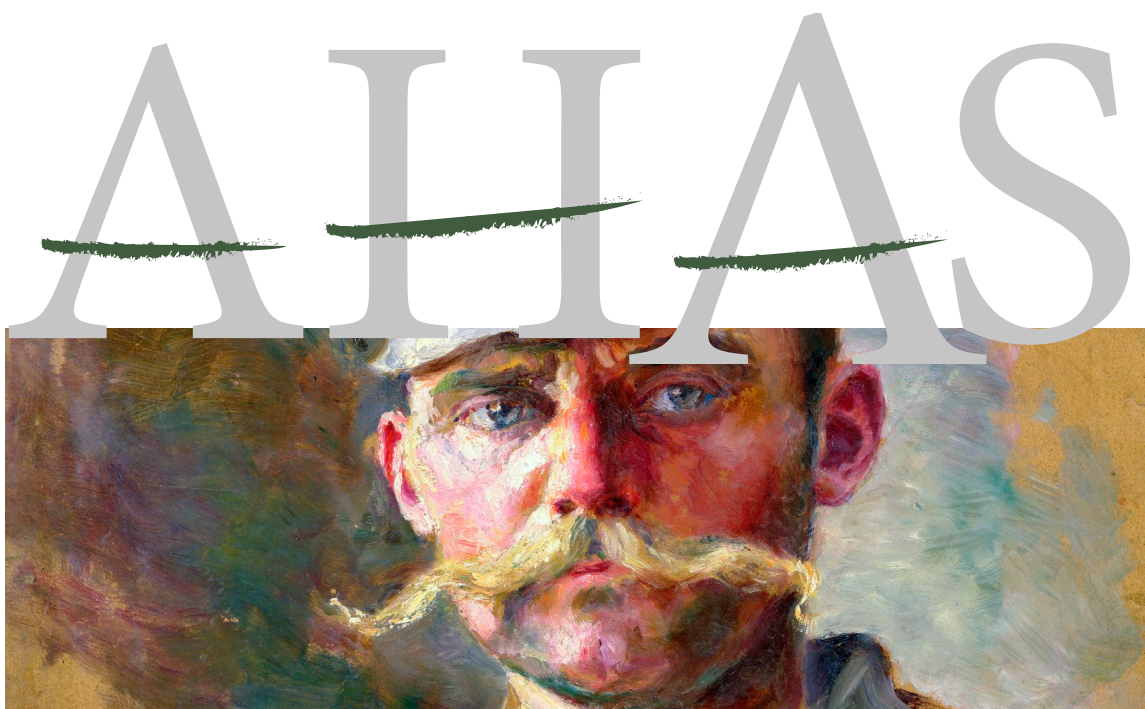


UMETNOSTNOZGODOVINSKI INŠTITUT FRANCETA STELETA ZRC SAZU



ACTA HISTORIAE ARTIS SLOVENICA

Likovna umetnost v habsburških deželah
med cenzuro in propagando

Visual Arts in the Habsburg Lands
between Censorship and Propaganda

25|2 • 2020

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

ACTA HISTORIAE ARTIS
SLOVENICA

25|2·2020

Likovna umetnost v habsburških deželah
med cenzuro in propagando

Visual Arts in the Habsburg Lands
between Censorship and Propaganda

LJUBLJANA 2020

Acta historiae artis Slovenica, 25/2, 2020

Likovna umetnost v habsburških deželah med cenzuro in propagando
Visual Arts in the Habsburg Lands between Censorship and Propaganda

Znanstvena revija za umetnostno zgodovino / Scholarly Journal for Art History

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

ISBN: 978-961-05-0495-5

Izdajatelj / Issued by

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

Založnik / Publisher

Založba ZRC

Glavna urednica / Editor-in-chief

Tina Košak

Urednika številke / Edited by

Franci Lazarini, Tina Košak

Uredniški odbor / Editorial board

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

Mednarodni svetovalni odbor / International advisory board

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

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

Lektoriranje / Language editing

Maria Bentz, Kirsten Hempkin, Amy Anne Kennedy, Andrea Leskovec, Tjaša Plut

Prevodi / Translations

Andrea Leskovec, Borut Praper, Nika Vaupotič

Celosten 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.

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

Tisk / Printed by Collegium Graphicum d.o.o., Ljubljana

Naklada / Print run: 400



VSEBINA

CONTENTS

Franci Lazarini

Likovna umetnost v habsburških deželah med cenzuro in propagando. Predgovor5

Visual Arts in the Habsburg Lands between Censorship and Propaganda. Preface7

DISSERTATIONES

Martin Bele

Did he Really Do it? Frederick V of Ptuj – Coward or Victim?11

Je res to storil? Friderik V. Ptujski – strahopetec ali žrtev?24

Miha Kosi

Representative Buildings of the Counts of Cilli – an Expression of Dynastic Propaganda25

Reprezentativne zgradbe grofov Celjskih – izraz dinastične propagande46

Mija Oter Gorenčič

Die Kartäuserpolitik der Grafen von Cilli – ein Vorbild für die Habsburger?49

Kartuzijanska politika grofov Celjskih – zgled za Habsburžane?65

Susanne König-Lein

Das Habsburger Mausoleum in der Stiftskirche Seckau67

Habsburški mavzolej v sekovski samostanski cerkvi110

Edgar Lein

Graz und Rom – der Petersdom als Vorbild für die Katharinenkirche und das Mausoleum111

Gradec in Rim – bazilika sv. Petra kot vzor za cerkev sv. Katarine in mavzolej138

Friedrich Polleroß

Porträt und Propaganda am Beispiel Kaiser Karls VI.139

Portret in propaganda na primeru cesarja Karla VI.171

Tina Košak

Between Uniformity and Uniqueness.

Depictions of Benefactors of Stična Cistercian Abbey173

Med uniformnim in edinstvenim.

Upodobitve dobrotnikov cistercijanskega samostana Stična201

Polona Vidmar	
<i>Porträts als visualisierte Erinnerung an verdienstvolle Leistungen der Bürger von Maribor (Marburg)</i>	203
<i>Portreti kot vizualizirani spomin na dosežke zaslužnih mariborskih meščanov</i>	229
Jan Galeta	
<i>National Houses in Moravia and Austrian Silesia before 1914. Architecture and Fine Arts as an Opportunity for the Manifestation of National Allegiance</i>	231
<i>Narodni domovi na Moravskem in v avstrijski Šleziji pred letom 1914. Arhitektura in likovna umetnost kot priložnost za manifestacijo nacionalne pripadnosti</i>	246
Franci Lazarini	
<i>Nationalstile als Propagandamittel in der Zeit der Nationalbewegungen. Slowenische und andere Nationalstile in der Architektur um 1900</i>	249
<i>Nacionalni slogi kot propagandno sredstvo prebujajočih se narodov. Slovenski in drugi nacionalni slogi v arhitekturi okoli leta 1900</i>	266
Petra Svoljšak	
<i>Umetnost med cenzuro in propagando v prvi svetovni vojni</i>	269
<i>Art between Censorship and Propaganda during the First World War</i>	293
Barbara Vodopivec	
<i>Visual Propaganda in the Slovenian Territory during the First World War: Influences and Specifics</i>	295
<i>Vizualna propaganda med prvo svetovno vojno na ozemlju Slovenije: vplivi in posebnosti</i>	318
Vesna Krmelj	
<i>Narodi gredo svojo silno pot. Položaj in ustvarjalnost likovnih umetnikov med prvo svetovno vojno na Kranjskem med cenzuro in propagando</i>	319
<i>The Nations Go Their Own Way. The Position and Creativity of Artists in Carniola between Censorship and Propaganda during the First World War</i>	348

APPARATUS

Izvečki in ključne besede / Abstracts and keywords	353
Sodelavci / Contributors	361
Viri ilustracij / Photographic credits	363

PREDGOVOR

LIKOVNA UMETNOST V HABSURŠKIH DEŽELAH MED CENZURO IN PROPAGANDO

Pričujoča tematska številka *Acta historiae artis Slovenica* prinaša trinajst znanstvenih prispevkov, nastalih v sklopu raziskovalnega projekta *Likovna umetnost med cenzuro in propagando od srednjega veka do konca prve svetovne vojne* (L7-8282), ki je v letih 2017–2020 potekal na Oddelku za umetnostno zgodovino in Oddelku za zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Mariboru ter na Umetnostnozgodovinskem inštitutu Franceta Steleta in Zgodovinskem inštitutu Milka Kosa ZRC SAZU, sofinancirali pa sta ga Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije in Slovenska akademija znanosti in umetnosti. Znanstveno izhodišče interdisciplinarno zasnovanega projekta je bilo dejstvo, da sta skozi zgodovino tako propaganda kot cenzura, dve pomembni politični sredstvi vplivanja na javno mnenje, odločilno zaznamovali in določali likovno umetnost. Pri svojih raziskavah smo se geografsko zamejili na področje habsburške monarhije, ki ji je več kot pol tisočletja pripadalo slovensko ozemlje in ki je zaradi svoje razgibane zgodovine predstavljala idealen teren za razvoj različnih oblik propagande in cenzure, med drugim tudi vizualne. Glede na siceršnje raziskovalno delo članov projektna skupine so se študije osredotočile na štiri zaključene časovne sklope: srednji vek, zgodnji novi vek, dolgo 19. stoletje in prvo svetovno vojno.

V želji, da bi dogajanje na periferiji vsaj delno osvetlili tudi z vidika središča, torej prestolnic Dunaja in v zgodnjem novem veku Gradca, ter da bi procese, ki so potekali pri nas, umestili v dogajanje v celotni monarhiji, smo k sodelovanju povabili tudi tri strokovnjake iz Avstrije in enega iz Češke, ki so s svojimi besedili pomembno prispevali k celovitosti pogleda na obravnavano tematiko.

Srednjeveški sklop začenja Martin Bele, ki spregovori o enem najstarejših ohranjenih primerov srednjeveške propagande na Štajerskem, *Štajerski rimani kroniki* Otokarja iz Geule, nastali v 13. stoletju v okviru spora med plemiškima rodbinama Ptujskih in Liechtensteinskih. Glavnina raziskav srednjega veka pa se je osredotočila na najpomembnejšo srednjeveško plemiško rodbino s področja današnje Slovenije, grofe Celjske, in njen odnos s Habsburžani. Miha Kosi je predstavil načrtno grajsko politiko Celjskih, v obdobju največjega vzpona so posedovali kar okoli 125 gradov, v čemer vidi obliko dinastične propagande. Mija Oter Gorenčič je raziskala medsebojne vplive in zglede v kartuzijanski politiki Celjskih in Habsburžanov. Avtorica ugotavlja tesno prepletenost med obema plemiškima rodbinama in kartuzijani, ki se kaže tudi na umetnostnem področju, v prvi vrsti pri kartuziji Jurklošter.

Obdobje zgodnjega novega veka pomembno zaznamujeta protireformacija in katoliška prenova, za potrebe propagande zmage Katoliške cerkve pa so se naročniki pogosto posluževali tudi različnih zvrsti likovne umetnosti. To je bilo še posebej očitno konec 16. stoletja in v 17. stoletju, ko je Gradec postal rezidenca Habsburžanov, pomembnih nosilcev katoliške prenove. Susanne König-Lein obravnava habsburški mavzolej v kolegijski cerkvi v Sekovi (Seckau) na Zgornjem Štajerskem, katerega naročnik je bil nadvojvoda Karel II. Avstrijski. Reliefi in poslikave mavzoleja poveljujejo Karla II. kot zaščitnika katoliške vere, zaradi česar lahko v habsburškem mavzoleju vidimo primer manifestacije začetka protireformacije. O arhitekturi kot pomembnem propagandnem sredstvu govori prispevek Edgarja Leina, ki obravnava cerkev sv. Katarine in mavzolej v Gradcu, zgrajena po naročilu nadvojvode Ferdinanda (kasnejšega cesarja Ferdinanda II.). Avtor predstavi rimske arhitekturne zglede in izpostavi vlogo jezuita Wilhelma Lamormainija pri preoblikovanju mavzoleja v spomenik protireformacije.

Eno od pomembnejših propagandnih sredstev je tudi portret, še zlasti vladarski. O njem z vidika umetnostnega središča spregovori Friedrich Polleroß, ki se je posvetil javni funkciji različnih tipov portretov cesarja Karla VI. s posebnim poudarkom na njihovi propagandni vlogi. Tina Košak analizira portrete dobrotnikov cistercijanskega samostana Stična, najobsežnejši ohranjeni tovrstni sklop na Slovenskem, razkriva doslej neznane likovne in pisne vire ter ponuja novo atribucijo. Nastanku stiških portretov so botrovale ilustracije v slavnih biografskih knjigah, ki so bile svojevrstna oblika propagande Habsburžanov kot tudi plemstva na dunajskem dvoru, napisani na spodnjem delu platna pa so povzeti po takrat spisani samostanski kroniki.

Da je portret igral pomembno propagando vlogo tudi v 19. stoletju, kaže članek Polone Vidmar o portretih uglednih mariborskih meščanov, naslikanih za mariborski rotovž, mestno hranilnico in prostore gledališko-kazinskega društva, na katerih so vizualizirani tudi izjemni dosežki upodobljenec, pripadnikov lokalne politične in ekonomske elite.

Drugo polovico 19. stoletja zaznamuje emancipacija različnih narodov, živečih na ozemlju monarhije, ki so za svojo propagando uporabljali različne likovne zvrsti. Dosedanje raziskave tega pojava so se osredotočale predvsem na historično slikarstvo in javne spomenike, medtem ko je propagandna vloga arhitekture ostajala v ozadju. V tem kontekstu so izjemnega pomena narodni domovi, posebna avstroogrška različica javne stavbe, ki se je najprej pojavila v čeških deželah, potem pa razširila po celotni avstrijski polovici monarhije. Narodne domove na Moravskem in v avstrijski Šleziji predstavlja Jan Galeta, ki v svojem članku spregovori tudi o njihovi raznoliki propagandni vlogi. Med značilne oblike propagande prebujajočih se narodov pa uvrščamo tudi poskuse kreiranja nacionalnega arhitekturnega sloga na prehodu iz 19. v 20. stoletje. Avtor v svojem prispevku v kontekstu propagande predstavi tako slovenski nacionalni slog kot tudi druge nacionalne sloge v slovenski arhitekturni dediščini.

Prva svetovna vojna brez dvoma pomeni vrhunec cenzure in propagande v celotnem obdobju habsburške monarhije. Trije prispevki predstavljajo kompleksen odmev teh procesov v sočasni likovni produkciji na Slovenskem. Petra Svoljšak govori o odnosu avstrijskega državnega aparata do likovne umetnosti, predvsem z vidika cenzure in propagande. Predstavljeni so državni uradi (npr. Vojni tiskovni urad, Umetniška skupina), ki so izvajali nadzor nad umetniško propagando, pa tudi posamezniki, ki so jih rekrutirali za potrebe vojne propagande. O vplivu omenjenih državnih uradov na slovenski prostor piše Barbara Vodopivec, ki poleg medvojnih umetniških razstav, delovanja vojnih slikarjev in mehanizmov produkcije vsebin za množične tiske izpostavlja vlogo slikarja Ivana Vavpotiča in predstavi nekatera njegova do sedaj neznana dela. Vesna Krmelj pa z vidika cenzure in propagande obravnava pogoje za umetniško produkcijo v času vojnega absolutizma na Kranjskem, kjer je generacija slovenske moderne in impresionistov šele vzpostavljala pogoje za institucionalni razvoj slovenske umetnosti in s tem posledično tudi za uspešno propagando, izpostavlja pa med drugim tudi načine, s katerimi so umetniki spodbujali slovensko nacionalno zavest.

Zahvaljujem se uredništvu *Acta historiae artis Slovenica* za možnost objave projektnih spoznanj, sodelavcem Umetnostnozgodovinskega inštituta Franceta Steleta ZRC SAZU za vso pomoč in podporo pri nastanku pričujoče številke, prevajalcem in lektorjem ter seveda Javni agenciji za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije in Slovenski akademiji znanosti in umetnost, ki sta omogočila izvedbo projekta in izid revije. Upam, da bodo prispevki postali navdih in izhodišče za prihodnje raziskave te kompleksne, a zanimive in pomembne tematike.

Franci Lazarini, vodja projekta in gostujoči urednik

PREFACE

VISUAL ARTS IN THE HABSBURG LANDS BETWEEN CENSORSHIP AND PROPAGANDA

The present thematic issue of *Acta historiae artis Slovenica* comprises thirteen scientific papers as an output of the research project *Visual Arts between Censorship and Propaganda from the Middle Ages to the End of World War I* (L7-8282), which was carried out at the Department of Art History and the Department of History of the Faculty of Arts, University of Maribor, as well as the France Stele Institute of Art History and the Milko Kos Historical Institute ZRC SAZU between 2017 and 2020, and was co-funded by the Slovenian Research Agency and the Slovenian Academy of Sciences and Arts. The starting point of the interdisciplinary project is the fact that throughout history, propaganda and censorship, two important political means of influencing public opinion, have decisively marked and defined art. Our research was limited to the geographical area of the Habsburg Monarchy, to which the Slovenian lands belonged for more than half a millennium, and which, owing to its diverse history, was ideal terrain for the development of various forms of propaganda and censorship in, among others, the visual arts. Based on the research interests of the project group members, the studies were focused on four historical periods: the Middle Ages, the Early Modern Period, the long 19th century, and the First World War.

In order to at least partially explain the events in the periphery through the perspective of the capitals, such as Vienna, and in the Early Modern Period Graz, and shed light on certain aspects of propaganda in a wider context, we invited three experts from Austria and one from the Czech Republic to participate. They contributed immensely to a comprehensive view of the issue at hand.

The medieval section begins with Martin Bele, who presents one of the oldest preserved examples of medieval propaganda in Styria, Ottokar aus der Gaal's *Styrian Rhyme Chronicle*, written in the 13th century as a result of a dispute between two aristocratic families, the Lords of Ptuj and the Liechtenstein family. Most of the research relating to the Middle Ages was focused on the most important medieval noble family from present-day Slovenia, the Counts of Cilli, and their relationship to the Habsburgs. Miha Kosi analyses the strategic castle politics of the Counts of Cilli, who at the time of their ascendancy possessed approximately 125 castles, which he sees as a form of dynastic propaganda. Mija Oter Gorenčič researched mutual influences and models in the Carthusian politics of the Counts of Cilli and the Habsburgs. The author points out the close ties between both noble families and the Carthusians, which were also apparent in the sphere of art, primarily in the Jurklošter charterhouse.

The Early Modern Period was significantly marked by the Counter-Reformation and the Catholic Revival, and patrons often used various forms of art to propagandise the victory of the Catholic church. This was especially evident at the end of the 16th and in the 17th century, when Graz became the residence of the Habsburgs, important supporters of the Counter-Reformation. Susanne König-Lein discusses the Habsburg mausoleum in the Seckau collegiate church in Upper Styria, the commissioner of which was Archduke Charles II. The reliefs and paintings of the mausoleum glorify Charles II as the protector of the Catholic faith, which is why it is possible to see the Habsburg mausoleum as an example of the manifestation of the beginning of the Counter-Reformation. Edgar Lein's contribution focuses on architecture as an important means of propaganda. The author examined St. Catherine's Church and Mausoleum in Graz, which were commissioned by Archduke Ferdinand (later Emperor

Ferdinand II). Lein presents Roman architectural models and points out the role of Jesuit Wilhelm Lamormaini in the transformation of the Mausoleum into a monument to Counter-Reformation.

One of the most important means of propaganda was also portraits, especially imperial portraits. Friedrich Polleroß, who focused particularly on the public function of various types of portraits of Emperor Charles VI, with emphasis on their propaganda role, writes about these works from an art centre perspective. Tina Košak analyses portraits of the benefactors of Stična Cistercian monastery, the largest surviving ensemble of this kind in Slovenia, offers a new attribution, and unravels its sources. The visual models for the series of ten oval portraits were the illustrations in glorifying biographical books, which were themselves an efficient form of propaganda for the Habsburgs as well as the nobility in the court of Vienna. The inscriptions on the lower part of the portraits were based on the newly written monastic chronicle by Paul Puzel.

The article by Polona Vidmar on the portraits of renowned Maribor townspeople painted for the Maribor town hall, the town savings bank, and the rooms of the theatre and casino society, which also visualize the exceptional achievements of the depicted representatives of the local political and economic elite, demonstrates that portrait also played an important propaganda role in the 19th century.

The second half of the 19th century was characterised by the emancipation of the various nations living in the monarchy, who utilised a variety of art genres for the purpose of propaganda. So far, research of this phenomenon mostly focused on history painting and public monuments, while architecture's role in propaganda remained in the background. In this context, national houses, a special Austro-Hungarian type of public building, which first appeared in the Czech lands and then spread across the entire Austrian part of the monarchy, are of immense importance. National houses in Moravia and Austrian Silesia are presented by Jan Galeta, who also discusses their diverse propaganda role. Moreover, we place the attempts to establish a national architectural style at the turn of the 20th century among the characteristic forms of propaganda in the awakening nations. In my article, the Slovenian national style, as well as other national styles in Slovenian architectural heritage, are presented and explained in the context of propaganda.

During World War I, censorship and propaganda undoubtedly reached their peaks, when considering the era of the Habsburg Monarchy. Three contributions reveal the complex nature of these processes on the example of the art production in the territory of Slovenia. Petra Svoljšak discusses the attitude of the Austrian state apparatus towards art, especially from the point of view of censorship and propaganda. She presents the state offices (e.g. War Press Office (Kriegspressequartier, KPQ) and the Art department (Kunstgruppe)) that exercised control over art propaganda and the individuals who were recruited for the needs of war propaganda. Barbara Vodopivec explains the influence of the above-mentioned state offices in the Slovenian context. In addition to wartime art exhibitions, war artists' activities, and mechanisms of mass press production, she highlights the role of Ivan Vavpotič and presents some of his previously unknown works of art. Vesna Krmelj discusses the circumstances in art production from the point of view of censorship and propaganda during the period of war absolutism in Carniola, where the generation of the Slovenian *moderna* and the impressionists had only begun to establish the conditions for the institutional development of Slovenian art, and consequently for successful propaganda. Furthermore, she also emphasizes the ways in which artists encouraged Slovenian national consciousness.

I thank the editorial board of the *Acta historiae artis Slovenica* for the opportunity to publish the project findings, my co-workers at the France Stele Institute of Art History ZRC SAZU for all their help and support in the creation of the present issue, the translators and language editors, and the Slovenian Research Agency and Slovenian Academy of Sciences and Arts, who enabled the execution of the project and the publication of this journal. I hope that the contributions will inspire future research in this complex but interesting and important topic.

Franci Lazarini, principal investigator and guest editor



DISSERTATIONES

Did he Really Do it? Frederick V of Ptuj – Coward or Victim?

Martin Bele

General political circumstances

The second half of the 13th century was – at least for the Eastern Alpine region of Europe – a rather turbulent time. Old ruling noble families were dying out, there were numerous competitors for the vacant lands and titles, and new rulers were coming and going. For the reader to better understand the whole context of the disagreements, the feud and propaganda war between the two noble families which we are about to address, we will firstly go through the general political course of important events.

After the political takeover in the duchy of Styria (1192), the ducal dynasty of Babenberg ruled it (with Austria) until 1246,¹ when the last male member of the ducal family passed away. The most important ruler of the Babenbergs was without a doubt duke Leopold VI the Glorious, who jointly ruled Styria and Austria for more than three decades (1194/1198–1230). After the death of Leopold's quarrelsome son Frederick II (who ruled 1230–1246) the so-called Babenberg territories (the duchies of Austria and Styria, part of Carniola and other territories) were plunged into three decades of intermittent fighting between numerous new competitors from various parts of Central Europe.² These three decades – with shorter or longer periods of peace – finally ended with the overall victory of the Habsburgs. In the beginning, the most successful of the competitors were Kings Ottokar II of Bohemia³ and Béla IV of Hungary.⁴ After years of fluctuating fortunes both monarchs agreed to a peace treaty in Budim (April 1254).⁵ The duchy of Austria was now in the hands of the King of Bohemia while Styria became the property of the Hungarian monarch.⁶ This situation was not to last very long. Ottokar II wanted the entire Babenberg patrimony and much more.

Over the ensuing years, the Styrian nobles grew tired of the pretentious Hungarian king and his rule in Styria. Consequently, they rose in rebellion at the end of the 1250s. Ottokar II of Bohemia

¹ Heinz DOPSCH, Karl BRUNNER, Maximilian WELTIN, *Die Länder und das Reich. Der Ostalpenraum im Hochmittelalter*, Wien 1999 (Österreichische Geschichte, 1122–1278), pp. 194–202.

² Karl LECHNER, *Die Babenberger. Markgrafen und Herzoge von Österreich 976–1246*, Wien-Köln-Weimar 1996 (Veröffentlichungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, 23), pp. 46–54, 296–298.

³ Jörg K. HOENSCH, *Přemysl Otakar II. von Böhmen. Der goldene König*, Graz-Wien-Köln 1989, pp. 80–89.

⁴ Béla IV, King of Hungary, <https://www.britannica.com/biography/Bela-IV> (8. 4. 2020).

⁵ Gerhard HARTMANN, Das Ende des Staufischen Hauses, *Die Kaiser. 1200 Jahre europäische Geschichte* (eds. Gerhard Hartmann, Karl Rudolf Schnith), Wiesbaden 2006, pp. 352–353.

⁶ Peter ŠTIH, Vasko SIMONITI, *Na stičišču svetov. Slovenska zgodovina od prazgodovinskih kultur do konca 18. stoletja*, Ljubljana 2009, pp. 103, 111, 115–117.

took advantage of the situation, backed the rebellious Styrian nobles and – in July 1260 – vanquished the Hungarian king at the battle of Groißenbrunn.⁷ After that event, King Ottokar II ruled both duchies until 1276.⁸ During this period, there was no universally accepted ruler in the Holy Roman Empire, which meant that Ottokar II could (by force) expand his territories unsupervised. He took full advantage of the situation. In the fall of 1273, Count Rudolph of Habsburg was finally elected the new ruler of the Empire.⁹ The new king, Rudolph, started making hostile moves against the Bohemian king immediately after his own coronation. Under immense pressure from Rudolph, Ottokar II of Bohemia had to give up rule over Austria, Styria, Carinthia, Carniola, Windischmarch, Cheb and Pordenone. This happened in late 1276.¹⁰ The dispute between the two princes escalated at the battle on the Marchfeld in August 1278.¹¹ Ottokar lost the battle as well as his life. In December 1282, King Rudolph bestowed the duchies of Austria and Styria on his sons Albert I¹² and Rudolph II.¹³

The death of King Rudolph I in 1291 triggered a wave of change throughout the Empire. Albert I's succession to the imperial throne was by no means self-evident. Several princes of the Empire had noted the rapid rise of the Habsburg power with annoyance, anger and fear. In 1291 and 1292 Albert I also had to tackle the rebellion of the majority of Styrian and Carinthian nobles.¹⁴ In May 1292 Count Adolf of Nassau¹⁵ was elected the new king. Albert wanted the throne for himself but was wise enough not to start a head-on confrontation with Adolf – as Ottokar had once done with his father. Over the following years, Adolf experienced increasing political difficulties, while Albert I managed to strengthen his position. Finally, Albert I managed to bring about Adolf's disposition (June 1298) and elected himself ruler. In July of the same year the two competitors fought a decisive battle at Göllheim¹⁶ in the vicinity of Worms. Adolf lost his life and Albrecht was able to manipulate the princes to elect him ruler once again.¹⁷

After the Přemyslid line died out in 1306, the dynasties of Habsburgs and those of Gorizia-Tyrol started a war for the Bohemian throne. After a few years of fighting and a peace treaty in

⁷ Gerhard PFERSCHY, König Ottokar II., Herrscher der Steiermark und Graz, *Zeitschrift des Historischen Vereins für Steiermark*, 94, 2003, pp. 11–13.

⁸ Gerhard PFERSCHY, Ottokar II Přemysl, Ungarn und die Steiermark, *Ottokar-Forschungen* (eds. Andreas Kusternig, Max Weltin), Wien 1978–1979 (= *Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich*, n. s. 44–45), pp. 73–91; Alfred OGRIS, Der Kampf König Ottokars II. von Böhmen um das Herzogtum Kärnten, *Ottokar-Forschungen* 1978–1979 (n. 8), pp. 92–141; Knut GÖRICH, *Die Staufer. Herrscher und Reich*, München 2006, pp. 117–118.

⁹ Richard REIFENSCHIED, König Rudolf I., *Die Kaiser* 2006 (n. 5), p. 367.

¹⁰ Birgit WIEDL, Der Salzburger Erzbischof Friedrich II. von Walchen und seine Beziehung zu Premysl Otakar II. und Rudolf I. von Habsburg, *Böhmisch-österreichische Beziehungen im 13. Jahrhundert. Österreich (einschließlich Steiermark, Kärnten und Krain) im Großreichprojekt Ottokars II. Přemysl, König von Böhmen* (eds. Marie Bláhová, Ivan Hlaváček), Prag 1998, pp. 140–144.

¹¹ Andreas KUSTERNIG, Probleme um die Kämpfe zwischen Rudolf und Ottokar und die Schlacht bei Dürnkrut und Jedenspeigen am 26. August 1278, *Ottokar-Forschungen* 1978–1979 (n. 8), pp. 226–311; Andreas KUSTERNIG, Die Schlacht bei Dürnkrut und Jedenspeigen am 26. August 1278, *Böhmisch-österreichische Beziehungen* 1998 (n. 10), pp. 185–215.

¹² Richard REIFENSCHIED, König Albrecht I., *Die Kaiser* 2006 (n. 5), pp. 385–386.

¹³ Rudolph II was forced to relinquish power over Austria and Styria the following year. Alois NIEDERSTÄTTER, *Die Herrschaft Österreich. Fürst und Land im Spätmittelalter*, Wien 2001 (Österreichische Geschichte, 1278–1411), pp. 81–84.

¹⁴ NIEDERSTÄTTER 2001 (n. 13), pp. 101–102.

¹⁵ Gerhard HARTMANN, König Adolf von Nassau, *Die Kaiser* 2006 (n. 5), p. 379.

¹⁶ Alois GERLICH, Göllheim, Schlacht bei (1298), *Lexikon des Mittelalters*, 4, München-Zürich 1989, p. 1554.

¹⁷ Frank REXROTH, *Deutsche Geschichte im Mittelalter*, München 2005, pp. 89–91; HARTMANN 2006 (n. 15), pp. 380–381.

1311,¹⁸ the Carinthian duke Henry of Gorizia-Tyrol was forced to relinquish his grasp over the territory of Savnija¹⁹ – which up until then had been in his hands – into the hands of the Habsburgs. Savnija thus permanently became the southernmost part of Styria. After Henry's death in 1335, the Habsburgs began direct rule over both Carinthia and Carniola.

The Styrian Rhyme Chronicle and its author

The author of the most important narrative source for our topic was a man by the name of Ottokar aus der Gaal (Gaal, northwest of Knittelfeld in today's Austrian Styria). Ottokar (*Otacher ouz der Geul, Gævl, Geula*) was born around 1265 into a family of Strettweg ministerials, who held the possessions of the bishops of Seckau and the nobles of Liechtenstein in fief. Ottokar's wife *domina Elisabeth* was possibly from the family of the Styrian knights *von Kainach*, in the vicinity of Voitsberg. The couple had at least three sons and one daughter.²⁰ Sometime just before 1300, Ottokar was likely present at the coronation of Wenceslaus II (son of Ottokar II) as King of Bohemia. A few years later, he was possibly again in Bohemia, this time with the Habsburg forces. In 1313 he likely travelled to Spain as a member of the delegation of Duke Frederick III the Fair of Habsburg and probably returned home sometime in May of 1317.²¹ Ottokar must have died at some point before the beginning of 1322. On January 15th of that year he was already deceased.²²

Ottokar aus der Gaal was most probably a layman and wrote in Middle High German (Mittelhochdeutsch) – the spoken language of the day, which sometime after 1350 developed into Early New High German. Ottokar must have remembered the famous minnesänger Ulrich I of Liechtenstein from his early childhood and was, as a grown man, closely connected with Ulrich's son Otto II; he may even have been educated at Otto's court (there are indications that he mastered Latin – at least to a certain degree). It is even possible that Ottokar is actually the Styrian man of the same name, who was registered in 1291 in the matrixes of the university in Bologna.²³

The work for which Ottokar aus der Gaal is known is written in verse and entitled the *Austrian Rhyme Chronicle* (*Ottokars Österreichische Reimchronik*). Regarding the timeframe, it covers the period between the death of Emperor Frederick II of Hohenstaufen in 1250 and the year 1309, when – in the middle of the description of the rebellion of Austrian nobles against Frederick III of Habsburg –, it abruptly ends. We can guess Ottokar met a sudden death and was unable to finish his masterpiece.²⁴ His work is primarily concerned with the history of various princes and nobility. Ottokar managed to raise his native German language to such a high level that it was possible

¹⁸ Miha KOSI, Visoki in pozni srednji vek (10.–15. stoletje), *Slovenski zgodovinski atlas*, Ljubljana 2011, p. 72.

¹⁹ Miha KOSI, Dežela, ki je ni bilo. Posavinje med Kranjsko in Štajersko od 11. do 15. stoletja, *Studia Historica Slovenica*, 8/2–3, 2008, pp. 543–544.

²⁰ Maja LOEHR, Der steirische Reimchronist: her Otacher ouz der Geul, *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 51, 1937, pp. 90, 94, 100–103, 106–109, 111–112, 123–124.

²¹ *Ottokars Österreichische Reimchronik* (ed. Joseph Seemüller), 1, Hannover 1890 (*Monumenta Germaniae Historica, Deutsche Chroniken*, 5/1), pp. LXXXVIII–XC; Janez MLINAR, *Podoba Celjskih grofov v narativnih virih*, Ljubljana 2005, pp. 27–28; ŠTIH, SIMONITI 2009 (n. 6), p. 187.

