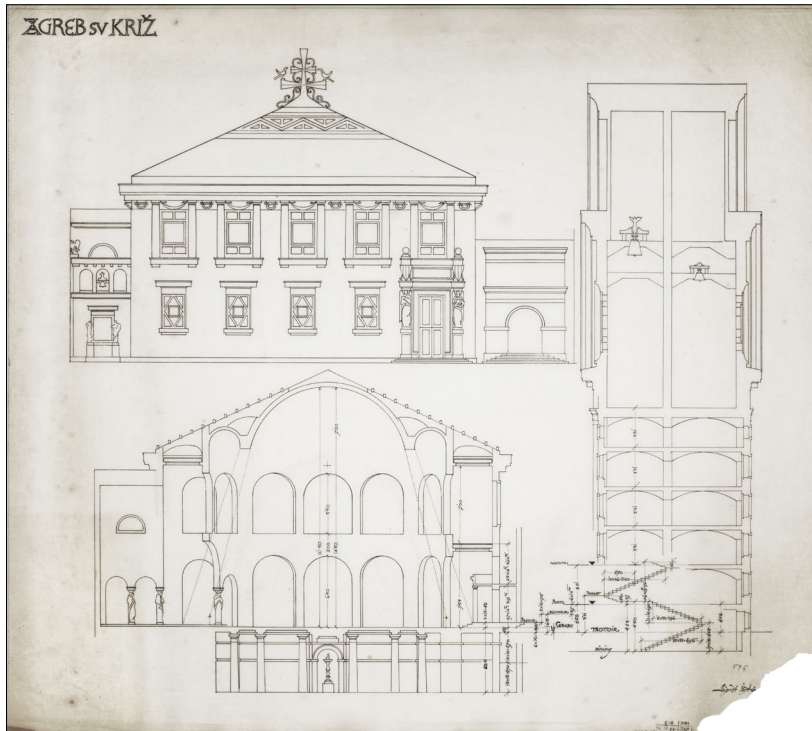
4. Jože Plečnik: samostan sv. Križa, fasada, 27. 5. 1939, Muzej in galerije mesta Ljubljana



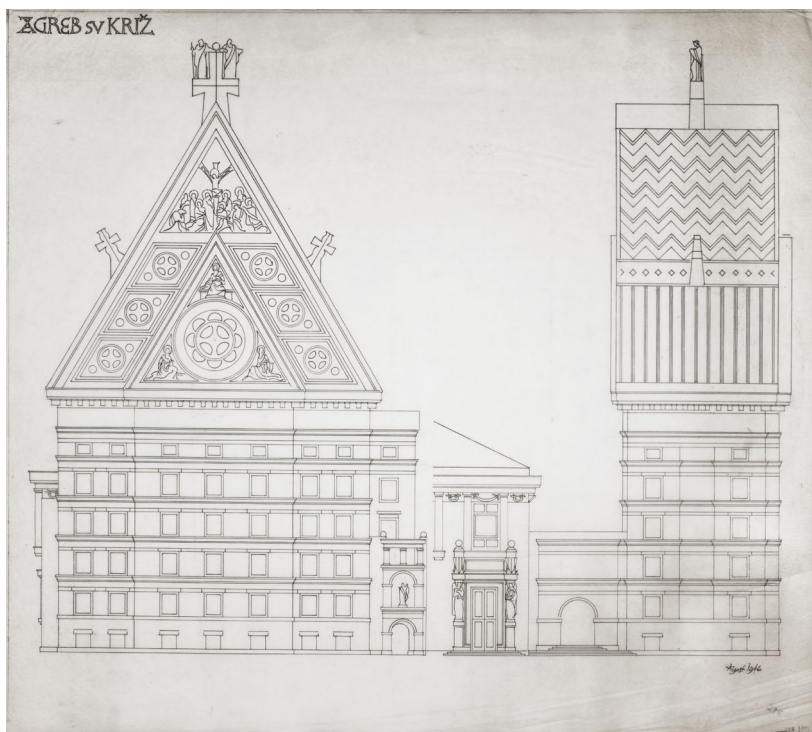
5. Jože Plečnik: cerkev sv. Križa, načrt zvonika, 27. 5. 1939,
Muzej in galerije mesta Ljubljana



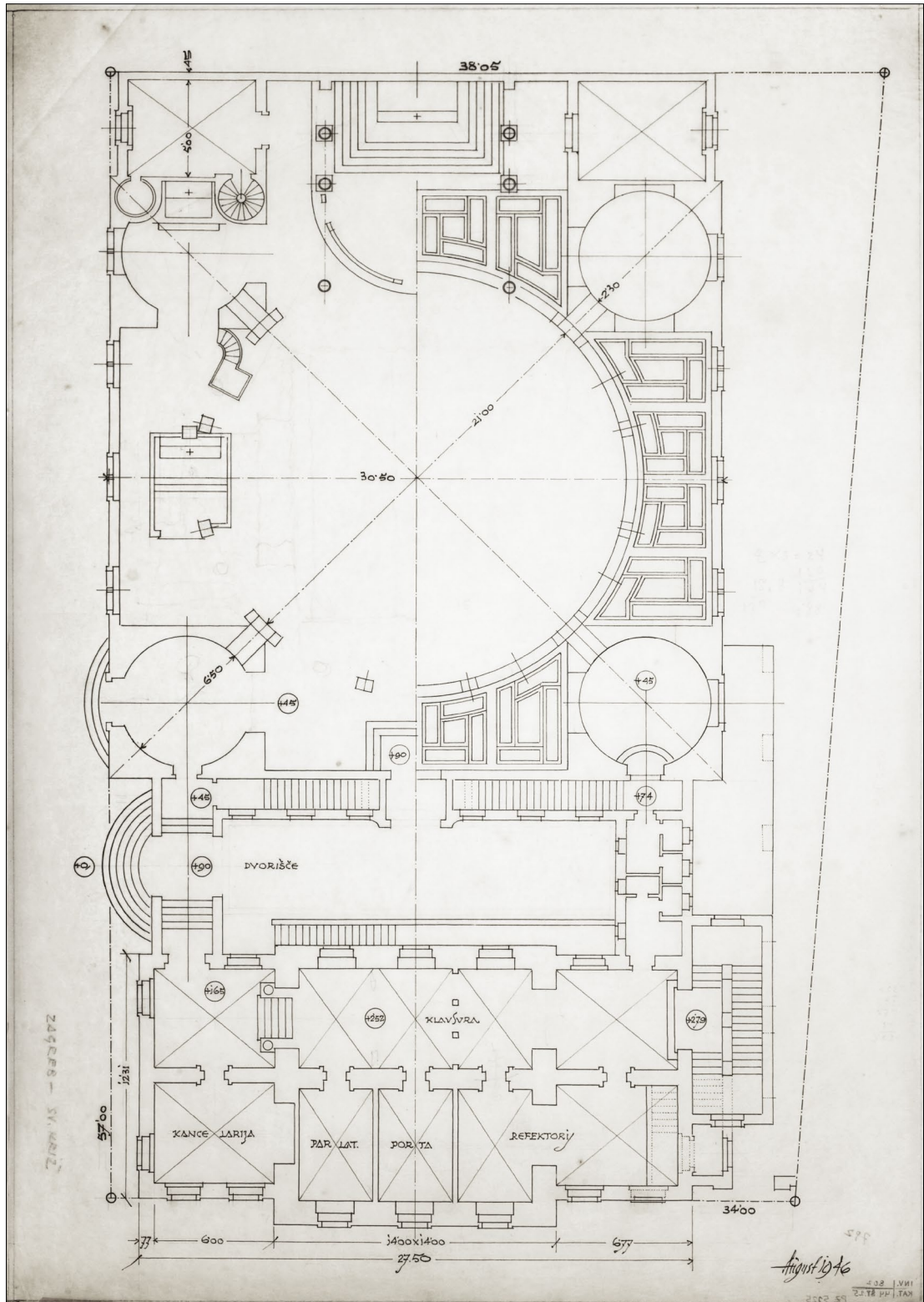
6. Jože Plečnik: cerkev sv. Križa, perspektivni pogled na vhodni
del, Arhiv frančiškanske province sv. Cirila in Metoda, Zagreb



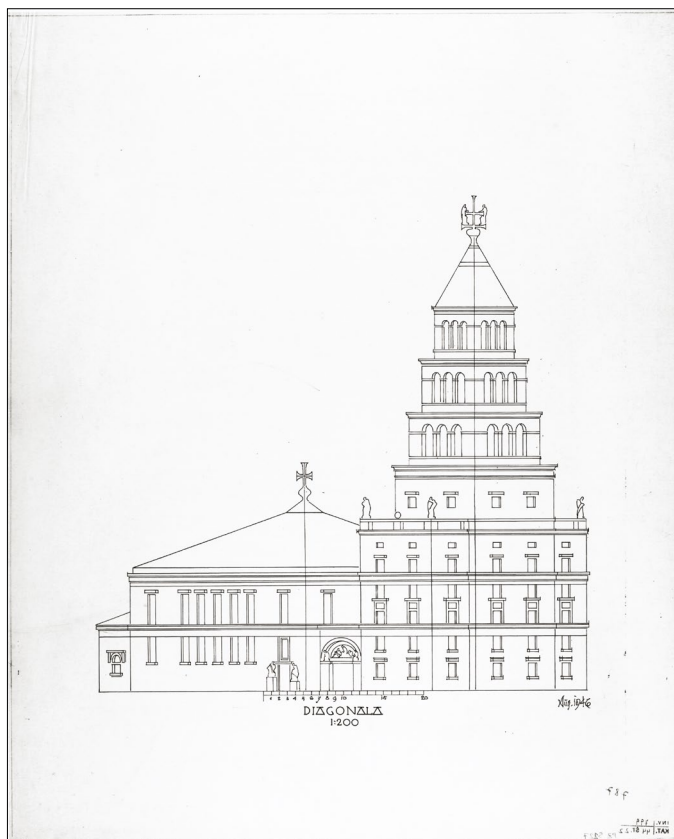
7. Jože Plečnik: cerkev sv. Križa, varianta centralne cerkve, avgust 1946,
Muzej in galerije mesta Ljubljana



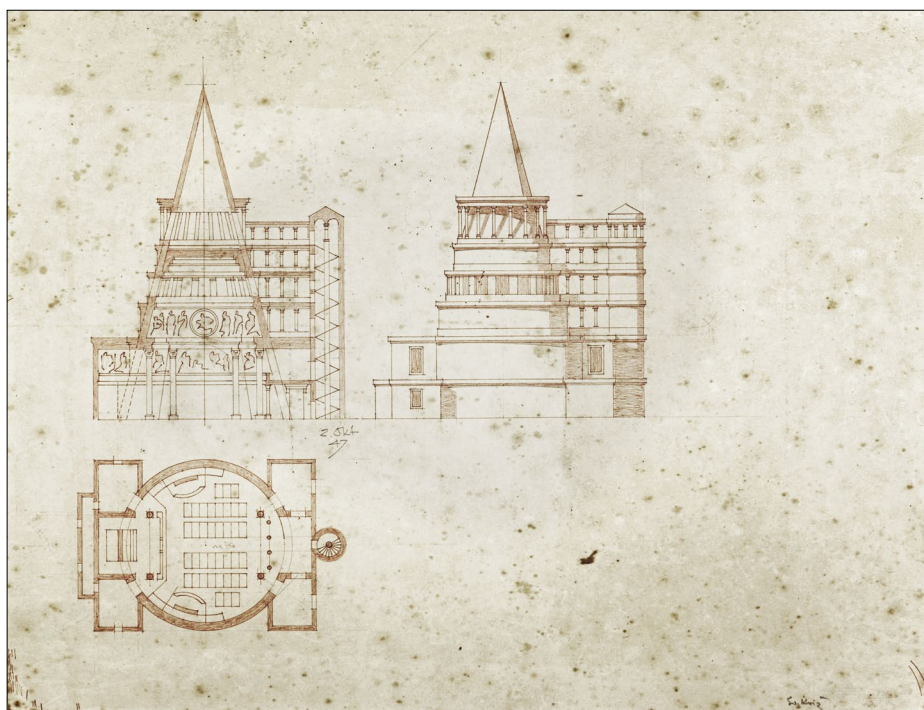
8. Jože Plečnik: cerkev sv. Križa, varianta centralne cerkve, avgust 1946,
Muzej in galerije mesta Ljubljana