²² LOEHR 1937 (n. 20), p. 95.

²³ ŠTIH, SIMONITI 2009 (n. 6), p. 187.

²⁴ Winfried STELZER, Ottokar aus der Gaal (Otacher ouz der Geul), *Neue Deutsche Biographie*, 19, Berlin 1999, pp. 716–717.

to start using it also in historiography in Styria and Austria. His *Chronicle* (with precisely 98,598 verses) was created over a longer period. Most likely this happened during the middle of the first decade of the 14th century, and perhaps the work was finished only at the end of the second decade of the same century. Ottokar must have started writing his *Chronicle* probably shortly after the year 1300 when his memory was still fresh and some major political figures from the past decades were still alive.²⁵ Due to the extensive amount of information at his disposal, as a young nobleman with good connections and education, he is virtually an indispensable resource for the history of the territory of Eastern Alps in the 13th century.²⁶ Given that the collection of large amounts of data was definitely associated with significant funding, it is not unlikely that he was supported by various donors (highly probable by Otto II von Liechtenstein).²⁷

A loyal, intelligent, highly-educated and well-travelled man such as Ottokar aus der Gaal must have seemed like a godsend to Otto II of Liechtenstein.²⁸ In writing the *Chronicle*, Ottokar's primary mission was, of course, to produce a historical report, but it was also possible for him to incorporate his opinion into the story. As someone who ate at Otto II of Liechtenstein's table and depended on his continued goodwill for financial means, Ottokar aus der Gaal probably had no other realistic option than to express his own thoughts, lest he angered his lord. In light of that, we must consider Ottokar's words in the *Chronicle* in regard to Frederick V of Ptuj mainly as lord of Liechtenstein's opinions; Ottokar's view in this respect might not have differed from Otto's at all. As far as the details go, we can only guess.

The Noble Families of Ptuj (Pettau) and Styrian Liechtenstein

The lords of Ptuj were of Bavarian origin and ministerials of the archdiocese of Salzburg. They controlled the castle at Ptuj from the first half of the 12th century and over time proved to be excessively aggressive, not only towards their neighbours on the Hungarian side of the border but also against their own lords – the archbishops of Salzburg. From the end of the 12th century they – more or less – disregarded the archbishop's orders on multiple occasions. They refused to marry the way archbishops ordered, they were no longer part of the archbishops' entourage and started accumulating their own estates (which meant political and military power) without permission from them.²⁹

The first member of the noble family of Ptuj to really enter the political scene on a grand scale was Frederick V's father, Hartnid I. In 1239 he – as an important ally of the emperor Frederick II –

²⁵ Karin HOFBAUER, Die Protagonisten der steirischen Politik an der Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert. In der Darstellung der Steirischen Reimchronik Ottokars von der Gaal, *Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark*, 77, 1986, pp. 67–89.

²⁶ *Ottokars Österreichische Reimchronik* 1890 (n. 21), p. CXXIII.

²⁷ MLINAR 2005 (n. 21), pp. 27–29.

²⁸ LOEHR 1937 (n. 20), pp. 110–114, 120

²⁹ Hans PIRCHEGGER, Die Herren von Pettau, *Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark*, 42, 1951, pp. 3–36; John B. FREED, Rudolf of Habsburg, the Dominicans, and the Pettaus, *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte*, 22, 1993, pp. 73–103; Boris HAJDINJAK, Gospe Ptujске. Ženske v prvih treh generacijah gospodov Ptujskih, *Ženske skozi zgodovino. Zbornik referatov 32. zborovanja slovenskih zgodovinarjev* (ur. Aleksander Žižek), Ljubljana 2004, pp. 69–81; Polona VIDMAR, Boris HAJDINJAK, *Gospodje Ptujski – srednjeveški vitezi, graditelji in meceni*, Ptuj 2008, pp. 5–19; Martin BELE, Friderik V. Ptujski, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 64/2, 2016, pp. 135–138.



1. The Vurberk (Wurmberg) coat of arms, after 1246



2. The Borl (Ankenstein) coat of arms, after 1294

visited him in Pavia. At the beginning of 1240s, Hartnid also stayed close to the abovementioned duke Frederick II of Austria and Styria.³⁰ After the duke's death (in 1246) Hartnid most likely became an ally of the Hungarian king Bela IV – even though the nobles of Ptuj had been – up to that point – hereditary enemies of the Hungarians.³¹ His son Frederick V was just as cunning, slick and unscrupulous as his father. He was also a Hungarian ally – at least until the late 1250s.³² After that it was no longer convenient. He even ended up playing a pivotal role in driving the Hungarian forces out of Styria.³³ After 1260 he was firmly in the camp of the new Styrian duke – King Ottokar II of Bohemia.³⁴ During the early 1260s, Frederick of Ptuj was – without a doubt – one of the most powerful Styrian nobles in the whole duchy. Among other things, he bought houses in different cities and even accompanied King Ottokar on at least one of his travels through Bohemia.³⁵

At some point Frederick V of Ptuj decided it would be best for his political advancement to denounce some of his fellow noble Styrians to the King. During the second half of the 1260s, relations between King Ottokar and his Styrian ministerials were becoming increasingly tense, and Frederick

³⁰ Franc KOS, *Gradivo za zgodovino Slovencev v srednjem veku*, 5 (ed. Milko Kos), Ljubljana 1928, no. 707.

³¹ Karl SPREITZHOFER, *Georgenberger Handfeste. Entstehung und Folgen der ersten Verfassungsurkunde der Steiermark*, Graz-Wien-Köln 1986, pp. 77–79, 89–91; *Gradivo za slovensko zgodovino v srednjem veku*. 6/1: *Listine 1246–1255* (ed. France Baraga), Ljubljana 2002 (Thesaurus memoriae. Fontes, 2), no. 84.

³² *Ottokars Österreichische Reimchronik* 1890 (n. 21), p. 28 (verses 2044–2123); BELE 2016 (n. 29), pp. 137–138.

³³ *Ottokars Österreichische Reimchronik* 1890 (n. 21), pp. 75–77 (verses 5655–5854); *Ottokars Österreichische Reimchronik* (ed. Joseph Seemüller), 2, Hannover 1893 (Monumenta Germaniae Historica. Deutsche Chroniken, 5/2), p. 1418; Gerhard PFERSCHY, *Zur Beurteilung Siegfrieds von Mahrenberg*, *Festschrift Friedrich Hausmann* (ed. Herwig Ebner), Graz 1977, pp. 372–373.

³⁴ *Urkundenbuch des Herzogtums Steiermark. 4: 1260–1276* (ed. Gerhard Pferschy), Wien 1975, no. 42–43, 86, 94, 162–163, 166, 179, 352, 390, 395–397; Roman ZEHETMAYER, *Zu den steirischen Landtaidungen und zur rechtlichen Stellung der Salzburger Ministerialen im Land Steiermark bis etwa 1300*, *Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark*, 94, 2003, p. 103.

³⁵ *Codex diplomaticus et epistolaris regni Bohemiae*, 5/4 (eds. Sáša Dušková, Vladimír Vašků), Praha 1993, no. 386–387; cf. BELE 2016 (n. 29), p. 139.

obviously decided to capitalize on the situation.³⁶ As early as 1261 (!) the Styrian Capitan Wok of Rosenberg³⁷ sent a message to King Ottokar. The message contained information that the *lords of Ptuj and Stadeck* reported on those from *Lichtenstein and Wildon* complaining about the monarch.³⁸ After returning from a crusade against the Prussians and Lithuanians during the winter of 1267/1268, King Ottokar finally decided to put an end to the problems he attributed to the grumbling Styrians. From his camp in Wrocław he called for the troublemakers, by which he obviously meant Ulrich of Liechtenstein, Herrand II of Wildon, count Bernhard of Pfannberg (and most likely also his brother Henry) and lastly Wulfing of Stubenberg. From the sources, it seems to be obvious that the king was convinced that the abovementioned nobles were part of the conspiracy (or maybe they were just trying to build new castles without his permission) precisely because Frederick V of Ptuj was whispering into his ear.³⁹ Consequently they were – alongside their informant Frederick V of Ptuj – locked up. Most of them were probably released in about six months, while the Bohemian king demolished some of their castles. As far as we can see, Frederick V (temporarily) lost two of his castles, but probably got them both back a few years later – even though one of them was damaged.⁴⁰

As far as Frederick V's political movements after these events go, we must assume he pretty much stayed out of the spotlight, especially because many of his neighbouring Styrian and Carinthian nobles must have heartily disliked him. This must have been especially true for the members of the Styrian Liechtenstein family. Here we have Ulrich I and his son Otto II in mind. Ulrich I, originating from the lineage of an allegedly free nobility rank, was born sometime in the early 13th century and was named after his seat at the castle Liechtenstein,⁴¹ located in the upper flow of the river Mur in Judenburg.⁴² He was mentioned in the sources between 1227 and 1274, when he was relatively active politically and militarily, and was among the most influential Styrian noblemen of his time.⁴³ Ulrich, who in his own words could neither read nor write, created two large-scale epic poems titled *Service of the Lady (Vrouwen dienst)* and the *Book of the Lady (Der vrouwen puoch)*.⁴⁴ Today he is mostly remembered as a minnesänger, not a politician. Ulrich I of Liechtenstein and Frederick V of

³⁶ BELE 2016 (n. 29), p. 140.

³⁷ Wok of Rosenberg (Czech Vok I. z Rožmberka) was from the Bohemian noble family of the Vítkovci. He held the title of the Styrian Capitan (*capitaneus Styrie*) between December 1260 and June 1262 (when he died in Graz). He was succeeded by Bishop Bruno of Olomouc as Styrian Capitan. See: HOENSCH 1989 (n. 3), pp. 59–61, 133, 156–157; Martin BELE, *Pogumni vojaki in zviti politiki. Boji in spletke spodnještajerskih plemičev v 13. stoletju*, Maribor 2018 (Studia Historica Slovenica, 13), pp. 80–81.

³⁸ *Urkundenbuch* 1975 (n. 34), no. 43; cf. DOPSCH, BRUNNER, WELTIN 1999 (n. 1), p. 457.

³⁹ *Ottokars Österreichische Reimchronik* 1890 (n. 21), p. 130 (verses 9847–9850): *!...! zuo dem Pettouwær er sprach: / „Friderich Pettouwære, / nû sag mir offentlich diu mære, / diu dû mir heimlich hâst geseit!“* Cf. *Ottokars Österreichische Reimchronik* 1893 (n. 33), p. 1419.

⁴⁰ *Ottokars Österreichische Reimchronik* 1890 (n. 21), pp. 129–132 (verses 9778–10007, 10021–10024); VIDMAR, HAJDINJAK 2008 (n. 29), p. 20.

⁴¹ Franz Viktor SPECHTLER, *Liechtenstein, Ulrich von, Neue Deutsche Biographie*, 14, Berlin 1985, pp. 522–523.

⁴² There was another castle called Liechtenstein in the duchy of Austria, not to be confused with the one in Styria, which is where Ulrich and his son Otto II were from. The nobleman from Austrian Liechtenstein was named Heinrich. He is not important for our story. See: Gustav WILHELM, *Stammtafel des fürstlichen Hauses von und zu Liechtenstein*, Vaduz 1980, Tab. 1; Heinz DOPSCH, *Liechtenstein – Herkunft und Aufstieg eines Fürstenhauses. Aus der Arbeit an einem Forschungsprojekt, Bausteine zur liechtensteinischen Geschichte. 2: Neuzeit. Land und Leute* (ed. Arthur Brunhart), Zürich 1999, pp. 7–67.

⁴³ LOEHR 1937 (n. 20), p. 109.

⁴⁴ Heinz DOPSCH, *Der Dichter Ulrich von Liechtenstein und die Herkunft seiner Familie, Festschrift Friedrich Hausmann* 1977 (n. 33), p. 111.



3. Ulrich of Liechtenstein, *Codex Manesse*, around 1304, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 848

Ptuj were roughly contemporaries, Ulrich probably being slightly older than Frederick. Even so, they were both active during the same turbulent era of the 13th century, when it was often not particularly clear who the Styrian duke was. As we have already seen, Frederick V proved himself to be a backstabbing politician, a fact that Ulrich I surely did not appreciate.

Ulrich I's son Otto II was himself also an important Styrian politician. Mentioned in various documents between 1252 and 1311, he presided over Styrian territorial assemblies in the 1280s, temporarily served as one of Styrian Captains during the 1270s, held the title of a territorial judge (*iudex terre*) of Styria after 1279 and a chamberlain of Styria after 1286.⁴⁵ Judging from these appointments alone, Otto II was much more important than Frederick. On the other hand, Frederick was probably much richer in land and property than Otto, not to mention his excellent connections with King Ottokar of Bohemia. Here we also must take into account that Frederick must have been highly distrusted by his fellow Styrian and Carinthian nobles, who had seen him switch sides once already. He received

benefits from the Hungarian king, but then abandoned him as soon as it was convenient. Who was to say he wasn't going to do the same with King Ottokar if the situation changed? And if kings and commanders were not safe from Frederick's betrayal, minor local nobles must have been all the more in fear.

Over the years King Ottokar II of Bohemia was becoming progressively less popular in the so-called former Babenberg territories. The local nobles found him to be strict, almost tyrannical. Also, he was conquering more and more territories and trying to bid for the throne of the Empire itself.⁴⁶ This all changed after the ambitious Rudolph of Habsburg became king instead. After the political turnaround of 1273, the nobles of Austria and Styria started hoping for Ottokar's downfall. The archbishop of Salzburg started allying themselves with Rudolph and quickly became the object of Ottokar's wrath. The archbishop desperately started calling for Rudolph's help.⁴⁷ This is when

⁴⁵ BELE 2018 (n. 37), pp. 82, 86, 94.

⁴⁶ Next to his ancestral territories, as well as Austria and Styria, King Ottokar II was able to come to power in Carinthia, Carniola and parts of Friuli. His power reached its peak in the early 1270s which was the main reason Rudolph of Habsburg – as well as many other princes throughout the Empire – were afraid of him. See: Gerhard PFERSCHY, *Zur Geschichte des Reiner Schwures von 1276*, *Blätter für Heimatkunde*, 50/4, 1976, pp. 168–173; DOPSCH, BRUNNER, WELTIN 1999 (n. 1), p. 463; Peter ŠTIH, *Rodbina koroških Spanheimov, Vekov tek. Kostanjevica na Krki 1252–2002. Zbornik ob 750. obletnici prve listinske omembe mesta* (ed. Andrej Smrekar), *Kostanjevica na Krki* 2003, pp. 71–72.

⁴⁷ Hans PIRCHEGGER, *Geschichte der Steiermark bis 1282*, Graz-Wien-Leipzig 1936, p. 244; Hans WAGNER, *Vom Interregnum bis Pilgrim von Puchheim, Geschichte Salzburgs. Stadt und Land*, 1/2 (eds. Heinz Dopsch, Hans Spatzenecker), Salzburg 1983, pp. 447–448.

Frederick V of Ptuj and Otto II of Liechtenstein both decided to openly switch sides and declare with as much vigour as they could, that they were now Rudolph's vassals rather than Ottokar's. This was an entirely pragmatic move. Ottokar's hegemony was by now unbearable and if the nobles of Austria, Styria, Carinthia and Carniola wanted to be successful in the future (or even to survive this ongoing civil war), then now was the time to put their cards on the table. So, they did.

In mid-September 1276 there was a large gathering of Styrian and Carinthian nobles (two were known to be also from Carniola) at the Cistercian Abbey of Rein about 15 kilometres northwest from Graz. There the gathered nobles declared they would help each other and serve King Rudolph, which was a clear declaration of war against King Ottokar.⁴⁸ Among those present was Frederick V of Ptuj, listed third among the nobles. The only two people above him (Ulrich II of Heunburg and Henry of Pfannberg) held the title of count (!).⁴⁹ He himself was (strictly legally speaking) only a ministerial of the archbishop in Salzburg and yet in practice he was one of the most influential nobles in all of Styria. Otto II of Liechtenstein was also present at the gathering but listed seventh (among the seventeen mentioned by name). Obviously, Frederick had a higher status among the nobles and in the months to come he even received the position of territorial judge of Styria from King Rudolph.⁵⁰ Of course the number of people gathered at Rein was much higher than seventeen, as all of the nobles (especially the two counts) must have travelled with large entourages. The names of the lesser nobility and soldiers also present are lost to us.

Also unknown is the way Frederick V and Otto II treated each other at the time. It would have been impossible for them to completely avoid each other at the gathering. They may have avoided speaking to each other or perhaps Otto pretended that the accusations voiced against his recently deceased father at Wrocław (and before) were all but forgotten. Considering the political circumstances, Otto must have been well aware that now was not the right moment for revenge. Going against someone as strong and militarily skilled as Frederick of Ptuj was dangerous even in peaceful times and so Otto had to bide his time. His chance for payback would come, but not in the form of a military victory.

Frederick of Ptuj Accused of Cowardice

At the end of August 1278, the decisive battle on the Marchfeld (about 55 kilometres northeast of Vienna) between Rudolph and Ottokar occurred. Many nobles from today's Slovenia and Austria participated in this decisive event. For them it was a moment to prove decisively to King Rudolph that they were not only his loyal supporters but also brave men. The information on Frederick of Ptuj is provided by the *Styrian Rhyme Chronicle*. Its author reports that two unnamed nobles – obviously before or immediately after the beginning of the decisive battle – cowardly fled the scene. The second man mentioned was Styrian, strong and big, in his coat of arms he had a black worm (snake, lindworm)

⁴⁸ Reiner Schwur, <https://www.archivinformationssystem.at/detail.aspx?ID=236915> (13. 3. 2020).

⁴⁹ *Urkundenbuch* 1975 (n. 34), no. 600. *Nos igitur Vlricus de Hevnburgh, Hainricus de Phannenberk comites, Friderichs de Bettowe, Wulf(ingus) de Stubenberch, Herrandus de Wildonia, Hertnidus de Stadekke, Otto de Liechtenst(ein), Gotschalculus de Nytperch, Hertnidus et Vlricus pincerne de Ramenstein, Offo de Teuffenpach, Cholo de Saeldenhoven, Willehalmus et Hainricus de Scharfenberk, Godfridus de Truchsen, Cholo de Marchpurch, Hertnidus de Leibenz ceterique ministeriales Stirie ac Karinthie meliores tenore presentium...* Cf. NIEDERSTÄTTER 2001 (n. 13), p. 75.

⁵⁰ Anton MELL, *Grundriß der Verfassungs- und Verwaltungsgeschichte des Landes Steiermark*, Graz-Wien-Leipzig 1929, p. 171.

on a yellow field.⁵¹ According to the description – especially his coat of arms – he was obviously meant to be Frederick V of Ptuj.⁵² Ottokar aus der Gaal most likely did not want to be directly accused of backbiting and thus made his description just vague enough to be able to claim ignorance later. On the other hand, the description was all too clear to every noble. It was definitely negative propaganda, a slander campaign. It was also a gross insult. It most certainly did not go unnoticed by any noble in the wider Eastern Alpine region. The members of the noble family of Ptuj must have been furious. If we are to understand the full scale of the scandal, we must keep in mind that this was a period in which personal bravery and honour were defended with life itself. A man (especially a nobleman) considered a coward in battle was virtually worthless.

Of course, we must admit that Frederick's coat of arms is no portrait in the strict sense of the word. In Europe of the early and high Middle Ages, visual representations of individuals were – if they existed at all – mostly generalized. We find them – for example – in illuminated manuscripts.⁵³ Actual portraits of the outward appearance of specific persons – already well known in classical antiquity – re-emerged only in the late Middle Ages.⁵⁴ On the other hand, during the second half of the 13th century, a representation by means of a coat of arms was an actual portrait of the day. Frederick's coat of arms was thus the only (but still perfectly sufficient) visual artform Ottokar aus der Gaal had at his disposal.

In spite of the accusations, we must say it is highly unlikely that Frederick V of Ptuj ran away from battle. If this were the case, it would undoubtedly have shown in his later political life. He would definitely have lost his position of territorial judge of Styria and some of his estates, or perhaps he would even have been tried for high treason by the new Habsburg ruler. But we see none of that. In the years after the battle of Marchfeld, Frederick of Ptuj was still ranked high in the Styrian (as well as Carinthian and Austrian) political circles. Furthermore, King Rudolph I (around 1278) allowed him to construct a new castle at Ormož (named Friedau after himself).⁵⁵ He obviously didn't resent Frederick in any way and was even grateful for his service during past times of need.

As mentioned earlier, the *Rhyme Chronicle* was (most probably) written decades after these events, when the supposed coward was already deceased. But still – Ottokar aus der Gaal felt compelled to write down his accusation. Since Frederick of Ptuj's descendants – not as strong, capable and unscrupulous as he – were not unhappy about it, they obviously set out to erase and censor any mention of those damning lines. Maybe they simply weren't powerful enough to do anything against Ottokar directly, or maybe they didn't even try. As the Austrian historian Hans Pirchegger writes, they attempted (probably with the help of the poet Heinrich of Mügeln) to erase the negative parts of the *Styrian Rhyme Chronicle* and substitute them with praise. In the opinion of Boris

⁵¹ Ottokars *Österreichische Reimchronik* 1890 (n. 21), p. 211 (verses 15971–15984). [...] *der fuort in einem gelben velde / einen wurm, der was swarz, / als ein geliutert harz; / der was ûf von unden / umb einander gewunden. / bi dem wârzeichen / mugt ir wol erreichen, / wer der selbe wære: / er was ein Stîrære / und was dienstmans genôz; / michel was er unde grôz, / zden freidigen man in zelt. / nû verstêt iuch, ob ir welt.* Cf. Ottokars *Österreichische Reimchronik* 1893 (n. 33), p. 1421.

⁵² The coat of arms itself originates from the castle of Vurberk (Wurmberg, about 16 kilometers southeast of Maribor) which the family of Ptuj held at the time. See: VIDMAR, HAJDINJAK 2008 (n. 29), pp. 12, 14–15, 20, 22.

⁵³ Liana DE GIROLAMI CHENEY, Alicia Craig FAXON, Kathleen Lucey RUSSO, *Self-Portraits by Women Painters*, Aldershot 2000, p. 20.

⁵⁴ Jeremy TANNER, *The Invention of Art History in Ancient Greece. Religion, Society and Artistic Rationalisation*, Cambridge 2006 (Cambridge Classical Studies), pp. 97–104.

⁵⁵ PIRCHEGGER 1936 (n. 47), p. 256, n. 26; VIDMAR, HAJDINJAK 2008 (n. 29), p. 20.

Hajdinjak, it is also probable that the person behind the erasing (in some of the versions of the *Chronicle*) was Herdegen I of Ptuj (1319–1353), Frederick's grandson, a very educated (possibly at university) and worldly man, a successful politician, a hereditary marshall of Styria and provincial captain of Carniola in the years 1340–1350.⁵⁶ Joseph Seemüller, an Austrian linguist and scholar who in 1890 (1893), wrote a critical edition of the *Chronicle* was obviously of the opinion (his words don't seem to be entirely clear) that the forger was Hartnid (IV or V) of Ptuj.⁵⁷ It seems most likely that the person Seemüller had in mind was Hartnid V of Ptuj-Ormož (1354–1385), who was also Herdegen's only (surviving) son.⁵⁸

Whatever the case may be, after the battle of Marchfeld, Frederick's public life did not come to a halt: he obviously was close to King Rudolph (just like before) and he was still a territorial judge of Styria.⁵⁹ After 1279 and with the help of the Habsburgs, he even attempted to shake off the feudal ties that bonded him to the Archbishop of Salzburg. Frederick's specific goal was to forcefully claim the town and castle of Ptuj as his own possession – which eventually proved to be unsuccessful.⁶⁰ Thus – we must once again conclude that Frederick most likely did not act in a cowardly fashion at the battle of Marchfeld. He didn't run away, he didn't show excessive fear and consequently remained in King Rudolph's good graces. If there really were people running away in fear just before the battle, Frederick V was not one of them.⁶¹

How the Rivals Became In-laws

After the events at the decisive battle of Marchfeld, whatever they may have been – a peace-making epilogue followed. There's no reason to believe that either of the sides involved in the conflict in question had an interest in keeping the quarrel alive for generations. It was bad for successful politics. After 1278 the political situation was completely different than in the 1260s and being able to adapt to it was now of key importance. The backstabbing that happened during the rule of the Bohemian king was now increasingly irrelevant, the turbulent times were over, and a new Habsburg dynasty achieved peace in the wider region. Besides, the noble family of Ptuj was growing stronger by the decade. It was the pragmatic schemer Frederick V († 1288) who laid the foundations for the power of his children and grandchildren in the 14th century. During that period, the nobles of Ptuj were one of the strongest and wealthiest noble families in the whole of today's Slovenia, second only

⁵⁶ PIRCHEGGER 1936 (n. 47), p. 256, n. 26; VIDMAR, HAJDINJAK 2008 (n. 29), p. 22.

⁵⁷ Ottokars Österreichische Reimchronik 1890 (n. 21) p. XLII: *Welcher Pettauer jenes interesse an der Rchr. nahm, dass er sie abschreiben ließ kann freilich nur erraten werden: ich denke an Hertnit von Pettau, dem 1369 Heinrich von Mügeln seine übersetzung des Valerius Maximus widmete.* Cf. VIDMAR, HAJDINJAK 2008 (n. 29), p. 25.

⁵⁸ Tone RAVNIKAR, *Po zvezdnih poteh. Savinjska in Šaleška dolina v visokem srednjem veku*, Velenje 2007, p. 79; VIDMAR, HAJDINJAK 2008 (n. 29), pp. 6–7.

⁵⁹ *Monumenta historica ducatus Carinthiae. 5: Die Kärntner Geschichtsquellen 1269–1286* (ed. Hermann Wießner), Klagenfurt 1956, no. 253–254, 263, 349, 400, 406; MELL 1929 (n. 50), p. 171, n. 56.

⁶⁰ *Die Regesten der Erzbischöfe und des Domkapitels von Salzburg 1247–1343. 1/2: 1270–1290 (Friedrich II. und Rudolph)* (ed. Franz Martin), Salzburg 1928, no. 1219, 1221, 1248–1250; Friedrich HAUSMANN, *Der Streit Friedrichs von Pettau mit den Erzbischöfen Friedrich II. und Rudolf I. von Salzburg, Recht und Geschichte. Festschrift Hermann Baltl zum 70. Geburtstag* (ed. Helfried Valentinitzsch), Graz 1988, pp. 263–285; Peter ŠTIH, *Salzburg na spodnještajerski Dravi in Savi v srednjem veku, Varia* (ur. Peter Štih), Ljubljana 2014 (Razprave I. razreda SAZU, 28), p. 188.

⁶¹ VIDMAR, HAJDINJAK, 2008 (n. 29), p. 20. Cf. PIRCHEGGER 1936 (n. 47), p. 256.

to the growing power and influence of the mighty lords of Žovnek, from 1341 known as the counts of Celje (Cilli).⁶² Their years as just ministerials of the Salzburg archbishops were now already in the very distant past. A war against them would have proven very costly indeed.

Frederick V of Ptuj and Otto II of Liechtenstein solved the problem in a typical medieval fashion. In the medieval era, many previously mortal enemies ended their hostilities (which sometimes included years of brutal fighting) by contracting a marriage. The examples are numerous all over Europe (and beyond) and actually go back to classical antiquity. In some cases, one previous enemy married the other one's daughter and in other cases the enemies decided to marry their children.⁶³ This was the way obviously chosen by Frederick of Ptuj and Otto of Liechtenstein as well. The details are lost to us once again. What we can say with certainty is that during the early years of the 14th century Frederick V's son Hartnid III of Ptuj-Ormož (1285–1316) and Otto II's daughter Cunigunde were husband and wife. When the marriage was contracted, we cannot tell, but it must have happened sometime before the summer of 1299.⁶⁴ Cunigunde obviously died sometime before early February 1307. After that Hartnid III was married to the unidentified sister of Hugh VI of Taufers.⁶⁵ Speaking of Hartnid III's children, we do not know which one of his wives was their mother – but given the first mention of Herdegen I, we can conclude his mother was Cunigunde.

As far as Ottokar aus der Gaal's opinions on the union of Hartnid and Cunigunde are concerned, we again do not know. In his *Chronicle* we find no hint of his feelings towards it. From the information we have, we are able to conclude that he was still slightly bitter about the affair. With his accusatory words against Frederick of Ptuj he also may have tried to console his aging Lord Otto II (†1311), who probably died while his ever loyal vassal and friend Ottokar was still writing.⁶⁶ Otto II also must have had regrets about not being able to avenge his father's humiliation at Wrocław and tried to get back at Frederick V (or at least his family) as best as he could. Even though the accusation of cowardice is very likely untrue, we can say with the utmost certainty that Frederick V of Ptuj was – if not a coward – a ruthless man that made himself many enemies.⁶⁷ As far as this last statement goes, we have more than enough proof.⁶⁸

⁶² BELE 2018 (n. 37), p. 109.

⁶³ As the best example of this kind of peace-making, we should mention the marriage between the Habsburgs and Přemyslids. In the course of the reconciliation process with the Bohemian Přemyslid dynasty, Rudolph II of Habsburg in March 1289 married Agnes of Bohemia (1269–1296), daughter of the late King Ottokar II. They had one son. Rudolph and Agnes must have had mixed feelings about each other's families since Rudolph II's father defeated Agnes' father in battle and indirectly contributed to his death. The marriage between Rudolph II and Agnes did not last long. A little more than a year after the wedding Rudolph died suddenly in Prague, where he was staying at the court of his brother-in-law, King Wenceslaus II of Bohemia – husband of his sister Judith of Habsburg since January 1285. Considering all these moves towards reconciliation, we must conclude that after 1278 King Rudolph I obviously wanted to ensure the surviving Přemyslids didn't go after him. Also, he must have wanted to place his descendants on the Bohemian throne. See: REIFENSCHIED 2006 (n. 12), pp. 374–375.

⁶⁴ Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv (AT-OeStA/HHStA), Allgemeine Urkunden Reihe (AUR), no. 2926.

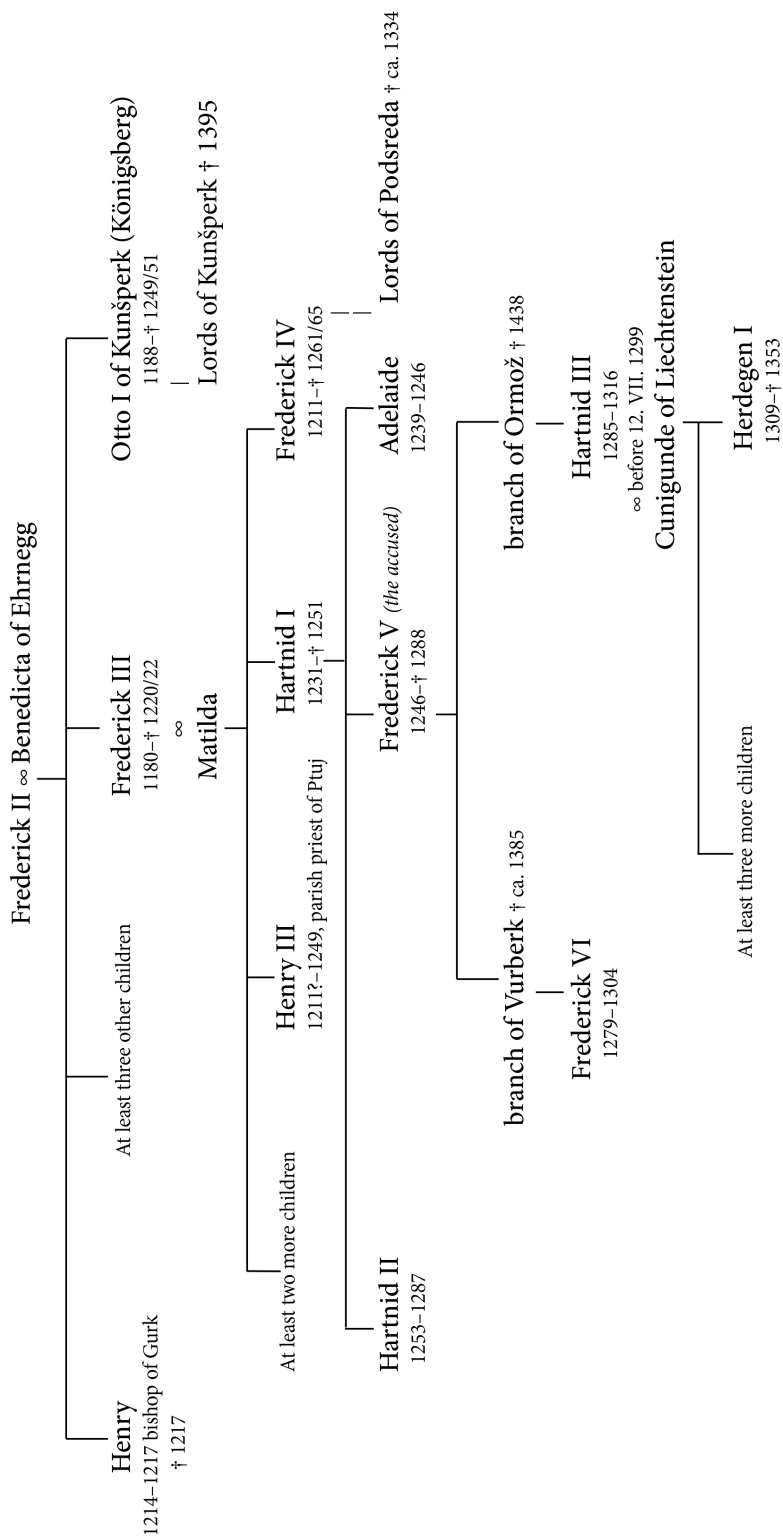
⁶⁵ VIDMAR, HAJDINJAK 2008 (n. 29), pp. 6–7. Cf. DOPSCH 1977 (n. 44), p. 113.

⁶⁶ DOPSCH 1977 (n. 44), pp. 108, 113.

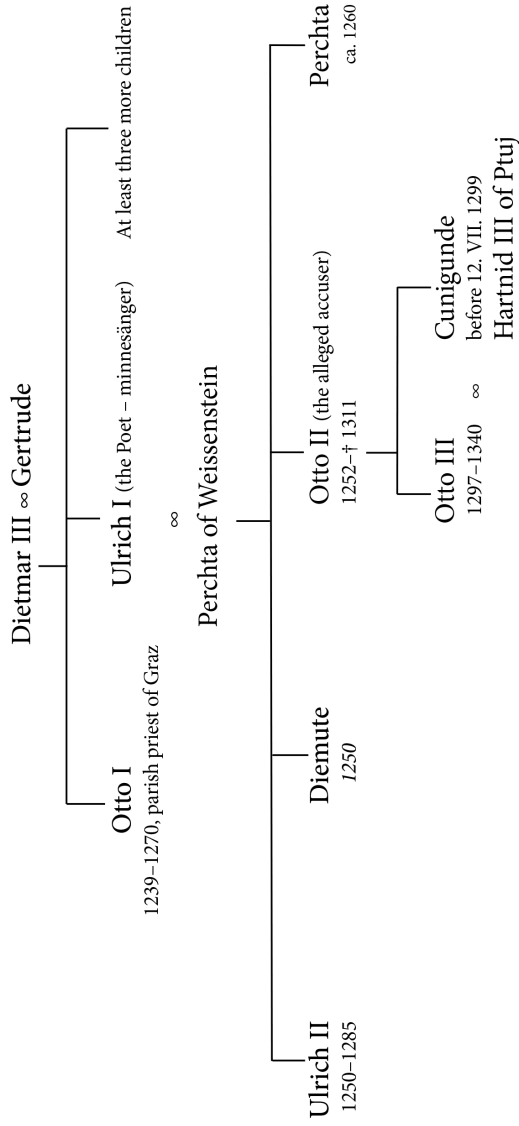
⁶⁷ VIDMAR, HAJDINJAK 2008 (n. 29), p. 20; BELE 2016 (n. 29), pp. 138–142.

⁶⁸ Research for this article was conducted at the University of Maribor, Faculty of Arts, within the research project *Visual Arts between Censorship and Propaganda from the Middle Ages to the End of World War I (L7-8282)*, funded by the Slovenian Research Agency and Slovenian Academy of Sciences and Arts.

Part of the family tree of the Lords of Ptuj (Pettau)



Part of the family tree of the Lords of Liechtenstein



Je res to storil? Friderik V. Ptujski – strahopetec ali žrtev?

Povzetek

Druga polovica 13. stoletja je bila v prostoru Vzhodnih Alp izredno turbulentno obdobje. Stara vojvodska rodbina Babenberžanov, ki je vladala Avstriji, Štajerski in velikemu delu Kranjske, je leta 1246 izumrla. Za njeno dediščino so se začeli bojevati različni tekmeci iz vse Srednje Evrope. Vojvodini Štajerski je do leta 1260 vladal ogrski kralj Bela IV., zatem pa češki kralj Otokar II. Přemysl. Slednji se je leta 1276 – zaradi pritiska kralja Rudolfa I. Habsburškega – moral obema vojvodinama odpovedati, dve leti kasneje pa je v boju z Rudolfom izgubil tudi življenje. Od leta 1282 je bila Štajerska trdno v rokah Rudolfovih potomcev.

V tem času je na današnjem avstrijskem Štajerskem živel Otokar iz Geule, ki je v prvih letih 14. stoletja napisal izredno obsežno *Štajersko rimano kroniko* (ponekod imenovana *Avstrijska rimana kronika*). Ta izobraženi pisec je bil najverjetneje vazal gospodov Liechtensteinskih, katerih istoimenski grad je stal v bližini Judenburga. Ker je Otokar najbrž jedel za njihovo mizo oz. bil od njih tudi finančno odvisen, je danes težko reči, koliko politične interpretacije v njegovi kroniki je resnično njegove. Umestno je domnevati, da je marsikatera interpretacija dogodkov v besedilu v resnici mnenje Liechtensteinskih – najverjetneje tedanjega Otokarjevega gospoda Otona II. Liechtensteinskega (1252–1311). Tako Oton kot njegov oče, slavni viteški pesnik Ulrik I., v času druge polovice 13. stoletja nista bila v najboljših odnosih z gospodi Ptujskimi oz. konkretno s Friderikom V. Ptujskim. Friderik je bil – kolikor je mogoče sklepati iz virov – ambiciozen in občasno skrajno brezobziren politik, ki je svoje politične zaveznike bliskovito zapuščal, če se mu je le ponudila boljša priložnost. Najprej je bil zaveznik ogrskega kralja, nato pa je postal velik privrženec češkega kralja, ki mu je očitno ovajal druge plemiče – tudi Ulrika Liechtensteinskega. Nazadnje je postal zaveznik novega nemškega kralja Rudolfa Habsburškega. Kakor ga je v svoji kroniki obtožil Otokar iz Geule, naj bi leta 1278 strahopetno zbežal iz odločilne bitke med Otokarjem II. in Rudolfom, do katere je prišlo na Moravskem polju. Šlo je za očitno propagando proti gospodom Ptujskim.

Glede obtožbe je namreč treba reči, da Friderik V. Ptujski gotovo ni strahopetno zbežal iz bitke. To bi namreč politično uničilo tako njega kot vso njegovo rodbino. Dokazov za kaj takega ni. Nasprotno, Friderik je bil po letu 1278 še vedno v zelo dobrih odnosih tako s kraljem Rudolfom kot njegovimi sinovi. Po Friderikovi smrti njegovi potomci žaljive omembe v kroniki seveda niso bili veseli. Kakor navaja Hans Pirchegger, so zato njeno besedilo – morda s pomočjo pesnika Henrika iz Mügelna – dali predelati. Odstranili so vse dele, ki so jih bremenili, in jih nadomestili s pohvalami. Nenazadnje sta se Oton in Friderik spravila še tako, da sta poročila svoja otroka. Iz virov izvemo, da je bil Friderikov sin Hartnid III. poročen z Otonovo hčerjo Kunigundo. Spora je bilo v prvih letih 14. stoletja očitno konec.

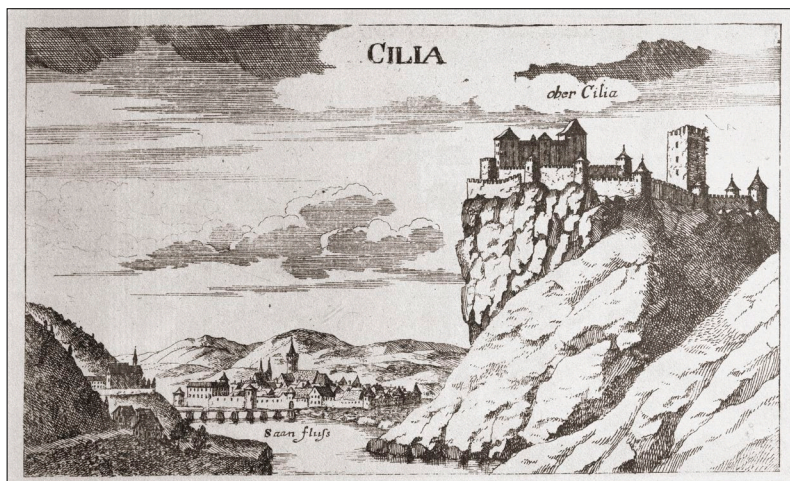
Representative Buildings of the Counts of Cilli – an Expression of Dynastic Propaganda

Miha Kosi

The Counts of Cilli were undoubtedly the most important and influential medieval noble family with a seat in present-day Slovenia. They were named after the town of Celje (Cilli) in one time Styria (fig. 1). Originally from Bavaria, we can find records of them in their new homeland from before the mid-12th century. They were of free noble status (*liberi; nobiles; Freie*), with their original seat in Žovnek Castle (Sannegg) in the Savinja Valley, west of Celje. By the 13th century, they were already influential enough to be counted upon by all the princes fighting for supremacy in the southeastern border area of the Holy Roman Empire: the Austrian Babenbergs, Bohemian King Ottokar II Přemysl and the Habsburgs from King Rudolph I onwards. Their humble beginnings are well illustrated, even at the beginning of the 14th century, when they possessed only 4 castles and two smaller towers, with which, in 1308, they became vassals of the Habsburgs as dukes of Styria. Over the next hundred years they were loyal supporters of the Habsburgs, under whose protection they gradually began their political ascent.¹

For centuries they were fortunate in terms of offspring as well as in marriage politics, which in the 14th century meant the inclusion of some of the most important families of the Eastern Alpine area among their relatives: the Counts of Heunburg, Görz, Ortenburg, Schauenberg, the Lords of Walsee and Pfannberg and also a princess of the Polish royal house (Ana, daughter of King Kasimir

¹ On the history of the Counts of Cilli in general see (selective): Hans PIRCHEGGER, Die Grafen von Cilli, ihre Grafschaft und ihre untersteirischen Herrschaften, *Ostdeutsche Wissenschaft*, 2, 1956, pp. 157–200; Janko OROŽEN, *Zgodovina Celja in okolice, 1: Od začetka do leta 1848*, Celje 1971²; Heinz DOPSCH, Die Grafen von Cilli – Ein Forschungsproblem?, *Südostdeutsches Archiv*, 17–18, 1974/75, pp. 9–49; Heinz DOPSCH, Die Freien von Sannegg als steirische Landherren und ihr Aufstieg zu Grafen von Cilli, *Celjski grofje. Stara tema – nova spoznanja* (ed. Rolanda Fugger Germadnik), Celje 1999, pp. 23–35; Peter ŠTIH, Die Grafen von Cilli, die Frage ihrer landesfürstlichen Hoheit und des Landes Cilli, *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 110, 2002, pp. 67–98 (Slovene version: Celjski grofje, vprašanje njihove deželno knežje oblasti in dežele Celjske, *Grafenauerjev zbornik* (ed. Vincenc Rajšp), Ljubljana 1996, pp. 227–256); Johannes GRABMAYER, Das Opfer war der Täter. Das Attentat von Belgrad 1456 – über Sterben und Tod Ulrichs II von Cilli, *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 111, 2003, pp. 286–316; Christian DOMENIG, Die Grafen von Cilli und ihr Verhältnis zu den Habsburgern, »Und wenn schon, dann Bischof oder Abt«. *Im Gedanken an Günther Hödl (1941–2005)* (eds. Christian Domenig, Johannes Grabmayer, Reinhard Stauber), Klagenfurt 2006, pp. 73–90; Christian DOMENIG, Die Rolle der Juden im Herrschaftsaufbau der Grafen von Cilli, *Aschkenas. Zeitschrift für Geschichte und Kultur der Juden*, 20/2, 2010, pp. 343–356; Miha KOSI, Dežela, ki je ni bilo. Posavinje med Kranjsko in Štajersko od 11. do 15. stoletja, *Studia historica Slovenica. Časopis za humanistične in družboslovne študije*, 8/2–3, 2008, pp. 527–564; Daniela DVOŘÁKOVÁ, *Barbara von Cilli. Die schwarze Königin (1392–1451)*, Frankfurt am Main-Bratislava 2017 (Spectrum Slovakia, 11); popularly Rolanda FUGGER GERMADNIK, *Grofje in knezi Celjski*, Celje 2014.



1. Celje in: Georg Matthäus Vischer, *Topographia Ducatus Stiriae*, Grätz 1681

III the Great, 1380). They outlived many of their contemporaries and on a few occasions inherited rich legacies – in 1322 from the Counts of Heunburg and 1418 from the Counts of Ortenburg, both from Carinthia. This meant the inclusion of vast rich new territories into the original Cilli domain. One of the first important successes of the family in the war for the Heunburg inheritance was the acquisition in 1331/33 of the castle and town of Celje, which became their new seat.² Celje was an important urban centre at the crossroads of trade routes between Hungary and Italy and from the north to Croatia.³ In 1341 the first milestone in the family history occurred – Emperor Louis the Bavarian elevated the hitherto Lords of Sannegg to the Counts of Cilli, which was confirmed by Emperor Charles of Luxemburg in 1372. They became ‘Reichsgrafen’.⁴

The continued rise in the importance of the family, resulting also from the active participation of some family members as mercenaries in the armies of the Habsburgs and especially of the Hungarian King Louis I of Anjou, brought the first marriage ties to the Hungarian and Polish royal courts (1361, 1380, 1402).⁵ The next milestone was the participation of Count Hermann II at the battle of Nicopolis in 1396, where he – along with Burgrave John of Nürnberg – saved the life of the Hungarian King, Sigismund of Luxemburg. This was the beginning of the deep personal ties that brought opportunities in the Hungarian Kingdom and resulted in 1405 in the marriage of Hermann’s daughter Barbara to King Sigismund. The family rose to the forefront of Hungarian barons, and with Barbara becoming also the German Queen (1410/11; Empress 1433) and Bohemian

² PIRCHEGGER 1956 (n. 1), pp. 159–160; DOPSCH 1999 (n. 1), pp. 30–31; ŠTIH 2002 (n. 1), pp. 70–71; KOSI 2008 (n. 1), p. 555; Tone RAVNIKAR, *Po zvezdnih poteh. Savinjska in Šaleška dolina v visokem srednjem veku*, Velenje 2007, pp. 243–248.

³ PIRCHEGGER 1956 (n. 1), p. 159; Miha KOSI, The Beginnings of Medieval Towns in the Slovenian Lands and their »Founders«. Controversies and New Interpretations, *Towns and Cities of the Croatian Middle Ages. Authority and Property* (eds. Irena Benyovsky Latin, Zrinka Pešorda Vardić), Zagreb 2014, pp. 121–123.

⁴ DOPSCH 1999 (n. 1), pp. 31–32; ŠTIH 2002 (n. 1), pp. 71–74; DOMENIG 2006 (n. 1), pp. 75–76, 83–84; KOSI 2008 (n. 1), pp. 556–557.

⁵ Herman I of Cilli married Katarina Kotromanić of Bosnia in 1361, sister of the Hungarian Queen Elisabeth, and therefore became brother-in-law to King Louis I of Anjou. Count William of Cilli married Ana of Poland in 1380, daughter of King Kasimir III the Great. Their daughter Ana in turn married the Polish King Wladyslaw II Jagiello in 1402. DOPSCH 1974/75 (n. 1), pp. 14–16; GRABMAYER 2003 (n. 1), p. 291; DOMENIG 2006 (n. 1), pp. 74–75, 84.

Queen (1420) – Count Hermann became father-in-law to the Emperor and triple King, and a very influential one at that. This also meant the end of the century long cooperation with the Habsburgs, with the rift widening over the decades. It finally resulted in deep antagonism with Emperor Frederick III, lasting until the Cillis died out in 1456.⁶ The most decisive moment in this development, and of the history of the family in general, was Emperor Sigismund's elevation of the Counts of Cilli to Imperial Princes in 1436. This actually meant that they and their territories were excluded from Habsburg rule; the Counts became the Emperor's direct vassals, and their counties the Emperor's fief.⁷ This resulted in a brutal feud between the two dynasties, lasting from 1437 until 1443 and ending with a compromise and a mutual inheritance agreement. The Cillis retained personal status as Imperial Princes, but had to renounce the exemption of their territories from Habsburg rule. New confrontations came to an end with the death of the last Count Ulrich II of Cilli only 13 years later – in 1456. This truly meteoric rise to the status of imperial princes and one of the most influential dynasties in Central Europe took place within only half a century and spanned three generations, until the assassination in Belgrade in 1456 when their story came to an abrupt end.

Castle Politics of the Counts of Cilli

What exactly is 'castle politics'? A medieval castle was naturally a defence building, offering protection to its lord. However, it was also much more than that, a strong symbol of power and prestige, and in a way – also a propaganda tool. In the later Middle Ages castles were still built predominantly on prominent, high locations, visible from far and wide. It was a clear statement by the owner, who was the ruler of the adjoining territory. Castle politics ('Burgenpolitik') – the building or, more frequently, the acquisition of existing castles, was therefore a natural component of dynastic policies.⁸ And the counts of Cilli are an outstanding example of this. In 1308 they possessed only 6 fortified buildings. By 1329 they had 10, by 1383 the number had risen to 66 and by 1425 to 125 castles. In only three decades between 1350 and 1383 they had acquired 40 new castles.⁹

⁶ DOPSCH 1974/75 (n. 1), pp. 17–30; ŠTIH 2002 (n. 1), pp. 76–83, 87–98; GRABMAYER 2003 (n. 1), pp. 291–298; DOMENIG 2006 (n. 1), pp. 79–81, 85–90.

⁷ DOPSCH 1974/75 (n. 1), pp. 22–26; ŠTIH 2002 (n. 1), pp. 82–87; DOMENIG 2006 (n. 1), pp. 84–85; KOSI 2008 (n. 1), pp. 557–559.

⁸ See Herwig EBNER, Die Burgenpolitik und ihre Bedeutung für die Geschichte des Mittelalters, *Carinthia I*, 164, 1974, pp. 33–51. On medieval castles and castle politics in the area of present day Slovenia, see Dušan KOS, *In Burg und Stadt. Spätmittelalterlicher Adel in Krain und Untersteiermark*, Wien-München 2006 (Veröffentlichungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, 45), especially pp. 46–75. On the case of the Dukes of Bavaria see Pankraz FRIED, Hochadelige und landesherrlich-wittelsbachische Burgenpolitik im hoch- und spätmittelalterlichen Bayern, *Die Burgen im deutschen Sprachraum. Ihre rechts- und verfassungsrechtliche Bedeutung*, 2 (ed. Hans Patze), Sigmaringen 1976 (Vorträge und Forschungen, 19), pp. 331–352; on the Bishops of Salzburg see Heinz DOPSCH, Burgenbau und Burgenpolitik des Erzstiftes Salzburg, *Die Burgen* 1976 (n. 8), pp. 387–416.

⁹ In detail with all relevant sources Miha KOSI, Grajska politika – primer grofov celjskih, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 60/3, 2012, pp. 467–480. See also Christian DOMENIG, Burgen und Burgenpolitik der Grafen von Cilli, *Burgen im Alpenraum*, Petersberg 2012 (Forschungen zu Burgen und Schlössern, 14), pp. 53–59.

year	number of castles
1308	4 castles, 2 towers
1329	10 castles
1383	66 castles
1425	125 castles

Table 1: Dynamics of the Castle Politics of the Counts of Cilli

This was an organisational and financial offensive, without parallel in the wider Eastern Alpine area at the time. The bases for this was their hugely successful financial politics, together with ‘family discipline’ – outstanding cooperation between various members of the family. Their finances were based partly on income from their immensely profitable mercenary warfare, in large part for their feudal seniors – the Habsburgs. For this they were frequently paid off with the acquisition of castles and estates in pledge for indefinite periods of time. In this way the Counts held more than twenty Habsburg castles in their possession for 60, 70 years or more. Another strategy was the loaning of large sums to various lords with the same goal of receiving castles in return, while the third way was by paying off the debts of noble families in social decline – often to Jewish financiers – and receiving property with castles in return. This was the theory, and in practice it was actually hugely successful. By 1425, the Counts of Cilli possessed 125 castles (not including smaller buildings, known as ‘tower’ – *Turn*) (fig. 2).¹⁰ According to current research, the Counts actually built only four out of this enormous number themselves. All of the others had already been built and were merely expanded or reconstructed by them. In the following sections, some of the more important castles, either strategically exposed or built by the Cillis themselves will be discussed in more detail.

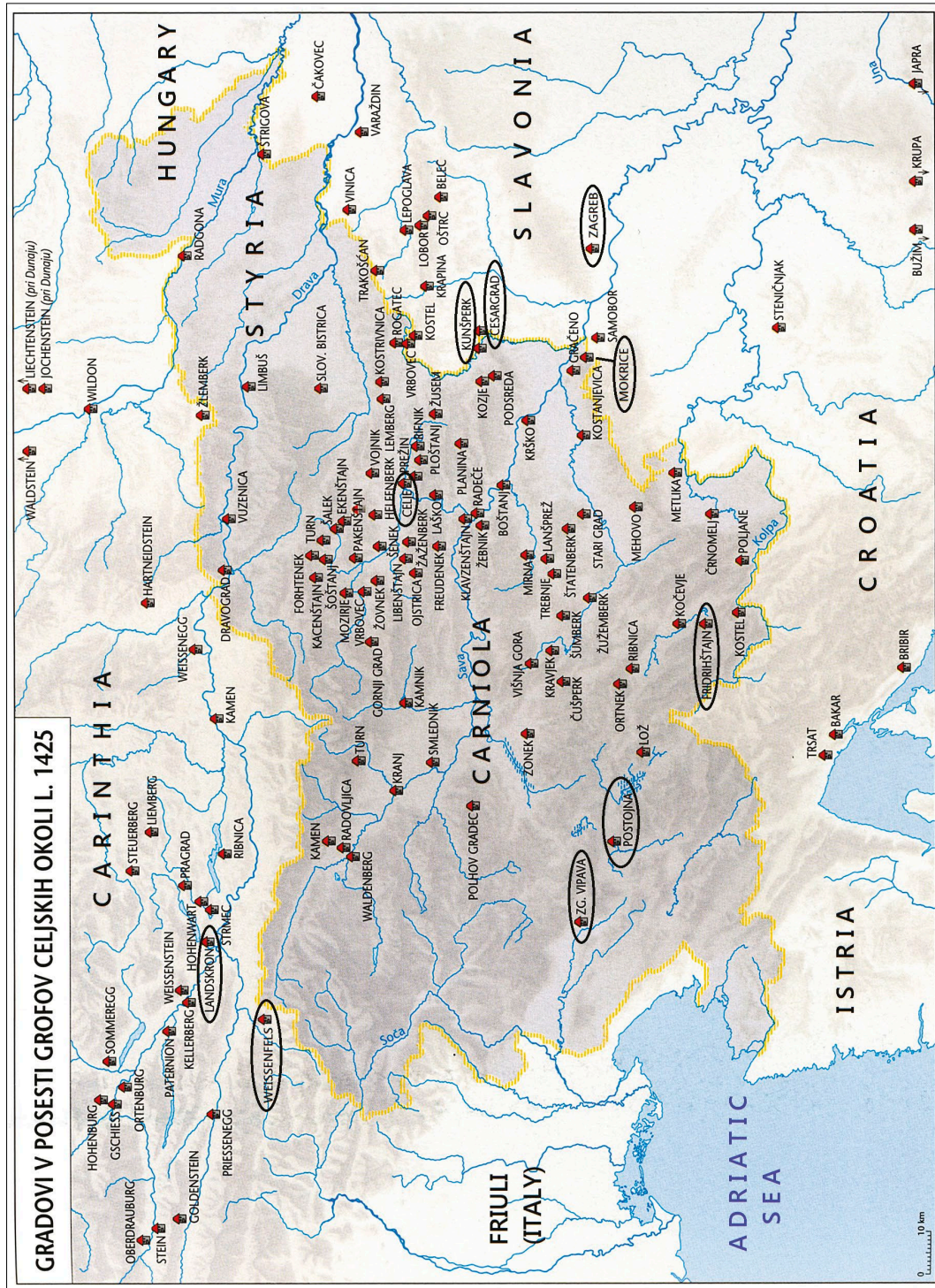
Some Representative Buildings

At the height of their might in the territories within the Empire – in the first quarter of the 15th century –, the Counts of Cilli possessed almost one half of the Duchy of Carniola and large parts of Lower Styria and Carinthia. On the western border of Carniola, two key fortresses on the main trade routes from Italy in the direction of Hungary were in their possession for more than 60 years: Vipava (Wippach, figs. 3–4) and Postojna (Adelsberg, fig. 5). The Counts received Vipava in pledge from the Dukes of Austria in 1357 for 7000 florins,¹¹ and Postojna in 1371.¹² These were outposts

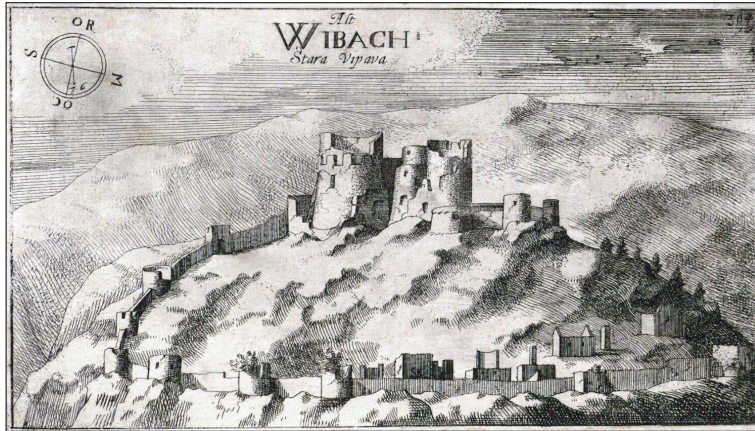
¹⁰ KOSI 2012 (n. 9), pp. 472–478. In 1485 the Italian traveller Paolo Santonino even stated that the Counts once possessed 140 castles and towns, which – after they died out in 1456 – were taken over by the Emperor: ... *post mortem omnium Comitum Cilie ad imperialem fiscum cum omnibus alijs castris et oppidis numero (ut aiunt) CXXXX.ta devolutum est*. Giuseppe VALLE, *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), p. 221.

¹¹ The first acquisition in 1357 was actually of the fortress Lower Wippach, but soon also the upper castle was in their hands, confirmed in the source of 1374. Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana (ARS), Zbirka listin (SI AS 1063), 1357 VI 30 Vienna; 1374 IX 16 Celje; Miha KOSI, *Spopad za prehode proti Jadranu in nastanek »dežeze Kras«*. *Vojaška in politična zgodovina Krasa od 12. do 16. stoletja*, Ljubljana 2018 (Opuscula, 6), pp. 78–79, 99; KOSI 2012 (n. 9), p. 472.

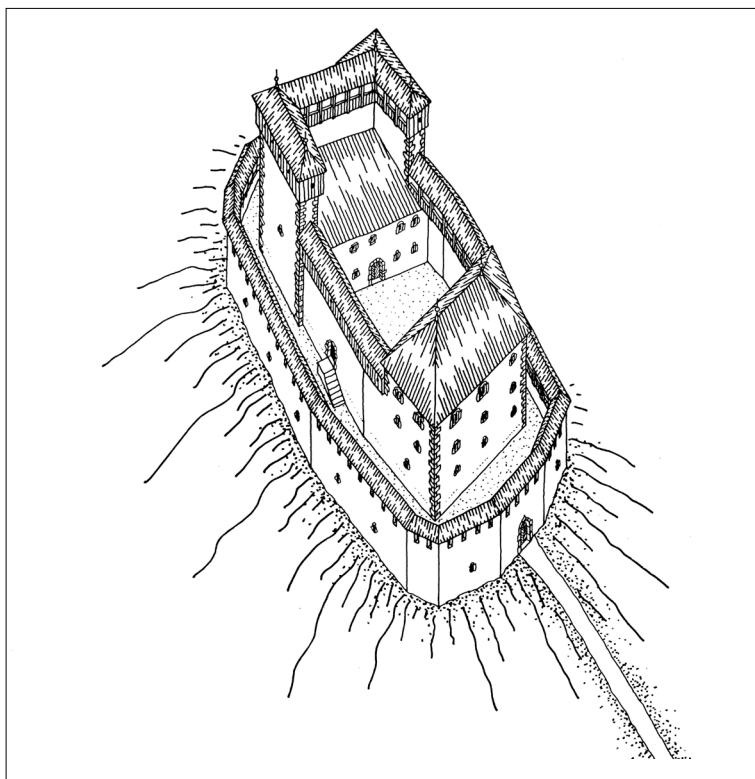
¹² ARS, SI AS 1063, 1371 XII 2 Vienna. Dukes Albert III and Leopold III bought Adelsberg in 1371 for the enormous



2. Castles of the Counts of Cilli in 1425; marked are castles, discussed in the text (some acquired later)



3. Vipava, upper castle, in: Johann Weichart Valvasor, *Topographia Ducatus Carnioliae modernae*, Wagensperg in Crain 1679

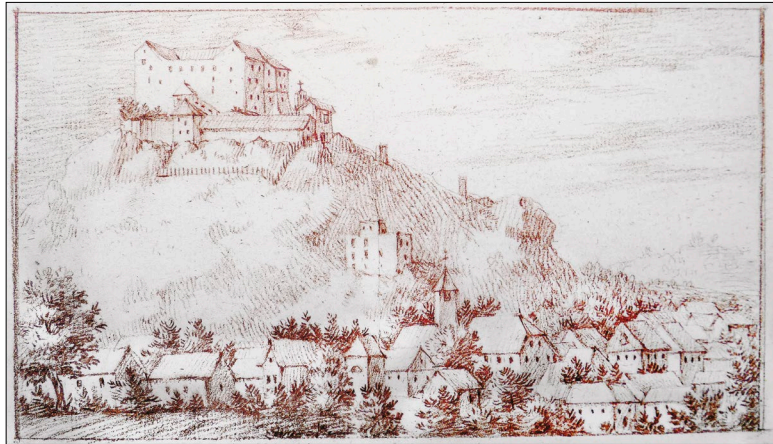


4. Vipava, upper castle in the 14th century (reconstruction by Igor Sapač)

of enormous importance in both strategic and economic terms. Every trader, soldier or diplomat approaching from Italy first encountered the banners of the Counts of Cilli. First-rate propaganda. And Count Hermann II of Cilli – leader of the dynasty between 1385 and 1435 – was indeed a feared and respected adversary of the Republic of Venice. During the war of King Sigismund of

sum of 28.000 florins (the highest known value of a medieval estate in the area of present-day Slovenia). A large part of the sum was paid by the Counts of Cilli, who received the castle and estate in pledge in December of the same year. It included also toll stations on the main trade roads from Italy and the coast towards Hungary which, in the next decades, brought the Cillis a considerable income. KOSI 2018 (n. 11), p. 86.

5. Postojna, a sketch for
Johann Weichart Valvasor,
*Topographia Ducatus Carnioliae
modernae*



6. Mokrice in:
Johann Weichart Valvasor,
*Topographia Ducatus Carnioliae
modernae, Wagensperg in Crain*
1679



Hungary with Venice in 1412 it was Hermann who, in the name of the king, discussed truce terms with the Venetian ambassadors in his castle in Postojna. At that time he was also the lord of the three main Carst passes on the trade roads from the Northern Adriatic into Carniola and in 1419 was able to efficiently execute Sigismund's economic blockade of Venice.¹³

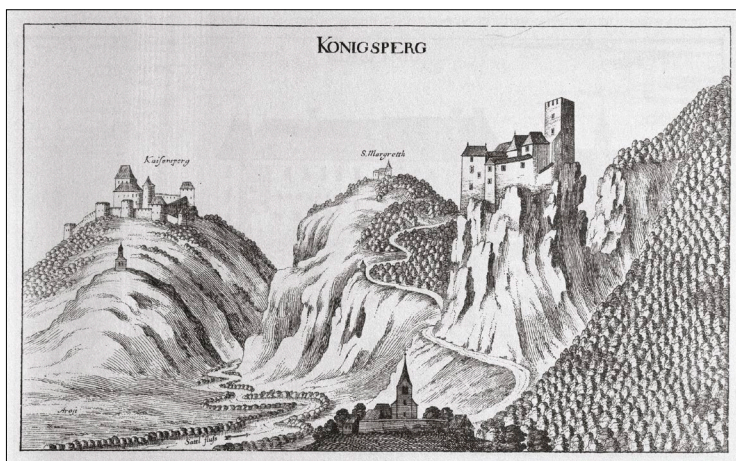
On the other side of Carniola, a huge swathe of the imperial border towards Croatia and Hungary, with castles, was in the hands of the Counts of Cilli. There seems to have been a plan behind their acquisition, as there is a logic underpinning it – from the end of the 14th century, the Counts also held extensive possessions in Slavonia, on the other side of the imperial border, and were therefore highly interested in control of the border crossings. On one of the most important of them – on the main trade route from Zagreb into the Empire and towards Italy – there still stands one of the four castles built by the Counts themselves: Mokrice (Mokritz, fig. 6). Mentioned for the first time in 1447, it was built on the estate of the old Gratschan border fortress, which the Habsburgs had pledged to the Counts in 1356.¹⁴ The appearance of it today is mainly the result of the renaissance

¹³ Miha KOSI, »Prometna politika« celjskih grofov, *Celjski grofje* 1999 (n. 1), pp. 169–170 (with a map); KOSI 2018 (n. 11), pp. 116–118.

¹⁴ ARS, SI AS 1063, 1447 IX 3; KOSI 2012 (n. 9), pp. 470–471, 483, 488.