9. Jože Plečnik: cerkev sv. Križa, tloris centralne cerkve, avgust 1946, Muzej in galerije mesta Ljubljana



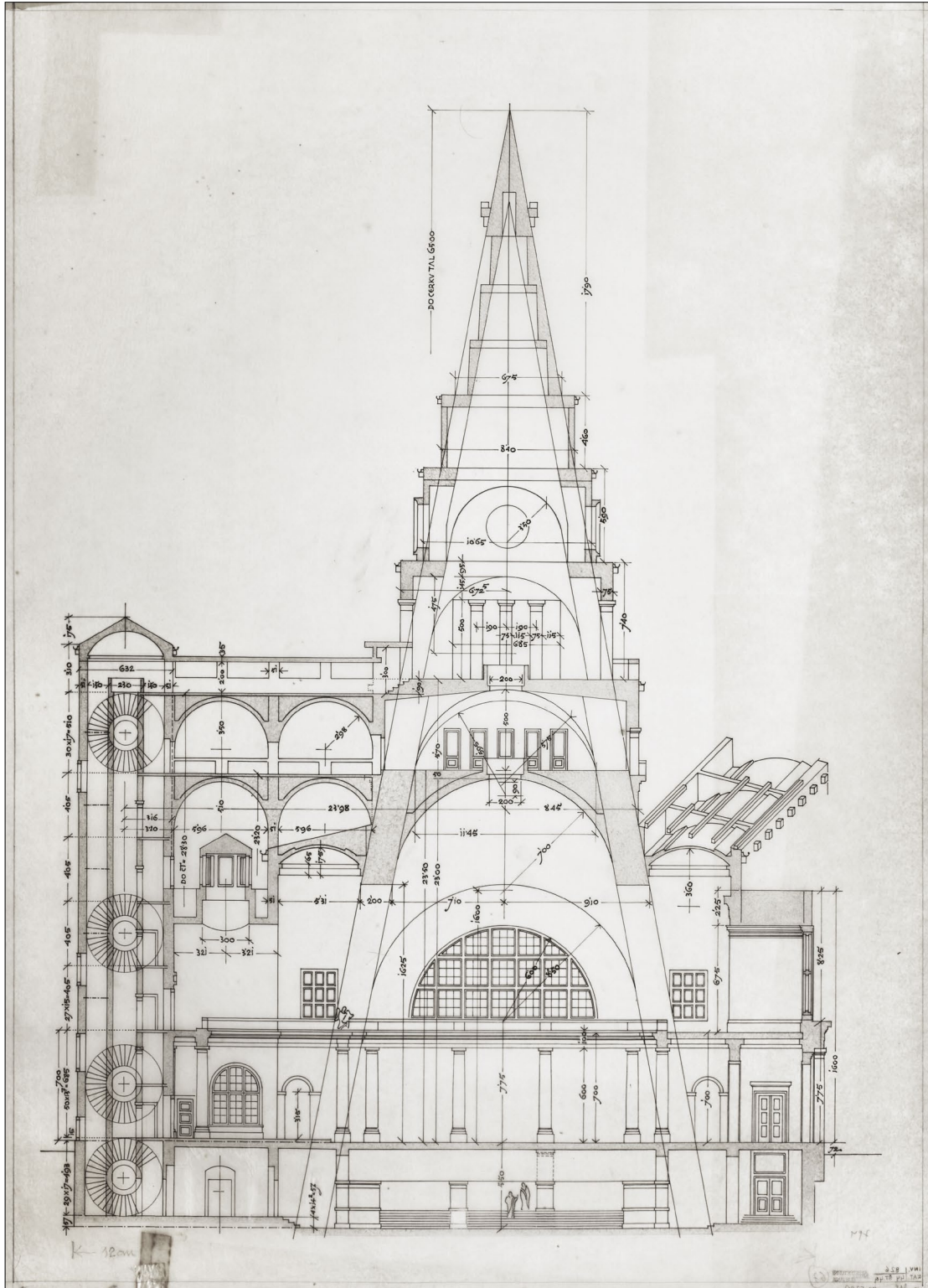
10. Jože Plečnik: cerkev sv. Križa, varianta centralne cerkve, avgust 1946, Muzej in galerije mesta Ljubljana



11. Jože Plečnik: cerkev sv. Križa, varianta s stožčasto streho, tloris, 2. 10. 1947, Muzej in galerije mesta Ljubljana



12. Jože Plečnik: cerkev sv. Križa, varianta s stožčasto streho, fasada, Muzej in galerije mesta Ljubljana



13. Jože Plečnik: cerkev sv. Križa, varianta s stožčasto streho, prerez, Muzej in galerije mesta Ljubljana

Plečnik's Plans for the Church of the Holy Cross in Zagreb

Summary

Many areas of obscurity still exist in the literature in relation to Plečnik's plans for the monastery and church of the Holy Cross in Zagreb. Both are often placed in the parish of St. Joseph on Trešnjevka, even though this is an independent parish, which came into being only in the 1970s in Novi Zagreb, far away from original location of the planned church in the Square of King Peter Krešimir. Since the town grew rapidly, there was a great need for new parishes. Instead of expensive churches, archbishop Alojzije Stepinac proposed the construction of provisional halls, which could later be used for parish activities. Plečnik rejected such a plan and in the autumn of 1938, without a detailed building programme and with insufficient knowledge of the location, suggested an octagonal central building for the parish of the Holy Cross. At the same time as this proposal, he sent to Zagreb a plan for a less expensive version of a lower church with a square ground plan, intimately connected to the monastery. The construction was prevented by the planned traffic regulation of the square entailing a new road which would cut deeply into the envisaged building site. As a result, Plečnik had to change his plans and design instead a long and narrow church with a monastery at the side all sandwiched between two roads. His concurrent experimentation with a long church of the monastery of the Sisters of Mercy of the Order of St Vincent in Dvor near Radeče played an important role here. Owing to the beginning of World War II, the construction plans were not executed. After the war, Plečnik began to plan at the original site, which, owing to the unrealized traffic regulation, remained unchanged. In many ways, his project of a central church with numerous versions originated from the idea of the Sarajevo cathedral (1936) and the National Assembly Building of Slovenia (1947). They both had in common the possibility of covering a large space with a technically less challenging smaller dome on inclined supports, which is why buttresses were no longer necessary. At first, Plečnik tried to connect the monastery part of the complex with the bell tower, just as in his plan for the Osijek Jesuits. However, the final version was more similar to the plans for the National Assembly Building with a high conical roof. Since he also planned to place the monastic cells in this part, he envisioned a special tower with a round staircase for access. The plans were made at the time of the greatest repression of the Catholic Church in the former Yugoslavia, which is why it was not even possible to imagine that the plans would actually be executed. The extensive planning for the project, however, reveals a considerable typological diversity and resourceful use of traditional forms.

Risbe iz stockholmskih arhivov

Poskus rekonstrukcije švedske izkušnje arhitektov Franceta in Marte Ivanšek

Martina Malešič

Kako dobro je bilo, da smo se ognili velikemu svetu arhitekture Nemčije, Francije in Amerike, saj nam ne bi mogla pomagati zaradi strašnih razlik v merilih. In kako prav je bilo, da smo se čutili bližji Švedski, Danski in Finski, ki so prvo delo, prebavo velikih vzorov že opravili in je bilo tisto, kar smo pri njih videli, že uporabno za nas. Skrbno napredno in vse še domačnostno se je v glavnem pokrivalo z našimi potrebami in navadami, deloma z našimi možnostmi in našimi pričakovanji.¹

S temi besedami je v svojem dnevniku arhitekt Edvard Ravnikar opisal specifično klimo arhitekturnega dogajanja na Slovenskem po 2. svetovni vojni, ki jo je močno zaznamovala naklonjenost skandinavskim oziroma nordijskim deželam. Slednje so tako v Evropi kot drugje po svetu prevzele vlogo pomembnega vzornika bolj humanističnega pristopa h gradnji stanovanj z dobro razvito stanovanjsko politiko in lepim, preprostim oblikovanjem vsakdanjega okolja. Tuje arhitekturne revije² so v petdesetih letih izdatno poročale o dosežkih skandinavske arhitekture in oblikovanja, ki so jih vestno spremljali tudi slovenski (in drugi jugoslovanski) arhitekti, poleg tega pa so – kot lahko sklepamo iz člankov in prevodov v arhitekturnih revijah – imeli dostop tudi do skandinavskih publikacij, vsaj do švedskih *Byggmästaren* in *Form*. O vsem, kar so prebrali v tujini, so pisali v sočasnem časopisju, sčasoma pa so se temu pridružila tudi poročila tistih, ki so na sever potovali sami. Številni so se v Skandinavijo podali zgolj turistično, mnogi pa tudi s ciljem, da bi v eni od nordijskih držav študirali, opravljali prakso ali pa se tam celo zaposlili. Slovenski arhitekti so množično potovali na sever,³ med njimi na primer France in Marta Ivanšek, Edvard Ravnikar, Ljubo Humek, Danilo Fürst, Mitja Jernejec, Nikolaj Bežek, Niko Kralj, Branka Tancig, Stanko Kristl,

¹ Ravnikarjevi dnevniški zapisi so bili transkribirani in deloma objavljeni v: Nataša KOSELJ, *Tradicija napredka. Kriteriji vrednotenja in metodologija zaščite arhitekture nastale med leti 1945–70 v Sloveniji*, Ljubljana 2003 (tipkopis doktorske disertacije), str. 139.

² Na primer švicarska *Werk*, italijanski *Urbanistica* in *Casabella*, pa tudi angleška *Architectural Review* in francoska *Architecture d'aujourd'hui*.

³ Tudi arhitekti drugih jugoslovanskih republik so bili dobro seznanjeni z arhitekturnim dogajanjem v skandinavskih državah, kar nam potrjujejo tako članki v revijah kot podatki o potovanjih posameznikov, vendar takšne pozornosti kot pri slovenski arhitekturni publiki drugje ne moremo zaslediti. O tem in o percepciji skandinavskih zgledov v širšem jugoslovanskem arhitekturnem kontekstu gl. Martina MALEŠIČ, *Pomen skandinavskih vplivov za slovensko stanovanjsko kulturo*, Ljubljana 2013 (tipkopis doktorske disertacije).

Marija Vovk.⁴ Zgledovanje po skandinavskih, predvsem švedskih izkušnjah predstavlja pomembno poglavje v slovenski povojni arhitekturni zgodovini, na kar pogosto opozarjajo številne pregledne in monografske publikacije.⁵ Med tistimi, ki so odšli na Švedsko za dlje časa in je ta izkušnja v njihovem delu pustila zelo močen pečat, najpogosteje izpostavljajo prav arhitekta Ivanšek. France Ivanšek (1922–2007) in Marta Ivanšek, rojena Ravnikar (1920–2009), sta bila pomembna predstavnika slovenske povojne arhitekture. Po zaključku študija arhitekture na Tehniški fakulteti v Ljubljani, France kot diplomant pri profesorju Edvardu Ravnikarju in Marta kot diplomantka pri profesorju Jožetu Plečniku, sta leta 1954 odšla na Švedsko in tam ostala do leta 1959. Okrepljena s švedskimi izkušnjami sta izvedla več ključnih premikov, ki so bili v tem času za slovenski prostor napredni in edinstveni. Med njuna najpomembnejša dela štejemo stanovanjsko naselje Murgle v Ljubljani (1965–1986), kuhinjo SVEA (1960) ter domova za upokoјence na Poljanah (1976) in v Trnovem (1981) v Ljubljani. Ustanovila sta močno obiskovani trgovini Interior v Ljubljani (1965) in Ambient v Mariboru (1970), ki sta slovenski trg obogatili z večjo in boljšo izbiro notranje opreme. Posebnega pomena, a pogosto ne dovolj poudarjen, pa je njun prispevek na področju stanovanjskega raziskovanja. Bila sta namreč prva, ki sta se sistematično ukvarjala tako z mnenjem uporabnikov kot s preučevanjem bivanjske ravni v slovenskih stanovanjih.⁶

Ivanška sta v slovenski arhitekturni zgodovini pogosto omenjena kot »ambasadorja« švedske kulture, ki sta iz Skandinavije v slovenski prostor prinesla vrsto za napredek stanovanjskega standarda ključnih modelov, na primer urbanistično idejo nizko-goste stanovanjske zazidave (naselje Murgle v Ljubljani), skandinavski sistem moderne laboratorijske kuhinje (SVEA) ter tečaje Barva in oblika. O švedski izkušnji arhitektov Ivanšek so pisali številni raziskovalci povojne slovenske arhitekture,⁷ posebej pa jo izpostavljajo pisci, ki so bolj poglobljeno predstavljali njuno delo. Prvi daljši članek o Ivanških je leta 1990 napisal Peter Krečič;⁸ v njem je opisal, kakšne so bile okoliščine njenega odhoda na Švedsko in v kakšno delo sta bila tam vpeta. Prva daljša obravnava opusa Ivanškov je bilo diplomsko delo avtorice,⁹ v katerem je posebno poglavje posvečeno prav njuni švedski

⁴ O množičnih odhodih slovenskih arhitektov v skandinavske države gl. MALEŠIČ 2013 (op. 3).

⁵ Zlasti Fran ŠIJANEC, *Sodobna slovenska likovna umetnost*, Maribor 1961; Stane BERNIK, Nekateri problemi predstavitve in vrednotenja sodobne slovenske arhitekture, urbanizma in oblikovanja, *Slovenska likovna umetnost 1945–1978*, 1, Ljubljana 1979, str. 100; Jelka PIRKOVIČ-KOCBEK, *Izgradnja sodobnega Maribora. Mariborska arhitektura in urbanizem med leti 1918 in 1976*, Ljubljana 1982; Breda MIHELIC, *Urbanistični razvoj Ljubljane*, Ljubljana 1983; Nataša KOSELJ, *Arhitektura 60-ih let v Sloveniji. Kontinuiteta ideje*, Ljubljana 1995, (= *AB. Arhitektov bilten*, 25), str. 27–28; Stane BERNIK, *Slovenska arhitektura dvajsetega stoletja*, Ljubljana 2004. Posebej s tematiko skandinavskega vpliva na slovensko arhitekturo se ukvarjata tudi dve neobjavljeni študijski deli: Anja GOLEC, *Skandinavski vplivi na slovensko arhitekturo, urbanizem in oblikovanje v petdesetih in šestdesetih letih*, Ljubljana 1998 (tipkopis diplomske naloge); MALEŠIČ 2013 (op. 3). Mestoma opozarjajo na ključne stike s Skandinavijo tudi monografske publikacije. Metka Dolenc Šoba v monografiji o Savinu Severju, vrstniku Ivanškov, poudarja pomembno vlogo profesorja Ravnikarja, ki je svoje študente seznanjal s sodobnimi svetovnimi smernicami, s poudarkom na skandinavski arhitekturi (Metka DOLENEC, *Savin Sever arhitekt*, Ljubljana 2003, str. 36). Andrej Mercina v knjigi o Iliji Arnautoviću omenja povezanost slovenske arhitekture s skandinavsko in poudarja vpliv Švedske na zasnovo slovenskih povojnih sosesk (Andrej MERCINA, *Arhitekt Ilija Arnautović. Socializem v slovenski arhitekturi*, Ljubljana 2006, str. 9, 20, 79). O vplivu skandinavskega oblikovanja gl. tudi posebno poglavje v monografiji o Niku Kralju: Jasna HROVATIN, *Niko Kralj*, Ljubljana 2010, str. 84–86.

⁶ O arhitektih Ivanšek gl. Martina MALEŠIČ, *Arhitekta France in Marta Ivanšek*, Ljubljana 2008 (tipkopis diplomske naloge).

⁷ Mdr. ŠIJANEC 1961 (op. 5), str. 472, 478, 492; KOSELJ 1995 (op. 5), str. 12, 27, 41.

⁸ Peter KREČIČ, France in Marta Ivanšek. Ambientalni okvir za sodobno kvaliteto življenja, *Sinteza*, 83–86, oktober 1990, str. 73–86.

⁹ MALEŠIČ 2008 (op. 6), str. 25–30.

izkušnji. Veliko lahko o njunem bivanju na Švedskem izvemo tudi iz nekaterih intervjujev, ki so jih z arhitektoma opravile Alenka Lobnik-Zorko,¹⁰ Nada Ravter¹¹ in Nataša Koselj.¹² Kratke preglede njunega dela in opozorila na vlogo Švedske najdemo tudi v krajših prispevkih Petra Krečiča ob podelitvi nagrade IKEA,¹³ Boga Zupančiča ob Ivanškovi osemdesetletnici¹⁴ in Vladimirja Braca Mušiča¹⁵ ter Nataše Koselj¹⁶ ob Ivanškovi smrti. Prav to obdobje življenja arhitektov Ivanšek je tako večkrat izpostavljeno, a z izjemo krajših omemb še ni bilo podrobno raziskano in predstavljeno. Zato je vpogled v leta, ki sta jih Ivanška preživela v Stockholmu, kaj sta tam videla in v kakšno delo sta bila vpeta, več kot potreben. Poskus rekonstrukcije švedske izkušnje temelji na različnih virih, na lastnih zapisih arhitektov in korespondenci¹⁷ ter na arhivskem gradivu iz birojev, v katerih sta bila Ivanška v Stockholmu zaposlena.¹⁸

Leta v Stockholmu

Arhitektka Ivanšek sta na Švedskem bivala med letoma 1954 in 1959 (sl. 1). V Stockholm sta odšla takoj po zaključku študija leta 1954, sprva le na šestmesečno prakso, ostala pa sta pet let. France Ivanšek se je še pred diplomo s priporočilom profesorja Edvarda Ravnikarja in švicarskega arhitekta Maxa Billa¹⁹ potegoval za strokovno prakso v Skandinaviji.²⁰ Zanimala ga je predvsem Švedska. Že kot urednik revije *Arhitekt*²¹ in pisec vanjo je objavljal ocene knjig švedskih avtorjev, iz italijanske revije *Urbanistica* je črpal poročila o novih švedskih gradnjah itd.²² Skandinavija je bila zanj vzor

¹⁰ Alenka LOBNIK-ZORKO, Skandinavci so pisali o njima, *Naša žena*, 47/4, 1987, str. 18–19.

¹¹ Nada RAVTER, V Murglah ni padel niti en sam plot, *7D*, 18/36, 7. 9. 1989, str. 15–16.

¹² Nataša KOSELJ, Potrebe navadnih ljudi. Intervju s Francetom Ivanškom, *Emzin*, 9/3–4, december 1999, str. 36–41.

¹³ Peter KREČIČ, Vsakdanja ambientalna arhitektura, *Delo*, 28/252, 28. 10. 1986, str. 6.

¹⁴ Bogo ZUPANČIČ, Predana kakovosti bivanja, *Delo*, 44/268, 21. 11. 2002, str. 8.

¹⁵ Vladimir Braco MUŠIČ, France Ivanšek. 1922–2007, *Delo*, 49/50, 2. 3. 2007, str. 23.

¹⁶ Nataša KOSELJ, Ob smrti Franceta Ivanška, *AB. Arhitektov bilten*, 173–174, november 2007, str. 112–115.

¹⁷ Ivanškovo bogato korespondenco z družino in prijatelji ter osnutek njegovega življenjepisa hrani zasebni arhiv Ustanove France in Marta Ivanšek. Nekaj korespondence hrani tudi arhiv Muzeja za arhitekturo in oblikovanje (MAO), zbirka Edvarda Ravnikarja.

¹⁸ Večino gradiva hrani Švedski center za arhitekturo in oblikovanje ArkDes (Svenskt arkitektur- och designcentrum) v Stockholmu.

¹⁹ Švicarski arhitekt Max Bill (1908–1994), dolgoletni rektor arhitekturnega oddelka Visoke šole za oblikovanje v Ulmu, je bil v Ravnikarjevem krogu priljubljen in poznan, pisal je tudi za revijo *Arhitekt*. Sodeč po večletni korespondenci, ki jo hranijo v arhivu Ustanove France in Marta Ivanšek, je z Ivanškom še posebej tesno prijateljaval. O Maxu Billu gl. Hans FREL, Max Bill, Grove Art Online, <https://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000008883?rskey=LEILqj&result=1> (12. 10. 2020).

²⁰ Zasebni arhiv Ustanove France in Marta Ivanšek, France Ivanšek: osnutek prispevka za Zbornik ljubljanske univerze 1945–1960. Na delo v tujino naj bi bila po Ivanškovih besedah odšla predvsem zaradi takratnih delovnih pogojev v Sloveniji. Služb namreč ni bilo veliko, še te pa so bile menda vezane predvsem na ministrstvo za gradnje, ki pa mladih arhitektov ni podpiralo.

²¹ Revija *Arhitekt*. Revija za arhitekturo, urbanizem in oblikovanje izdelkov je izhajala od leta 1951 do leta 1963, izdajalo jo je Društvo arhitektov Slovenije, od leta 1960 pa Zveza arhitektov Slovenije v Ljubljani. France Ivanšek je bil urednik revije v letih 1951–1954 in 1960.

²² France IVANŠEK, O današnji usmerjenosti švedske arhitekture in urbanizma, *Arhitekt*, 3/10, 1953, str. 43–45.



1. France in Marta Ivanšek
pod mostom Traneberg,
Stockholm, med 1954 in 1959

bolj humanističnega pristopa h gradnji stanovanj, s katerim so bili po njegovih besedah »prežeti vsi za napredek zavzeti mladi slovenski arhitekti«. ²³ Švedska mu je bila blizu tudi po svojem razumevanju in reševanju socialnih vprašanj. ²⁴ En mesec pred diplomskim izpitom je dobil sporočilo, da je za šest mesecev sprejet na prakso v arhitekturni oddelek švedske stanovanjske zadrudne zveze HSB (Hyresgästernas sparkasse- och byggnadsförening). ²⁵ Le sedem dni po zagovoru diplomske naloge, junija 1954, se je z ženo Marto, tudi arhitektko, sicer mlajšo sestro profesorja Ravnikarja, odpravil v Stockholm (sl. 2). ²⁶ Na poti sta se ustavila še v Ulmu pri Maxu Billu, ki jima je razkazal gradnjo Visoke šole za oblikovanje (Hochschule für Gestaltung), in v Københavnu pri profesorju Ejnarju Borgu, ²⁷ Ravnikarjevem prijatelju iz časa risanja v Le Corbusierjevem ateljeju v Parizu. Ivanšek je sicer načrtoval, da bi se po zaključeni praksi v Stockholmu vrnil nazaj v Ulm na Billovo Visoko šolo za oblikovanje, ²⁸ vendar sta zakonca Ivanšek na Švedskem ostala veliko dlje, kot sta načrtovala – svoje bivanje sta s šestih mesecev podaljšala na pet let.

²³ France IVANŠEK, *Družina, stanovanje in naselje. Anketna raziskava 195 stanovanj v Savskem naselju v Ljubljani (1961)*, Ljubljana 1988, str. 9.

²⁴ France IVANŠEK, Stanovanjsko raziskovanje na Švedskem, *Naši razgledi*, 8/10, 30. 5. 1959, str. 247–248.

²⁵ Zasebni arhiv Ustanove France in Marta Ivanšek, Korespondenca, pismo Franceta Ivanška Vladimirju Bracu Mušiču, 1. 8. 1954. HSB, Najemniška hranilna in gradbena zveza, je bila državna organizacija, zadolžena za stanovanjsko gradnjo in opremo. Ustanovljena je bila leta 1923. V štiridesetih letih je doprinesla k izoblikovanju norm pohoštva, posameznih prostorov in odnosov med njimi. Po letu 1945 je prevzela vodilno vlogo v stanovanjski politiki. Opravljala je tako projektantske kot gradbene in finančne naloge; gl. France IVANŠEK, Osnovne poteze skandinavske stanovanjske politike, *Arhitekt*, 5/16, 1955, str. 38; Eva RUDBERG, Building the Welfare of the Folkhemmet 1940–60, *20th-Century Architecture. Sweden* (ur. Claes Caldenby, Jöran Lindvall, Wilfried Wang), München-New York-Frankfurt am Main-Stockholm 1998, str. 112, 117.

²⁶ KREČIČ 1990 (op. 8), str. 80.

²⁷ Danski arhitekt Ejnar Borg (1912–1978) je delal v ateljeju arhitektov Le Corbusierja in Pierra Jeannereta na Rue de Sèvres 35 v Parizu sočasno z Ravnikarjem leta 1939. Gl. Bogo ZUPANČIČ, *Plečnikovi študenti in drugi jugoslovanski arhitekti v Le Corbusierovem ateljeju*, Ljubljana 2017, str. 80.

²⁸ Zasebni arhiv Ustanove France in Marta Ivanšek, Korespondenca, pismo Franceta Ivanška Mitji Jernejcu, 16. 1. 1955.



2. Stran iz fotoalbuma Ivanškov z izrisano potjo v Stockholm ter fotografijo poslavljanja od prijateljev in družine na ljubljanski železniški postaji 17. junija 1954 (od leve proti desni stojijo Edvard Ravnikar, Stanko Kristl, Ilija Arnautović, Daša Pelhan, Boris Gaberščik, Mica Ravnikar, Ivanškova mati in sestra, Beba Dečman in Mitja Jernejec)

Pri HSB je Ivanšek vztrajal nekaj več kot dva meseca. V biroju arhitekta Billa Engströma Johanssona²⁹ je sodeloval pri projektu stolpnice v Jönköpingu,³⁰ ob tem pa spoznaval značilnosti švedske zadružne stanovanjske gradnje. Delo pri HSB je bilo Ivanšku sprva všeč, kmalu pa je opazil »tudi nesimpatično, n.pr. prilično uradniško, nekreativno vzdušje, ki je verjetno neizogibno pri vseh tako velikih birojih«. ³¹ Motila ga je prevelika množica standardov,³² HSB se mu je zdela tudi preveč tradicionalna in strokovno razbita.³³ Zato so ga veliko bolj privlačili zasebni biroji.

²⁹ Švedski arhitekt Bill Engström-Johansson (1917–1979) je bil med letoma 1951 in 1979 zaposlen pri HSB. Gl. Engström-Johansson, Bill, *Vem är vem. Stor-Stockholm* (ur. Paul Harnesk), Stockholm 1962, str. 348.

³⁰ Poleg Ivanškovega pričevanja potrjuje njegovo zaposlitev pri HSB tudi seznam zaposlenih iz leta 1954; gl. *HSB 30 ÅR* (ur. Lennart Holm), Stockholm 1954, str. 272.

³¹ Zasebni arhiv Ustanove France in Marta Ivanšek, Korespondenca, pismo Franceta Ivanška Vladimirju Bracu Mušiču, 1. 8. 1954.

³² Zasebni arhiv Ustanove France in Marta Ivanšek, Korespondenca, pismo Franceta Ivanška Vladimirju Bracu Mušiču, 1. 8. 1954.

³³ KREČIČ 1990 (op. 8), str. 80.

Septembra 1954 je zamenjal službo. Zaposlil ga je arhitekt Carl-Axel Acking,³⁴ profesor za pohištvo na visoki šoli za oblikovanje v Stockholmu, ki je imel skupaj z arhitektom Svenom Hesselgrenom biro z desetimi sodelavci.³⁵ Vključil se je v njihove priprave na veliko mednarodno razstavo stanovanjske kulture H-55 leta 1955 v Helsingborgu.³⁶ Razstava je prikazala oblikovanje človekovega bivalnega okolja in tako obsegala vse od doma do okolja javnega življenja. Prvi del razstave je obsegal pet enodružinskih hišic z ekonomično tlorisno rešitvijo brez kleti in z montažnim načinom gradnje, drugi del okolje javnega življenja, tretji pa stvari okoli nas. Ivanšek je o razstavi za revijo *Arhitekt* prispeval članek, v katerem je zapisal, da je skandinavski oddelek pokazal svojo najvišjo kakovost, saj »ti izdelki niso samo razstavna, luksuzna roba, dostopna samo poedincem, ampak predstavljajo standard današnjih stvari okoli nas.«³⁷ Ivanšek je sodeloval pri izrisu celotne zasnove razstave (sl. 3), pri idejnih načrtih posameznih paviljonov in pri gradnji centralnega gostinskega objekta BAR 55 (sl. 7),³⁸ z načrti in perspektivami pomola, na katerem se je nahajal razstavni prostor, pa je opremil katalog razstave (sl. 4).³⁹ V arhivu lahko najdemo tudi več Ivanškovih variant nizko-goste stanovanjske zazidave, ki je bila predstavljena na razstavi (sl. 5).⁴⁰ 26. junija 1955 je bila slavnostna otvoritev, ki sta se je udeležila tako Ivanška (sl. 6) kot številni ugledni gostje, med drugim švedski kralj Gustav Adolf s kraljico in finski arhitekt Alvar Aalto z ženo Elisso.

Po poletnih počitnicah je Ivanšek v Ackingovem biroju nadaljeval z drugimi projekti, z načrti za modernizacijo banke v Malmöju, detajli za hotel v Östersundu in načrti za družinski hotel⁴¹ v

³⁴ Carl-Axel Acking (1910–2001) je bil švedski arhitekt, pisec, oblikovalec pohištva in učitelj. Med letoma 1939 in 1955 je imel arhitekturni biro s Svenom Hesselgrenom, po letu 1955 pa je ustanovil lastno podjetje. Med Ackingovimi pomembnejšimi deli so kapela, Torsby (1950), družinski hotel, Hässelby – Stockholm (1955), »Quality Hotel«, Östersund (1956), Skånska banken och Kreditbanken på Södergatan, Malmö (1965), Birgittakyrkan, Skön (1972). Gl. Acking, Carl-Axel, *Vem är det. Svensk biografisk handbok 1973* (ur. Eva Löwgren), Stockholm 1972, str. 3; Acking, Carl-Axel (1910–2001), DigitaltMuseum, <https://digitaltmuseum.org/011034075658/acking-carl-axel-1910-2001> (12. 10. 2020).