7. Mokrice castle with medieval core in the middle



8. Kunšperk and Cesargrad in: Georg Matthäus Vischer, *Topographia Ducatus Stiriae*, Grätz 1681

fortification against the Ottomans from the second half of the 16th century on. Although it has not yet been thoroughly researched in terms of architectural history, a smaller medieval core can still be clearly discerned behind later additions (fig. 7).¹⁵ Its construction was an obvious act of propaganda. The geographical location was chosen very deliberately – on a hill just short of the imperial border, so the castle could be seen from far and wide on both sides of it. In a way with a similar purpose, although much less exposed, was Kunšperk (Königsberg), another Cilli castle, acquired in 1395 by donation from the last lord of the extinct Königsberg family.¹⁶ This time it was an older border structure, originally from the 12th century, with a real commanding position and a clear

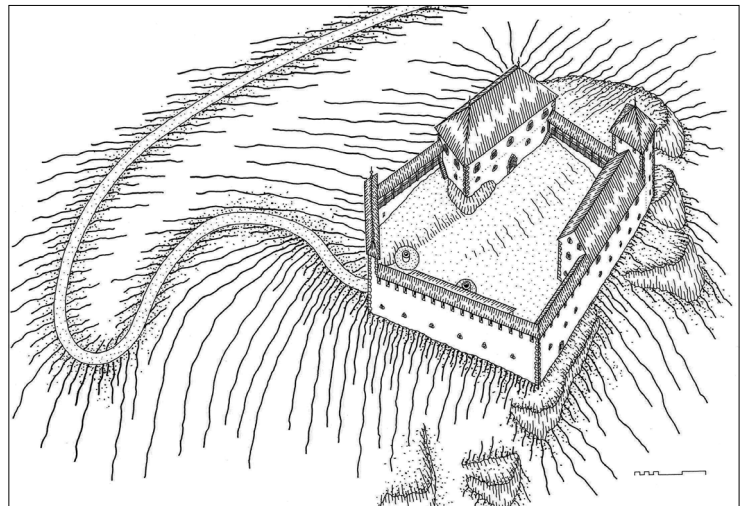
¹⁵ Ivan STOPAR, *Grajske stavbe v osrednji Sloveniji. 2: Dolenjska. 2: Med Bogenšperkom in Mokricami*, Ljubljana 2001 (Grajske stavbe, 13), pp. 86–104; Igor SAPAČ, Grad Bela Peč/Weissenfels in njegov arhitekturnozgodovinski pomen, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 64/3, 2016, p. 381, n. 153.

¹⁶ KOSI 2012 (n. 9), p. 478.

9. Weissenfels in Val Romana, in the illustrated chronicle of the Khevenhüller family, around 1620, detail



10. Weissenfels in Val Romana in the 15th century (reconstruction by Igor Sapač)



propaganda name.¹⁷ Interestingly, its counterpart on the Hungarian side of the border, eventually also acquired by the Counts of Cilli (in 1399), was named Cesargrad (Kaisersberg, fig. 8).

In the far north-western corner of Carniola, on the border towards the territory of the Bishop of Bamberg in Carinthia and close to Venetian border, lay the second castle built by the Cillis themselves – Weissenfels (Bela Peč, Fusine in Valromana). The area – the upper Sava river basin – was colonised late, in the 14th century, on a site with no previous fortifications. Its construction, began around 1431 in a commanding position – on a high hill above the valley, with extensive views in both directions (fig. 9)¹⁸ – caused quite a stir. In 1433 Duke Frederick V, as territorial prince, vehemently – but eventually unsuccessfully – protested against the new building, and the Venetians even

¹⁷ Ivan STOPAR, *Grajske stavbe v vzhodni Sloveniji. 5: Med Kozjanskim in porečjem Save*, Ljubljana 2001 (Grajske stavbe, 5), pp. 46–50.

¹⁸ Franz KRONES, *Die Freien von Saneck und ihre Chronik als Grafen von Cilli*, 2, Graz 1883, p. 81.



11. Markus Pernhart: *Landskron*, around 1860

sent a detachment, supposedly some 1000 men strong, to destroy the building site, but in vain.¹⁹ The altitude of the structure is considerable, almost 1100 metres, and it is one of the highest standing castles in the European Alps. Its initial layout was quite simple, clearly not meant as a residence but simply as a symbol of power (fig. 10). Viewed in the wider landscape, its impact must have been considerable, as testified also by the Italian Paolo Santonono, who saw it in 1486²⁰ It was clearly a propaganda building on the border, on one of the approaches to the very heart of the Cilli territory.²¹

Speaking of propaganda, there is hardly a castle in the wider area which better fits this category than Landskron in the middle of Carinthia (fig. 11). Built by the Habsburg dukes in the mid 14th century, already with a propaganda name – ‘crown of the territory’ – it displays its primal function as a symbol of power and rulership.²² There is one fact in particular that makes the motive behind it even clearer. It was perched on a hill high above the town of Villach, the main urban and trade center of Carinthia, which was not in the possession of the territorial princes – the Habsburgs –, but of the bishop of Bamberg. Little known, but even this representative building of princely power came into the possession of the counts of Cilli. The dukes, ever in need of finance, gave it in 1372 in pledge to the Cillis for a large loan and it remained in their possession for whole 55 years (until

¹⁹ Karl KOVAČ, Beiträge zur Geschichte Krains, *Carniola*, 2, 1911, pp. 164–165; Alphons LHOTSKY, Eine unbeachtete Chronik Österreichs aus der Zeit Kaiser Friedrichs III., *Festschrift zur Feier des zweihundertjährigen Bestandes des Haus- Hof- und Staatsarchivs*, 1 (ed. Leo Santifaller), Wien 1949 (Mitteilungen des österreichischen Staatsarchivs, Ergänzungsband 2), p. 543.

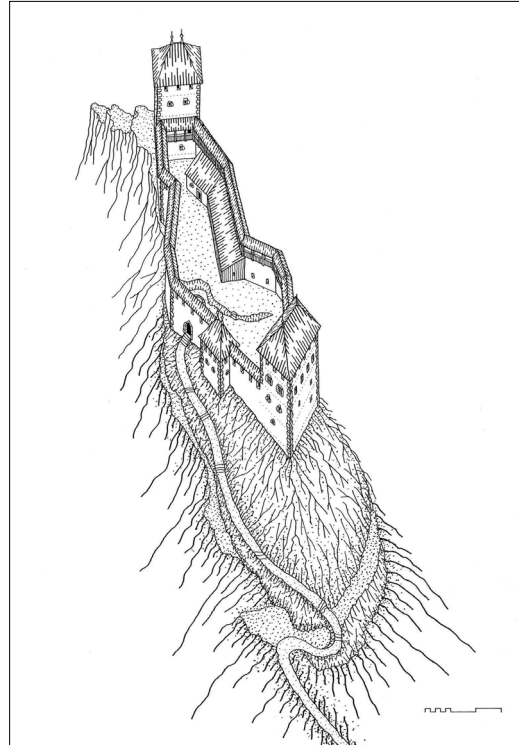
²⁰ VALLE 1943 (n. 10), p. 221: *.../ castrum Veisenfels alias per Comitem da Cilia in altissimo conditum monte, quod altius est omnibus a me visis /.../ Habeat castrum ipsum circumdatos montes asperos et mire magnitudinis, in quibus omni fere anni tempore durant nives.*

²¹ SAPAČ 2016 (n. 15), pp. 353–374.

²² The castle was most likely built by Duke Albert II and is first mentioned indirectly in 1351. Herman WIESSNER, *Monumenta historica ducatus Carinthiae. 10: Die Kärntner Geschichtsquellen 1335–1414*, Klagenfurt 1968, p. 127, no. 356; KOSI 2012 (n. 9), p. 474.



12. Friedrichstein in: Johann Weichart Valvasor, *Topographia Ducatus Carnioliae modernae*, Wagensperg in Crain 1679, detail



13. Friedrichstein in the 15th century (reconstruction by Igor Sapač)

1427).²³ The Counts could from here occasionally harrass the bishop's citizens of Villach and, during the feud in 1425, even unsuccessfully besieged the town.²⁴

If the aforementioned examples were clearly representations of power with no residential function, the following are more suited to this category. One very interesting example is Friedrichstein in southern Carniola, built by Count Frederick II of Cilli around 1422–25 in the center of an extensive estate, colonised in the mid-14th century with a German peasant population.²⁵ As the name suggests, it served a propoganda purpose – named after the owner –, but there is also clear evidence that the Count occasionally used it as a residence. After a deep rift developed with his father in 1425, it was razed by Count Herman II, but Frederick later rebuilt it. Given its limited scale and location high on a mountain above Kočevje (Gotchee), among vast forests at an altitude of almost 1000 metres, it most likely fulfilled the function of a sort of retreat, possibly a hunting lodge (figs. 12–13).²⁶

A clear residential function, however, can be seen in the seats of the Counts of Cilli in urban environments. Considering the prestigious position of the family in the first half of the 15th century,

²³ Božo OTOREPEC, *Gradivo za zgodovino Ljubljane. 1: Listine 1246–1397*, Ljubljana 1965, no. 77; KOSI 2012 (n. 9), p. 474.

²⁴ Walter FRESACHER, Die Verteidigung von Villach im Mittelalter, *Neues aus Alt-Villach*, 3, 1966, pp. 42–43; Tomaž LAZAR, *Vitezi, najemniki in smodnik. Vojskovanje na Slovenskem v poznem srednjem veku*, Ljubljana 2012, pp. 133–136.

²⁵ KRONES 1883 (n. 18), p. 79; SAPAČ 2016 (n. 15), p. 381.

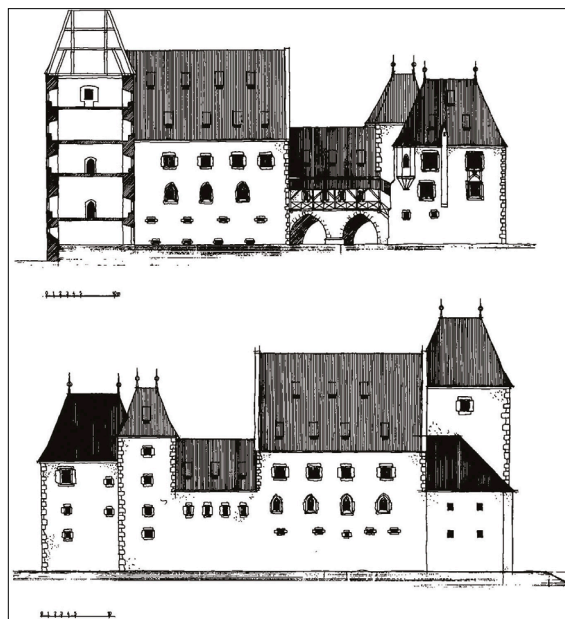
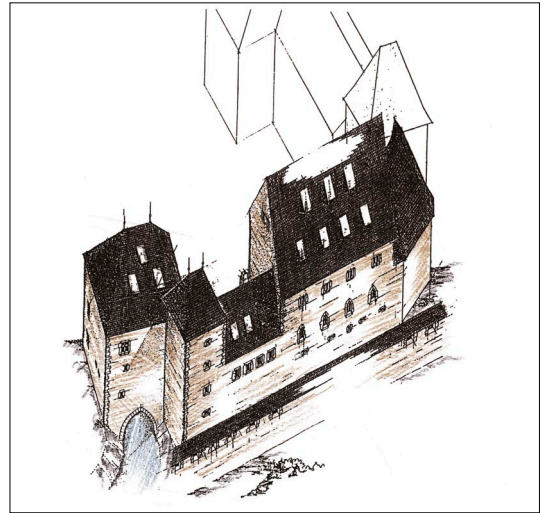
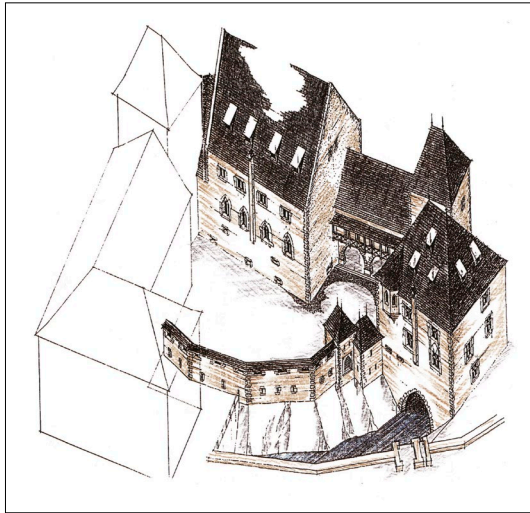
²⁶ Ivan STOPAR, *Grajske stavbe v osrednji Sloveniji. 2: Dolenjska. 4: Med Igom, Ribnico in Kočevjem*, Ljubljana 2003 (*Grajske stavbe*, 15), pp. 48–55; SAPAČ 2016 (n. 15), pp. 381–382.



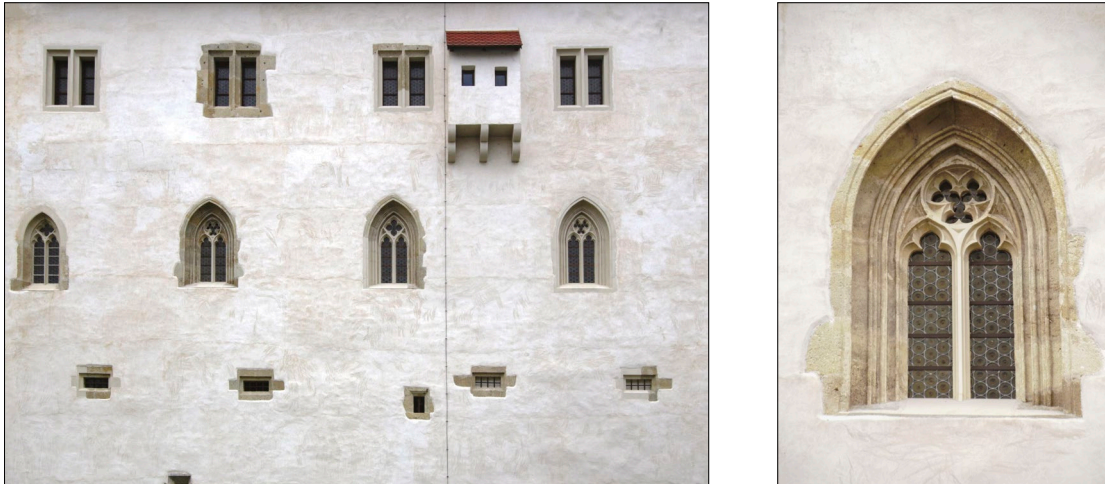
14. Johannes Clobucciarich: palace of the Counts of Cilli in Celje, around 1603, Styrian State Archives, Graz



15. Palace of the Counts of Cilli in Celje, oil painting of St Florian, around 1780, Church of St Daniel in Celje, detail



16–18. Palace of the Counts of Cilli in Celje in the 15th century (reconstruction by Ivo Gričar)



19–20. Palace of the Counts of Cilli in Celje, façade and a gothic window

it is no wonder they had urban mansions in all the important centers of power. Besides Celje, they had palaces in Ljubljana (Laibach),²⁷ Graz,²⁸ Vienna, Zagreb, Varaždin,²⁹ Buda and Belgrade. Their town castle/palace in Celje (figs. 14–15) – their principal residence throughout this period until 1456 – is still largely preserved. This late medieval gothic building is undoubtedly one of the most important structures of its kind in present-day Slovenia. Today it is known as ‘Knežji dvor’. On the location of the older castle of their predecessors, the Counts of Heunburg, in a corner of the town directly above the remains of the Roman town gate, the Cillis erected a new building over several decades in the second half of the 14th century (figs. 16–18). It was vividly described by the Italian Paolo Santonino, visiting Celje in 1487, as “the most beautiful palace, high, with towers and ramparts, surrounded with a wide ditch from three sides and a river and town walls on the fourth /.../. The distinguished lords Counts used to live there when they were in the town”.³⁰ With luxurious architecture details – beautiful gothic windows, a chapel with frescoes – and with two representative halls, it was clearly a ‘showpiece’ of the aspiring noble family (figs. 19–20).³¹ On the front of the

²⁷ A house with a *hof* in Ljubljana was donated to Frederick of Sannegg in 1339 by Duke Albert II. Frederick was at that time captain of Carniola. In 1406 Count Hermann II gave it in fief to Carniola’s *Vizedom* with the explicit instruction that he was obliged to offer it to the count whenever he came to the town. With the Ortenburg inheritance in 1418, another house in Ljubljana was acquired. In 1422 it was given in fief to the Carinthian nobleman Ulrich Schenk of Osterwitz. ARS, SI AS 1063, 1339 VII 6 Vienna; 1406 XII 2 Celje; Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv (ÖStA/HHStA), Vienna, Allgemeine Urkundenreihe, 1422 VIII 31 Celje.

²⁸ A house in Graz, the capital of Styria, was bought in 1379 by Count Hermann I of Cilli. It was located next to the house of the Archbishop of Salzburg. ARS, SI AS 1063, 1379 VII 29.

²⁹ The town of Varaždin in Slavonia was acquired by Count Hermann II from King Sigismund in 1399. In the existing town castle at the beginning of the 15th century, the Counts built a new entrance tower, decorated with their painted coat of arms (recently discovered). Diana VUKIČEVIĆ-SAMARŽIJA, *Das künstlerische Erbe der Grafen von Cilli in Croatia*, in: *Celjski grofje* 1999 (n. 1), p. 368; SAPAČ 2016 (n. 15), pp. 380–381.

³⁰ VALLE 1943 (n. 10), p. 265: *Habetur insuper in ipso oppido paulo supra domum residentis ipsius domini capitanei pallatium pulcherrimum alte admodum structum cum turribus et propugnaculis, cui alta et lata fossa adiacet a tribus partibus, et a quarta flumen et muri celeiani. Habitabant in eo Illustres domini comites dum erant inferius in oppido /.../.*

³¹ *Gotik in Slowenien* (ed. Janez Höfler), Narodna galerija, Ljubljana 1995, pp. 395–396, cat. nr. 231; Ivan STOPAR, *Ostra kopja, bridki meči*, Ljubljana 2007 (*Življenje na srednjeveških gradovih na Slovenskem*), pp. 77–80.

residential tower, as a part of a gothic window, a propaganda piece left no doubt as to who was the master: the coat of arms of the Counts of Cilli (fig. 21).

It is astounding to know that as early as 1356 the Counts were in possession of a palace in the capital of Vienna, a mere 100 metres from Hofburg, the residence of the Habsburg princes (fig. 22). This is in a way understandable given that the Cillis were for the whole of the 14th century their loyal and very close supporters. Their first house in Vienna was actually bought in 1341, within months of their promotion to the status of Counts.³² The new palace, bought in 1356, was in the hands of the Counts for a whole century, until they died out in 1456. The initial sum of the purchase shows it was quite extensive, the size of two to three normal house plots and with two upper storeys.³³ A recent survey has confirmed that at the beginning of the 15th century the palace was reconstructed, the remains from this time still nowadays reaching the second floor. The Cilli palace is today hidden inside the structure of the so called Amalienburg, which has recently undergone systematic architectural historical research.³⁴

In connection with the Cilli palace in Vienna it is worth noting that there was another representative building in their possession in the immediate vicinity, the no less imposing castle Liechtenstein (fig. 23). Counts Herman I and William received it in 1384 in pledge for a large loan from Hans of Stadeck, the last of his line.³⁵ After his death it remained in the hands of the Counts, for which there is ample written evidence.³⁶ With a direct view from its towers down to the Imperial city, it was surely a show of the Counts' considerable prestige. Its role as such was even further augmented by the last Count Ulrich II, who in 1454 – with the famous preacher John of Capistran – founded the Franciscan monastery Maria Enzersdorf below its walls, the last of four monastic establishments founded by the dynasty (fig. 24).³⁷

The Counts also possessed a residence in the capital of Slavonia – Zagreb, where, in the last three decades of the dynasty especially, they were heavily politically invested. Count Hermann II (in 1406–8 and 1423–35) as well as his grandson Ulrich II (in 1445–56) held the position of a ban of Slavonia – a deputy to the Hungarian king, with the highest judicial and military authority. During the power struggle in Hungary in the spring of 1441, Counts Frederick and Ulrich besieged Zagreb and consequently took hold of Gradec – *civitas montis Grecensis* (the royal part of Zagreb).

³² In 1341 Count Frederick I of Cilli bought a house close to the parish church of St Michael, within reach of Habsburg *Hofburg*. ARS, SI AS 1063, 1341 VIII 15 Vienna; Günther BUCHINGER, Doris SCHÖN, Städtebauliche Entwicklung des Burgviertels – Die Niederlassung der Parteigänger der Habsburger, *Die Wiener Hofburg im Mittelalter. Von der Kastellburg bis zu den Anfängen der Kaiserresidenz* (ed. Mario Schwarz), Wien 2015 (Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse, 443; Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte, 12; Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg, 1), p. 148.

³³ The palace was sold in 1356 by Johann, the last Count of Pfannberg, to his uncle Frederick I of Cilli, with the consensus of Duke Albert II. ARS, SI AS 1063, 1356 V 24; BUCHINGER, SCHÖN 2015 (n. 32), pp. 147–148.

³⁴ BUCHINGER, SCHÖN 2015 (n. 32), p. 148.

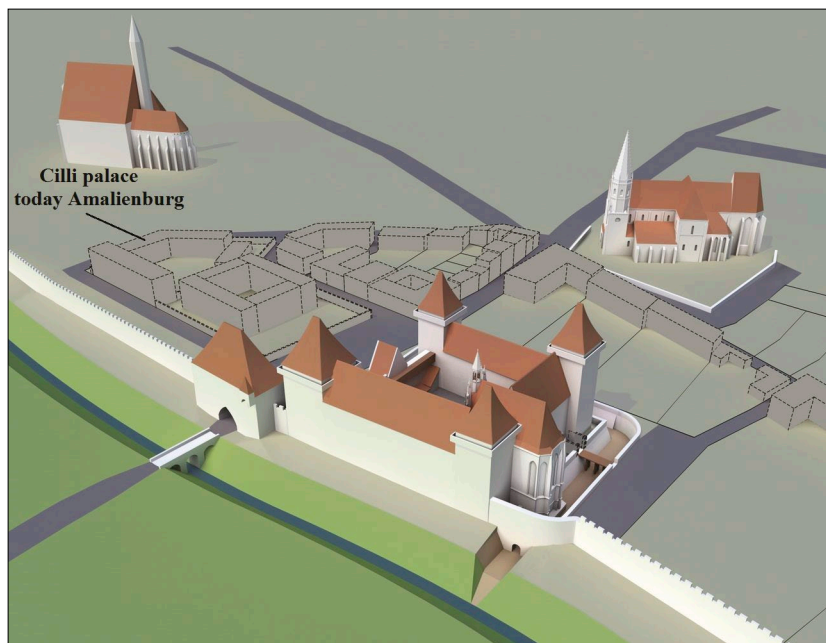
³⁵ ARS, SI AS 1063, 1384 II 10.

³⁶ A number of deeds, preserved in the archive in Ljubljana, testify to the Counts' ownership of Liechtenstein castle. They pertain primarily to the property in the vicinity of the castle and the tithes, which were mostly fiefs from the abbey of Melk. ARS, SI AS 1063, 1404 V 7 Vienna; 1412 VIII 13 Melk; 1425 I 20 Vienna; 1425 II 14 Ebenfurt; 1427 IX 5 Melk; 1436 XI 27 Vienna.

³⁷ Johannes HOFER, *Johannes Kapistran. Ein leben im Kampf um die Reform der Kirche*, 2, Heidelberg 1965 (Bibliotheca Franciscana, 2), pp. 325–326. In a letter to Kapistran, dated 1455 III 31, Count Ulrich explicitly mentions his *erectio monasterii novi, quam sub castro nostro Liechtenstein, videlicet in Enzerstorff, fieri affectavimus /.../*; cited after Placidus HERZOG, *Cosmographia austriaco-franciscana, seu Exacta descriptio provinciae Austriae Ordinis Minorum strictioris observantiae*, 1, Köln 1740, pp. 552–553. The monastery was totally devastated during two wars with the Ottomans in 1529 and 1689 and was later rebuilt in baroque stile.



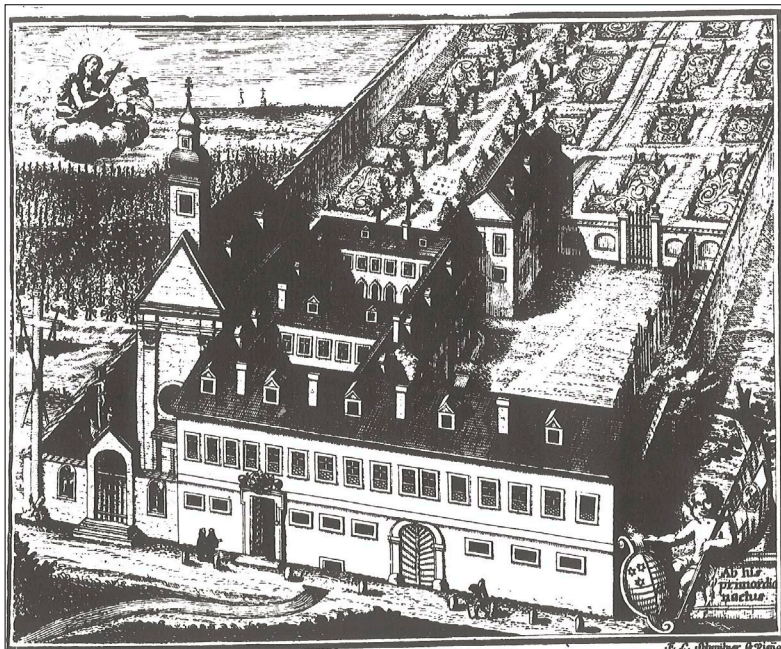
21. Coat of arms of the Counts of Cilli, once the upper part of a gothic window on the residential tower, late 14th century, Celje Regional Museum



22. Hofburg district in Vienna in 1440, a reconstruction, with Habsburg palace, the parish church of St Michael (right) and the church of Friars Minor (left); marked is the location of Cilli palace, today Amalienburg



23. Joannes Janssonius van Waesberghe: Castle Liechtenstein, Enzersdorf (left) and Vienna in the distance, around 1680

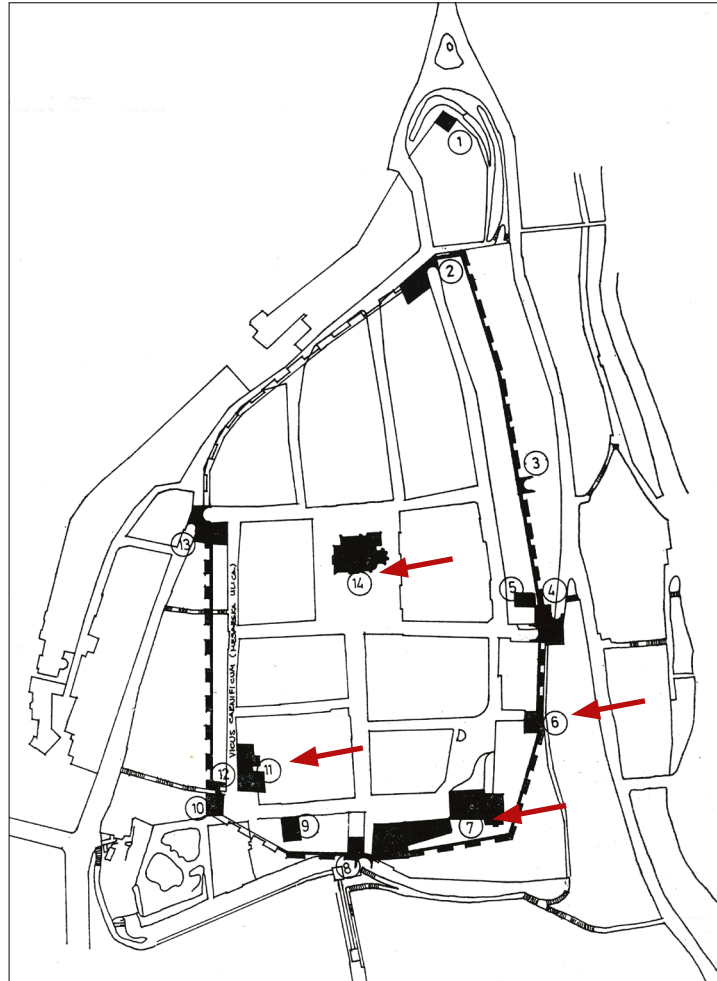


24. Franciscan monastery Maria Enzersdorf, with the coat of arms of the founder, in: Placidus Herzog, *Cosmographia austriaco-franciscana*, Köln 1740

Count Ulrich II therefore became lord of the city for a decade and a half. He had a castle here (*castellum*), installed his captain and received the usual income of a prosperous capital.³⁸ It seems that the Count's wife, Katarina Branković of Serbia, frequently resided in Zagreb, and she was in possession of the town as well as the castle even some years after Ulrich's death (until 1461).³⁹ The

³⁸ Already in June 1442 the Counts were called by the citizens *domini nostri graciosi*. Ivan Krst. TKALČIĆ, *Monumenta historica liberae regiae civitatis Zagrabiae. 2: Diplomata: 1400–1499*, Zagreb 1894, pp. 183–184, 270, 295–296; Ivan Krst. TKALČIĆ, *Monumenta historica liberae regiae civitatis Zagrabiae. 6: Libri citationum et sententiarum (ann. 1412–1448)*, Zagreb 1900, pp. 363–364; Ivan KAMPUŠ, *Odnosi grofova Celjskih i zagrebačkog Gradeca*, *Historijski zbornik*, 29–30, 1976/77, pp. 162–166; Nada KLAJIĆ, *Povijest Zagreba. 1: Zagreb u srednjem vijeku*, Zagreb 1982, pp. 147–156.

³⁹ In July 1445 Katarina was *domina nostra graciosa* of Zagreb. In 1453 she received 40 marks of yearly tax from her town judge in Zagreb. Young King Ladislav in september 1457 demanded restitution of *castellum illud, quod in civitate nostra montis Grecensis edificatum existit, cum gubernacionem eiusdem civitatis nostre* from her. In May 1461 she sold all her possessions in Slavonia, including *civitatem montis Grecensis juxta Zagrabiam*, for 62.000 florins. TKALČIĆ 1894 (n. 38), pp. 230, 252–253, 279; TKALČIĆ 1900 (n. 38), p. 421.



25. Plan of Zagreb (Gradec) in the 15th century with the Cilli 'castellum' (nr. 6), Church of St Catherine (nr. 7), royal palace (nr. 11) and Church of St Mark (nr. 14)

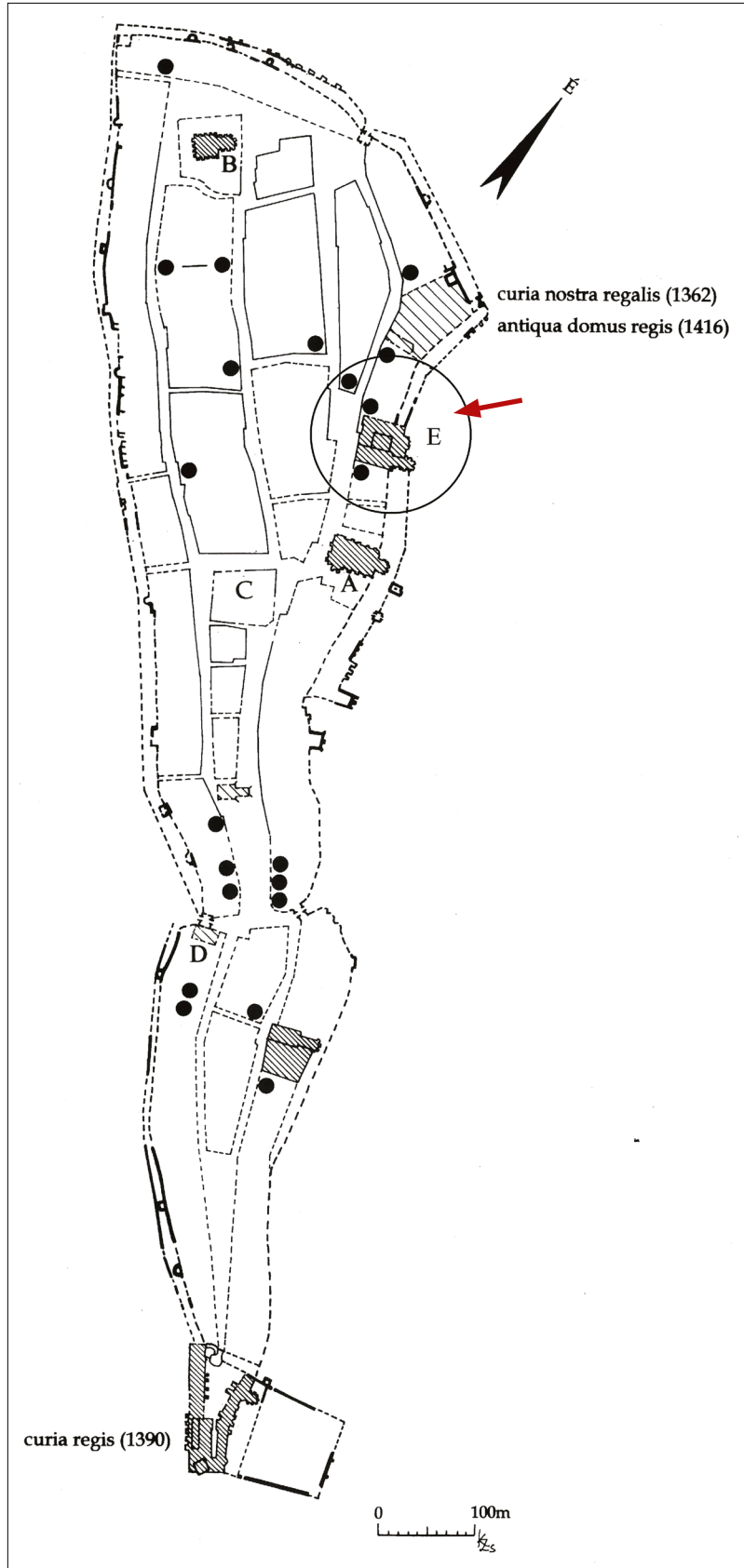
building on the site of the old Arpad royal castle, beside the town walls and close to the church of St Catherine (fig. 25), was thoroughly reconstructed by Count Ulrich (enclosed with a wall and ditch). After 1606 it was incorporated into the new Jesuit monastery and its remains are today almost indiscernible.⁴⁰

Considering the fact that count Hermann II of Cilli was a confidant, the closest ally and soon to be father-in-law of the Hungarian King Sigismund, it was only natural that he would possess a residence also in the Hungarian capital of Buda, where he was a frequent visitor.⁴¹ In April 1397, within days of his return from the Nicopolis campaign, the King bestowed upon him a mansion on castle hill in Buda (*domum seu fundum curie in castro civitatis Budensis*), which had been confiscated from the rebellious, subsequently executed, Baron Stephen Lackfy. It lay close to the Dominican convent of St Nicholas and (later) the house of Stephen, deceased physician of the King (fig. 26).⁴² A beautiful glazed tile with the Cilli coat of arms and the sign of the King's Order of the

⁴⁰ KLAJČ 1982 (n. 38), pp. 198–200; VUKIČEVIĆ-SAMARŽIJA 1999 (n. 29), p. 368; SAPAČ 2016 (n. 15), p. 383, n. 158.