³⁵ Zasebni arhiv Ustanove France in Marta Ivanšek, Korespondenca, pismo Franceta Ivanška Vladimirju Bracu Mušiču, 7. 11. 1954.

³⁶ Mednarodna razstava H-55 je potekala med 10. junijem in 28. avgustom 1955 v švedskem mestu Helsingborg. Na njej je sodelovalo devet nacionalnih udeležencev, Danska, Finska, Francija, Japonska, Norveška, Švedska, Švica, Združeno kraljestvo in Zahodna Nemčija. Posvečena je bila arhitekturi, oblikovanju in opremi doma, njene središčne teme pa so bile uporabnost, preprostost in lepota oblikovanja. Z opaznim nastopom skandinavskih oblikovalcev se je razstava uspešno vključila v sočasno uveljavljanje vodilne vloge nordijskih držav na področju oblikovanja. Več o razstavi v njenem katalogu: Bo Gunnar LINDGREN, *H55, Hälsingborg Exhibition 1955. International Exhibition of Architecture, Industrial Design, Home Furnishings and Crafts*, Hälsingborg 1955.

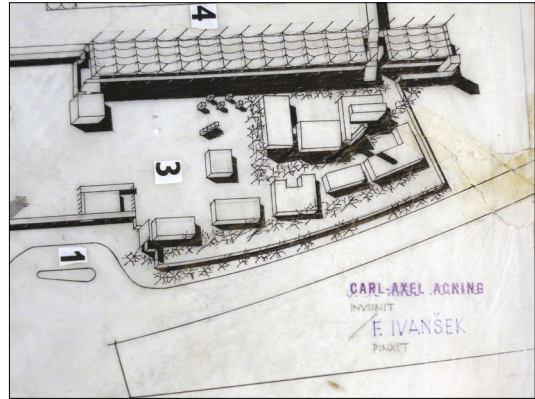
³⁷ France IVANŠEK, H55 – mednarodna razstava stanovanj, opreme in umetniške industrije, *Arhitekt*, 6/18–19, 1956, str. 47.

³⁸ Zasebni arhiv Ustanove France in Marta Ivanšek, Korespondenca, pismo Franceta Ivanška Vladimirju Bracu Mušiču, 7. 11. 1954.

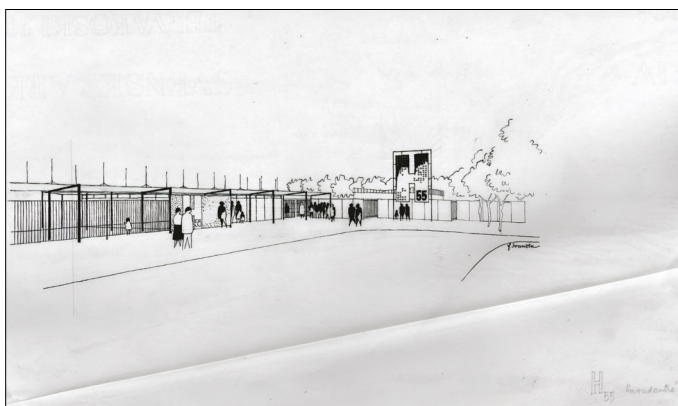
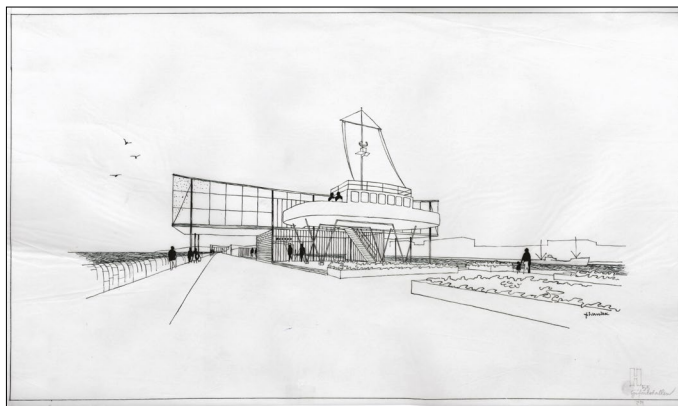
³⁹ ArkDes, Carl-Axel Acking, mapa 3, AM 1988–04–15, H55 perspektiv skisser.

⁴⁰ ArkDes, Carl-Axel Acking, mapa 3, AM 1988–04–21, H55 hantverkets hus.

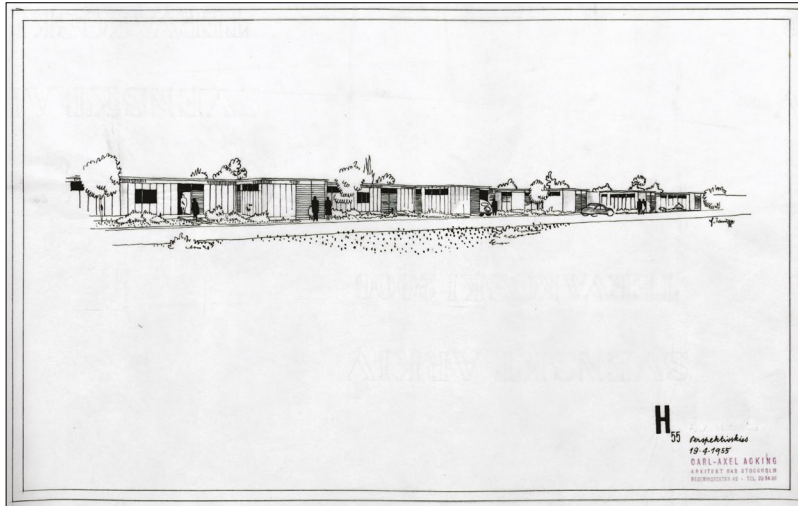
⁴¹ Pojem družinskega hotela, posebnega tipa kolektivne hiše, namenjene družini, je kot specifičen skandinavski fenomen opisal Mitja JERNEJEC, Razvoj kolektivnih hiš, *Naši razgledi*, 6/23, 14. 12. 1957, str. 587–589. Podobni primeri so se pojavljali tudi drugod po svetu. Prva kolektivna hiša je bila postavljena leta 1903 v Københavnu. V Sovjetski zvezi so v dvajsetih letih gradili t. i. komunske hiše, kjer so s skupnimi pralnicami in kuhinjami želeli sprostiti delo gospodinj in s tem pridobiti več delovne sile za industrijo. Bolj hotelom podobne zamisli so nastajale v Angliji in ZDA, v tridesetih letih pa tudi drugje po Evropi. Na Švedskem so se t. i. »družinski hoteli« začeli množiti v petdesetih letih, predvsem iz praktičnih razlogov: razbremeniti zaposlene ženske in omogočiti višji porast natalitete. Kolektivne hiše naj bi nudile najrazličnejša stanovanja, od takih za eno osebo do srednjih in največjih. Organizirana naj bi bila skupna prehrana, pranje perila v danih prostorih in varstvo otrok.



3/3a. Tloris razstave H-55 v Helsingborgu, 1955, Svenskt arkitektur- och designcentrum ArkDes, Stockholm, in detajl z Ivanškovim pripisom [CARL-AXEL ACKING] INVENTIT / F. IVANŠEK PINXIT



4/4a. France Ivanšek: perspektivni risbi vhoda in glavnega paviljona za katalog mednarodne razstave stanovanjske kulture H-55 v Helsingborgu, 1954, Svenskt arkitektur- och designcentrum ArkDes, Stockholm



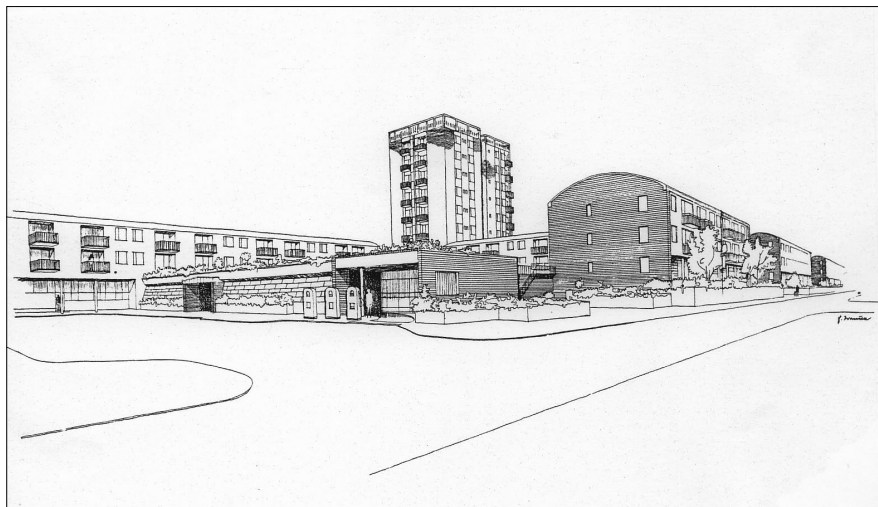
5. France Ivanšek: risba verižnih hiš za razstavo H-55 v Helsingborgu, 1955, Svenskt arkitektur- och designcentrum ArkDes, Stockholm



6. France (skrajno levo) in Marta Ivanšek (skrajno desno) na otvoritvi razstave H-55 v Helsingborgu, 26. junij 1955



7. Centralni gostinski objekt BAR 55, razstava H-55 v Helsingborgu, 1955



8/8a. France Ivanšek: perspektivni risbi za družinski hotel Hässelby v Stockholmu, 1955, Svenskt arkitektur- och designcentrum ArkDes, Stockholm

Hässelbyju pri Stockholmu. Tudi za ta projekt so v arhivu ArkDes ohranjene perspektivne risbe z Ivanškovim podpisom (sl. 8).⁴² Hotel v Hässelbyju je bil zgrajen v neposredni bližini znanega naselja Vällingby, ki je v petdesetih letih predstavljal množično obiskan dosežek napredne švedske stanovanjske gradnje. Hotel določa več urbanističnih in projektantskih principov, ki so spremljali Ivanška v njunem kasnejšem opusu, predvsem pri naselju Murgle: kolektivna stanovanjska gradnja, človeško merilo, objekti manjših višin, vključevanje zelenja, nenazadnje pa tudi v Murglah prepoznavna kombinacija vidne opeke in belega ometa. Pri Ackingu je Ivanšek izrisal tudi idejni projekt za osnovno šolo v Norrköpingu,⁴³ pri katerem je sodeloval Mitja Jernejec, Ravnikarjev asi-

⁴² ArkDes, Carl-Axel Acking, mapa 66, AM 1988-04-423, Hässelby familjehotell.

⁴³ Zasebni arhiv Ustanove France in Marta Ivanšek, Korespondenca, pismo Franceta Ivanška Vladimirju Bracu Mušiču, 5. 2. 1956.

stent, v času, ko je med svojim bivanjem na Švedskem tudi on delal v Ackingovem biroju.⁴⁴ To naj bi bil Ivanškov zadnji projekt, saj se je že dogovoril za novo službo v Biroju za vodne gradnje (VBB), ki ga je vodil urbanist Sune Lindström. V njihovem arhitekturnem oddelku naj bi sodeloval pri prihajajočem projektu za stanovanjsko naselje Täby.⁴⁵ Tega se je srčno veselil, saj so bila stanovanja tisto, kar si je želel delati že od začetka, pa za to še ni imel priložnosti.⁴⁶ Kljub načrtom očitno do zamenske ni prišlo, saj v pismih s kasnejšim datumom piše o tem, da se je pod Ackingovim okriljem, a samostojno, udeležil natečaja za športno in plavalno halo v Fagersti.⁴⁷ Nato se je lotil natečaja za urbanistično rešitev stanovanjskega naselja Fiskartorget v mestu Finspång.⁴⁸ Sledila je naloga za naselje z okoli 60 vrstnimi hišami v Farsti, južno od Stockholma.⁴⁹ Udeležil se je tudi natečaja za naselje 200 enodružinskih hiš v Saltsjöbadenu. Ob tem je poročal, da je pri vsem naštetem delu zaenkrat sam in da še ni prišlo do izgradnje katerega od njegovih projektov.⁵⁰ Poleg tega je tožil, da še ni imel priložnosti priti preko enonadstropnih hiš, tako da mu bloki ostajajo še neizpolnjena točka v švedskem programu.⁵¹ Ta želja se mu je izpolnila kasneje, ko je sodeloval pri stanovanjskem naselju v Enköpingu, ki naj bi ga začeli graditi maja 1957. Obsegalo je en devetnadstropni blok, deset vrstnih hiš in štirinadstropne bloke.⁵²

Maja 1957 je zaradi želje po spremembi⁵³ odšel v biro Ahlström-Bryde-Äström,⁵⁴ ki so ga vodili arhitekti Åke Ahlström, Lars Bryde in Kell Äström (sl. 9). Tam je ostal do jeseni 1959, v tem času pa je sodeloval pri številnih stanovanjskih projektih: pri velikem stanovanjskem naselju Tanto v Stockholmu (sl. 10) z dvema velikima blokoma s 7 in 13 nadstropji, pri tipskih enodružinskih hišah za Myresjö, vrstnih hišah v Farsti in Saltsjöbadnu, pri stanovanjskem kompleksu Garvaren v Enköpingu in pri dekliškem vzgojnem centru v Lovsättri.⁵⁵ Vse našteto je delal v službi pod tujim imenom, doma v večernih urah pa se je pod lastnim imenom z neko kolegico lotil paviljona za

⁴⁴ MALEŠIČ 2013 (op. 3), str. 76.

⁴⁵ Zasebni arhiv Ustanove France in Marta Ivanšek, Korespondenca, pismo Franceta Ivanška Branki Tancig, 29. 1. 1956; Zasebni arhiv Ustanove France in Marta Ivanšek, Korespondenca, pismo Franceta Ivanška Vladimirju Bracu Mušiču, 5. 2. 1956.

⁴⁶ Zasebni arhiv Ustanove France in Marta Ivanšek, Korespondenca, pismo Franceta Ivanška Vladimirju Bracu Mušiču, 5. 2. 1956.

⁴⁷ V Ackingovi zapuščini hranijo tudi projekt za športno dvorano (izrisi fasad, tlorisi, perspektive, fotografije makete), ki sicer ni podpisan, vendar lahko na njem prepoznamo malce bolj okorno Ivanškovo risbo in rokopis; gl. ArkDes, Carl-Axel Acking, mapa 84, AM 1988-04-508, sim- och idrottshall i Fagersta.

⁴⁸ Zasebni arhiv Ustanove France in Marta Ivanšek, fotokopije perspektivnih skic naselja Finspång.

⁴⁹ ArkDes, Carl-Axel Acking, mapa 23, AM 1988-04-98, radhus, Farsta. Gradivo priča o Ivanškovem sodelovanju pri projektu, ponekod se pojavljajo podpisi, druge njegove rokopis.

⁵⁰ Zasebni arhiv Ustanove France in Marta Ivanšek, Korespondenca, pismo Franceta Ivanška Vladimirju Bracu Mušiču, 13. 12. 1956.

⁵¹ Zasebni arhiv Ustanove France in Marta Ivanšek, Korespondenca, pismo Franceta Ivanška Vladimirju Bracu Mušiču, 13. 12. 1956.

⁵² Zasebni arhiv Ustanove France in Marta Ivanšek, Korespondenca, pismo Franceta Ivanška Vladimirju Bracu Mušiču, 6. 1. 1957.

⁵³ Zasebni arhiv Ustanove France in Marta Ivanšek, Korespondenca, pismo Franceta Ivanška Vladimirju Bracu Mušiču, 29. 8. 1957.

⁵⁴ Arhitekturni biro Ahlström-Bryde-Äström so vodili Åke Ahlström (1918–2001), Lars Bryde (1918–2002) in Kell Äström (1920–2004), deloval je med letoma 1953 in 1959. Gl. Ahlström, Åke (1918–2001), DigitaltMuseum, <https://digitaltmuseum.org/011034075677/ahlstrom-ake-1918-2001> (12. 10. 2020).

⁵⁵ KREČIČ 1990 (op. 8), str. 80; Zasebni arhiv Ustanove France in Marta Ivanšek, France Ivanšek: Fragmenti za življenjepisa, 6. 6. 2005.



9. Kolaž iz fotoalbuma Ivanškov s posnetki iz biroja Ahlström-Bryde-Åström
(France Ivanšek na zgornji in spodnji fotografiji skrajno levo, na srednji skrajno desno)

mednarodno razstavo merilnih inštrumentov v Stockholmu, z ženo Marto pa sta leta 1956 risala tudi natečajni projekt za jugoslovanski študentski paviljon v Parizu.⁵⁶

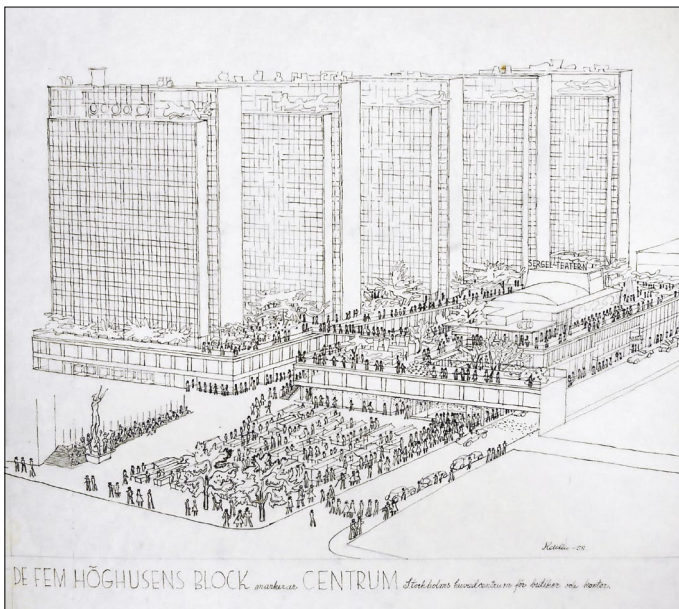
⁵⁶ Zasebni arhiv Ustanove France in Marta Ivanšek, Korespondenca, pismo Franceta Ivanška Branki Tancig, 31. 12. 1956; Zasebni arhiv Ustanove France in Marta Ivanšek, France Ivanšek: Fragmenti za življenjepis, 6. 6. 2005.



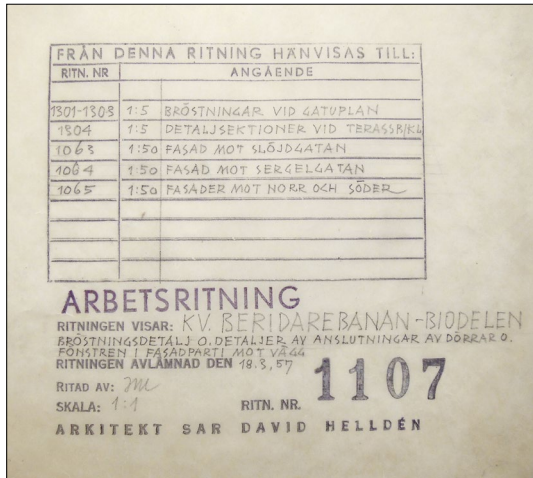
10. Arhitekturni biro
Ahlström-Bryde-Åström
(sodelavec France Ivanšek):
maketa naselja Tanto, 1959,
Svenskt arkitektur- och
designcentrum ArkDes,
Stockholm



11. Marta Ivanšek (v sredini)
s sodelavci iz biroja Davida
Hellmén na gradbišču
Sergelteatra v Stockholmu,
1957



12. David Hellmén: skica za novi
center Stockholma s Sergelteatrom v
ozadju, 1958, Svenskt arkitektur- och
designcentrum ArkDes, Stockholm



13. Glava načrta detajlov za Sergelteatern z rokopisom in podpisom Marte Ivanšek, 1957, Svenskt arkitektur- och designcentrum ArkDes, Stockholm

(Sergelteatern, sl. 12),⁵⁹ kar je bila verjetno izjemna izkušnja, saj je Helldén veljal za enega najboljših strokovnjakov za gledališke stavbe na severu. V Helldénovi zapuščini je sicer sled Marte Ivanšek težko zaznati, vendar lahko ponekod, predvsem na glavah projektov za detajle gledališča Sergel, zaznamo njen rokopis in tudi podpis (sl. 13). Po dveh letih je odšla v biro arhitekta Georga Varhelyija, kjer je sodelovala pri načrtih za naselje Berghamra.⁶⁰ Ob delu, ki ga v korespondenci ni omenjala veliko, se je tudi dodatno izobraževala. V zadnjem poletju na Švedskem se je udeležila seminarja o barvi in obliki v domačem okolju (*Färg och Form i Hemmiljö*), ki ga je v Uddevalli pri Göteborgu od 9. do 18. julija 1959 vodil švedski arhitekt Erik Berglund.⁶¹ Večji del predavanj in vaj je bil namenjen barvni teoriji, barvni kompoziciji in uporabi barve v notranji opreми. Obisk seminarja se je izkazal za enega od pomembnejših dogodkov med bivanjem na Švedskem. Marta je v njem prepoznala praktičen sistem, ki bi bil lahko koristen tudi za domačo, slovensko publiko. Na tem modelu zasnovan tečaj, imenovan Barva in oblika, sta Ivanska nekaj let zatem uspešno organizirala doma in s švedsko teorijo naravnega barvnega kroga ter njegovo uporabnostjo v praktičnem življenju močno zaznamovala številne generacije arhitektov, oblikovalcev in tekstilnih delavcev.⁶² V Uddevalli se je

Medtem ko lahko Ivanskovo stockholmsko zgodbo s pomočjo podatkov v intervjujih, korespondenci in arhivskem gradivu dokaj dobro sestavimo v smiselno celoto, pa je o delu Marte Ivanšek v Stockholmu težko pisati, saj je njenih zapisov malo, sledi v arhivskem gradivu pa skorajda ni. France Ivanšek je v pismu kolegu arhitektu Borisu Gaberščiku 7. avgusta 1954 pisal, da je Marta sprva načrtovala, da bi delala na Gospodinjnskem raziskovalnem inštitutu (*Hemens forskniginstitutet*), »saj bi ji to omogočilo podroben študij švedske kuhinje, ki je bila po njenem mnenju res imenitna.«⁵⁷ Vendar tega dela očitno ni dobila, saj se je že jeseni leta 1954 za dve leti zaposlila v biroju Davida Helldéna, kjer je bila vključena v izdelavo načrtov za nov trgovski in kulturni center Stockholma (sl. 11).⁵⁸ Sodelovala je predvsem pri izrisovanju načrtov za gledališče Sergel

⁵⁷ Zasebni arhiv Ustanove France in Marte Ivanšek, Korespondenca, pismo Franceta Ivanska Borisu Gaberščiku, 7. 8. 1954.

⁵⁸ Zasebni arhiv Ustanove France in Marte Ivanšek, Korespondenca, pismo Franceta Ivanska Vladimirju Bracu Mušiču, 7. 11. 1957.

⁵⁹ ArkDes, David Helldén, mapa 3, AM 1990–32, Hötorgscity, Sergelteatern.

⁶⁰ KREČIČ 1990 (op. 8), str. 83.

⁶¹ KREČIČ 1990 (op. 8), str. 84.

⁶² MALEŠIČ 2013 (op. 3), str. 152–154.



14. Marta in France Ivanšek
s svojim volkswagnom na enem
od številnih izletov po Švedskem

Marta spoprijateljila tudi z učiteljema, Erikom Berglundom⁶³ in Carlom Gustafom Boulognerjem,⁶⁴ ki sta kasneje pogosto prihajala v Ljubljano kot predavatelja na tečajih Barva in oblika. Berglund je z leti postal tesen in pomemben družinski prijatelj Ivanškov in bil tudi sicer pogost gost v Jugoslaviji, kot pisec člankov v reviji *Arhitekt* in član različnih komisij na področju pohištvene industrije.

Vzporedno z rednim delom v različnih švedskih arhitekturnih birojih sta Ivanška budno spremljala razvoj sočasne švedske arhitekture, odkrivala pa sta tudi skandinavsko naravo in kulturo nasploh. Veliko sta potovala, predvsem z lastnim volkswagnom (sl. 14), po Švedski, Danski in Norveški. Pogosto sta obiskala tudi Finsko. Julija 1955 sta bila na obisku pri Alvarju Aaltu, na njegovem domu v Munkkiniemiju v predmestju Helsinkov.⁶⁵ Raziskovala sta organizacijo in metodologijo stanovanjskega raziskovanja, preučevala švedski sistem vzgoje stanovalcev k višji stanovanjski kulturi,⁶⁶ o vsem tem pa poročala domov. Po naročilu Franca Drobeža, predsednika Strokovnega sveta za stanovanjska vprašanja pri Izvršnem svetu LRS, sta leta 1959 pripravila študijo *Stanovanjsko raziskovanje na Švedskem*. Njuno izredno zanimanje za raziskovalno delo je vzbudila doktorska disertacija švedskega arhitekta Lennarta Holma z naslovom *Družina in stanovanje*.⁶⁷ O njenih izledkih je Ivanšek poročal tudi v reviji *Arhitekt*. V članku Osnovne poteze skandinavske stanovanjske politike je opisal način reševanja stanovanjskega vprašanja na Švedskem, Danskem,

⁶³ Erik Berglund (1921–2008) je bil švedski arhitekt, oblikovalec pohištva in raziskovalec. V sodelovanju s Tryggve Johansson je ustanovil Berglund Färgskolan, barvno šolo, ki je organizirala tečaje »naravnega barvnega sistema«, ki so v petdesetih in šestdesetih potekali tako na Švedskem kot v tujini. Gl. Per BERG, Erik Berglund, Allehanda, <https://www.allehanda.se/artikel/erik-berglund> (12. 10. 2020).

⁶⁴ Carl Gustaf Boulogner (1918–2002) je bil švedski oblikovalec interierja. Gl. Boulogner, Carl Gustaf, *Vem är Wem. Norrland, supplement, register* (ur. Åke Davidsson), Stockholm 1968, str. 539.

⁶⁵ France IVANŠEK, Srečanja z Alvarom Aaltom, *Naši razgledi*, 36/10, 29. 5. 1987, str. 296. Potovanje na Finsko je Ivanškoma plačala finska ambasada pod pogojem, da Ivanšek v *Arhitektu* objavi članek o Aaltu; gl. France IVANŠEK, Povojna dela Alvarja Aalta, *Arhitekt*, 7/21–22, 1957, str. 34–39.

⁶⁶ IVANŠEK 1988 (op. 23), str. 9.

⁶⁷ Lennart HOLM, *Familj och bostad*, Stockholm 1955; prim. IVANŠEK 1988 (op. 23), str. 9.

Norveškem, Finskem in Islandiji.⁶⁸ V prispevku *Švedski stanovanjski standard* pa je predstavil delo zadružne zveze HSB, svojega prvega delovnega mesta.⁶⁹ Po vrnitvi iz Stockholma sta izdala še eno publikacijo, tokrat za Urbanistični inštitut Slovenije, z naslovom *Stanovanjsko raziskovanje na Danskem* (1960).