⁴¹ See DVOŘÁKOVÁ 2017 (n. 1), *passim*.

⁴² Elemér MÁLYUSZ, *Zsigmondkori okléveltár. 1: 1387–1399*, Budapest 1951, nr. 4701, p. 519: *.../ domum seu fundum curie in castro civitatis Budensis prope claustrum beati Nicolai confessoris in vicinitate domorum Nicolai de*



26. Plan of Buda castle district at the beginning of the 15th century, with the Dominican convent of St Nicholas (E)

Dragon (Hermann was original member from 1408), found by archaeologists inside the Castle District of Buda, could plausibly be connected with this Cilli palace (fig. 27).

Speaking of tiles with the Cilli emblem, we cannot avoid also mentioning the old fortress of Belgrade (once »the upper town«), where such fragments were also found.⁴³ Belgrade – an enormously important Hungarian border fortress-town 'Nándorfehérvár' – was where the last Count Ulrich II was assassinated in a plot on 9 November 1456.⁴⁴ Given that Ulrich was a leading Hungarian baron at the time – recently having become *gubernator regni* –, and married to Katarina, daughter of the Serbian despot George Branković from 1434, the mentioned archaeological finds should not be a surprise. The tiles were obviously part of a stove from the Cilli palace

in the upper town of Belgrade, which still stood even sixty-five years after the counts died out in 1456, and was then still known by their name. It is explicitly mentioned as the palace of the *Conte di Cilia* in the report of the Venetian ambassador from Buda during the Ottoman siege of Belgrade in 1521, when it collapsed on the attackers digging under it. The ambassador even noted that the palace was built by the Count in 1455.⁴⁵ It was mentioned as *domus* or *palacium* also in a number of accounts of the fateful events of November 1456, accompanied by the assertion that it was a possession of Count Ulrich II, who often stayed there.⁴⁶ It is highly possible that Ulrich spent the last night of his life in November 1456 in this palace, as indirectly suggested by a reliable *Chronicon Austriacum*,⁴⁷



27. Glazed tile with the coat of arms of the Counts of Cilli and the emblem of the King's Order of the Dragon, first half of the 15th century, Budapesti Történeti Múzeum, Budapest

*Agria civis Budensis a plaga septemtrionali, ab inferiori vero parte domus honorabilis viri prepositi ecclesie Westprimiensis sitam /.../. Hermann was engaged in decades long litigation over this mansion with the widow of the executed palatine Lackfy, who donated it to the Church. See *Monumenta diplomatica civitatis Budapest. Tomus tertius: 1382–1439* (ed. Lajos Bernát Kumorovitz), Budapest 1987, p. 103, no. 875 (1425 VII 13).*

⁴³ On the finds see Marija BAJALOVIĆ-HADŽI-PEŠIĆ, Ugarski pečnjaci u beogradskom srednjovekovnom gradu, *Godišnjak grada Beograda*, 23, 1976, pp. 25, 31.

⁴⁴ In detail GRABMAYER 2003 (n. 1), pp. 302–309.

⁴⁵ /.../ *Turchi fe una fossa, la qual andaua subteranea fino in dita rocha in uno palazo fece il Conte di Cilia dil 1455 al tempo dil padre di Re Mathias /.../*. Letter was preserved in the diaries of Marino Sanuto and published by Gusztáv WENZEL, Marino Sanuto világkrónikájának Magyarországot III, *Magyar történelmi tár*, 25, 1878, p. 239; Ignacij VOJE, Balkanska politika celjskih grofov, *Celjski grofje* 1999 (n. 1), p. 112.

⁴⁶ Different accounts by Thuroczy, Bonfini, Ranzano and Đorđe Sremac were published in: *Grada za istoriju Beograda u srednjem veku* (ed. Mihailo J. Dinić), 1, Beograd 1951, pp. 28, 39, 63.

⁴⁷ According to the chronicle, when they arrived with ships on the Danube, Count Ulrich and King Ladislas were escorted in *das hauss* that stand in *dem schloss* (upper town). The Count spent the night in his room (*in seinem zimmer*) and in the morning heard the mass (possibly in his private chapel), before leaving to meet his fate. The *Chronicon Austriacum 1454–1467* was published in: Heinrich Christian SENCKENBERG, *Selecta juris et historiarum tum anecdota tum jam edita, sed rariora*, Frankfurt am Main 1739, pp. 17–23; GRABMAYER 2003 (n. 1), pp. 303–305.



28. Territories of the Counts of Cilli in 1456

and possibly even died in it. His body was brought back to his hometown in Celje and solemnly put to rest in the monastery of the Friars Minor, with the other members of his dynasty.⁴⁸

Conclusion

The Counts of Cilli are an outstanding example of the ‘international’ high nobility of the 15th century who conducted their politics virtually unobstructed by state or territorial borders, and who between 1400 and 1456 exerted a strong impact on the whole of Central Europe. In accordance with their importance and prestige, their representative buildings – castles and palaces – were

⁴⁸ GRABMAYER 2003 (n. 1), pp. 309–316.

undoubtedly also a strong instrument of dynastic propaganda. Even though they built only a handful completely anew, their architectural legacy in general is highly diverse and genuinely immense. As yet still not thoroughly researched, it ranges from endowed small country churches to pilgrim centers (as Ptujška Gora/Maria Neustift), monastic institutions and castles/palaces.⁴⁹ We should not fail to mention that between 1400 and 1456 they also founded four new monasteries – Lepoglavica (around 1400, Pauline), Pleterje/Pletriach (between 1403 and 1407, Chartusian), Novi Klošter/Neukloster (between 1449 and 1453, Dominican) and Maria Enzersdorf (1454, Franciscan), where their *memoria* (and propaganda) would have been kept alive appropriately, and eternally.⁵⁰ Perhaps it is high time to give them proper historical credit for what they were also in regard to their architectural/artistic legacy, which was also the aim of this modest contribution.⁵¹

⁴⁹ See articles in *Celjski grofje* 1999 (n. 1), especially Jože MLINARIČ, Celjani in njihov odnos do samostanov, pp. 125–142; Zdenko BALOG, Majstorska radionica u službi Hermana Celjskog, pp. 325–336; Ivan SRŠA, Međimursko graditeljstvo u doba celjskih grofova, pp. 349–362; VUKIČEVIĆ-SAMARŽIJA 1999 (n. 29), pp. 363–374.

⁵⁰ On their relation to Chartusian order see Mija Oter Gorenčič, Die Kartäuserpolitik der Grafen von Cilli – ein Vorbild für die Habsburger?, *Acta historiae artis Slovenica*, 25/2, 2020, pp. 49–65.

⁵¹ Research for this paper has been conducted within the core funding programme *Basic Research of Slovene Cultural Past* (P6-0052 (A)) funded by the Slovenian Research Agency, and the research project *Visual Arts between Censorship and Propaganda from the Middle Ages to the End of World War I* (L7-8282) funded by the Slovenian Research Agency and the Slovenian Academy of Sciences and Arts.

Reprezentativne zgradbe grofov Celjskih – izraz dinastične propagande

Povzetek

Grofje Celjski so bili nedvomno najpomembnejša srednjeveška plemiška rodbina z izvorom na današnjem slovenskem ozemlju. Od začetka 14. stoletja lahko sledimo njihovemu kontinuiranemu vzponu, ki je dosegel višek s povzdigom v državne kneze Svetega rimskega cesarstva leta 1436. Kot elitna evropska visokoplemiška dinastija so skrbeli za temu primerno izražanje prestiža in moči, del česar so bile tudi reprezentativne zgradbe. V okvir dinastične politike je sodila »grajska politika« – gradnja oziroma pridobivanje gradov v posest. Celjski so glede tega edinstven primer, ki nima vzporednice v Srednji Evropi. V dobrem stoletju so do leta 1425 v svoje roke pridobili več kot 125 gradov od Zgornje Koroške preko Kranjske in Štajerske globoko v Slavonijo ter do meja Bosne. Od te izjemne količine zgradb so jih sami popolnoma na novo zgradili le štiri ali pet, sicer so le dograjevali, širili in modernizirali obstoječe. Njihova izjemno obsežna gradbena dediščina, ki zajema razpon od malih podružničnih kapel preko mestnih in romarskih cerkva (opatijska cerkev v Celju, Ptujška Gora), samostanov (Pleterje, Lepoglava, Novi Klošter, Maria Enzersdorf) pa vse do gradov in mestnih palač, še ni celovito proučena.

Celjska grajska politika je temeljila na izjemno učinkovitem finančnem poslovanju, ki je, poleg nakupov, omogočalo prevzemanje gradov v zastavo za finančna posojila, vojno službo ali odplačevanje dolgov zadolženega plemstva. Na tak način so imeli zgolj od deželnih knezov – Habsburžanov – 60 do 70 let v zastavi več kot 20 pomembnih gradov. V članku so podrobneje obravnavani nekateri strateško pomembni, prestižnejši gradovi, gradovi, ki so jih zgradili Celjski sami, in njihove mestne palače v urbanih središčih.

Vipava in Postojna – zastavljeni habsburški posesti – sta Celjskim omogočali strateški nadzor nad prometnimi dostopi iz Italije preko kraških prelazov na Kranjsko in dalje proti Ogrski (v celjskih rokah sta bili od leta 1357 oziroma 1372 do leta 1427). Na južni in severozahodni meji Kranjske (in celjskih teritorijev) so grofje v zadnjih desetletjih pred izumrtjem sami zgradili dva nova gradova: Mokrice in Belo Peč/Weissenfels. Prvi je bil reprezentativna zgradba neposredno na državni meji cesarstva, tik nad mejnim prehodom pri Bregani (prvič omenjen v virih leta 1447). Drugi, na meji Kranjske proti koroškemu gospostvu bamberskega škofa (v Kanalski dolini), pa je bil grajen od leta 1431 kot izraz celjske oblasti na enem od dostopov s Koroške.

Na samem Koroškem so imeli grofje med letoma 1372 in 1427 v rokah tudi enega najprestižnejših habsburških gradov, ki je že s samim imenom simbolno predstavljal knežjo oblast – Landskron. Z lego neposredno nad bamberskim Beljakom je grofom omogočal strateško premoč (leta 1425 fajda z Bambergom in obleganje Beljaka). Podobno prestižno vlogo je imel tudi celjski grad Liechtenstein južno od Dunaja, celjska last (s krajšo prekinitvijo) med letoma 1384 in 1456. Omenjeni gradovi so imeli bolj strateško/symbolno kot pa rezidenčno vlogo. Grad Fridrihštajn nad Kočevjem, ki ga je med letoma 1422 in 1425 zgradil grof Friderik II., pa je združeval obe funkciji. Poleg propagandnega učinka (ime) je imel – glede na položaj sredi obsežnih gozdov – nedvomno sporadično tudi rezidenčno vlogo kot kraj oddiha.

Najprestižnejše celjske zgradbe so bile gotovo palače v urbanih okoljih. Poleg palače v Celju (Knežji dvor, zgrajen v drugi polovici 14. stoletja) so imeli v svoji lasti rezidence v Ljubljani (od 1339), Gradcu (1379), na Dunaju (1341), v Zagrebu (1441), Budimu (1397) in Beogradu (ok. 1455). Najpomembnejša je bila nedvomno rezidenca na Dunaju v neposredni bližini habsburškega Hofburga. Prvo hišo v mestu so Celjski kupili že nekaj mesecev po povzdigu v grofe leta 1341, leta 1356 pa je sledil nakup elitne pala-

če, ki je ostala v njihovi lasti celo stoletje, do izumrtja leta 1456, in je v zadnjih letih deležna intenzivnih raziskav (današnji Amalienburg).

Zaradi tesne povezave grofa Hermana II. z ogrskim kraljem Sigismundom po bitki pri Nikopolju (1396) je že naslednje leto sledila pridobitev palače na grajskem griču v Budimu (dar samega kralja). Rezidenca je stala poleg dominikanskega samostana sv. Nikolaja. Lepe glazirane pečnice s celjskim grbom, najdene na arealu budimskega kastruma, so bile nedvomno del te elitne celjske zgradbe.

Rezidenca (kastel) v Zagrebu je bila povezana s celjskim prevzemom oblasti nad mestom po obleganju leta 1441 (in ne šele 1445, kot je običajno mnenje). Stala je na lokaciji starega arpadovskega kastruma v bližini cerkve sv. Katarine (danes je v sklopu leta 1606 zgrajenega jezuitskega kolegija). Celjski kastel je še do leta 1461 imela v posesti vdova Ulrika II. Katarina Branković, ki ga je leta 1461 prodala skupaj z ostalimi slavonskimi posestmi.

Najmanj poznana je palača grofa Ulrika II. v Beogradu – v nekdanjem Zgornjem mestu (na Kalemegdanu). Beograd je bil sredi 15. stoletja izjemno pomembno ogrsko trdnjavsko mesto na meji proti Turkom. Arheologi so že pred desetletji odkrili ostanke pečnic s celjskim grbom, ki so bile očitno nekoč del celjske palače. Njen obstoj še 65 let po smrti grofa Ulrika II. potrjuje pismo beneškega ambasadorja, ki omenja razrušitev »palače grofa Celjskega« v teku turškega obleganja Beograda leta 1521. Palača naj bi bila po njegovem poročilu zgrajena leta 1455. Ulrik II. je najverjetneje v njej preživel tudi zadnjo noč svojega življenja pred atentatom 9. novembra 1456.

Celjski grofje so bili izjemen primer »internacionalnega« visokega plemstva poznega srednjega veka, ki je vodilo svojo ambiciozno politiko ne oziraje se na deželne ali državne meje. Njihova dediščina – tudi arhitekturna – je enormna in prisotna v vrsti srednjeevropskih držav. Čas je, da dobijo tudi v tem pogledu zgodovinsko priznanje, njihova dediščina pa temu primerno znanstveno obravnavo.

Die Kartäuserpolitik der Grafen von Cilli – ein Vorbild für die Habsburger?

Mija Oter Gorenčič

Die Herren von Sannegg (Abb. 1), seit 1341 Grafen von Cilli, die 1436 zu Reichsfürsten erhoben wurden, waren eines der bedeutendsten Adelsgeschlechter und Schlüsselfiguren der hohen Politik Mitteleuropas zwischen 1341 und 1456. Die Cillier waren treue Parteigänger der habsburgischen Landesfürsten, standen in habsburgischen Diensten, waren die habsburgischen Landeshauptmänner in Krain, zogen für die Herzöge in den Krieg und liehen ihnen große Geldsummen.¹ Zugleich waren die Grafen von Cilli die wichtigsten weltlichen Unterstützer der vier Kartäuser im heutigen Slowenien. Die Unterstützung der Kartäuser als des strengsten Ordens hatte einen gewissen Statussymbol. Da die Habsburger und die Grafen in einem engen Verhältnis zueinander standen, ist es sinnvoll, sich Gedanken zu machen, welche Einflüsse, Bündnisse und Wechselwirkungen zwischen

¹ Die Literatur zu den Grafen von Cilli ist umfangreich, an neueren Studien (alle mit älterer Bibliographie) vgl.: *Celjski grofje. Zbornik mednarodnega simpozija Celjski grofje. Stara tema – nova spoznanja/Sammelband des internationalen Symposiums Die Grafen von Cilli. Altes Thema – neue Erkenntnisse* (Hrsg. Rolanda Fugger Germadnik), Celje 1999; Peter ŠTIH, Die Grafen von Cilli, die Frage ihrer landesfürstlichen Hoheit und des Landes Cilli, *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 110, 2002, S. 67–98; Johannes GRABMAYER, Das Opfer war der Täter. Das Attentat von Belgrad 1456 – über Sterben und Tod Ulrichs II. von Cilli, *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 111, 2003, S. 286–316; Christian DOMENIG, *Tuon kunt. Die Grafen von Cilli in ihren Urkunden (1341–1456)*, Klagenfurt 2004 (Dissertation); Johannes GRABMAYER, Christian DOMENIG, Die Grafen von Cilli und ihr Archiv, *L'Autriche intérieure/Im Innern Österreichs* (Hrsg. Thomas Busset), Zürich 2005, S. 75–91 (*Histoire des Alpes*, 10); Janez MLINAR, *Podoba Celjskih grofov v narativnih virih*, Ljubljana 2005 (*Historia*, 11); Christian DOMENIG, Die Grafen von Cilli und ihr Verhältnis zu den Habsburgern, „Und wenn schon, dann Bischof oder Abt“. *Im Gedenken an Günther Hödl (1941–2005)*, Klagenfurt 2006, S. 73–90; Peter ŠTIH, Celjski grofje kot dediči bosanske krone – Listina bosanskega kralja Tvrtka II. Kotromanića za Celjskega grofa Hermana II. iz leta 1427, *Med srednjo Evropo in Sredozemljem. Vojetov zbornik* (Hrsg. Sašo Jerše, Darja Mihelič, Peter Štih), Ljubljana 2006, S. 79–103; Christian DOMENIG, Burgen und Burgenpolitik der Grafen von Cilli, *Forschungen zu Burgen und Schlössern*, 14, 2012, S. 53–59; Miha KOSI, Grajska politika – primer grofov Celjskih, *Iz zgodovine slovenskih gradov* (Hrsg. Miha Preinfalk), Ljubljana 2012 (= *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 60/3), S. 465–494; Rolanda FUGGER GERMADNIK, *Grofje Celjski med zgodovino in mitom*, Celje 2013; Christian DOMENIG, Das Haus Cilli. Erbverbrüderungen im Südosten des Reiches, *Erbeinungen und Erbverbrüderungen in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Generationsübergreifende Verträge und Strategien im europäischen Vergleich* (Hrsg. Mario Müller, Karl-Heinz Spiess, Uwe Tresp), Berlin 2014 (*Studien zur brandenburgischen und vergleichenden Landesgeschichte*, 17), S. 116–130; Maja LUKANC, *Ana Celjska. Ogradje za biografijo*, Ljubljana 2015 (Diplomarbeit); Maja LUKANC, Rolanda FUGGER GERMADNIK, *Ana Celjska. Celjska grofica na poljskem prestolu*, Celje 2016; Maja LUKANC, Ana Celjska, *Zgodovinski časopis*, 71, 2017, S. 30–68; Daniela DVORÁKOVÁ, *Barbara von Cilli. Die schwarze Königin (1392–1451). Die Lebensgeschichte einer ungarischen, römisch-deutschen und böhmischen Königin*, Frankfurt am Main-Bratislava 2017; Rolanda FUGGER GERMADNIK, *Grofje in knezi Celjski*, Celje 2017; Miha KOSI, Representative Buildings of the Counts of Cilli – an Expression of Dynastic Propaganda, *Acta historiae artis Slovenica*, 25/2, 2020, S. 25–47.



1. Burg Sannegg, heutiger Zustand

der monastischen, um nicht zu sagen kartäusischen Politik der Habsburger und der Grafen von Cilli zu erkennen sind. Dieses Thema wurde in der Literatur bislang nicht systematisch behandelt, in der Folge soll deshalb untersucht werden, ob sich derartige Beeinflussungen anhand der erhaltenen Urkunden tatsächlich erkennen lassen.

Vor 1308 sind nur zwei Interaktionen zwischen den Habsburgern und Sanneggern urkundlich belegt,² schon damals aber standen beide Häuser mit den Kartäusern in Kontakt. Die Herren von Sannegg scheinen in einigen Urkunden für die Klöster Seitz und Gairach auf, die bereits in den Jahren 1173, 1202, 1209, 1262, 1286, 1306 ausgestellt wurden.³ Seitens der Habsburger bestanden Kontakte mit den Kartäusern in der Südsteiermark schon zu Zeiten Rudolfs I., Albrechts I. und Rudolfs III., die für die Kartausen Seitz und Gairach zwischen 1277 und 1305 bzw. 1308 mindestens zehn Urkunden ausstellten.⁴ Die gegenseitige Verbundenheit zwischen den Habsburgern und den Sanneggern datiert aus der Zeit nach 1308, als Ulrich II. von Sannegg (Abb. 2) und Friedrich III. der Schöne (Abb. 3) nicht nur eine langjährige und intensive Zusammenarbeit zwischen den Sanneggern bzw. Cilliern und den Habsburgern begründeten, sondern ebenso den Kontakt mit den Kartäusern festigten. Ulrich II. von Sannegg trat im April 1308 dem steirischen Landesverband bei und trug sich damit in die politische Landkarte dieses Territoriums ein. Bald danach nahm er an zwei Landtagen in Graz (Oktober 1309 und Mai 1310) teil. Der Landtag im Mai 1310 wurde von Herzog Friedrich geleitet, insgesamt waren siebzehn Teilnehmer anwesend. Schon 1307 hatte sich Ulrich an der Seite der Habsburger am Kampf um die böhmische Krone beteiligt, die Sannegger waren zu dieser Zeit auch zu Lehensträgern der Habsburger geworden.⁵ In den folgenden Jahren wurden sie

² *Celjska knjiga listin I. Listine svobodnih gospodov Žovneških do leta 1341* (Hrsg. Dušan Kos), Celje 1996, Nr. 48, 49; Martin BELE, *Današnja slovenska Štajerska v drugi polovici 13. stoletja*, Maribor 2015 (Dissertation), S. 70.

³ *Celjska knjiga listin* 1996 (Anm. 2), Nr. 5, 7, 8, 31, 33, 54, 74.

⁴ Siehe Jože MLINARIČ, *Kartuziji Žiče in Jurklošter. Žička kartuzija ok. 1160–1782, jurkloštrska kartuzija ok. 1170–1595*, Maribor 1991, S. 67–68, 76, 77, 127, 128.

⁵ Siehe Albert MUCHAR, *Geschichte des Herzogthums Steiermark*, 6, Grätz 1859, S. 178–181; Franz KRONES, *Vorarbeiten zur Quellenkunde und Geschichte des mittelalterlichen Landtagwesens der Steiermark*, *Beiträge*



2. Siegel von Ulrich II. von Sannegg, 1262



3. Ehemalige Minoritenkirche in Wien, Tympanon mit den Stifterbildnissen Friedrichs des Schönen und seiner Gemahlin Isabella zu Füßen der Muttergottes, 1325–1328, heute am Nord-Portal

zu einer Stütze ihrer Politik.⁶ Wie einzelne Urkunden belegen, muss zwischen Friedrich III. und Ulrich II. von Sannegg ein besonderes Vertrauensverhältnis bestanden haben.⁷

Aus der Zeit des Grazer Landtags im Mai 1310 stammt die erste urkundlich belegte Verbindung zwischen den Habsburgern, den Sanneggern und den Kartäusern; sie betrifft die Kartause Seitz, von wo Friedrich III. später den ersten Prior nach Mauerbach holte. Schon am 25. Februar 1310 hatte Ulrich II. von Sannegg eine Urkunde für das Seitzer Kloster besiegelt,⁸ auch Friedrichs bis dahin mindestens eine für die Kartäuser ausgestellte Urkunde galt den Seitzer Mönchen.⁹ Auf Bitte des Priors stellte Friedrich III. am 27. Mai 1310 die Seitzer Mönche und ihre Rechte unter den Schutz Ulrichs II. (*fidei suo Vlrico libertino de Sæwnek*), als er den Sanneggern die Obsorge für vier explizit genannte Klosterbesitztümer übertrug. Aus dem Dokument ist ersichtlich, dass Prior Gottfried dem Herzog gegenüber die Sorge der Sannegger

für die Kartause Seitz lobte. Mehr noch, der Seitzer Prior war damals auch Kaplan Friedrichs III. (*vir frater Gotfridus domus vallis sancti Iohannis in Seicz dilectus cappellanus noster*).¹⁰ Danach nimmt von beiden Seiten die Frequenz der Urkunden für das Kloster Seitz zu. Am 2. Juni 1310 stellte Friedrich in Anwesenheit des Salzburger Erzbischofs Konrad IV., des Gurker Bischofs Heinrich III., des Seckauer Bischofs Friederich I., der Grafen Meinhard, Otto und Albert von Ortenburg, der Grafen Friederich und Hermann von Heunburg, Ulrich von Walsee und anderer eine weitere Urkunde für das Seitzer Kloster aus.¹¹ Am 16. Juni 1311 war Ulrich II. von Sannegg mit dem Seitzer Prior Gottfried in



4. Ehemalige Kartause Seitz, *domus inferior* in Špitalič, *Ecclesia minor*

zur Kunde steiermärkischer Geschichtsquellen, 2, 1865, S. 76; Wilhelm BAUM, Die Grafen von Cilli, das deutsche Königtum und die »internationale Politik«, *Celjski grofje* 1999 (Anm. 1), S. 37; Heinz DOPSCH, Die Freien von Sannegg als steirische Landherren und ihr Aufstieg zu Grafen von Cilli, *Celjski grofje* 1999 (Anm. 1), S. 30, 32; DOMENIG 2004 (Anm. 1), S. 74; GRABMAYER, DOMENIG 2005 (Anm. 1), S. 77; DOMENIG 2006 (Anm. 1), S. 74; BELE 2015 (Anm. 2), S. 5, 48, 70–72, 75, 77, 96. Die Dissertation von Franz Otto ROTH, *Beiträge zu den Beziehungen der Grafen von Cilli zu den Habsburgern, vornemlich Innerösterreichs*, Graz 1952, war mir im Zuge der Recherchen für diesen Aufsatz nicht erreichbar und konnte deswegen hier nicht berücksichtigt werden.

⁶ Siehe DOMENIG 2006 (Anm. 1), S. 74.

⁷ Darüber siehe BELE 2015 (Anm. 2), S. 71–72.

⁸ *Celjska knjiga listin* 1996 (Anm. 2), Nr. 84. Vgl. MLINARIČ 1991 (Anm. 4), S. 78.

⁹ Zgodovinski arhiv Celje [Historisches Archiv Cilli] (ZAC), SI_ZAC_0007_00015-029, fol. 25v. Vgl. MLINARIČ 1991 (Anm. 4), S. 73–74.

¹⁰ *Celjska knjiga listin* 1996 (Anm. 2), Nr. 85. Vgl. MLINARIČ 1991 (Anm. 4), S. 77–78. Siehe auch Rolanda HANTSCHK, *Die Geschichte der Kartause Mauerbach*, Salzburg 1972 (Analecta Cartusiana, 7), S. 21.

¹¹ Steiermärkisches Landesarchiv, Graz (StLA), AUR 1738a. Vgl. MLINARIČ 1991 (Anm. 4), S. 78.

Marburg,¹² noch im selben Jahr, am 24. Oktober, war er bei der Herausgabe einer Urkunde für Seitz zugegen, unter anderem mit Heinrich III., dem Bischof von Gurk und *secretarius* Friedrichs III.¹³ Am 18. September 1311 bestätigte Friedrich III. der Kartause Seitz bestimmte Privilegien und Rechte. Unter anderem behielt sich der Landesfürst darin das Recht auf die Vogtei vor,¹⁴ so wie er sich und seinen Nachkommen auch in der Gründungsurkunde für die Kartause Mauerbach die Schutzvogtei vorbehielt¹⁵ und wie es Herzog Albrecht II. bezüglich Gaming halten sollte.¹⁶ Am 29. Januar 1312 bestätigte Friedrich auf Bitte des Gairacher Priors die Gründungsurkunde und einige Privilegien (wie es später auch am 17. Oktober 1329 geschah).¹⁷ Gerade aus dieser Zeit (1313) sind erste schriftliche Belege für die bevorstehende Gründung der Kartause Mauerbach bekannt.¹⁸ In der am 12. Juli 1314 für Gairach ausgestellten Urkunde, in der Friedrich III. dem Gurker Bischof Heinrich III. den Schutz des Priors, des Konvents und seiner Besitztümer und Rechte übertrug, wird er als Vogt des Klosters genannt.¹⁹ Demnach war Friedrich zur Zeit der Gründung der Mauerbacher Kartause Vogt der Kartausen Seitz und Gairach, die beide wieder sehr eng mit den Herren von Sannegg verbunden waren.²⁰ Die engen Beziehungen Friedrichs III. zu den Kartäusern in der Südsteiermark und zu den Herren von Sannegg, die ihrerseits sehr enge Kontakte mit den Kartäusern pflogen, trug sicher wesentlich zur Entscheidung Friedrichs bei, selbst eine Kartause zu gründen. Gemäß seinem Wunsch war mit der Gründung, ebenso wie später bei der Kartause Gaming, auch die Errichtung eines Hospitals²¹ verbunden, zu welcher den Habsburger womöglich die Kartause Seitz den Anstoß gab. Die dortige *domus inferior*, wo Konversen ein Hospital führten und woran noch heute der Ortsname Špitalič erinnert (Abb. 4), war nämlich damals noch in Betrieb.

Schon vor der Intensivierung der Kontakte zwischen den Habsburgern und den Sanneggern sowie Kartäusern in der Südsteiermark hatten die Sannegger als Ort ihrer Beisetzung die Kartause be-

¹² *Celjska knjiga listin* 1996 (Anm. 2), Nr. 88. Vgl. MLINARIČ 1991 (Anm. 4), S. 80.

¹³ *Regesten des Herzogtums Steiermark. 1: 1308–1319* (Hrsg. Hermann Wiesflecker), Graz 1976 (Quellen zur geschichtlichen Landeskunde der Steiermark, 6), Nr. 316; *Celjska knjiga listin* 1996 (Anm. 2), Nr. 93. Vgl. MLINARIČ 1991 (Anm. 4), S. 84, 130. Zur Bedeutung des *secretarius*-Begriffs siehe Christian LACKNER, *Hof und Herrschaft. Rat, Kanzlei und Regierung der österreichischen Herzoge 1365–1406*, Wien-München 2002, S. 313–314 (mit weiterer Literatur).

¹⁴ StLA, AUR 1754. Vgl. MLINARIČ 1991 (Anm. 4), S. 78–79, 93.

¹⁵ HANTSCHK 1972 (Anm. 10), S. 21, 131; Herbert PAULHART, Die Kartausen Mauerbach und Gaming, *Die Zeit der frühen Habsburger. Dome und Klöster 1279–1379* (Hrsg. Floridus Röhrig), Wien 1979, S. 280; Gerhard JARITZ, Die Kartäuser von Mauerbach und ihre Geschichte. Spirituelles Leben auf materieller Basis, *Kartause Mauerbach 1314 bis heute* (ur. Ulrike Knall-Brskovsky), Wien 1999 (= *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 53), S. 376–377.

¹⁶ Edmund Ferdinand SPREITZ, *Zur ältesten Geschichte der Kartause Gaming*, Salzburg 1986 (Analecta Cartusiana, 58/4), S. 10, 23, 63, 66.

¹⁷ *Diplomataria Sacra Ducatus Styriae*, 2 (Hrsg. Sigismundus Pusch, Erasmus Froelich), Viennae 1756, S. 143, Nr. 13; *Regesten des Herzogtums Steiermark* 1976 (Anm. 13), Nr. 349; MLINARIČ 1991 (Anm. 4), S. 130.

¹⁸ Johann VON VIKTRING, *Liber certarum historiarum*, 2 (Hrsg. Fedorus Schneider), Hannoverae-Lipsiae 1910, S. 59–60.

¹⁹ ZAC, SI_ZAC-0006_00004, B 13; *Diplomataria Sacra Ducatus Styriae* 1756 (Anm. 17), S. 143, Nr. 14; *Regesten des Herzogtums Steiermark* 1976 (Anm. 13), Nr. 647; MLINARIČ 1991 (Anm. 4), S. 130.

²⁰ Siehe *Celjska knjiga listin* 1996 (Anm. 2), Nr. 7, 8, 31, 33, 54, 74, 84, 85, 88.

²¹ HANTSCHK 1972 (Anm. 10), S. 19–20, 25, 139–143; PAULHART 1979 (Anm. 15), S. 279; Floridus RÖHRIG, Gründungsurkunde der Kartause Mauerbach, *Die Zeit der frühen Habsburger* 1979 (Anm. 15), S. 360; Friederike KLOS-BUZEK, Gründungsurkunde der Kartause Gaming, *Kunst des Heilens. Aus der Geschichte der Medizin und Pharmazie* (Hrsg. Gottfried Stangler), Wien 1991 (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, n. F. 276), S. 133.

stimmt, was eine der Anregungen für Friedrich III. (und im Weiteren für Albrecht II.) gewesen sein könnte, auch ihrerseits die Kartäuserklöster Mauerbach und Gaming als Ort ihrer Beisetzung auszuwählen. Ulrich II. von Sannegg starb 1316,²² also im Jahr der Herausgabe der Gründungsurkunde für die Kartause Mauerbach, und wurde gemäß seinem Wunsch in der Kartause Seitz beigesetzt.²³ Dieses Kloster erwählte auch seine Frau Katharina von Heunburg zu ihrer letzten Ruhestätte.²⁴ Ulrich II. von Sannegg und seine Frau Katharina verpfändeten und schenkten der Kartause Seitz in der Zeit des Priors Gottfried mehrere Besitztümer.²⁵



5. Siegel von Friedrich I. von Cilli, 1345

Im Zuge der Kämpfe um Königsthron zwischen Friedrich dem Schönen und Ludwig dem Bayern bekamen die Sannegger ab 1314 von den Habsburgern verschiedene Pfandschaften, was bedeutet, dass sie als Lehensträger in der Steiermark den Habsburgern verschiedene Dienste leisteten.²⁶ Im Jahr 1314 ließ sich Prior Gottfried von Seitz zusammen mit zwölf Mönchen in der Kartause Mauerbach nieder (zum letzten Mal wird er in den Urkunden für Seitz am 17. März 1314 erwähnt) und wurde dort erster Prior, was er bis zu seinem Tod am 1. November 1338 blieb.²⁷ Im selben Jahr (am 1. September 1314) bekam Friedrich von Sannegg (Abb. 5) von Friedrich III. dem Schönen den als Lohn für treue Dienste vorgesehenen Zehent und verschiedene Rechte für 140 Silbermark.²⁸ Gottfried, der zehn bis zwölf Jahre die Kartause Seitz leitete,²⁹ ehe er nach Mauerbach ging, spielte sowohl in der Entwicklung beider Kartausen als auch im breiteren politischen Umfeld eine Schlüsselrolle. Er war ein hervorragender Diplomat und eng mit zahlreichen Vertretern der weltlichen und kirchlichen Macht verbunden. Er war Unterhändler, Gesandter und Beichtvater Friedrichs III. des Schönen, durch seine Vermittlung kam es 1325 zwischen Friedrich und Ludwig IV. dem Bayern auch zur Aussöhnung. Gottfried wirkte politisch als Vertreter und enger Vertrauter des Herzogs und übte auch nach dem Tod Friedrichs bedeutenden Einfluss auf die habsburgische Politik aus.³⁰ Unter anderem wurde er zum ersten Visitor der

²² Vgl. die genealogische Tafel bei Dušan KOS, *Vitez in grad*, Ljubljana 2005, S. 260–261.