Pomen švedske izkušnje

V petdesetih letih, ko sta se Ivanška odpravila v Stockholm, je švedska stanovanjska gradnja doživljala svoj vrhunec. Združeni stanovanjsko raziskovanje, vladajoča ideologija, praktično znanje, estetske ambicije in industrijska proizvodnja so vodili k izoblikovanju visokega bivanjskega standarda. V takšnem delovnem vzdušju sta se zaposlila v različnih arhitekturnih birojih. Ivanšek je sprva delal pri HSB, kjer je spoznal pomen standardov pohištva, posameznih prostorov in odnosov med njimi. Kasneje je kot sodelavec Carla-Axla Ackinga spremljal nastajanje velike mednarodne razstave stanovanjske kulture H-55 v Helsingborgu, na kateri je od blizu spoznal različne oblike skandinavskega prizadevanja za boljši standard bivanjskega okolja.⁷⁰ V ostalih projektih se je večinoma ukvarjal s stanovanjskimi stavbami, naselji, vrstnimi hišami in stanovanjskimi bloki. Marta Ivanšek se je medtem bolj usposabljala za gledališča, v zadnjih letih pa je tudi ona sodelovala pri stanovanjskih projektih. Glede na pregledano gradivo, predvsem primarne arhivske vire, lahko sklepamo, da njuna vloga pri vseh navedenih projektih ni bila vodilna – pogosto sta bila prisotna bolj v risarski kot projektantski vlogi. V članku naštetih projektov tako ne moremo vključevati v njun opus, jih pa lahko razumemo kot del procesa učenja in sledenja sočasni švedski arhitekturi.

Švedska je na Ivanška naredila velik vtis. Kolege doma sta stalno obveščala o tem, s čim se srečujeta in kaj od tega bi lahko uporabili v domačih razmerah. Ivanšek je Vladimirju Bracu Mušiču v pismu 1. avgusta 1954 pisal: »Moderna arhitektura v Stockholmu, predvsem stanovanjska, je tukaj povečini zelo prepričljiva, vendar pravo nasprotje pojmovanja n.pr. Le Corbusierjeve arhitekture. Pogledi Skandinavije se v tem pač popolnoma ločijo od kontinenta, oz. ne čutijo potrebe z njim, ker so v realnosti že mnogo dalje kot kontinent v svojih načrtih.« Čez nekaj let (29. avgusta 1957, prav tako v pismu Vladimirju Bracu Mušiču) je svoje prepričanje še utrdil: »Švedi so tudi v pogledu notranje ureditve zaenkrat še nenadkriljeni, v teh stanovanjih se da res stanovati /.../.⁷¹ A obenem je priznaval, da na Švedskem gotovo niso bile doma genialne ideje, niti likovne niti konstruktivne, zavidanja vreden je samo arhitekturni standard, ta pa je produkt visoke civilizacije in ne kulture.⁷²

Konec oktobra 1959 sta Ivanška po več kot štirih letih bivanja na Švedskem zapustila Stockholm in se vrnila v Ljubljano. Zanju je bila švedska izkušnja gotovo močnejša kakor za druge slovenske

⁶⁸ France IVANŠEK, Osnovne poteze skandinavske stanovanjske politike, *Arhitekt*, 5/16, 1955, str. 36–40.

⁶⁹ France IVANŠEK, Švedski stanovanjski standard, *Arhitekt*, 5/17, 1955, str. 11–18.

⁷⁰ IVANŠEK 1988 (op. 23), str. 9. Ivanšek navaja dva švedska dogodka, ki sta bila za njegovo nadaljnjo strokovno usmeritev odločilnega pomena, poslušanje javnega zagovora doktorske disertacije z naslovom *Družina in stanovanje* švedskega arhitekta Lennarta Holma na KTH – Kraljevi tehniški visoki šoli v Stockholmu in delovno sodelovanje na razstavi skandinavske stanovanjske kulture H-55 v Helsingborgu.

⁷¹ Zasebni arhiv Ustanove France in Marta Ivanšek, Korespondenca, pismo Franceta Ivanška Vladimirju Bracu Mušiču, 29. 8. 1957.

⁷² Zasebni arhiv Ustanove France in Marta Ivanšek, Korespondenca, pismo Franceta Ivanška Vladimirju Bracu Mušiču, 13. 12. 1956.



15. Marta in France Ivanšek z Ingvarjem Kampradom, ustanoviteljem in lastnikom verige trgovin IKEA, ob podelitvi nagrade za izjemne inovacije v arhitekturi in oblikovanju interierja, København, 1986

arhitekta, zato sta jo tudi najizraziteje in najbolj aktivno prenesla v slovenski prostor.⁷³ V svojem delu sta se vseskozi opirala na skandinavski izhodišča in načine dela, pa tudi na tamkajšnje zadržano načrtovanje in oblikovanje. Na osnovi švedske izkušnje sta razvila svoje zanimanje za stanovanjsko raziskovanje, razširila znanje o stanovanjski gradnji, izoblikovala tako tehnični kot likovni pristop k notranjemu opremljanju in razvila občutljivost za skupine ljudi s posebnimi potrebami, predvsem za starejše. Poleg tega sta prevzela tudi zadržano skandinavsko estetiko, ki je v njenih projektih ne moremo spregledati. Zaslutimo jo lahko tako pri naselju Murgle kot pri notranji opremlitvi, na primer kuhinji SVEA, ki sta jo zasnovala leta 1961 na podlagi švedskega modela in jo tudi poimenovala po švedski pokrajini Svealand. Po vrnitvi domov Ivanška stikov s Švedsko nista prekinila. Še vedno sta se vračala k švedskim vzorcem, ob tem pa obdržala tudi neposredne zveze, prijateljske in poslovne stike, ki sta jih negovala še desetletja pozneje. Na Švedsko sta potovala in od tam uvažala opremo za trgovini Interior v Ljubljani in Ambient v Mariboru. Ostajala sta v stiku s švedskimi strokovnjaki in ustanovami. V Ljubljano sta pripeljala tudi izredno uspešne in pomembne tečaje Barva in oblika, ki sta jih organizirala štiri leta zapovrstjo (1961–1964) in k njihovi izvedbi povabila švedske predavateljice, med njimi tudi Martinega znanca iz Uddevalle Erika Berglunda. Leta 1964 sta s klubom Barva in oblika ter organizacijo proizvajalcev, oblikovalcev in potrošnikov *Svenska slöjdföreningen* iz Stockholma organizirala švedsko-jugoslovansko konferenco v Ljubljani.⁷⁴ Vsi ti napori so privedli korak bližje k višjemu standardu bivanjskega prostora, ki je bil tekom celotnega opusa vodilo arhitektov Ivanšek. Kot dodatna vzpodbuda in hkrati priznanje za njuno izhodišče, sorodno skandinavskemu, pa je bila nagrada IKEA, ki jima jo je leta 1986 za izjemne inovacije v arhitekturi in oblikovanju interierja podelila Fundacija IKEA (sl. 15).

⁷³ Za temeljitejšo analizo skandinavskega vpliva na delo Ivanškov in tudi na slovensko arhitekturo nasploh gl. MALEŠIČ 2013 (op. 3).

⁷⁴ Program je obsegal barvo kot izrazni element v prostoru, podatke o planiranju stanovanj, organizacijo raziskav, ki so osnova stanovanjske graditve, raziskave pohištva, svetil, vzgojo arhitektov in industrijskih oblikovalcev, podatke o stanovanjskem natečaju na osnovi ankete in razmišljanja o novi mestni sliki; gl. Majda DOBRAVEC, Kultura stanovanja in njegove okolice. Zapiski o švedsko-jugoslovanski konferenci, *Naši razgledi*, 13/14, 25. 7. 1964, str. 281.

Drawings from the Stockholm Archives

An Attempt to Reconstruct the Swedish Experience of Architects France and Marta Ivanšek

Summary

The influence of Scandinavian, especially Swedish, models represents an important chapter in the history of Slovene post-war architecture. The architects France and Marta Ivanšek are often considered an important part of this chapter as examples of architects on whom Swedish experience left a very strong mark, almost as 'ambassadors' of Swedish culture. From Scandinavia they brought a number of models which proved to be crucial for the improvement of housing standards, such as the idea of low-rise high-density housing (Murgle settlement in Ljubljana), the Scandinavian system for modern kitchen design (SVEA) and the *Barva in Oblika* ('Colour and Form') courses on the Swedish Natural Colour System and its applicability in design, architecture, furniture and textile industry. Numerous researchers of post-war Slovenian architecture have briefly mentioned France and Marta Ivanšek's Swedish experience, but topic has not yet been researched or presented in detail. The article seeks to provide an insight into the years the architects Ivanšek spent in Stockholm. Based on primary sources from the Stockholm archives, the architects' own records and correspondence, it reconstructs their Swedish experience, what they saw and what kind of work they undertook while living there.

France and Marta Ivanšek travelled to Stockholm in 1954, when Swedish housing construction reached its peak. In Sweden, advancements in housing research combined with the prevailing social and ideological programme, practical knowledge, aesthetic ambitions and industrial production had contributed to the widely admired high standard of living. It was in these circumstances that France and Marta Ivanšek obtained their positions in various architectural offices. France Ivanšek started at HSB (*Hyresgästernas sparkasse- och byggnadsförening*) – a cooperative housing association, where he learned about the importance of standards for furniture, furnishings and surface areas of specific rooms in apartments. Later, as a collaborator of the architect Carl-Axel Acking, he remained in the field of housing, as an assistant at the international exhibition of residential culture H-55 in Hälsingborg and also with other projects where he mostly designed residential buildings, terraced houses and apartment blocks. Marta Ivanšek, meanwhile, came to specialize more in theatres while working in the office of David Helldén, but was later also involved in housing projects in the office of the architect Georg Varhelyi.

The Swedish experience left a strong mark on the Ivanšeks. In their work they always relied on ideas and ways of working developed during their years in Stockholm, as well as on the understated but elegant Scandinavian planning and design. In Sweden they developed their interest in housing research, expanded their knowledge of residential construction, developed both a technical and artistic approach to interior design and a sensitivity for groups of people with special needs, especially the elderly. They also adopted the understated Scandinavian aesthetics, which is unmistakable in their projects. It can be detected both in the Murgle development and in their interior design, such as the SVEA kitchen, which they designed in 1961 based on a Swedish model and named after the Swedish province of Svealand. When back at home, France and Marta Ivanšek still nurtured their connections to Sweden through their friends, business partners, experts and the institutions they worked for. In Ljubljana they invited Swedish experts to lecture at the extremely successful and important Colour and Form courses, which they organized for four years in a row (1961–1964). In 1964, the *Svenska slöjdföreningen* (The Swedish Society of Crafts and Design) from Stockholm organized a Swedish-Yugoslav conference in Ljubljana with the Colour and Form Club and a group of producers, designers and consumers from Stockholm. All these efforts contributed to a higher standard of living space design, which was a leitmotif in the Ivanšeks' work.

Verzeichniß

über die in folgen sechs Entwürfen von 18. Jänner 1860 N. 881 nach Alim
abgeschickten Gemmelin.

Inventar		Vom Rittersaal	Hinter	Inventar	
Zusammen				Zusammen	
pag	post.			fl	kr
10	10	Kaiser Ferdinand III in dem Rüst	III	1	2 10
10	11	Maria Theresia, Kaiserin Gemmelin	III	1	2 10
10	8	Kaiser Leopold I	III	1	2 10
10	9	Maria Theresia, Kaiserin Gemmelin	III	1	2 10
10	7	Philipp IV, König von Spanien	III	1	2 10
10	12	Maria Theresia, Kaiserin Gemmelin	III	1	2 10
10	13	Carl I, König von Spanien	III	1	2 10
11	14	Gemmelin, Kaiserin Gemmelin	III	1	2 10
11	15	Carl II, König von Spanien	III	1	2 10
10	6	Kaiserin Maria Theresia, Kaiserin Gemmelin	III	1	2 10
10	2	Philipp IV, König von Spanien	III	1	2 10
10	3	Erzherzog Maximilian, Herzog in Lothringen und im oberen Pfalz; in Gemmelin als: Kaiserin Gemmelin von Österreich	III	1	2 10
10	4	Erzherzog Maximilian, König von Spanien	III	1	2 10
10	5	Philipp von Spanien	III	1	2 10
11	17	Erzherzog Franz Josef von Lothringen	III	1	21
11	18	Kaiserin, verb. Kaiserin Elisabeth, Kaiserin Gemmelin	III	1	21
11	19	Erzherzog Maximilian, Graf von Lothringen	III	1	21
11	20	Maria Theresia, verb. Kaiserin Elisabeth, Kaiserin Gemmelin	III	1	21
11	16	Philipp von Spanien, vom Kaiserin Elisabeth Kaiserin II	III	1	2 10
I Summa				19	32 34

APPARATUS

IZVLEČKI IN KLJUČNE BESEDE

ABSTRACTS AND KEYWORDS

Janez Balažic

Fragmentarno ohranjene gotske stenske poslikave na zahodnem panonskem robu

1.01 Izvirni znanstveni članek

Avtor v prispevku obravnava fragmentarno ohranjene stenske poslikave, pripisane regionalnim slikarskim delavnicam, ki so zarisovale t. i. navpično vplivno os po zahodnem panonskem robu. Zbrani primeri navkljub okrnjeni predstavnosti pomembno dopolnjujejo umetnostnozgodovinsko podobo umetnostne produkcije tega prostora v času Luksemburžanov. Prispevek kaže na tvorne povezave med pokrovitelji in umetnostnimi delavnicami. Njihovo produkcijo pred sredino 14. stoletja zaznamuje izzvenevanje visokogotskega linearnega stila, zatem pa ob italijanskih trecentističnih spodbudah »mešani« ali »prehodni« slog tretje in zadnje četrtine 14. stoletja, na vrhuncu češko-dunajske produkcije okoli leta 1400 pa tudi tu zmagata mednarodni gotski slog, ki odzvanja še globoko v 15. stoletje.

Ključne besede: fragmenti, gotske poslikave, zahodni panonski rob, Luksemburžani, visokogotski linearni stil, mešani slog, prehodni slog, mednarodni slog

Janez Balažic

Fragmentarily Preserved Gothic Murals on the Western Edge of Pannonia

1.01 Original scientific article

The author discusses the fragmentarily preserved murals attributed to regional painting workshops which exemplify the so-called vertical influence axis on the western edge of Pannonia. Despite their fragmentary condition, the examples discussed make an important contribution to our understanding of the artistic production in this territory at the time of the House of Luxembourg. The paper explores the productive connections between artistic workshops and their patrons. The artistic output of the workshops was characterized by the gradual fading of the high Gothic linear style already before the middle of the 14th Century, and by a 'mixed' or 'transitional' style under Italian Trecento influences in the second half of the 14th Century, whereas at the time of the peak of Czech and Viennese production around 1400 the international Gothic style prevails and is still discernible well into the 15th Century.