²³ MLINARIČ 1991 (Anm. 4), S. 80.

²⁴ Jakob Maximilian STEPISCHNEGG, *Das Karthäuser-Kloster Seitz*, Marburg 1884, S. 40–41. Siehe auch Anm. 25.

²⁵ StLA, AUR 3264; STEPISCHNEGG 1884 (Anm. 24), S. 40–41; Günther BERNHARD, *Die Geschichte der Kartause Seitz im Mittelalter*, 2, Graz 1987 (Dissertation), R 212; MLINARIČ 1991 (Anm. 4), S. 80, 95.

²⁶ BAUM 1999 (Anm. 5), S. 38.

²⁷ VON VIKTRING, 1910 (Anm. 18), S. 59–60; PAULHART 1979 (Anm. 15), S. 279; Georgius Valentinus SCHWENGEL, *Appendix ad tom. III. Propaginis S.O. cartusiensis*, *British Library London, Add. Ms. 17090*, Salzburg 1983 (Analecta Cartusiana, 90:7/1), S. 68–69; Friederike KLOS-BUZEK, *Österreichs Kartausen und ihre kulturhistorische Bedeutung*, *Kunst des Heilens* 1991 (Anm. 21), S. 40; MLINARIČ 1991 (Anm. 4), S. 21–22, 74–75, 130, 472; JARITZ 1999 (Anm. 15), S. 375; Jože MLINARIČ, *Kartuzija Bistra*, Ljubljana 2001, S. 16.

²⁸ *Celjska knjiga listin* 1996 (Anm. 2), Nr. 107, siehe auch Nr. 131. Vgl. BELE 2015 (Anm. 2), S. 70–71.

²⁹ Darüber siehe MLINARIČ 1991 (Anm. 4), S. 21, 74, 511.

³⁰ Vgl. HANTSCHK 1972 (Anm. 10), S. 27–28, 44–45, 80, 108–114; PAULHART 1979 (Anm. 15), S. 280; Friederike



6. Herzog Albrecht II., Glasgemälde aus der Kartause Gaming, 1347–1349, heute im Stift St. Florian

Oberdeutschen Ordensprovinz bestellt,³¹ und höchstwahrscheinlich setzte er sich bei Friedrich für die Kartausen im heutigen slowenischen Gebiet ein. Letzterer stellte 1320 noch eine Urkunde für das Gairacher Kloster aus, 1329 zwei weitere für das Seitzer Kloster, eine Urkunde gab es ferner für die Kartause Freudenthal.³²

Im Jahr 1330 errichteten die Habsburger eine neue Kartause. Für die Entscheidung zur Gründung der Kartause Gaming macht die Literatur insbesondere die Erfüllung des Gelübdes von Albrecht II. (Abb. 6), seine plötzliche Erkrankung und die Tatsache geltend, dass sein im Gründungsjahr der Kartause Gaming verstorbener Bruder Friedrich III. ebenso eine Kartause gegründet hatte.³³ Jedoch muss auch Prior Gottfried bei der Gründung der Kartause Gaming eine bedeutende Rolle gespielt haben, denn die ersten Mönche kamen von Mauerbach nach Gaming.³⁴ Albrecht stellte viele Urkunden für die slowenischen Kartausen aus und intensivierte zugleich die Verbindungen mit den Sanneggern bzw. mit den Grafen von Cilli.

So existieren zwischen 1334 und 1358 mehr als 20 Urkunden für die Kartausen Seitz, Gairach und Freudenthal, zwei davon stellte Albrecht II. zusammen mit Herzog Otto aus.³⁵ In dieser Zeit können wir auch enge Beziehungen zwischen Friedrich von Sannegg und Albrecht II. feststellen. Ab 3. Mai 1334 ist Friedrich von Sannegg als Hauptmann von Krain und der Mark urkundlich erwähnt.³⁶ Diese wichtige Funktion ist hervorzuheben, weil der Hauptmann der höchste Vertreter

KLOS, Die Anfänge österreichischer Kartausen. Versuch einer Skizzierung, *Die Kartäuser in Österreich*, 3 (Hrsg. James Hogg), Salzburg 1981 (Analecta Cartusiana, 83), S. 44–45, 52; MLINARIČ 1991 (Anm. 4), S. 22, 74–75; Winfried STELZER, Gründung und Grablege Herzog Albrechts II. von Österreich, *Kunst des Heilens* 1991 (Anm. 21), S. 33; Alexander SAUTER, *Fürstliche Herrschaftsrepräsentation. Die Habsburger im 14. Jahrhundert*, Ostfildern 2003, S. 39–40.

³¹ Georgius Valentinus SCHWENGEL, *Propago sacri Ordinis Cartusienis per Germaniam. 1: De Provincia Alemaniae superioris et domibus Poloniae*. *British Library London, Add. Ms. 17086*, Salzburg 1981 (Analecta Cartusiana, 90:3), S. 1; MLINARIČ 1991 (Anm. 4), S. 74, 84.

³² Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana [Archiv der Republik Slowenien] (ARS), SI AS 1063/4797; StLA, AUR 1985d; StLA, AUR 1987; *Diplomataria Sacra Ducatus Styriae* 1756 (Anm. 17), S. 144–145, Nr. 17; MLINARIČ 1991 (Anm. 4), S. 86, 130–131; MLINARIČ 2001 (Anm. 27), S. 67.

³³ Siehe z. B. PAULHART 1979 (Anm. 15), S. 280–281; SPREITZ 1986 (Anm. 16), S. 5–7; STELZER 1991 (Anm. 30), S. 33; SAUTER 2003 (Anm. 30), S. 46.

³⁴ Vgl. PAULHART 1979 (Anm. 15), S. 281; SPREITZ 1986 (Anm. 16), S. 57; STELZER 1991 (Anm. 30), S. 33; SAUTER 2003 (Anm. 30), S. 46.

³⁵ Siehe MLINARIČ 1991 (Anm. 4), S. 86, 87, 93–94, 95, 98–99, 108, 131, 132, 133, 201, 209; MLINARIČ 2001 (Anm. 27), S. 49, 67, 78.

³⁶ *Celjska knjiga listin* 1996 (Anm. 2), Nr. 147 (und weitere); DOMENIG 2004 (Anm. 1), S. 74.



7. Burg Cilli,
heutiger Zustand

des Herzogs im Land war und weil nur besonders vertrauenswürdige Personen sie innehatten.³⁷ Im Juni dieses Jahres war der Prior von Seitz in Cilli, auf der Burg Friedrichs von Sannegg (Abb. 7), der am 22. Juni 1334 eine Schenkungsurkunde für *hail unser sel und unser vordern und nachhomen* für die Kartause Seitz ausstellte; die Vogtei über die geschenkten Besitztümer behielt er sich vor.³⁸ Noch am selben Tag stellte der Seitzer Prior eine Urkunde aus, in der er mit seinem Konvent Friedrich von Sannegg und seine Erben für alle Zeit zu Vögte über klösterliche Besitztümer zu Swersowitz ernennt.³⁹ Am 5. September 1334 scheint Friedrich von Sannegg in einer Urkunde für das Kloster Freudenthal auf.⁴⁰ Am 4. Jänner 1336 wurde Friedrich von Sannegg durch die Herzöge Albrecht II. und Otto I. von Habsburg mit Tüffer, Freudeneck, Klausenstein und Ratschach als Pfandschaften belehnt. Friedrich von Sannegg beglich nämlich beim ehemaligen Verwalter von Tüffer Peter von Liebenberg die Schulden Friedrichs des Schönen.⁴¹ Friedrich von Sannegg, der den Kartäusern sehr zugetan war, erwarb am 16. April 1341 durch Vermittlung der Habsburger für seine Familie den Grafentitel und machte gesellschaftlich und politisch einen großen Schritt nach oben.⁴² Als ein Propagandazeichen von diesem Aufstieg ist auch der Dachreiter der Gairacher Kartäuserkirche zu verstehen (Abb. 8).

Die Habsburger waren dem Bau von Glockentürmen als repräsentativer Gebäudeteile sehr angetan, was auch die Grundsteinlegung zum Bau des Südturms von St. Stephan in Wien im Jahr 1359 durch Rudolf IV. belegt. Mit Rudolfs Förderung wurde auch der Turm der Wallfahrtskirche von Straßengel (1355–1366), dessen stilistische Nähe zum Gaminer Dachreiter unbestritten ist,

³⁷ Vgl. BELE 2015 (Anm. 2), S. 6, 100.

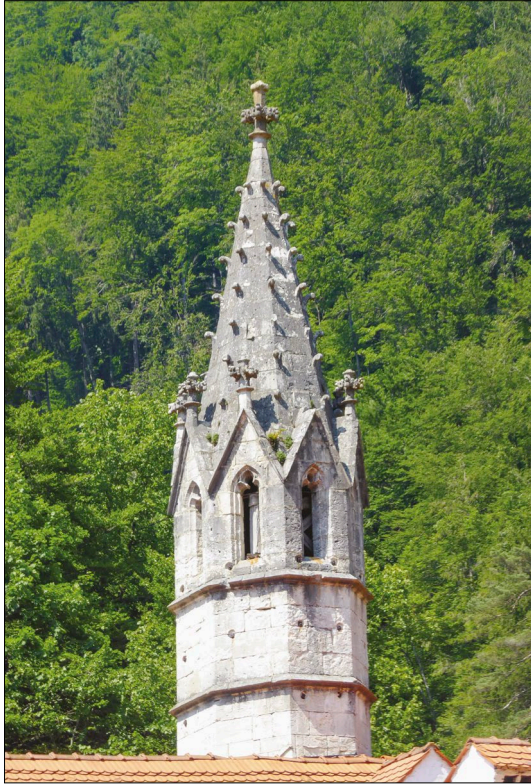
³⁸ *Celjska knjiga listin* 1996 (Anm. 2), Nr. 152. Vgl. MLINARIČ 1991 (Anm. 4), S. 87.

³⁹ *Celjska knjiga listin* 1996 (Anm. 2), Nr. 153. Zu Herman von Cilli, der sich vor 1385 die Vogtei über bestimmte Besitztümer zu dem Selein vorbehielt, siehe MLINARIČ 1991 (Anm. 4), S. 95.

⁴⁰ *Celjska knjiga listin* 1996 (Anm. 2), Nr. 154. Vgl. MLINARIČ 2001 (Anm. 27), S. 67.

⁴¹ *Celjska knjiga listin* 1996 (Anm. 2), Nr. 160. Vgl. Jože KOROPEC, Laško gospostvo v srednjem veku, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, n. F. 12, 1976, S. 253; MLINARIČ 1991 (Anm. 4), S. 106–107.

⁴² *Celjska knjiga listin* 1996 (Anm. 2), Nr. 212. Siehe auch BAUM 1999 (Anm. 5), S. 38; DOMENIG 2004 (Anm. 1), S. 56–57; GRABMAYER, DOMENIG 2005 (Anm. 1), S. 77 und weitere; DOMENIG 2006 (Anm. 1), S. 75–76; DOMENIG 2014 (Anm. 1), S. 116.



8. Ehemalige Kartäuserkirche in Gairach, Dachreiter, Mitte des 14. Jahrhunderts



9. Ehemalige Kartäuserkirche in Gaming, Dachreiter, nach 1330, Kirche geweiht 1342

errichtet. Gerade der Dachreiter von der Kartause Gaming (1322–1342) beweist, dass der Turmbau den Habsburgern vornehmlich zur Machtsymbolisierung diene und mit einem durchaus persönlichen Interesse Albrechts II. in Zusammenhang gebracht werden kann (Abb. 9). Beim Bau wirkten Meister der Wiener Bauhütte mit, der Dachreiter diene auch als Vorbild für den heute nicht mehr erhaltenen Turm der Wiener Michaelerkirche (Abb. 10).⁴³ Die Kirche von Gaming diene auch als Vorbild beim Bau des Chors und bei anderen Baudetails der Michaelerkirche.⁴⁴ Der Bau des Dachreiters von Gairach wird in der Literatur in das letzte Viertel des 14. Jahrhunderts datiert,⁴⁵

⁴³ Vgl. Walther BUCHOWIECKI, *Die gotischen Kirchen Österreichs*, Wien 1952, S. 238; Günter BRUCHER, *Gotische Baukunst in Österreich*, Salzburg-Wien 1990, S. 80, 92–93; Günter BRUCHER, Gaming (NÖ.), ehemalige Kartause »Marienthron«, *Gotik* (Hrsg. Günter Brucher), München-London-New York 2000 (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 2), S. 274; Günter BRUCHER, Maria Straßengel (Stmk.), Wallfahrtskirche, *Gotik 2000* (Anm. 43), S. 254; Günter BRUCHER, Architektur von 1300 bis 1430, *Gotik 2000* (Anm. 43), S. 239; Günther BUCHINGER, Doris SCHÖN, Die Michaelerkirche im 14. Jahrhundert. Bautätigkeit und Ausstattung im Wechselspiel zwischen landesfürstlichen Hof und bürgerlicher Pfarrgemeinde, *Die Wiener Hofburg im Mittelalter. Von der Kastellburg bis zu den Anfängen der Kaiserresidenz* (Hrsg. 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. 258.

⁴⁴ BUCHINGER, SCHÖN 2015 (Anm. 43), S. 258, 259, 265, 284.

⁴⁵ Robert PESKAR, *Arhitektura in arhitekturna plastika okoli leta 1400 v Sloveniji*, Ljubljana 2005 (Dissertation), S. 202. Jože GREGORIČ, Srednjeveška cerkvena arhitektura v Sloveniji do leta 1430, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. F. 1, 1951, S. 16, hat den Dachreiter nach stilistischen Kriterien um die Mitte des 14. Jahrhunderts datiert, was nach Meinung von Robert Peskar wenig wahrscheinlich ist.



10. Hans Sebald
Lautensack: *Das Heer
des Assyrerkönigs
Sennacherib vor
Jerusalem als Allegorie
auf die Niederlage des
Osmanischen Heeres
vor Wien im Jahre 1529,*
Ausschnitt mit der
Wiener Michaelerkirche,
1558/1559, Albertina
Wien

jedoch zeigt ein detaillierter Vergleich mit jenem in Gaming, dass der Dachreiter wahrscheinlich bereits um die Mitte des 14. Jahrhunderts entstand, vermutlich mit Friedrich I., Graf von Cilli, als Bauherrn. Darauf weisen sowohl der Architekturtyp als auch historische Verbindungen hin.

Zur Zeit des Baus beider österreichischer Türme (der Kirche von Gaming und der Michaelerkirche in Wien) stieg Friedrich I. zum höchsten Berater Herzog Albrechts II. auf.⁴⁶ Herzog Albrecht II. bestätigte den Kartäusern in Gairach zwischen 1338 und 1356 mehrere Rechte und Privilegien und forderte seine Beamten auf, die Kartause zu unterstützen.⁴⁷ Die Erhebung Friedrichs I. zum Grafen von Cilli im Jahr 1341 stand in engem Zusammenhang mit seinem Engagement für die Habsburger.⁴⁸ Für die Erhebung zum Grafen intervenierten die Habsburger 1341 beim Kaiser, und Ludwig der Bayer entsprach ihrer Bitte.⁴⁹ Nur wenige Monate später, am 15. August 1341, kaufte Friedrich I. ein Haus in der heutigen Habsburgergasse (ehemaligen Preydenstraße) in Wien um die Summe von 69 Pfund Wiener Pfennige, wo er bis zum Jahre 1356 blieb.⁵⁰ Das Haus stand neben dem Pfarrhof von St. Michael, und von 1341 bis 1353 war Friedrich dem Kaplan des Altars des hl. Nikolaus im Südchor der Michaelerkirche dienstpflichtig.⁵¹ Am Triumphbogen des südlichen Chores sind vermutlich sogar Herzog Albrecht und Herzogin Johanna von Pfirt dargestellt, wie sie in Dankbarkeit Christus bedeutende Stücke der Wiener Reliquiensammlung präsentieren.⁵² 1356 verkaufte der letzte Pfannberger in Mannesstamm, Johann (1321–1362), den Palast, der auf der Parzelle der heutigen

⁴⁶ Vgl. Günther BUCHINGER, Doris SCHÖN, Städtebauliche Entwicklung des Burgviertels. Die Niederlassung der Parteigänger der Habsburger, *Die Wiener Hofburg* 2015 (Anm. 43), S. 148.

⁴⁷ Dazu siehe MLINARIČ 1991 (Anm. 4), S. 131, 133.

⁴⁸ DOMENIG 2014 (Anm. 1), S. 116.

⁴⁹ DOMENIG 2004 (Anm. 1), S. 56–57, 129; DOMENIG 2006 (Anm. 1), S. 75.

⁵⁰ BUCHINGER, SCHÖN 2015 (Anm. 46), S. 148; BUCHINGER, SCHÖN 2015 (Anm. 43), S. 271.

⁵¹ ARS, SI AS 1063/4579; ARS, SI AS 1063/4587; BUCHINGER, SCHÖN 2015 (Anm. 43), S. 271.

⁵² BUCHINGER, SCHÖN 2015 (Anm. 43), S. 261, 268, 269, 270.

Amalienburg in Wien zwischen dem Burgplatz sowie der Schauflergasse und dem Ballhausplatz stand, um 400 Pfund Wiener Pfennige an seinen Onkel Friedrich von Cilli.⁵³ Aufgrund dieser gewaltigen Kaufsumme vermuten Günther Buchinger und Doris Schön, dass das Gebäude teilweise wahrscheinlich zwei Obergeschosse und das Zwei- bis Dreifache einer gängigen Parzelle eines Bürgerhauses umfasste.⁵⁴ Dieser Palast wurde für einhundert Jahre zum Sitz der Familie.⁵⁵

Beim Vergleich der Kirchtürme von Gaming und Gairach bemerken wir, dass der Dachreiter von Gaming höher und größer ist, die Seiten sind aufgrund der sechseckigen Form breiter und deshalb mehr gegliedert. Den Dachreiter von Gairach verbinden mit jenem der Wiener Michaelerkirche das achteckige Konzept und die Gliederung in zwei durch Gesimse getrennte Etagen, mit dem von Gaming aber insbesondere die Wimperge mit Kreuzblumen. Mit dem Gaminger Dachreiter verbindet ihn weiters die eigenständige Bogenkonstruktion über dem Gewölbe des Schiffs, die den Dachreiter stützt. Auch der Wiener Turm hatte, wie wir sie von Gaming und Gairach kennen, steinerne, krabbenbesetzte Helme. Der Dachreiter von Gairach zeichnet sich durch die besondere Qualitätsarbeit der Steinmetze aus, für die es im slowenischen Raum keinen Vergleich gibt und die die Wiener-Gaminger Herkunft verrät. Der Meister musste aus dem Kreis der Wiener Bauhütte stammen bzw. mit ihrer Arbeit gut vertraut sein. Ich vermute, dass der Dachreiter von Gairach in direktem Zusammenhang mit den Bauaktivitäten der Habsburger entstand, insbesondere jener Albrechts II. Er hatte wohl eine ähnliche Funktion wie die beiden österreichischen Türme, die als Machtsymbol der Habsburger entstanden: Er war symbolischer Ausdruck der Macht Friedrichs I., der gerade um die Mitte des 14. Jahrhunderts stark an gesellschaftlichem Ansehen und Wertschätzung am Wiener Hof gewann.

In der Urkunde, welche Albrecht II. am 9. Dezember 1339 für Gairach ausgestellt hatte, wird Friedrich von Sannegg und seinen Nachkommen aufgetragen, die Kartause von Gairach zu schützen, zugleich wird dem Hauptmann von Krain untersagt, in bestimmte Rechte der Mönche einzugreifen.⁵⁶ Auch am 27. Oktober unbekanntes Jahres nach der Grafung nahm Herzog Albrecht II. die Gairacher Mönche in Schutz und erteilte Friedrich von Cilli entsprechende Weisungen.⁵⁷ Von allen Habsburgern stellte Albrecht II. die meisten Urkunden zugunsten der Kartause Gairach aus, was durchaus für sein Interesse an dieser Kartause und unter Umständen für die These über den Bau des Dachreiters der Gairacher Klosterkirche schon um die Mitte des Jahrhunderts spricht. Albrecht II. war auch der Kartause Freudenthal gewogen. Am 13. November 1349 kam sogar der Prior aus Freudenthal persönlich nach Wien und bat ihn um die Bestätigung einiger Urkunden.⁵⁸

Auch nach dem Tod Albrechts II. waren die Habsburger den Kartäusern in der Südsteiermark und in Krain zugetan. Gerade in dieser Zeit waren die Grafen von Cilli, die in den Urkunden von den habsburgischen Herzögen mehrmals als *unser getreuen lieben* genannt sind, zugleich die wichtigsten Förderer dieser Kartausen. Rudolf IV. stellte zwischen 1358 und 1365 mindestens zehn

⁵³ Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien (OeStA/HHSta), AUR 1356, Mai 24; BUCHINGER, SCHÖN 2015 (Anm. 46), S. 146, 147–148.

⁵⁴ BUCHINGER, SCHÖN 2015 (Anm. 46), S. 148.

⁵⁵ Günther BUCHINGER, Doris SCHÖN, „... gelegen bei der purgk zu wien ...“. Zur städtebaulichen Entwicklung des Wiener Burgviertels im Spätmittelalter, *Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien*, 64/65, 2008/2009, S. 46; BUCHINGER, SCHÖN 2015 (Anm. 46), S. 148.

⁵⁶ *Celjska knjiga listin* 1996 (Anm. 2), Nr. 193. Vgl. MLINARIČ 1991 (Anm. 4), S. 131.

⁵⁷ *Diplomataria Sacra Ducatus Styriae* 1756 (Anm. 17), S. 147, Nr. 24; MLINARIČ 1991 (Anm. 4), S. 131.

⁵⁸ ARS, SI AS 1063/4797; MLINARIČ 2001 (Anm. 27), S. 67, siehe noch S. 49, 78.



11. Ehemalige Minoritenkirche in Cilli, Tympanon mit den Stifterbildnissen Ulrich I. und Hermann I. von Cilli zu Füßen der Muttergottes, 1360–1370, heute am Sakristei-Portal

Urkunden für Seitz, Gairach und Freudenthal aus.⁵⁹ Die Cillier Brüder Ulrich I. und Hermann I. (Abb. 11) befanden sich oft in Rudolfs Gefolge.⁶⁰ Am 24. März 1360 war Rudolf IV. in Cilli bei den Grafen Ulrich I. und Hermann I., außerdem waren noch Graf Meinhard IV. von Görz-Tirol mit Sohn, Graf Otto von Ortenburg, der Patriarch von Aquileia Ludovico della Torre, der Erzbischof von Salzburg Ortolf sowie die Bischöfe von Lavant, Seckau, Gurk, Passau, Freising und Chiemsee sowie der Prior der Kartause Gairach anwesend. Auf Ersuchen des Letzteren stellte Rudolf IV. eine Bestätigungsurkunde aus.⁶¹ Der Landesfürst begab sich in Begleitung der Genannten nach Laibach, wo ihm das Landesadel huldigte und wo auch der Prior der Kartause Freudenthal zugegen war. Rudolf stellte damals zwei Urkunden für die Kartause Freudenthal aus.⁶² Am 2. April 1364 trug Rudolf IV. dem Landeshauptmann von Krain Ulrich I. von Cilli auf, die damals vergebenen Privilegien für Freudenthal zu respektieren.⁶³ Noch am 7. Februar 1365, im Jahr seines Ablebens,

⁵⁹ Siehe MLINARIČ 1991 (Anm. 4), S. 94–95, 133; MLINARIČ 2001 (Anm. 27), S. 67–68; DOMENIG 2004 (Anm. 1), S. 79.

⁶⁰ BAUM 1999 (Anm. 5) 39.

⁶¹ ZAC, SI_ZAC-0006_00024-008; siehe auch ZAC, SI_ZAC-0006_0003-042 ff.; *Diplomataria Sacra Ducatus Styriae* 1756 (Anm. 17), S. 148–150, Nr. 28; MLINARIČ 1991 (Anm. 4), S. 133.

⁶² ARS, SI AS 1063/4808; MLINARIČ 2001 (Anm. 27), S. 67–68.

⁶³ ARS, SI AS 1063/4813. Vgl. MLINARIČ 2001 (Anm. 27), S. 68.

beauftragte Rudolf den Landeshauptmann, die Rechte der Mönche von Freudenthal zu schützen.⁶⁴ In den 1360er Jahren waren die Cillier mehrfach für die Habsburger als Söldnerführer in Bayern, Tirol und Oberitalien tätig, dazu kamen finanzielle Hilfeleistungen. Als Gegenleistung erhielten die Cillier mehrere Pfandgüter und die hohe Gerichtsbarkeit in ihrer Grafschaft.⁶⁵

Rudolfs Brüder, die Herzöge Albrecht III. und Leopold III., stellten in den Jahren 1366 bis 1387 mindestens elf Urkunden zugunsten der slowenischen Kartausen aus.⁶⁶ In diese Zeit fällt auch die neuerliche Grafung der Cillier, am 30. September 1372 erhob nämlich Kaiser Karl IV. die Familie wiederum in den Grafenstand.⁶⁷ Am 27. März 1374 stellte Albrecht III. in Laibach eine Urkunde für die Kartause Gairach und eine für die Kartause Freudenthal aus, auf der Rückkehr hielt er sich auch in Cilli auf.⁶⁸ Im Jahr 1377 begab sich Herzog Albrecht III. mit fünf Grafen, darunter auch den Grafen von Cilli Hermann I., Hermann II. und Wilhelm I., sowie zahlreichen Rittern auf Preußenfahrt. Im Zuge dieser militärischen Expedition empfing Herzog Albrecht III. vom Grafen Hermann I. von Cilli den Ritterschlag, dessen Erlangung sich als das Hauptmotiv für die herzogliche Preußenreise darstellt.⁶⁹

Die engen Verbindungen zwischen den Grafen von Cilli, den Habsburgern und den Kartäusern sind auch in der Zeit des großen Kirchenschismas zu beobachten, als der Sitz des Generalpriors römischer Obödienz in der Kartause Seitz war. Damals erteilten die Landesfürsten den drei zu der Zeit bestehenden slowenischen Kartausen eine Reihe von Privilegien und beauftragten die Beamten zur Einhaltung dieser Rechte.⁷⁰ Gerade in dieser Zeit sind engste Beziehungen zwischen den Grafen von Cilli und den Kartäusern einerseits sowie den Habsburgern andererseits urkundlich nachgewiesen. Am 29. Jänner 1394 stellte Herzog Albrecht IV. eine Urkunde für das Kloster Seitz aus, in welcher er Hermann II. von Cilli, den Landeshauptmann von Krain, beauftragte, bestimmte Besitztümer der Kartause Seitz zu schützen.⁷¹ Unter den Seitzer Priors ragt in der Zeit des Schismas der berühmte Stefan Macone heraus, der sich besonders um die Kanonisierung der hl. Katharina von Siena bemühte. Ihre Vita, die er in Gairach abschreiben und mit seinen handschriftlichen Anmerkungen ausstatten ließ (Abb. 12), sandte er weltlichen und kirchlichen Führern, unter anderem auch Herzog Albrecht IV. Dieser entsandte in der nämlichen Angelegenheit zwei Kartäuserpriors zum Papst, und zwar aus Gaming und Freudenthal.⁷² Macone stand in enger

⁶⁴ ARS, SI AS 1063/4814. Vgl. MLINARIČ 2001 (Anm. 27), S. 68, 82.

⁶⁵ DOMENIG 2004 (Anm. 1), S. 67–68, 75–76, 103–105; DOMENIG 2006 (Anm. 1), S. 75, 76, 83. Siehe auch BAUM 1999 (Anm. 5), S. 39.

⁶⁶ Siehe MLINARIČ 1991 (Anm. 4), S. 95, 98–99, 133; MLINARIČ 2001 (Anm. 27), S. 82, 92.

⁶⁷ ARS, SI AS 1063/4291. Siehe auch BAUM 1999 (Anm. 5), S. 39–40, 44; DOMENIG 2004 (Anm. 1), S. 57–59; DOMENIG 2006 (Anm. 1), S. 75–76; DOMENIG 2014 (Anm. 1), S. 117.

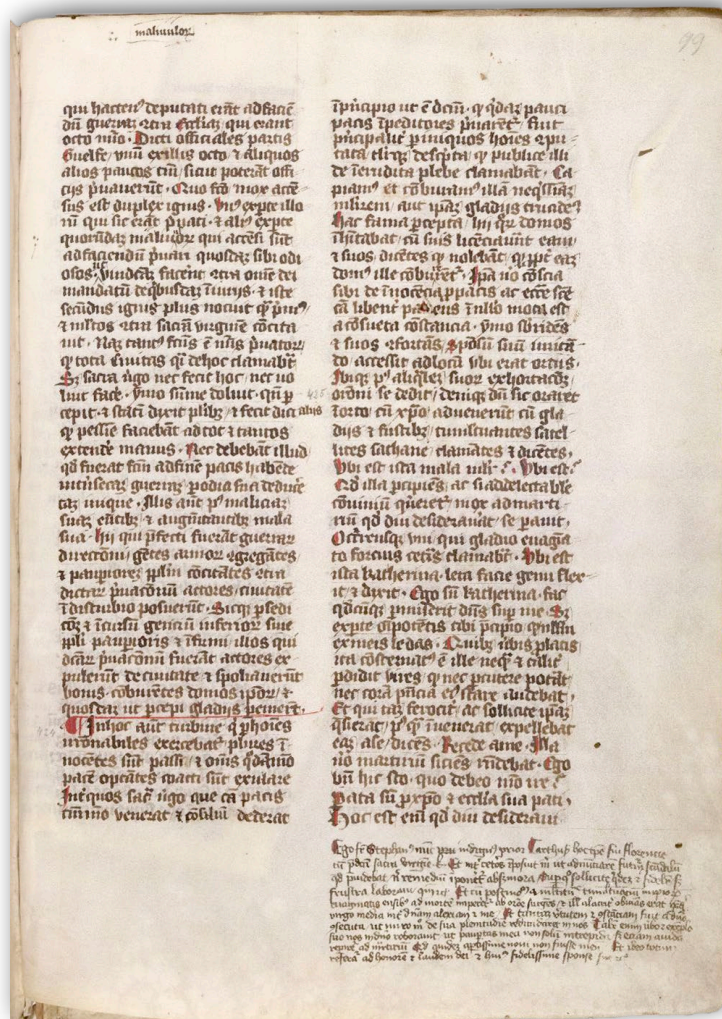
⁶⁸ *Diplomataria Sacra Ducatus Styriae* 1756 (Anm. 17), S. 151, Nr. 31; MLINARIČ 1991 (Anm. 4), S. 133; MLINARIČ 2001 (Anm. 27), S. 82; LACKNER 2002 (Anm. 13), S. 349.

⁶⁹ *Peter Suchenwirt's Werke aus dem vierzehnten Jahrhunderte. Ein Beytrag zur Zeit- und Sittengeschichte* (Hrsg. Alois Primisser), Wien 1827, S. 11; Werner PARAVICINI, *Die Preussenreisen des europäischen Adels*, 2, Sigmaringen 1995 (Beihefte der Francia, 17/2), S. 130–132; LACKNER 2002 (Anm. 13), S. 185; DOMENIG 2006 (Anm. 1), S. 76; DOMENIG 2014 (Anm. 1), S. 124.

⁷⁰ MLINARIČ 2001 (Anm. 27), S. 92 ff.

⁷¹ StLA, AUR 3798b. Vgl. MLINARIČ 1991 (Anm. 4), S. 170. Siehe auch Pavle BLAZNIK, *Historična topografija Slovenske Štajerske in jugoslovanskega dela Koroške do leta 1500*, 2, Maribor 1988, S. 557.

⁷² Avguštin STEGENŠEK, *Konjiška dekanija*, Maribor 1909, S. 230–231; MLINARIČ 1991 (Anm. 4), S. 165; David MOVIRIN, Katarina, dominikanec in kartuzijan. Kartuzijanski generalni prior v Žičah Štefan Maconi in njegova vloga pri kanonizaciji svete Katarine Sienske, *Zgodovinski časopis*, 59, 2005, S. 363–364.