Keywords: fragments, Gothic paintings, western edge of Pannonia, the House of Luxembourg, High Gothic linear style, mixed style, transitional style, international style

Martina Malešič

Risbe iz stockholmskih arhivov.

Poskus rekonstrukcije švedske izkušnje arhitektov Franceta in Marte Ivanšek

1.01 Izvirni znanstveni članek

Arhitekta France in Marta Ivanšek se v slovenski arhitekturni zgodovini pogosto omenjata kot »ambasadorja« švedske kulture, ki sta iz Skandinavije v slovenski prostor prinesla vrsto za napredek stanovanjskega standarda ključnih modelov, na primer urbanistično idejo nizko-goste stanovanjske zazidave (naselje Murgle v Ljubljani), skandinavski sistem moderne laboratorijske kuhinje (SVEA) ter tečaje Barva in oblika. Švedsko izkušnjo arhitektov Ivanšek omenjajo številni raziskovalci povojne slovenske arhitekture, vendar področje še ni bilo podrobno raziskano in predstavljeno. Prispevek prinaša vpogled v leta, ki sta jih Ivanška preživela v Stockholmu. S pomočjo primarnega gradiva iz stockholmskih arhivov, lastnih zapisov arhitektov in korespondence poskuša rekonstruirati njuno bivanje in delo v Stockholmu.

Ključne besede: France Ivanšek, Marta Ivanšek, stanovanjska gradnja, Švedska, bivanjska kultura, slovenska arhitektura

Mateja Maučec

Vizualna propaganda Stadlerjevih ekumenskih prizadevanj v freskah Ivane Kobilce

1.01 Izvirni znanstveni članek

Članek se ukvarja z likovnim prispevkom slovenske slikarke Ivane Kobilce v sarajevski semeniški cerkvi sv. Cirila in Metoda. Poslikava dela cerkve je bila med prvimi naročili, ki jih je umetnica pridobila v Sarajevu, ter po obsegu tudi njeno največje delo. Umetnica je poslikala del kupole, severni steni obeh krakov transepta in štiri tonde, dva na pevskem koru ter dva na stranskih emporah. Za freske, ki združujejo jezuitsko in ekumensko ikonografijo, je ikonografski program sestavil prvi sarajevski nadškof dr. Josip Stadler, freske pa so priča njegovih neuresničenih cerkveno-političnih ambicij po združitvi vzhodne in zahodne Cerkve.

Ključne besede: ekumenizem, Josip Stadler, stensko slikarstvo, Ivana Kobilca, vizualna propaganda, Bosna in Hercegovina

Martina Malešič

Drawings from the Stockholm Archives.

An Attempt to Reconstruct the Swedish Experience of Architects France and Marta Ivanšek

1.01 Original scientific article

Slovene architectural history often mentions the architects France and Marta Ivanšek as 'ambassadors' of Swedish culture. From Scandinavia they brought a number of models which proved to be crucial for the improvement of housing standards such as the idea of low-rise high-density housing (e.g. the Murgle development in Ljubljana), Scandinavian modern kitchen design (SVEA) and the Barva in Oblika ('Colour and Form') courses on the Swedish Natural Colour System and its applicability in design, architecture and textile industry. Numerous researchers of post-war Slovenian architecture have mentioned France and Marta Ivanšek's Swedish experience, but the topic has not yet been researched or presented in detail. This article seeks to provide an insight into the years the architects spent in Stockholm. Based on primary sources from the Stockholm archives, the architects' own records and correspondence, it reconstructs their stay and work in Stockholm.

Keywords: France Ivanšek, Marta Ivanšek, housing, Sweden, dwelling culture, Slovene architecture

Mateja Maučec

Visual Propaganda of Stadler's Ecumenic Project in Frescoes by Ivana Kobilca

1.01 Original scientific article

The article deals with the artistic contribution of the Slovene painter Ivana Kobilca in the Sarajevo seminary Church of Sts Cyril and Methodius. The painting of part of the church was among the first commissions that the artist obtained in Sarajevo, and in terms of the scope also her largest work. The artist painted part of the dome, the northern walls of the transept and four tondi, two on the organ loft and two on the side galleries. The iconographic program for the frescoes, which combine Jesuit and ecumenical iconography, was designed by the first archbishop of Sarajevo, Dr. Josip Stadler. The frescoes attest to his unrealized ecclesiastical and political ambitions of unifying the Eastern and Western Churches.

Keywords: ecumenism, Josip Stadler, wall painting, Ivana Kobilca, visual propaganda, Bosnia and Herzegovina

Mija Oter Gorenčič

Redovne in umetnostne povezave med Gamingom in kartuzijami v današnji Sloveniji s posebnim ozirom na memorio in likovno reprezentacijo Habsburžanov in grofov Celjskih

1.01 Izvirni znanstveni članek

V članku so predstavljene redovne in umetnostne povezave kartuzij na Slovenskem s kartuzijo Gaming. Raziskava je pokazala, da je do okrog leta 1500 potekala relativno pogosta izmenjava priorjev in menihov med Gamingom in slovenskimi kartuzijami. V večini primerov je šlo za prihode menihov iz Gaminga v slovenske kartuzije, redkejši pa so bili odhodi iz slovenskih kartuzij v Gaming. Tudi umetnostnozgodovinska primerjalna in slogovna analiza sta razkrili več doslej še neopaženih povezav. Povezavo razkrivajo tudi posamezni ujemanja se kamnoseški znaki. V slovenskih kartuzijah izstopa umetnostno naročništvo grofov Celjskih. Ti bi se pri likovni reprezentaciji lahko zgledovali prav po načinih, ki so se jih z namenom *memorie* v Gamingu posluževali Habsburžani.

Ključne besede: kartuzijani, kartuzijanska arhitektura, srednji vek, grofje Celjski, Habsburžani, Gaming, Žiče, Jurklošer, Bistra, Pleterje, *memoria*, likovna reprezentacija

Vaidas Petrusis

Kaunas – baltško vrtno mesto?

1.01 Izvirni znanstveni članek

Med letoma 1919 in 1939, ko je imel Kaunas statusčasne prestolnice Litve, sta krojila arhitekturni značaj njegovega urbanega okolja procesa, ključna za tisti čas – modernizacija in napredek. V dvajsetih letih 20. stoletja je v hitro rastoči prestolnici vladalo veliko pomanjkanje stanovanj, zato so bile stanovanjske stavbe pomemben del gradbene dejavnosti in mestnega programa modernizacije skozi celotno medvojno obdobje. Med dokumente, ki so vplivali na koncept bivalnega okolja, spada urbanistični načrt za Kaunas, ki sta ga leta 1923 zasnovala danski inženir in urbanist Marius Frandsen in litovski arhitekt Antanas Jokimas. Projekt je predvidel razdelitev mesta na različne funkcionalne cone. Eno teh območij – rezidenčni Žaliakalnis – priča, da so bile med najpomembnejšimi urbanističnimi pobudami v ozadju projekta eksperimentalne zamisli Ebenezerja Howarda o vrtnem mestu. Članek s pomočjo zgodovinskih virov

Mija Oter Gorenčič

Monastic and Artistic Connections between Gaming and the Charterhouses in Present-Day Slovenia with Particular Regard to Memoria and the Visual Representation of the Habsburgs and the Counts of Cilli

1.01 Original scientific article

The article presents the monastic and artistic connections between the charterhouses in Slovenia and the Gaming Charterhouse. The research shows that until around 1500 there was a relatively frequent exchange of priors and monks between Gaming and Slovenian charterhouses. In most cases these exchanges related to monks from Gaming coming to Slovenian charterhouses, while departures from Slovenian charterhouses to Gaming were considerably less frequent. Comparative and stylistic art historical analyses reveal several previously unnoticed connections. The matching mason's marks also attest to this connection. The artistic patronage of the Counts of Cilli stands out in the Slovenian charterhouses. In the visual representation they could have imitated the artistic ways used by the Habsburgs for their *memoria* in Gaming.

Keywords: Carthusians, Carthusian architecture, Middle Ages, Counts of Cilli, House of Habsburg, Gaming, Seitz, Gairach, Freudenthal, Pletriach, *memoria*, visual representation

Vaidas Petrusis

Kaunas – a Baltic Garden City?

1.01 Original scientific article

From 1919 to 1939, when Kaunas assumed the status of the provisional capital of Lithuania, the architectural character of its urban environment was forged by the processes that were characteristic of that period – modernization and progress. In the 1920s housing was in severely short supply in the rapidly growing capital, so residential buildings were a significant part of construction activity and of the city's modernization programme throughout the interwar period. Among the documents influencing the concept of living environment was a new master plan for Kaunas developed in 1923 by Danish engineer and urban planner Marius Frandsen and Lithuanian architect Antanas Jokimas. The project proposed dividing the city into different functional zones. One of these areas, residential Žaliakalnis, testifies to the fact that the experimental thoughts of Ebenezer Howard's garden city were among the most important

preučuje, kako so Litovci poskušali posvojiti to idejo. S primerjavo teoretičnih prizadevanj in praktičnih aplikacij eksperimenta vrtnega mesta članek dokazuje, da spada Kaunas med mesta, v katerih je univerzalni koncept zelenih predmestij našel plodna tla.

Ključne besede: vrtno mesto, zeleno predmestje, modernizem, medvojna Evropa, Litva

Damjan Prelovšek

Plečnikovi načrti za cerkev sv. Križa v Zagrebu

1.01 Izvirni znanstveni članek

Arhitekt Jože Plečnik je za zagrebške frančiškane iz province sv. Cirila in Metoda naredil več predlogov cerkve sv. Križa s samostanom, ki naj bi postala središče nove župnije istega imena. Prvotni prostor je bil Trg kralja Petra Krešimirja. Ker pa regulacija tega dela mesta še ni bila določena, je moral svoje načrte spremeniti. Gradnjo je preprečil začetek druge svetovne vojne, po njej pa je Plečnik svoj projekt dolge in ozke cerkve (1939) zamenjal s centralno stavbo (1946–1947), ki povzema zamisli njegove neuresničene sarajevske katedrale sv. Jožefa in sočasnega načrtovanja stavbe slovenskega parlamenta. Intenzivno ukvarjanje s tem naročilom označuje širok razpon tipoloških in ustvarjalnih možnosti.

Ključne besede: Jože Plečnik, Dioniz Andrašec, zagrebški frančiškani, župnija sv. Križa, sakralna arhitektura, jezuitski samostan v Osijeku, slovenski parlament

Alessandro Quinzi

Rodbinske ambicije Sigismunda grofa Attems Petzenstein v luči umetnostnih naročil

1.01 Izvirni znanstveni članek

Sigismund grof Attems Petzenstein (1708–1758) je sredi 18. stoletja svojo rodbino »povzdignil do take veličine, kakršne ni dosegla v vseh preteklih časih« (G. Guelmi,

urban inspirations behind it. Through the lens of the historical sources, the article examines how Lithuanians attempted to adopt this idea. Comparing the theoretical aspirations and the practical applications of the garden city experiment, the article argues that Kaunas is among the cities where the universal concept of green suburbs found fertile ground.

Keywords: garden city, green suburbs, modernism, interwar Europe, Lithuania

Damjan Prelovšek

Plečnik's Plans for the Church of the Holy Cross in Zagreb

1.01 Original scientific article

Architect Jože Plečnik prepared several proposals for the church of the Holy Cross and the monastery for the Zagreb Franciscans from the province of Sts Cyril and Methodius, which was to become the centre of the new parish with the same name. The original location for the project was the Square of King Peter Krešimir. However, since the traffic regulation for this part of town had not yet been determined, he had to change his plans. The construction was prevented by the start of World War II, and after it, Plečnik replaced his design for a long and narrow church (1939) with a central building (1946–1947), which summarises his ideas for the unrealized cathedral of St Joseph in Sarajevo and the concurrent work on the National Assembly Building of Slovenia. The intensive work on this commission is characterized by a wide range of typological and creative possibilities.

Keywords: architect Jože Plečnik, Dioniz Andrašec, the Zagreb Franciscans, parish of the Holy Cross, religious architecture, Jesuit monastery in Osijek, National Assembly Building of Slovenia

Alessandro Quinzi

The Family Ambitions of Sigismund Attems Petzenstein in the Light of his Art Commissions

1.01 Original scientific article

In the mid-18th Century Count Sigismund Attems Petzenstein (1708–1758) "raised his family to such greatness as it had not attained in all past times" (G. Guelmi, *Storia*

Storia genealogico-cronologica degli Attems austriaci, 1783). Na novo pridobljeni ugled je pospremil s postavitevjo mestne rezidence na Kornu (1745) in vile v Podgori (1747–1748) ter z obnovo dvorca na Jazbinah (1747). Leta 1750, ob imenovanju brata Karla Mihaela (1711–1774) za prvega goriškega nadškofa, pa je dal modernizirati pročelje mestne palače. Za gradbene podvige je Sigismund praviloma zaposlil arhitekta Saveria Gianni, kar dokazujejo prvič objavljeni podatki iz zapuščinskega inventarja. Slikarsko opremo je naročal pri goriških slikarjih (Johann Michael Lichtenreit, Antonio Paroli), le za oltarno sliko družinske kapele v nekdanji cerkvi sv. Frančiška se je obrnil na veronskega umetnika Giambettina Cignarolija. Čeprav Sigismund ni dočakal namestitve slike, se je ravno s tem umetniškim podvigom vpisal v elitni krog evropskih naročnikov Cignarolijevih del.

genealogico-cronologica degli Attems austriaci, 1783). He cemented the newly acquired reputation with the erection of a town residence in Corno Square (1745), a villa in Podgora (Piedimonte, 1747–1748) and the renovation of the mansion at Jazbine (Giasbana, 1747), all in Gorizia. In 1750, when his brother Karl Michael (1711–1774) was appointed the first archbishop of Gorizia, he had the façade of the town palace modernized. As a rule, Sigismund used the architect Saverio Gianni to execute the works, as is evidenced by data from the estate inventory now published for the first time. He commissioned paintings from the Gorizian painters Johann Michael Lichtenreit and Antonio Paroli, whereas for the altar painting of the family chapel in the former church of St Francis he turned to the Veronese artist Giambettino Cignaroli. Although Sigismund did not live to see the painting hung, it was by means of this artistic commission that he joined the elite circle of Cignaroli's European clients.