12. *Legenda beatae Catherinae de Senis*, National- und Universitätsbibliothek, Ljubljana, Ms 12, 1401, fol. 99v

Beziehungen zu den Grafen von Cilli, insbesondere mit Hermann II., der in der Zeit von Macones Priorat in Seitz die Kartause Pletriach gründete. Was den Einfluss und das hohe Ansehen der Grafen von Cilli bei den Habsburgern noch im ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts betrifft, muss hervorgehoben werden, dass unter anderem Hermann II. von Cilli den Streit zwischen Ernst und Leopold IV. von Österreich schlichtete.⁷³ Ulrich I. und Hermann II. von Cilli scheinen wenigstens zeitweilig in einem Ratsverhältnis zu den habsburgischen Herzögen gestanden zu haben.⁷⁴ Auch Herzog Wilhelm stellte zur Zeit des großen Schismas zwischen 1396 und 1404 mehrere Dokumente zugunsten der Kartausen Seitz, Gairach und Freudenthal aus (eine zusammen mit Herzog Leopold IV.).⁷⁵ In insgesamt fünf Urkunden wandte er sich an den Hauptmann Hermann II. von Cilli und erlegte ihm die Regelung einiger klösterlicher (besitztümlicher) Angelegenheiten und Streitigkeiten sowie die Wahrung der klösterlichen Rechte auf.⁷⁶ Am 7. Juni 1404 befahl Herzog Albrecht IV. dem

⁷³ DOMENIG 2004 (Anm. 1), S. 76–77; DOMENIG 2006 (Anm. 1), S. 76.

⁷⁴ LACKNER 2002 (Anm. 13), S. 134, 120, 146, 245.

⁷⁵ Siehe MLINARIČ 1991 (Anm. 4), S. 170, 171, 172, 174–175; MLINARIČ 2001 (Anm. 27), S. 81, 92, 93, 96, 453.

⁷⁶ Siehe MLINARIČ 2001 (Anm. 27), S. 81, 92, 93, 453.

Landeshauptmann Hermann II. von Cilli, die Rechte der Kartause Freudenthal zu schützen, und am 18. August des gleichen Jahres befahl er Hermann II. von Cilli, dem Landesvizedom sowie allen Hörigen, sich nicht die Vogtei über die Kartause Freudenthal anzueignen, erwähnt aber gleichzeitig, dass ein Teil dieser Rechte an Hermann II. von Cilli gehe.⁷⁷ Zu nennen ist noch Ernst der Eiserne, der ebenfalls allen vier Kartausen auf dem Gebiet des heutigen Sloweniens zugetan war.⁷⁸ Das Kloster in Pletriach erhielt einige Privilegien auch von Herzog Leopold IV.⁷⁹

Am 21. Juni 1433 ernannte Herzog Friedrich V. den jeweiligen Prior der Kartause Pletriach, der Stiftung des Grafen Hermann II. von Cilli, zu seinem Hofkaplan und nahm die Kartause unter seinen besonderen Schutz.⁸⁰ Ab 1433 stellte Friedrich (ab 1440 König Friedrich IV. und ab 1452 Kaiser Friedrich III.) mehrere Urkunden zum Nutzen der slowenischen Kartausen aus, auch noch nach dem Aussterben der Grafen von Cilli, die er 1456 beerbte.⁸¹ In einer Urkunde aus der Zeit zwischen 1440 und 1447 bestätigten die Grafen Friedrich II. und Ulrich II. von Cilli unter anderem auch die Schenkungen und Privilegien Friedrichs für das Kloster Pletriach.⁸² Die gegenseitige Verbundenheit der Grafen von Cilli mit den Habsburgern blieb bis in die 1430er Jahre sehr eng, lockerte sich aber gerade unter Herzog Friedrich V., der den Grafen von Cilli den Fürstentitel nicht zuerkennen wollte.⁸³ Zu Reichsfürsten wurden die Grafen von Cilli am 30. November 1436 durch Kaiser Sigismund von Luxemburg erhoben.⁸⁴ Das Verhältnis zwischen Friedrich und den Grafen Ulrich II. und Friedrich II. von Cilli war mit dem Friedensschluss von 1443 geklärt; Friedrich III. erhob die Cillier neuerlich zu Reichsfürsten, und ein gegenseitiger Erbvertrag wurde geschlossen.⁸⁵ Die Auseinandersetzungen um die Vormundschaft über Ladislaus Postumus, den Sohn des Königs Albrecht II. (V.) von Habsburg und Elisabeth von Luxemburg – letztere die Tochter Barbaras von Cilli und Kaiser Sigismunds von Luxemburg – wurden beigelegt. Am 6. September 1452 zog der junge König Ladislaus in die Wiener Burg ein, wo er zur Erziehung Ulrich II. von Cilli anvertraut wurde.⁸⁶ Noch im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts und in der Zeit bis zu ihrem unglücklichen

⁷⁷ ARS, SI AS 1063/4838; ARS, SI AS 1063/4839. Vgl. MLINARIČ 2001 (Anm. 27), S. 93, siehe auch S. 92.

⁷⁸ Siehe Jože MLINARIČ, *Kartuzija Pleterje 1403–1595*, Ljubljana 1982, S. 102, 116–117, 139; MLINARIČ 1991 (Anm. 4), S. 175, 192, 201; MLINARIČ 2001 (Anm. 27), S. 121, 136, 138, 139, 309, 331, 350. Zur Beziehung zwischen den Cilliern und dem Herzog Ernst siehe DOMENIG 2006 (Anm. 1), S. 81.

⁷⁹ ARS, SI AS 1063/5537; MLINARIČ 1982 (Anm. 78), S. 109, 116.

⁸⁰ ARS, SI AS 1063/5589; MLINARIČ 1982 (Anm. 78), S. 118.

⁸¹ Zu den gegenseitigen Kontakten zwischen Friedrich II. und den Klöstern Seitz, Gairach, Freudenthal und Pletriach siehe MLINARIČ 1982 (Anm. 78), S. 107, 116–119, 129, 144, 171, 179; MLINARIČ 1991 (Anm. 4), S. 194, 196–197, 201, 208–209, 232; MLINARIČ 2001 (Anm. 27), S. 121, 122–123, 124, 129, 130, 137, 138, 144, 145, 157. Siehe auch die entsprechenden Einträge in *Regesta Imperii*.

⁸² Siehe Carolo LE COUTEULX, *Annales Ordinis Cartusienensis ab anno 1084 ad Annum 1429*, 7, Monstrolii 1890, S. 202–205; MLINARIČ 1982 (Anm. 78), S. 106–107.

⁸³ BAUM 1999 (Anm. 5), S. 45; DOMENIG 2004 (Anm. 1), S. 77–80; DOMENIG 2006 (Anm. 1), S. 85–87, 90; DOMENIG 2014 (Anm. 1), S. 116–117, 118–119, 127.

⁸⁴ ARS, SI AS, 1063/4478. Siehe auch BAUM 1999 (Anm. 5), S. 44–45; DOMENIG 2004 (Anm. 1), S. 60–62, 86; DOMENIG 2006 (Anm. 1), S. 84–85.

⁸⁵ HHSta, Reichsregister, N 157r. Siehe dazu auch BAUM 1999 (Anm. 5), S. 45–46; DOMENIG 2004 (Anm. 1), S. 72, 78–79, 92–93; DOMENIG 2006 (Anm. 1), S. 88; DOMENIG 2014 (Anm. 1), S. 118–119.

⁸⁶ Aeneas Sylvius PICCOLOMINI, *Historia Rerum Friderici III. Imperatoris* (Hrsg. Adam František Kollár), Vindobonae 1762 (*Analecta Monumentorum omnis aevi Vindobonensia*, 2), Sp. 396, 404; Thomas EBENDORFER, *Chronica Austriae* (Hrsg. Alphons Lhotsky), Berlin-Zürich 1967 (*Monumenta Germaniae Historica. Scriptores rerum Germanicarum, Nova series* 13), S. 417; BAUM 1999 (Anm. 5), S. 45–46; DOMENIG 2004 (Anm. 1), S. 72–73; DOMENIG 2006 (Anm. 1), S. 87–89; DOMENIG 2014 (Anm. 1), S. 119, 127.



13. Wappentafel von der südlichen Stadttor in Cilli mit dem Wappen der Grafen von Cilli und dem Habsburgischen Wappen, 1466, heute am Haus Slomškov trg 7, Celje

Ende im Jahr 1456 waren die Grafen von Cilli den slowenischen Kartausen äußerst zugetan, was auch ihre Stiftungstätigkeit auf künstlerischem Gebiet in allen vier Klöstern belegt.

Der Prior von Seitz war am 8. Juni 1453 persönlich bei Friedrich III. in Graz, wo ihm der Kaiser die bisherigen Privilegien bestätigte und neue verlieh.⁸⁷ Am 1. Dezember 1457 erwirkte der Prior von Seitz bei Kaiser Friedrich III. die Bestätigung der Urkunde von Graf Friedrich II. von Cilli bezüglich der Zehente.⁸⁸ Ein Jahr später, am 9. Februar 1458, sprach der Prior von Gairach bei Kaiser Friedrich III. in Wiener Neustadt vor, und zwar mit der Bitte um Bestätigung der Privilegien; Friedrich entsprach dieser Bitte und verlieh dem Kloster noch weitere Privilegien.⁸⁹ In der Kartause Gairach fand man im Jahr 1569 bei der Inventarisierung die (nicht geschützte) Goldene Bulle von Kaiser Friedrich III.,⁹⁰ was ein weiterer Beleg für die engen Verbindungen ist, die die Habsburger auch über die Grafen von Cilli mit den slowenischen Kartausen pflogen (Abb. 13). Ein Ergebnis dieser Verbundenheit sind auch die starken Geschichts-, Kunst- und Ordensverbindungen der slowenischen Kartausen mit den habsburgischen Kartausen Mauerbach und Gaming im Mittelalter.⁹¹ Die Kartäuserpolitik der Grafen von Cilli mit ihrem Sitz in der Südsteiermark und somit sehr nah von den Kartausen Seitz und Gairach und die engen gegenseitigen Kontakte waren bestimmt eine der entscheidenden Anregungen und Vorbilder für die Kartäuserpolitik der Habsburger und für ihren Entschluß diesen monastischen Elite-Orden auch in der Nähe von Wien und in Niederösterreich anzusiedeln und sich im Kartäuserkloster begraben zu lassen.

⁸⁷ StLA, AUR 6419. Vgl. MLINARIČ 1991 (Anm. 4), S. 199.

⁸⁸ StLA, AUR 6645. Vgl. MLINARIČ 1991 (Anm. 4), S. 208–209.

⁸⁹ ZAC, SI_ZAC-0006_00004, B 53. Vgl. MLINARIČ 1991 (Anm. 4), S. 232.

⁹⁰ StLA, Meillerakten XVI-W-16 und 18. Vgl. MLINARIČ 1991 (Anm. 4), S. 288.

⁹¹ Der Aufsatz entstand im Rahmen des Forschungsprojekts *Visual Arts between Censorship and Propaganda from the Middle Ages to the End of World War I* (L7-8282), mitfinanziert von der Slowenischen Forschungsagentur (ARRS) und der Slowenischen Akademie der Wissenschaften und Künste, sowie im Rahmen des Forschungsprogramms *Slovenian Artistic Identity in European Context* (P6-0061), mitfinanziert von der Slowenischen Forschungsagentur (ARRS). Die Forschung wurde auch durch das *Joint Excellence in Science and Humanities* Stipendium der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und Künste ermöglicht.

Kartuzijanska politika grofov Celjskih – zgled za Habsburžane?

Povzetek

Žovneški gospodje, ki so bili leta 1341 povzdignjeni v grofe Celjske, leta 1436 pa v deželne kneze, so bili ena najpomembnejših plemiških dinastij v slovenskem prostoru in ključne figure visoke politike v osrednji Evropi vse do svojega izumrtja v letu 1456. Ker so bili grofje Celjski na različnih ravneh izjemno tesno povezani s Habsburžani, je v članku v ospredje postavljeno vprašanje, ali je iz ohranjenih listin mogoče razbrati povezave in medsebojne vplive tudi v monastični oziroma t. i. kartuzijanski politiki Habsburžanov in grofov Celjskih. Da bi našli odgovor na to vprašanje, so bile pregledane ohranjene listine, ki izpričujejo hkratno povezavo med kartuzijani, Habsburžani in Celjani.

Pred letom 1308 sta listinsko izpričana le dva stika med avstrijskimi vojvodi in Žovneškimi, obe rodbini pa sta tedaj že imeli navezan stik s kartuzijani na današnjem slovenskem ozemlju. Medsebojne vezi med Habsburžani in Žovneškimi so se utrdile in intenzivirale po letu 1308. Tedaj sta Ulrik II. Žovneški in Friderik III. Lepi postavila temelje več kot stoletni tesni povezanosti med Žovneškimi in Habsburžani, istočasno pa sta okrepila stike s kartuzijani. Prva listinsko dokazana povezava med Habsburžani, Žovneškimi in kartuzijani sega v maj 1310. Konkretna listina je bila izdana za žički samostan s priorjem Gottfridom, ki ga je leta 1314 Friderik III. nato prevzel za priorja prve kartuzije v avstrijskih deželah, to je kartuzije Mauerbach, ki jo ustanovil prav Friderik. V omenjeni listini je prior Gottfried vojvodi Frideriku III. pohvalil skrb Žovneških za kartuzijo Žiče. Še več, žički prior je bil tedaj kaplan Friderika III. Prior Gottfried je imel izjemen vpliv v tedanji politični kakor tudi cerkveni eliti. V času ustanovitve Maeurbacha je bil Friderik III. celo odvetnik tako kartuzije Žiče kakor tudi Jurkloštra, ki sta bili po drugi strani obe izjemno tesno povezani z Žovneškimi. V letu izdaje ustanovne listine za Mauerbach, leta 1316, je umrl Ulrik II. Žovneški, ki je za mesto svojega pokopa izbral prav kartuzijo Žiče, kar je storila tudi njegova žena Katarina. Upravičeno lahko domnevamo, da so prav kontakti Friderika III. s kartuzijani na južnem Štajerskem in z Žovneškimi, ki so bili tesno povezani s kartuzijani, odločilno vplivali na Friderikov sklep za ustanovitev prvega kartuzijanskega samostana na avstrijskih tleh in za odločitev za pokop v kartuziji. Izjemno tesne povezave je iz listin razbrati tudi v času Albrehta II., še drugega (in zadnjega) ustanovitelja samostana kartuzijanov iz rodbine Habsburžanov. Ravno v ta čas sega izjemen družbeni in politični vzpon prvega celjskega grofa Friderika I. na dunajskem dvoru, vizualni dokaz česar je tudi gradnja stolpiča na kartuzijanski cerkvi v Jurkloštru, ki je v prispevku na novo datiran, in sicer v sredino 14. stoletja, čemur pritrjujejo prav analiza zgodovinskih povezav Friderika I. z Albrechtom II. in primerjave s strešnim stolpičem kartuzije Gaming in zvonikom dunajske cerkve sv. Mihaela. Tesnim stikom med Celjani, Habsburžani in kartuzijani lahko sledimo vse do cesarja Friderika III. V kartuziji Jurklošter so ob inventarizaciji leta 1569 našli celo njegovo zlato bulo.

Das Habsburger Mausoleum in der Stiftskirche Seckau

Susanne König-Lein

Erzherzog Karl II. von Innerösterreich (1540–1590) ließ im ausgehenden 16. Jahrhundert seine Familiengrablege in der Mitte des 12. Jahrhunderts erbauten Kirche des Augustiner-Chorherrenstiftes in Seckau¹ errichten (Abb. 1). Das Mausoleum befindet sich in den beiden letzten östlichen Jochen des nördlichen Seitenschiffes und besteht aus einer Krypta und der darüber liegenden Grabkapelle mit Kenotaph und Altar.²

Die Forschungslage

Bereits 1772 wurde das Habsburger Mausoleum in Seckau von Pater Marquard Herrgott (1694–1762) in seinem Monumentalwerk *Monumenta Augustae Domus Austriacae* ausführlich in lateinischer Sprache beschrieben und in mehreren, von Salomon Kleiner geschaffenen Kupferstichen dargestellt.³ Im 19. Jahrhundert folgten zunächst drei eher schwärmerische Schilderungen,⁴ bevor sich 1881 als erster Josef Wastler (1831–1899) eingehender mit dem Mausoleum beschäftigte und

¹ Norbert ALLMER, Seckau, *Die ehemaligen Stifte der Augustiner-Chorherren in Österreich und Südtirol* (Hrsg. Floridus Röhrig), Klosterneuburg 2005, S. 505. Das 1140 gegründete Augustiner-Chorherrenstift Seckau bestand bis zur Säkularisation unter Kaiser Joseph II. im Jahr 1782. Seit 1883 ist in Seckau ein Benediktiner-Kloster, seit 1887 eine Benediktiner-Abtei. Die ab 1143 erbaute Kirche wurde 1164 geweiht.

² *Steiermark (ohne Graz)* (Hrsg. Kurt Woisetschläger, Peter Krenn), Horn-Wien 2006² (Dehio Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs), S. 514.

³ Marquard HERRGOTT, *Taphographia Principum Austriae*, 1, Wien 1772 (Monumenta Augustae Domus Austriacae, 4), S. 478–490; Marquard HERRGOTT, *Taphographia Principum Austriae*, 2, Wien 1772 (Monumenta Augustae Domus Austriacae, 4), Taf. XCIV–XCVII, XCIX.

⁴ Franz SARTORI, *Neueste Geschichten und Beschreibungen der merkwürdigsten Gotteshäuser, Stifte und Klöster, Wallfahrtskirchen, Gnadenörter, Calvarienberge, Grabmäher und Gottesäcker in der österreichischen Monarchie*, 2, Brünn 1821, S. 61–63; J. B. SONNTAG, Das Mausoleum zu Seckau in der oberen Steiermark, *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt für alle Stände*, 34/93, 11. 6. 1842, S. 385–386; Johann GRAUS, Der Dom zu Seckau und die romanische Kunstperiode, *Der Kirchenschmuck. Blätter d. Christlichen Kunstvereines der Diocese Seckau*, 2, 1871, S. 93. Eine weitere enthusiastische Beschreibung verfasste Martin SCHNELL, Das Grabmal des Erzherzogs Karl II. von Steiermark (1564–1590), *Seckauer Hefte*, 4/1, 1935, S. 1–8.

wichtige Archivalien publizierte.⁵ Nach Studien zu den beteiligten Künstlern⁶ und der Stuckgestaltung⁷ ist es das Verdienst des Stiftarchivars von Seckau, Pater Benno Roth (1903–1983), mit seinem Werken die Grundlage für alle weiteren Forschungen geschaffen zu haben.⁸

Im Folgenden werden nicht nur die Baugeschichte und der Anteil der verschiedenen Künstler anhand der archivalischen Quellen nochmals kritisch analysiert, sondern auch die bisherigen ikonografischen Deutungen präsentiert. Im Unterschied zu den bislang vorliegenden Publikationen⁹ stehen zudem stärker der historische Kontext und die Auftraggeber im Fokus der Untersuchung.

Die Entscheidung für die Stiftskirche Seckau

In seinem Testament vom 1. Juni 1584 bestimmte Erzherzog Karl II. die Stiftskirche Seckau zum Ort seiner Grablege: *Erstlich, wann Gott der Allmechtig vber lang oder khuerz vber vns bietten vnd vns aus disem Zäherthall zu sich fordern wierdet, Soll vnser leichnam in ain sarch gelegt vnd in das erwüdig Gottshauß Seggau, in der obern Steyermarch gelegen, eherlich vnd wie sichs gebiert gefiert vnd belaitet, daselbst in die Thumbkhirchen vnd Capelln, da vnser abgeleibte Fürstliche khinder alberait ligen /.../.*¹⁰

Beachtenswert bei der Entscheidung des Erzherzogs für die Stiftskirche Seckau als Familiengrablage sind zum einen der Zeitpunkt, zum anderen der Ort. 1584 hatte Erzherzog Karl II. seine Rekatholisierungspolitik zunehmend verstärkt. Bereits beim Landtag im Dezember 1565 hatte er den *schlimmen Stand der kirchlichen Angelegenheiten, die gefährlichen Änderungen und die*

⁵ Josef WASTLER, Das Mausoleum des Erzherzogs Carl II. von Steiermark in Seckau, *Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*, n. F. 7, 1881, S. 47–57. Der hier genannte Fascikel der Hofkammer-Acten der k. k. Statthalterei zu Grätz findet sich im Steiermärkischen Landesarchiv, Graz (StLA), Innerösterreichische Hofkammer-Akten (IÖHK), 1597-V-89.

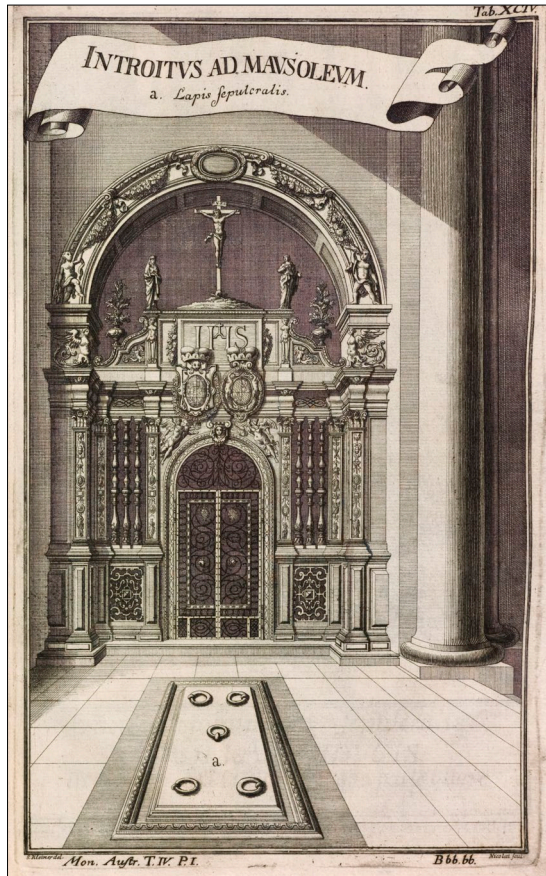
⁶ Julius TUSCHNIG, *Die steirischen Zweige der Künstlerfamilie Carlone*, Graz 1935 (ungedruckte Dissertation). Da das einzige Exemplar in der Universitätsbibliothek Graz vermisst wird, konnte diese Dissertation nicht eingesehen werden. Außerdem Julius TUSCHNIG, Hofbildhauer Sebastian Carlon, *Tagespost*, 2, 12. 4. 1936, S. 25–26.

⁷ Josefine Maria WIENERROITHER, *Steirische Innendekorationen von der ersten Deckengestaltung italienischer Stukkateure im 16. Jahrhundert bis zum 18. Jahrhundert*, Graz 1952 (ungedruckte Dissertation).

⁸ Benno ROTH, Das Habsburger Mausoleum in der Seckauer Basilika, *Alte und moderne Kunst*, 2/6, 1957, S. 2–5; Benno ROTH, *Das Habsburger Mausoleum in der Seckauer Basilika*, Seckau 1958 (Seckauer Geschichtliche Studien, 14); Benno ROTH, *Seckau, Benediktiner-Abtei*, München-Zürich 1958 (Große Kunstführer, 27), S. 34–39; Benno ROTH, *Seckau, Geschichte und Kultur. 1164–1964. Zur 800-Jahr-Feier der Weihe der Basilika*, Wien-München 1964, S. 190–221; Benno ROTH, *Seckau. Der Dom im Gebirge. Kunsttopographie vom 12. bis zum 20. Jahrhundert*, Graz-Wien-Köln 1984, S. 178–226.

⁹ Georg KODOLITSCH, Drei steirische Mausoleen – Seckau, Graz und Ehrenhausen, *Innerösterreich 1564–1619. Historische und kulturhistorische Beiträge* (Hrsg. Alexander Novotny, Berthold Sutter), Graz 1967, S. 325–370; Georg VASOLD, Alexander de Verda und Sebastiano Carlone, Mausoleum von Seckau, *Spätmittelalter und Renaissance* (Hrsg. Artur Rosenauer), München-Wien 2003 (Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, 3), S. 389–390, Kat. Nr. 182; Brigitte LAURO, *Die Grabstätten der Habsburger. Kunstdenkmäler einer europäischen Dynastie*, Wien 2007, S. 131–138. In Monika PRETZLER, *Das Mausoleum Erzherzog Karls II. in Seckau*, Graz 2013 (ungedruckte Master-Arbeit), werden die Ergebnisse der bisherigen Forschungen referiert. Siehe auch Othmar STARY, *Benediktinerabtei Seckau*, Seckau 1999.

¹⁰ Zitiert nach: Berthold SUTTER, Sarkophag Erzherzog Karls II. von Innerösterreich, *Graz als Residenz. Innerösterreich 1564–1619* (Hrsg. Berthold Sutter), Graz 1964, S. 23, Kat. Nr. 4. Vollständiger Text: Friedrich von HURTER, *Geschichte Ferdinands II. und seiner Eltern, bis zu dessen Krönung in Frankfurt*, 2, Schaffhausen 1850–1854, S. 522–533, Nr. LXXV.



1. Eingangswand des Habsburger Mausoleums, Kupferstich von Salomon Kleiner in: Marquard Herrgott, *Monumenta Augustae Domus Austriacae*, Wien 1772

größten Missbräuche unter der Priesterschaft beklagt.¹¹ Im ganzen Habsburgerreich hatte sich während der Regentschaft seines Vaters, Erzherzog Ferdinands I., der Protestantismus ausgebreitet.¹² Auf dessen Veranlassung und mit Zustimmung des Salzburger Erzbischofs fand 1528 eine Überprüfung des kirchlichen Lebens in Innerösterreich statt; bei dieser ersten landesfürstlichen Visitation und Inquisition wurde von zahlreichen lutherischen Predigten berichtet.¹³ Bei der zweiten Visitation 1544/45 wurden massive Veränderungen in der kirchlichen Struktur festgestellt: Fast die Hälfte des niederen Klerus hatte sich den neuen Lehren der Reformation angeschlossen; auch in bedeutenden Stiften wie Rein, Stainz und Seckau hatte sich die Zahl der Ordensleute nahezu halbiert.¹⁴

Beim Regierungsantritt Erzherzog Karls II. war Innerösterreich mehrheitlich protestantisch.¹⁵ 1564 hatte er zunächst auf die geforderten Zusagen der protestantischen Landstände ausweichend reagiert; in den folgenden Jahren war er jedoch auf deren finanzielle Unterstützung bei den Maßnahmen zur Abwehr der osmanischen Bedrohung angewiesen.¹⁶

¹¹ In der Landtagsproposition des Erzherzogs Karl II. vom 5. Dezember 1565, zitiert nach: Johann LOSERTH, *Die Reformation und Gegenreformation in den innerösterreichischen Ländern im 16. Jahrhundert*, Stuttgart 1898, S. 126. Siehe auch Karl AMON, *Abwehr der Reformation und Rekatholisierungsversuche in Innerösterreich unter Ferdinand I. und Karl II., Katholische Reform und Gegenreformation in Innerösterreich 1564–1628/Katoliška prenova in protireformacija v notranjeavstrijskih deželah 1564–1628/Riforma cattolica e controriforma nell’Austria interna 1564–1628*, Klagenfurt 1994, S. 412.

¹² Robert John Weston EVANS, *Das Werden der Habsburgermonarchie 1550–1700. Gesellschaft, Kultur, Institutionen*, Wien u. a. 1986, S. 25: „Um die Mitte des 16. Jahrhunderts waren die österreichischen Habsburgerländer ihrem Wesen nach protestantisch.“ Siehe auch Regina PÖRTNER, *The Counter-Reformation in Central Europe. Styria 1580–1630*, Oxford 2001, S. 20–27.

¹³ Karl AMON, *Innerösterreich, Die Territorien des Reichs im Zeitalter der Reformation und Konfessionalisierung. Land und Konfession 1500–1650. 1: Der Südosten* (Hrsg. Anton Schindling, Walter Ziegler), Münster 1992, S. 106; PÖRTNER 2001 (Anm. 12), S. 58–59.

¹⁴ Rudolf Karl HÖFER, *Die landesfürstliche Visitation der Pfarren und Klöster in der Steiermark 1544/1545*, Graz 1992, S. 107–110, 117; PÖRTNER 2001 (Anm. 12), S. 61–63; Rudolf Karl HÖFER, *Reformation, Gegenreformation und Katholische Reform in Innerösterreich. Steiermark, Kärnten und Krain im Vergleich, Von Stadtstaaten und Imperien. Kleinterritorien und Großreiche im historischen Vergleich* (Hrsg. Christoph Haidacher), Innsbruck 2006, S. 344.

¹⁵ Johann LOSERTH, *Akten und Korrespondenzen zur Geschichte der Gegenreformation in Innerösterreich*, 1, Wien 1898, S. IX–XI; LOSERTH 1898 (Anm. 11), S. 137; EVANS 1986 (Anm. 12), S. 27.

¹⁶ AMON 1992 (Anm. 13), S. 108; AMON 1994 (Anm. 11), S. 412; PÖRTNER 2001 (Anm. 12), S. 27–28; vgl. Katrin KELLER, *Erzherzogin Maria von Innerösterreich (1551–1608). Zwischen Habsburg und Wittelsbach*, Wien 2012, S. 98–99.

Auf ihre Forderung nach voller rechtlicher Anerkennung des Augsburger Bekenntnisses von 1530¹⁷ folgten langwierige und harte Verhandlungen. Der Erzherzog sah sich zu Zugeständnissen gezwungen: In der Grazer Pazifikation wurde dem Adel 1572 die freie Religionsausübung gewährt; dies wurde sechs Jahre später in der Brucker Pazifikation auch den Bürgern in den landesfürstlichen Städten und Märkten zugesagt.¹⁸ Zu diesem Zeitpunkt war die religiöse und gesellschaftliche Lage in Innerösterreich durch die „politische Vorherrschaft der protestantischen adeligen Elite“ gekennzeichnet.¹⁹

Erzherzog Karl II. wurde bei seinen Maßnahmen zur Gegenreformation²⁰ maßgeblich von den Wittelsbachern, der damals stärksten katholischen Macht des Reiches, unterstützt; durch seine 1571 erfolgte Heirat mit Maria von Bayern waren die familiären Beziehungen der beiden Herrscherhäuser weiter gefestigt worden.²¹ Auf der Münchner Konferenz im Oktober 1579, an der neben Herzog Wilhelm von Bayern und Erzherzog Karl II. auch dessen Bruder, Erzherzog Ferdinand II. von Tirol, und der päpstliche Nuntius teilnahmen, wurde eine Strategie zur Rekatholisierung der habsburgischen Gebiete festgelegt.²² Dazu gehörte auch die Rücknahme der Zugeständnisse von Erzherzog Karl II. sowie die Unterbindung der protestantischen Aktivitäten.²³ Prädikanten, also protestantische Prediger, sollten aus den fürstlichen Städten ausgewiesen und Protestanten am Hof und in der Regierung durch Katholiken ersetzt werden.²⁴ Im Dezember 1580 erließ Erzherzog Karl II. ein Dekret, das in den landesfürstlichen Städten und Märkten nur die katholische Religionsausübung erlaubte und heftigen Widerstand hervorrief.²⁵ Zudem wurde 1580 in Graz eine ständige Apostolische Nuntiatur für Innerösterreich eingerichtet, wodurch eine stärkere Verbindung mit

¹⁷ Das Augsburger Bekenntnis, lateinisch *Confessio Augustana*, ist das Bekenntnis, das Philipp Melanchthon für den Reichstag in Augsburg verfasste und am 25. Juni 1530 vor Reichstag und Kaiser verlas. Es ist die wichtigste Bekenntnisschrift der reformatorischen Kirchen. Siehe Ökumenisches Heiligenlexikon, https://www.heiligenlexikon.de/Glossar/Augsburger_Bekenntnis.html (25.2.2020).

¹⁸ LOSERTH 1898 (Anm. 11), S. 177–204, 247–275; EVANS 1986 (Anm. 12), S. 27; AMON 1992 (Anm. 13), S. 110; AMON 1994 (Anm. 11), S. 415–416; HÖFER 2006 (Anm. 14), S. 347–348; Regina PÖRTNER, Gegenreformation und ständischer Legalismus in Innerösterreich, 1564–1628, *Zeitschrift für Historische Forschung*, 27/4, 2000, S. 501; PÖRTNER 2001 (Anm. 12), S. 29–35.

¹⁹ PÖRTNER 2001 (Anm. 12), S. 69.

²⁰ HÖFER 2006 (Anm. 14), S. 343, unterscheidet zwischen Gegenreformation „als landesfürstliche machtvolle Demonstration zur Durchsetzung des Religionsbestimmungsrechtes des Augsburger Religionsfriedens“ und katholischer Reform als „strategische und strukturelle Maßnahmen, ohne die zunächst eine Gegenreformation in Innerösterreich und die danach über Jahrzehnte sich erstreckende katholische Konfessionalisierung nicht wirksam geworden wäre“.

²¹ AMON 1992 (Anm. 13), S. 108–109; AMON 1994 (Anm. 11), S. 413; Alfred KOHLER, Bayern als Vorbild für die innerösterreichische Gegenreformation, *Katholische Reform* 1994 (Anm. 11), S. 387–403.

²² PÖRTNER 2001 (Anm. 12), S. 28, bezeichnet dies als „Counter-Reformation alliance of Habsburg and Wittelsbach Princes“. Vgl. Thomas WINKELBAUER, *Ständefreiheit und Fürstenmacht. Länder und Untertanen des Hauses Habsburg im konfessionellen Zeitalter*, 2, Wien 2004, S. 48–50; Regina PÖRTNER, Die Gegenreformation in der Steiermark (Innerösterreich), *Staatsmacht und Seelenheil. Gegenreformation und Geheimprotestantismus in der Habsburgermonarchie* (Hrsg. Christoph Haidacher), Wien 2007, S. 377.