Ključne besede: Sigismund Attems Petzenstein, Karel Mihael Attems Petzenstein, Saverio Gianni, Giambettino Cignaroli, Gorica, baročna umetnost, arhitektura, 18. stoletje

Keywords: Sigismund Attems Petzenstein, Karl Michael Attems Petzenstein, Saverio Gianni, Giambettino Cignaroli, Gorizia, Baroque art, architecture, 18th Century

Samo Štefanac

Ponovno o koprski Pietà

1.01 Izvirni znanstveni članek

Leseni kip Pietà v koprski stolnici, ki je bil leta 2016 v vandalskem napadu poškodovan, je bil podrobneje obravnavan že leta 2005 in pogojno označen kot beneško delo iz sredine 15. stoletja pod vplivom muranske slikarske šole. Novejše odkritje kaže, da gre po vsej verjetnosti za padovansko delo, prav tako iz sredine 15. stoletja. Doslej namreč ni bil opažen približno sočasni kip Pietà v Piove di Sacco, ki je nedvomno delo iste roke kot koprski in ga lahko povežemo s slikarstvom Squarcionejevega kroga.

Ključne besede: Pietà, kiparstvo 15. stoletja, Koper/Capodistria, Piove di Sacco, Padova

Samo Štefanac

The Koper Pietà Revisited

1.01 Original scientific article

The wooden Pietà sculpture in the Koper Cathedral, which was damaged in a vandal attack in 2016, was studied in considerable detail in 2005 and was provisionally labelled as a Venetian work from the middle of the 15th Century influenced by the Murano painting school. The latest findings show that the work most probably originates from Padua, also from the middle of the century. The roughly contemporary sculpture of Pietà in Piove di Sacco, which was undoubtedly made by the same sculptor as the Pietà in Koper and can be related to the painting of the circle of Francesco Squarcione, had not been noticed until now.

Keywords: Pietà, 15th Century sculpture, Koper/Capodistria, Piove di Sacco, Padua

Polona Vidmar

Prednik ali kralj? Recepcija portretov iz 17. stoletja v času Franca Jožefa kneza Dietrichsteina (1767–1854)

1.01 Izvirni znanstveni članek

Prispevek osvetljuje zanimanje Franca Jožefa kneza Dietrichsteina za zgodovino njegove rodbine, ki se je med drugim odrazilo v nakupu izvirnega rodbinskega sedeža Dietrichstein na Koroškem leta 1838. Na podlagi še neobjavljenih kenezov korespondence z uradniki gospostev Dietrichstein in Gornji Ptuj, ki ju je rodbina podedovala po grofih Lesliejih, je analizirano njegovo iskanje sledi za predniki na Koroškem in Štajerskem, prikazani pa so tudi nakupi predmetov. Predstavljene so kenezove težnje, da bi s podedovanimi, kupljenimi in naročenimi portreti poudaril pomen svoje rodbine in prednikov. Kot vzorčni primer recepcije portretov je izbrana serija štirinajstih portretov evropskih vladarjev, ki jo je Jakob grof Leslie v letih od 1669 do 1673 naročil za opremo dvorane ptujskega gradu. V inventarjih gradu Gornji Ptuj so od leta 1835 sedem portretirancev in portretirank kljub nedvoumnim rekvizitom, kot so krone, vladarska jabolka in žezla ter kronanjski plašči, prepoznavali kot člane in članice rodbine Leslie. Upodobljenec je ustrezneje identificiral direktor knežje galerije Franz Kutschera leta 1857, tik preden so jih leta 1860 odpeljali na Dunaj in od tam v grad Frýdlant na Češkem. Prispevek osvetljuje tudi pomen knežjih uradnikov, zlasti Moritza Seehanna in Ferdinanda Raispa, za razcvet zanimanja za zgodovino in umetnostne spomenike na Ptujju v 19. stoletju.

Ključne besede: portret, baročno slikarstvo, naročništvo, transfer umetnin, ptujski grad, Franc Jožef knez Dietrichstein, Jakob grof Leslie, Ferdinand Raisp

Polona Vidmar

Ancestor or King? The Reception of 17th Century Portraits in the Time of Franz Joseph, Prince of Dietrichstein (1767–1854)

1.01 Original scientific article

The article seeks to shed light on Franz Joseph, Prince of Dietrichstein's interest in the history of his own family, which was reflected among other things in his purchase of the original Dietrichstein family seat in Carinthia in 1838. Franz Joseph's search for the traces of his ancestors in Carinthia and Styria as well as his purchases of objects are analysed based on the prince's not yet published correspondence with the clerks of the seigneuries of Dietrichstein and Gornji Ptuj, which his family inherited from the Counts of Leslie. The article discusses the prince's aspirations to use the inherited, purchased, and commissioned portraits to emphasise the significance of his family and ancestors. As a representative example of the reception of portraits, a series of 14 portraits of European rulers, which Jakob Count of Leslie commissioned for the furnishing of the hall of Ptuj castle between 1669 and 1673 was chosen. Since 1835, seven of the 'sitters' had been recognized in the inventories of the Gornji Ptuj castle as members of the Leslie family, despite the presence of unambiguous props in the paintings, such as crowns, royal orbs and sceptres, and coronation cloaks. The individuals depicted were more accurately identified by the director of the princely gallery Franz Kutschera in 1857, shortly before they were taken to Vienna in 1860, and from there to Frýdlant castle in Bohemia. The paper also highlights the significance of the princely clerks, especially Moritz Seehann and Ferdinand Raisp, for the burgeoning interest in historical and artistic monuments in Ptuj in the 19th century.

Keywords: portrait, Baroque painting, patronage, transfer of artworks, Ptuj castle, Franz Joseph Prince of Dietrichstein, Jakob Count of Leslie, Ferdinand Raisp

SODELAVCI CONTRIBUTORS

Doc. dr. Janez Balazic

Univerza v Mariboru, Pedagoška fakulteta
Oddelek za likovno umetnost
Koroška cesta 160
SI-2000 Maribor
janez.balazic@um.si

Asist. dr. Martina Malešič

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta
Oddelek za umetnostno zgodovino
Aškerčeva 2
SI-1000 Ljubljana
martina.malesic@ff.uni-lj.si

Mateja Maučec

Bratov Učakar 118
SI-1000 Ljubljana
mateja.maucec@gmail.com

Doc. dr. Mija Oter Gorenčič

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

Dr. Vaidas Petrulis

Kauno technologijos universitetas, Architektūros
ir statybos institutas
Architektūros ir urbanistikos tyrimų centras
Tunelio gatvė 60
LT-44405 Kaunas
Lietuva
vaidas.petrulis@ktu.lt

Dr. Damjan Prelovšek

Zarnikova ulica 11
SI-1000 Ljubljana
damjan.prelovsek@zrc-sazu.si

Alessandro Quinzi

Musei Provinciali di Gorizia
Borgo Castello 13
IT-34170 Gorica
alessandro.quinzi@provincia.gorizia.it

Red. prof. dr. Samo Štefanac

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta
Oddelek za umetnostno zgodovino
Aškerčeva 2
SI-1000 Ljubljana
samo.stefanac@ff.uni-lj.si

Izr. prof. dr. Polona Vidmar

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

VIRI ILUSTRACIJ

PHOTOGRAPHIC CREDITS

Janez Balažic

- 1–2, 6–15, I–VI: Janez Balažic.
 3: © Nagyboldogasszony (Bencés) Templom, Šopron.
 4–5 : © Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Budimpešta.

Martina Malešič

- 1–2, 6–7, 9, 11, 14–15: © Ustanova France in Marta Ivanšek, Ljubljana.
 3–5, 8, 10, 12–13: © Svenskt arkitektur- och designcentrum ArkDes, Stockholm.

Mateja Maučec

- 1: Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana.
 2–6: Mateja Maučec.
 7–8: D. Damjanović, *Umjetničko blago Strossmayerove katedrale u Đakovu*, Đakovo 2017.

Mija Oter Gorenčič

- 1: © INDOK center, Direktorat za kulturno dediščino, Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije, Ljubljana (risala: Zvonimir Juretin 1971 (zgoraj), A. Koštomaj 1964 (spodaj)).
 2–4, 8: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana (foto: Mija Oter Gorenčič).
 5, 9: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana (risal: Nejc Bernik).
 6: *Maisons de l'Ordre des Chartreux. Vues et notices*, 4, Parkminster 1919.
 7: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana (foto: Andrej Furlan).
 10–13: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana (foto: Gorazd Bence).
 14: osebni arhiv avtorice.

Vaidas Petruelis

- 1, 13: © Kauno regioninis valstybės archyvas, Kaunas.
 2: Personal collection of Antanas Burkus.
 3–4: *Kauno miesto statistikos metraštis*, 1, Kaunas 1939.
 5, 9–11: © Lietuvos centrinis valstybės archyvas, Vilnius.
 6: © Lietuvos nacionalinis muziejus, Vilnius.
 7: *Statybos menas ir technika*, 1/2–3, 1922.
 8: Vaidas Petruelis.
 12: Edward Denison.
 14–15: © Šiaulių „Aušros“ muziejus, Šilautiai (foto: Vincas Uždavinys).

Damjan Prelovšek

- 1: F. Stele, A. Trstenjak, J. Plečnik, *Architectura perennis*, Ljubljana 1941.
 2–5, 7–13: © Muzej in galerije mesta Ljubljana.
 6: © Arhiv province sv. Cirila in Metoda, Zagreb (foto: Damjan Prelovšek).

Alessandro Quinzi

1: © Narodna galerija, Ljubljana.

2–7: © Musei Provinciali di Gorizia, Gorica (foto: Carlo Sclauzero).

Samo Štefanac

1, 4–6, 12, 14: Samo Štefanac.

2: *Dioecesis Iustinopolitana. Spomeniki gotske umetnosti na območju koprške škofije*, Koper 2000.

3: Matej Klemenčič.

7–11, 13: © Diocesi di Padova.

Polona Vidmar

1, 3–4: © Moravský zemský archiv v Brně, Brno (foto: Polona Vidmar).

2, 6, 8: © Knjižnica Ivana Potrča, Ptuj.

5: Barbara Žabota.

7: © Státní oblastní archiv v Zámrsku, Zámorsk (foto: Polona Vidmar).

9: © Pokrajinski muzej Ptuj – Ormož, Ptuj, fototeka.

10: © Zgodovinski arhiv Ptuj (foto: Branko Vnuk).

11–13, 15–18: © Státní hrad a zámek Frýdlant, Frýdlant.

14: *Vnderschidliche geistliche vnd weltliche, weibliche, vnd mannliche Contrafait !...!*, Ljubljana-Zagreb 2008.

19: © Státní hrad a zámek Frýdlant, Frýdlant (foto: Polona Vidmar).

© 2021, avtorji in ZRC SAZU

Besedilo tega dela je na voljo pod pogoji slovenske licence Creative Commons 4.0 CC BY NC ND, ki pa ne velja za slikovno gradivo. Za kakršnokoli nadaljnjo rabo slikovnega gradiva je treba pridobiti dovoljenje imetnika avtorskih pravic, navedenega v poglavju Viri ilustracij. Za avtorske pravice reprodukcij odgovarjajo avtorji objavljenih prispevkov.

© 2021, Authors and ZRC SAZU

The text of this publication is available under the conditions of the Slovenian licence Creative Commons 4.0 CC BY NC ND, which is not valid for the published images. Any further use of images requires permission from the copyright holder, stated in the section Photographic Credits. The copyrights for reproductions are the responsibility of the authors of published papers.

Vsebina • Contents

Janez Balažič, Fragmentarno ohranjene gotske stenske poslikave na zahodnem panonskem robu • Fragmentarily Preserved Gothic Murals on the Western Edge of Pannonia

Mija Oter Gorenčič, Die monastischen und kunsthistorischen Beziehungen zwischen Gaming und den Kartausen im heutigen Slowenien unter besonderer Berücksichtigung der Memoria und der Herrschaftsrepräsentation der Habsburger und der Grafen von Cilli • Redovne in umetnostne povezave med Gamingom in kartuzijami v današnji Sloveniji s posebnim ozirom na *memorio* in likovno reprezentacijo Habsburžanov in grofov Celjskih

Samo Štefanac, Ponovno o koprski Pietà • Di nuovo sulla Pietà di Capodistria

Alessandro Quinzi, Rodbinske ambicije Sigismunda grofa Attems Petzenstein v luči umetnostnih naročil • Le ambizioni familiari del conte Sigismondo Attems Petzenstein alla luce delle committenze artistiche

Polona Vidmar, Vorfahr oder König? Zur Rezeption der Porträts des 17. Jahrhunderts unter Franz Josef Fürst Dietrichstein (1767–1854) • Prednik ali kralj? Recepcija portretov iz 17. stoletja v času Franca Jožefa kneza Dietrichsteina (1767–1854)

Mateja Maučec, Vizualna propaganda Stadlerjevih ekumenskih prizadevanj v freskah Ivane Kobilce • Visual Propaganda of Stadler's Ecumenic Project in Frescoes by Ivana Kobilca

Vaidas Petruelis, Kaunas – a Baltic Garden City? • Kaunas – baltsko vrtno mesto?

Damjan Prelovšek, Plečnikovi načrti za cerkev sv. Križa v Zagrebu • Plečnik's Plans for the Church of the Holy Cross in Zagreb

Martina Malešič, Risbe iz stockholmskih arhivov. Poskus rekonstrukcije švedske izkušnje arhitektov Franceta in Marte Ivanšek • Drawings from the Stockholm Archives. An Attempt to Reconstruct the Swedish Experience of Architects France and Marta Ivanšek

ISBN 978-961-05-0245-6



25 €

9 789610 502456 >