²³ LOSERTH 1898 (Anm. 15), S. 31–40; LOSERTH 1898 (Anm. 11), S. 299–308; AMON 1994 (Anm. 11), S. 416–417; PÖRTNER 2001 (Anm. 12), S. 82–86; HÖFER 2006 (Anm. 14), S. 348; KELLER 2012 (Anm. 16), S. 100.

²⁴ Johann ANDRITSCH, Landesfürstliche Berater am Grazer Hof (1564–1619), *Innerösterreich* 1967 (Anm. 9), S. 73–84; AMON 1994 (Anm. 11), S. 416.

²⁵ LOSERTH 1898 (Anm. 15), S. 78–83; AMON 1994 (Anm. 11), S. 416–417; Albrecht Pius LUTTENBERGER, Innerösterreich und das Reich im Zeitalter der Gegenreformation, *Katholische Reform* 1994 (Anm. 11), S. 366–367; HÖFER 2006 (Anm. 14), S. 348.



2. Stift Seckau, Kupferstich
in: Georg Matthäus Vischer:
Topographia Ducatus Stiriae,
Grätz 1681

Rom und das Interesse des Papstes an Innerösterreich verdeutlicht werden sollten.²⁶ Wenige Jahre später wurde das seit 1573 bestehende Grazer Jesuitenkolleg zur Universität erhoben.²⁷ Bereits im Mai 1571 hatte Erzherzog Karl II. den General der Jesuiten in Rom, Francisco Borja (1510–1572), um Unterstützung bei der „Wiederherstellung der katholischen Religion in seinem Gebiet“ gebeten, worauf im Folgejahr zwölf Jesuiten nach Graz geschickt worden waren.²⁸ Dies war ein eindeutiges kirchenpolitisches Signal und in der Folgezeit führte das Wirken der Jesuiten immer wieder zu Beschwerden der Protestanten.²⁹

Bedeutsam ist auch die Wahl des Ortes: Seckau liegt keineswegs in der Nähe der Residenzstadt Graz,³⁰ sondern auf einer Hochebene am Abhang der Niederen Tauern (auch Seckauer Alpen genannt), unweit von Knittelfeld und Judenburg, rund 90 km von Graz entfernt (Abb. 2). Dies bedeutete im 16. Jahrhundert rund drei Tagesreisen zu Fuß; zu Pferd oder in der Kutsche dauerte die Reise wohl zwei Tage. Die testamentarische Verfügung des Erzherzogs wurde sicher nicht durch die „idyllisch-vornehme Situierung“ oder die „romantische Lage“³¹ des Ortes bestimmt, sondern – wie im Testament ausdrücklich erwähnt – durch dessen Status als Sitz des Bistums.³² Die Kirche hatte den Rang einer Kathedrale erhalten, nachdem Papst Honorius III. (1148–1227) in der Steiermark

²⁶ Diese blieb bis 1622 bestehen. Siehe AMON 1992 (Anm. 13), S. 111–112; Johann RAINER, Die Grazer Nuntiatur 1580–1622, *Katholische Reform* 1994 (Anm. 11), S. 289–294; AMON 1994 (Anm. 11), S. 414; PÖRTNER 2001 (Anm. 12), S. 35–36; PÖRTNER 2007 (Anm. 22), S. 377.

²⁷ LOSERTH 1898 (Anm. 15), S. 587 (Stiftung der Universität durch Erzherzog Karl II. am 1. Januar 1585: *ut religio avita, orthodoxa et catholica, pura, integra et incorrupta ubique retineretur*).

²⁸ Gernot HEISS, Die Bedeutung und die Rolle der Jesuiten im Verlauf der innerösterreichischen Gegenreformation, *Katholische Reform* 1994 (Anm. 11), S. 63–76; Maximilian LIEBMANN, Die Gründung der Grazer Universität und die Jesuiten, *Katholische Reform* 1994 (Anm. 11), S. 77–84; AMON 1994 (Anm. 11), S. 417; PÖRTNER 2001 (Anm. 12), S. 28–29.

²⁹ LOSERTH 1898 (Anm. 11), S. 231–247.

³⁰ Dies behaupten: LAURO 2007 (Anm. 9), S. 132; Iris SCHOISSENGEIER, „Ich begeh’ aufgelöst zu werden ...“: *Die Grabmäler der Maria von Bayern (1551–1608) zwischen Repräsentationswillen und Weltabkehr*, Wien 2010 (ungedruckte Diplomarbeit), S. 7, 32.

³¹ LAURO 2007 (Anm. 9), S. 132; SCHOISSENGEIER 2010 (Anm. 30), S. 33.

³² Der Erzherzog nennt ausdrücklich die *Thumbkhirchen*. Vgl. Josef WASTLER, *Das Kunstleben am Hofe zu Graz unter den Herzogen der Steiermark, den Erzherzogen Karl und Ferdinand*, Graz 1897, S. 53.

eine Salzburger Suffragan-Diözese gegründet und Seckau zum Bischofssitz ernannt hatte.³³

In der „altehrwürdigen steirischen Bischofskirche“³⁴ waren zu diesem Zeitpunkt bereits zwei früh verstorbene Söhne des Erzherzogpaares bestattet worden: Der erstgeborene Sohn Ferdinand (15.–31. Juli 1572) wurde im August 1572 in der Stiftskirche Seckau beigesetzt.³⁵ Bereits im Januar 1575 hatte Erzherzog Karl II. angeordnet, *drei Steine nach beiliegendem Muster und Beschreibung brechen und ins Kloster Seckau führen zu lassen*.³⁶ Erhalten ist auch ein Schreiben des Erzherzogs an den Seckauer Propst Laurentius Spielberger (amtierte 1566–1587) vom 29. Februar 1576 wegen der *Sepultur* Erzherzogs Ferdinands.³⁷ Der Grazer Bildhauer Hans Raiger fertigte von Juni 1575 bis Juni 1576 ein Epitaph für den verstorbenen Erzherzog Ferdinand und erhielt 188 Gulden, 6 Schillinge und 12 Pfennige, wie eine Rechnung des Seckauer Propstes vom 15. Juli 1576 belegt.³⁸ Darin wurden außerdem 43 Gulden für einen Maler in Rechnung gestellt. Ende 1576 erfolgte nochmals eine Zahlung von 291 Gulden an den Propst.³⁹ Im Mai 1580 starb der drittgeborene Sohn Karl im Alter von einem Jahr und wurde ebenfalls in der Stiftskirche Seckau bestattet.⁴⁰ Im folgenden Jahr ordnete Erzherzog Karl II. an, dem Propst zu Seckau für den Ausbau der Grabstätte seiner Kinder Eisen aus Vordernberg in unbegrenzter Menge zu liefern.⁴¹

Die Erbauung des Mausoleums

Vermutlich hatten die Planungen für eine standesgemäße erzherzogliche Grabstätte zu diesem Zeitpunkt bereits begonnen.⁴² Laut einem Schreiben des Propstes Laurentius Spielberger an den

³³ ROTH 1984 (Anm. 8), S. 39–40, 65–79; ALLMER 2005 (Anm. 1), S. 503. Seckau blieb bis 1786 Bischofssitz, allerdings residierten die Bischöfe nicht im Stift Seckau, sondern auf Schloss Seggau, gelegentlich auch in Graz.

³⁴ KELLER 2012 (Anm. 16), S. 70.

³⁵ ROTH 1984 (Anm. 8), S. 181; LAURO 2007 (Anm. 9), S. 132; KELLER 2012 (Anm. 16), S. 43. Bei ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 26–28, und ROTH 1984 (Anm. 8), S. 47, 191–192, dagegen das Sterbejahr 1571 mit dem Hinweis auf die Grabinschrift und die Inschrift auf der Tafel beim Altar. Diesem Datum widerspricht die Tatsache, dass die Heirat von Erzherzog Karl II. mit Maria von Bayern am 26. August 1571 stattfand.

³⁶ Zitiert nach: Hans von VOLTELINI, Urkunden und Regesten aus dem k. u. k. Haus-, Hof- und Staats-Archiv in Wien, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 13, 1892, S. LXXXI, Reg. 8998. Im August 1575 ordnete Erzherzog Karl II. eine Zahlung von 200 Gulden an Obersthofmeister Georg Freiherr von Khevenhüller an; siehe VOLTELINI 1892 (Anm. 36), S. LXXXII, Reg. 9009.

³⁷ StLA, Sonderarchiv Seckau, Karton 82, Heft 304; vgl. KODOLITSCH 1967 (Anm. 9), S. 328, Anm. 2.

³⁸ Die Rechnung von Hans Raiger: StLA, Sonderarchiv Seckau, Karton 82, Heft 304, S. 15–16. Die Aufstellung des Propstes: StLA, Sonderarchiv Seckau, Karton 94, Heft 334, S. 17–20. Vgl. Josef WASTLER, *Nachrichten über Gegenstände der bildenden Kunst in Steiermark*, 4, *Mitteilungen des Historischen Vereines für Steiermark*, 32, 1884, S. 124–125. Außerdem Rochus KOHLBACH, *Steirische Bildhauer. Vom Römerstein zum Rokoko*, Graz 1956, S. 79, der den Bildhauer als Hans Raygger benennt; dort: „das Epitaph /.../ ging leider wohl anlässlich des Mausoleumbaus verloren.“

³⁹ VOLTELINI 1892 (Anm. 36), S. LXXXV, Reg. 9040.

⁴⁰ ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 26–28; KOHLBACH 1956 (Anm. 38), S. 82; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 192; KELLER 2012 (Anm. 16), S. 45.

⁴¹ VOLTELINI 1892 (Anm. 36), S. CXXXV, Reg. 9201. Siehe auch KOHLBACH 1956 (Anm. 38), S. 82.

⁴² Nach ROTH 1984 (Anm. 8), S. 181, „sahen sich Erzherzog Karl II. und seine Gemahlin Maria vor das Problem einer standesgemäßen Grabstätte auf dem Boden Innerösterreichs gestellt“. Ähnlich LAURO 2007 (Anm. 9), S.

Erzherzog vom 4. Juli 1580 war er mit einem Entwurf für ein Epitaph beauftragt worden, den er zusammen mit Vorschlägen für das Bildprogramm übersandte.⁴³

Erzherzogin Maria legte am 10. März 1581 in einem Vertrag mit dem Stift Seckau fest, dass auch ihr Körper dort *zu Gemahl und Kindern in die geweihte Erde gelegt* werden solle; sie bestimmte die Vigilien und Seelenmessen sowie die Bedingungen der Kantoren und der Schulknaben und stiftete 20 000 Gulden für die Messen.⁴⁴

Bemerkenswert ist, dass das Erzherzogpaar offenbar nicht über die aktuelle Situation im Stift Seckau informiert war.⁴⁵ Der päpstliche Nuntius Germanico Malaspina (1547–1613) führte von August bis Oktober 1581 eine weitere Visitation steirischer Klöster und Pfarreien durch;⁴⁶ bei seinem Eintreffen in Seckau am 29. August zeigte sich, dass die dortigen Zustände überaus besorgniserregend waren.⁴⁷ Die Befragung des Propstes Laurentius Spielberger ergab, dass dieser über 15 Jahre lang mit einer Konkubine zusammengelebt und mir ihr sieben Kinder in die Welt gesetzt hatte. Nachdem der Propst reumütig und öffentlich Besserung gelobt hatte, durfte er im Amt bleiben; die Konkubine und die Kinder mussten das Kloster verlassen.⁴⁸ Darüber hinaus bewirkte die Visitation weitere Reformen im Klosterleben, bei denen besonderer Nachdruck auf die Einhaltung der Ordensregeln sowie auf den Gehorsam gegenüber Propst und Bischof gelegt wurde.⁴⁹

Mit der Errichtung des Habsburger Mausoleums beauftragte Erzherzog Karl II. schließlich Alexander [Alessandro] de Verda, der aus einer Tessiner Baumeister- und Steinmetzfamilie (aus Gandria am Luganer See) stammte und seit 1565 in der Steiermark tätig war.⁵⁰ Für Stift Seckau hatte

132. KELLER 2012 (Anm. 16), S. 70, meint „dass Karl im Bewusstsein, in Innerösterreich eine neue Dynastie zu begründen, mit dem Bau einer Familiengrablege begann“.

⁴³ StLA, Sonderarchiv Seckau, Karton 94, Heft 334, S. 29–32. Vgl. ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 5; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 181, 505. WASTLER 1884 (Anm. 38), S. 125, nahm an, dass sich das Schreiben auf den Grabstein für die am 29. Januar 1580 gestorbene Erzherzogin Elisabeth, die vierte Tochter Erzherzog Karls II., bezog. Diese starb jedoch am 29. Januar 1586, siehe ROTH 1984 (Anm. 8), S. 191–192.

⁴⁴ StLA, Sonderarchiv Seckau, Karton 82, Heft 304 (unpaginiert). Eine weitere Ausfertigung: StLA, Sonderarchiv Seckau, Karton 94, Heft 334, S. 5–7. Der Entwurf: StLA, Sonderarchiv Seckau, Karton 94, Heft 334, S. 1–2. Erwähnt bei KODOLITSCH 1967 (Anm. 9), S. 328, 367, Anm. 4; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 47, 505. Vgl. KELLER 2012 (Anm. 16), S. 90, 256, Anm. 279.

⁴⁵ ALLMER 2005 (Anm. 1), S. 516, verweist auf das gute Einvernehmen des Erzherzogs mit dem Stift Seckau.

⁴⁶ Johann RAINER, Sabine WEISS, *Die Visitation steirischer Klöster und Pfarren im Jahr 1581*, Graz 1977, S. 13–14. Begleitet wurde er von Abt Johann Trattner und P. Johann Hofmann aus dem Stift St. Lambrecht, P. Emmerich Forsler, dem Rektor des Jesuitenkollegs in Graz, Dr. Johann Fickler, Adam Schreindl, Prediger am Salzburger Dom, Dr. Georg Klein, innerösterreichischer Hofrat, und P. Sigismund Ernhoffer vom Jesuitenkolleg in Wien.

⁴⁷ Othmar STARY, Thomas Jurichius und die Erneuerung des klösterlichen Lebens im Chorherrenstift Seckau zu Beginn des 17. Jahrhunderts, *Forschungen zur Landes- und Kirchengeschichte. Festschrift Helmut J. Mezler-Andelberg zum 65. Geburtstag* (Hrsg. Herwig Ebner, Walter Höflechner, Othmar Pickl), Graz 1988, S. 497.

⁴⁸ RAINER, WEISS 1977 (Anm. 46), S. 22–23, 104–105; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 47, 526, Anm. 30; STARY 1988 (Anm. 47), S. 497.

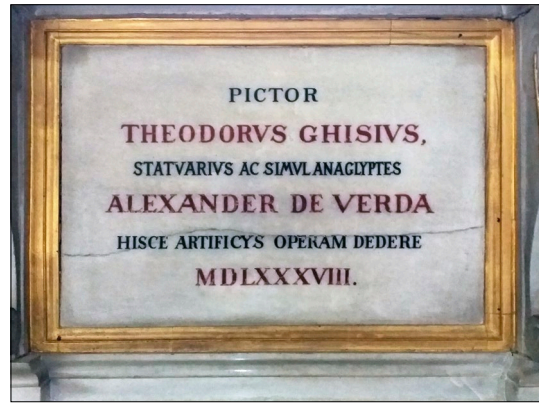
⁴⁹ STARY 1988 (Anm. 47), S. 497. Am 13. September 1583 wurde auf dem Generalkapitel der Chorherren in Seckau eine Neufassung der Statuten beschlossen; 1586 wurden weitere Ergänzungen zu den Bestimmungen für eine Reform des Klosterlebens festgelegt.

⁵⁰ ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 11; KOHLBACH 1956 (Anm. 38), S. 82; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 182. Außerdem Esther KERSCHBAUMER, Verda Alexander de, *Artisti Italiani in Austria*, https://www.uibk.ac.at/aia/verda_alexander.html (10.2.2020). Zur Familie Verda siehe Josef Wastler, *Steirisches Künstler-Lexicon*, Graz 1883, S. 173; Josef WASTLER, Nachrichten über Gegenstände der bildenden Kunst in Steiermark. 23: Die Baumeisterfamilie de Verda, *Mittheilungen des Historischen Vereines für Steiermark*, 37, 1889, S. 208–212; WASTLER 1897 (Anm. 32), S. 53–54.

er bereits 1580 ein Weihwasserbecken mit dem Stiftswappen angefertigt.⁵¹ De Verda ist in den Hofkammer-Akten im Juli 1587 erwähnt: Der dortige Landeshauptmann wurde angewiesen, ihm Marmor zu schicken.⁵² Vermutlich wurde in diesem Jahr mit dem Bau des Mausoleums in den beiden vorderen Jochen des nördlichen Seitenschiffchores begonnen.⁵³ Bereits ein Jahr später wurde eine Marmortafel an der Nordwand des Mausoleums angebracht, die mit seinem Namen, der Bezeichnung „Bildhauer und zugleich Steinschneider“ sowie der Jahreszahl 1588 versehen ist (Abb. 3).⁵⁴

In den folgenden Jahren sind etliche Zahlungen an Alexander de Verda dokumentiert:

In einem Schreiben vom 30. Januar 1588 wurde der Seckauer Propst Wolfgang Schweiger (amtierte 1587–1589) aufgefordert, ihm neben den 149 Gulden für die bisherige Arbeit in der neu erbauten fürstlichen Kapelle monatlich 50 Gulden auszuzahlen.⁵⁵ Im Januar 1589 bat de Verda um 300 Gulden als Abschlag, die ihm nach Venedig geschickt werden sollten.⁵⁶ Im September desselben Jahres erhielt Alexander de Verda vom Hofpfennigmeister 400 Gulden als Ausgleich für die bereits von ihm geleisteten Zahlungen an seine Mitarbeiter.⁵⁷ Zunächst waren es acht Steinmetz-Gesellen, von denen Andre Podär und Abraham de Abraham namentlich bekannt sind.⁵⁸ Später hatte de Verda 24 Mitarbeiter, darunter sein Sohn Johann Antonius, sein Bruder Vinzenz und sein Vetter Marco



3. Marmortafel mit den Namen von Alexander de Verda und Teodoro Ghisi, Mausoleum, Stiftskirche Seckau

⁵¹ ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 12; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 182, 505: *fons lustralis ex marmore candito*; heute als Taufstein in der Bischofskapelle. Laut STARY 1999 (Anm. 9), S. 28, trägt der Taufstein das Seckauer Stiftswappen von 1576.

⁵² StLA, IÖHK, 1587-VII-11. Siehe auch WIENERROITHER 1952 (Anm. 7), S. 8; ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 12; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 182. Als zentrale Finanzbehörde war die Hofkammer für die Einnahmen und Ausgaben von Hof und Staat verantwortlich; siehe Thomas WINKELBAUER, *Ständefreiheit und Fürstenmacht. Länder und Untertanen des Hauses Habsburg im konfessionellen Zeitalter*, 1, Wien 2004, S. 470–472. Vgl. WASTLER 1881 (Anm. 5), S. 54. Der Marmor stammte aus der Gegend des Faaker Sees; man brachte die Steine an den Wörthersee, dann über den See nach Klagenfurt und von dort mit Wagen nach Seckau.

⁵³ WASTLER 1897 (Anm. 32), S. 57.

⁵⁴ *PICTOR THEODORVS GYSIVS STATVARIVS AC SIMVL ANAGLYPTES ALEXANDER DE VERDA HISCE ARTIFICIIS OPERAM DEDERE MDLXXXVIII*. Siehe WASTLER 1897 (Anm. 32), S. 57; ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 11; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 182; VASOLD 2003 (Anm. 9), S. 389. Übersetzung nach: KOHLBACH 1956 (Anm. 38), S. 82.

⁵⁵ StLA, Sonderarchiv Seckau, Karton 94, Heft 334, S. 41. Vgl. WIENERROITHER 1952 (Anm. 7), S. 8; KODOLITSCH 1967 (Anm. 9), S. 329; LAURO 2007 (Anm. 9), S. 132.

⁵⁶ StLA, IÖHK, 1589-I-30. Siehe auch WIENERROITHER 1952 (Anm. 7), S. 9. Laut Rochus KOHLBACH, *Steirische Baumeister. Tausendundein Werkmann*, Graz 1961, S. 79, hielt sich de Verda 1588 fünf Monate in Italien auf.

⁵⁷ VOLTELINI 1892 (Anm. 36), S. CLXVIII, Reg. 9642. Am Grazer Hof war seit 1567 der Hofpfennigmeister der Hofkammer unterstellt und für die Einnahmen und Ausgaben sowie Besoldungen zuständig. Vgl. Gernot Peter OBERSTEINER, Landesfürstliche Finanzverwaltung in Innerösterreich, *Verwaltungsgeschichte der Habsburgermonarchie in der Frühen Neuzeit* (Hrsg. Michael Hochedlinger, Petr Mata, Thomas Winkelbauer), 1, Wien 2019 (= *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 62), S. 867.

⁵⁸ WASTLER 1881 (Anm. 5), S. 55: „Der Verda hab auf Ire fürfl. durchl. bevelh, Acht Stainhauergseln aus dem Welschlandt gebracht, und für dieselben 53 fl. Angewandt.“

Andrea.⁵⁹ Mehrfach reiste Alexander de Verda zur Anwerbung von Mitarbeitern nach Italien.⁶⁰ Im November 1589 wurden erneut 400 Gulden an ihn ausgezahlt.⁶¹

Im Sommer 1592 besichtigte eine von der Hofkammer beauftragte Kommission von Fachleuten die Arbeiten in Seckau.⁶² In ihrem Bericht wurde *des Verda unpestandige arbeit* bemängelt und bei einem Bauteil darauf hingewiesen, *dass der maister nihts guets daran gemacht hat*.⁶³

In seiner Abrechnung vom 2. Januar 1593 forderte de Verda 1113 Gulden, 3 Schillinge und 28 Pfennige, deren Empfang er wenige Tage später bestätigte.⁶⁴ In einem Schreiben vom 29. Mai 1593 bat sein Bruder, Giovanni Antonio de Verda, die Rechnungen seines Bruders Alexanders für die Arbeit, die er *con tanta fatica* geleistet habe, zu begleichen.⁶⁵ Im folgenden Jahr erhielt Alexander de Verda im März 500 Gulden ausgezahlt, im Dezember weitere 300 Gulden.⁶⁶

Wegen weiterer finanzieller Forderungen de Verdas folgte ein mehrjähriger Prozess mit der Hofkammer.⁶⁷ Im September 1594 wurden in einer umfangreichen Schrift *die Mangelsposten, so dem Alexander Verda zu seiner endtlichen Verantwortung angehendigt worden* festgehalten.⁶⁸ In der *Abraitung mit Alex Verda* wurde vermerkt, dass er bereits 15 078 Gulden erhalten und noch weitere 1575 Gulden in Rechnung gestellt habe. Von dem noch offenen Betrag seien die *Mangelsposten*, die mit 2152 Gulden veranschlagt wurden, abzuziehen, so dass de Verda 576 Gulden zurückzuzahlen habe.⁶⁹

In einem Schreiben an die Hofkammer vom 21.2.1596 forderte Alexander de Verda weitere 1073 Gulden.⁷⁰ Ein halbes Jahr später beklagte er in einem weiteren Schreiben seine Situation und

⁵⁹ StLA, Sonderarchiv Seckau, Karton 94, Heft 334, Abrechnung vom 16.1.1592; WASTLER 1881 (Anm. 5), S. 56; WASTLER 1897 (Anm. 32), S. 55; Rochus KOHLBACH, *Die Stifte Steiermarks*, Graz 1953, S. 154; KOHLBACH 1956 (Anm. 38), S. 82; ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 14; KOHLBACH 1961 (Anm. 56), S. 79; KODOLITSCH 1967 (Anm. 9), S. 329; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 183.

⁶⁰ Hans von VOLTELINI, Urkunden und Regesten aus dem k. u. k. Haus-, Hof- und Staats-Archiv in Wien, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 15, 1894, S. CXXV, Reg. 12185 (1594 März 14, Graz. *Die innerösterreichische Kammer beauftragt den Hermann von Athems, dem Alexander Verda 500 Gulden, deren er zu jezzigem seinem nach Italiam raisen zum höchsten bedürftig, auszuzahlen, welche Ausgabe ihm gegen Quittung des Hans Pauman passirt werden solle. Hermann Freiherr von Attems (1564–1611) war Kämmerer und Geheimer Rat.*)

⁶¹ StLA, IÖHK, 1589-XI-68.

⁶² VOLTELINI 1894 (Anm. 60), S. CIX, Reg. 12113 (1592 September 29, Graz. *Die innerösterreichische Kammer beauftragt den Gregor Hänschl, den Meistern Jeremias Frankh 14 Gulden, dem Vincenz Komin, Marx Täde, Antonius Brasskon und Dominicus Franko je 12 Gulden für Besichtigung und Schätzung des erzhertzoglichen Epitaphiums zu Seckau zu bezahlen*), S. CIX, Reg. 1211 (592 September 18, Graz. *Die innerösterreichische Kammer beauftragt die Aufschlagsamtleute zu St. Veit in Kärnten, dem Meister Baptista Brasskon, Bildhauer und Bürger zu Völkermarkt, für sein bemuehung, indem er sich zu Besichtigung und Schätzung der bildhauerarbeit am fuerstlichen epitaphi zu Seccau gebrauchen lassen, 20 Gulden auszuzahlen*).

⁶³ Zitiert nach: VOLTELINI 1894 (Anm. 60), S. CVIII, Reg. 12105.

⁶⁴ StLA, Sonderarchiv Seckau, Karton 94, Heft 334, S. 59, 61–62. Vgl. WIENERROITHER 1952 (Anm. 7), S. 9; ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 13; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 218, 506 (dort sind 113 Gulden genannt).

⁶⁵ StLA, Sonderarchiv Seckau, Karton 94, Heft 334, S. 75. Vgl. WIENERROITHER 1952 (Anm. 7), S. 9; ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 13; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 507.

⁶⁶ VOLTELINI 1894 (Anm. 60), S. CXXV, Reg. 12184, S. CXXX, Reg. 12211.

⁶⁷ WASTLER 1881 (Anm. 5), S. 54–56; WASTLER 1897 (Anm. 32), S. 55; ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 14; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 183, 507.

⁶⁸ StLA, IÖHK, 1597-V-89. Siehe auch WASTLER 1881 (Anm. 5), S. 54; WIENERROITHER 1952 (Anm. 7), S. 9; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 183.

⁶⁹ StLA, IÖHK, 1597-V-89. Siehe auch WASTLER 1881 (Anm. 5), S. 54; WASTLER 1897 (Anm. 32), S. 55; WIENERROITHER 1952 (Anm. 7), S. 9; KOHLBACH 1961 (Anm. 56), S. 80; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 183.

⁷⁰ StLA, Sonderarchiv Seckau, Karton 94, Heft 334, S. 47–48.

die *fälschlich aufgerichtete Khundtschafft vnd zeugnussen*; er betonte dass er *vor villen berümbten ehrlichen maistern der Stain- und Pildthauern ainen namen gehabt* habe und bat erneut um die Zahlung der noch ausstehenden Summe von 1073 Gulden, damit er zu seiner Frau und seinen Kindern zurückkehren könne.⁷¹ Im Januar 1597 verlangte er 1375 Gulden als Restbetrag und zusätzlich 825 Gulden für die Kosten des Prozesses.⁷² Vier Monate später wiederholte er diese Forderung in einem Schreiben an Erzherzog Ferdinand.⁷³ Dieser ordnete schließlich am 28. Mai 1597 an, Alexander de Verda *zur Begleichung aller seiner Forderungen für die Arbeit am Seckauer Epitaphium 1850 Gulden auszuzahlen*.⁷⁴ Danach kehrte der Künstler wohl in seine Heimat zurück.⁷⁵

Alexander de Verdas Werk: Die Schrankenarchitektur

Lange Zeit wurde der Anteil de Verdas an dem Gesamtwerk unterschiedlich beurteilt.⁷⁶ Da die archivalischen Quellen belegen, dass von 1588 bis 1597 Zahlungen in enormer Höhe – über 18 000 Gulden – an ihn geleistet wurden, kann als gesichert gelten, dass er für die ersten Baumaßnahmen und damit für die aufwendige, durchbrochene Schrankenarchitektur verantwortlich war.⁷⁷ In dieser Zeit erfolgten nachweislich verschiedene Steinlieferungen, die mit den bei der Schrankenarchitektur verwendeten Materialien übereinstimmen: Weißer Marmor wurde aus Kärnten geliefert, roter Marmor aus Frohnleiten und schwarzer Marmor aus Stiwoll.⁷⁸ De Verda war auch für die Beschaffung des Steinmaterials zuständig; offensichtlich erhielt er seine Ausgaben anschließend rückerstattet, was die Höhe der geleisteten Zahlungen relativiert.

Die zwischen den Jochbögen der Stiftskirche eingebaute Schrankenarchitektur aus Marmor mit eingestellten Messingsäulen trennt das Mausoleum von Seitenschiff und Chorraum der Stiftskirche ab. Das umlaufende profilierte Sockelgesims besteht aus rotem Marmor.

Die westliche Schmalseite des Mausoleums mit dem Eingang ist symmetrisch gegliedert: Beiderseits der doppelflügeligen Tür findet sich eine etwa ein Meter hohe Sockelzone mit schmalen Pfeilern aus rotem und weißem Marmor (Abb. 4). Zwischen diesen wurden rechteckige Felder aus schwarzem Marmor und jeweils ein rechteckiges, durchbrochen gearbeitetes Feld aus weißem Marmor angebracht (Abb. 5–6). Die ornamentale Gestaltung der gitterartigen Felder, die

⁷¹ StLA, IÖHK, 1597-V-89. Siehe auch WASTLER 1881 (Anm. 5), S. 54; WIENERROITHER 1952 (Anm. 7), S. 9; KOHLBACH 1953 (Anm. 59), S. 152; KOHLBACH 1956 (Anm. 38), S. 82 (mit dem Datum 9. April 1596); ROTH 1984 (Anm. 8), S. 183.

⁷² StLA, IÖHK, 1597-V-89. Siehe auch WIENERROITHER 1952 (Anm. 7), S. 10; ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 14; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 183, 507.

⁷³ StLA, IÖHK, 1597-V-89. Siehe auch WIENERROITHER 1952 (Anm. 7), S. 10; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 183.

⁷⁴ Zitiert nach: VOLTELINI 1894 (Anm. 60), S. CLIII–CLIV, Reg. 12366.

⁷⁵ WASTLER 1889 (Anm. 50), S. 208; WASTLER 1897 (Anm. 32), S. 55; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 183; LAURO 2007 (Anm. 9), S. 133.

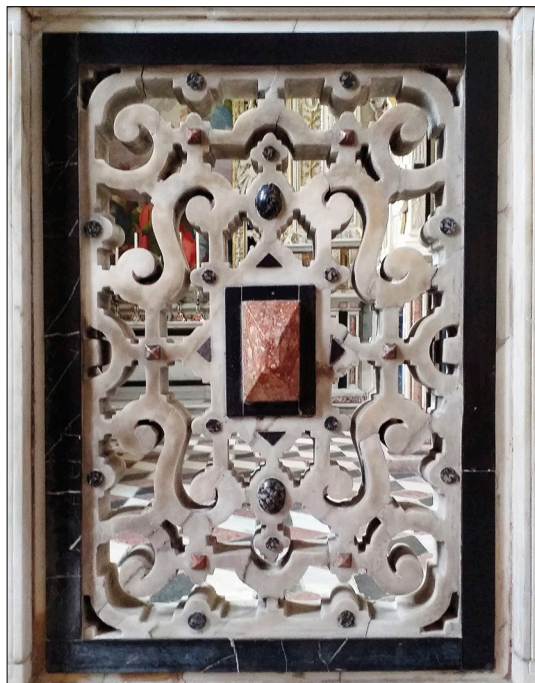
⁷⁶ Eine Zusammenfassung der verschiedenen Zuschreibungen: ROTH 1984 (Anm. 8), S. 182–183; LAURO 2007 (Anm. 9), S. 132–133.

⁷⁷ *Steiermark* 2006 (Anm. 2), S. 514.

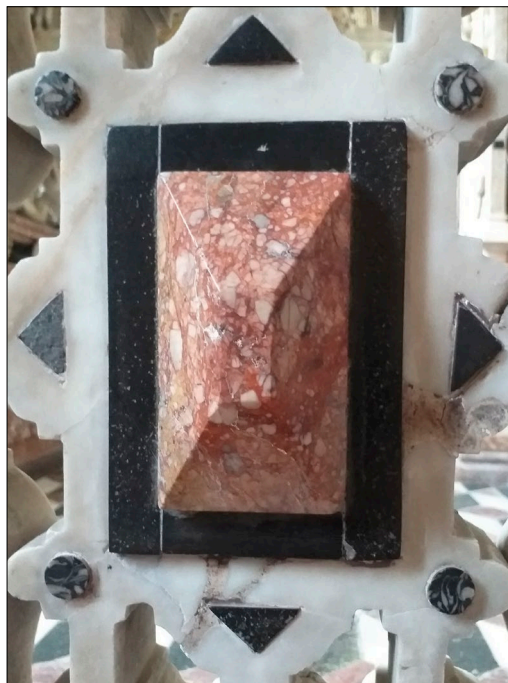
⁷⁸ WASTLER 1881 (Anm. 5), S. 54; WASTLER 1889 (Anm. 50), S. 209; WASTLER 1897 (Anm. 32), S. 56, Anm. 79; KOHLBACH 1953 (Anm. 59), S. 152; Alois KIESLINGER, *Die nutzbaren Gesteine Kärntens*, Klagenfurt 1956, S. 202–203; ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 39–40.



4. Eingangswand des Mausoleums, Stiftskirche Seckau



5. Alexander de Verda und Werkstatt:
Marmorfeld der Sockelzone, 1587–1592,
Mausoleum, Stiftskirche Seckau



6. Alexander de Verda und Werkstatt:
Detail des Marmorfeldes der Sockelzone, 1587–1592,
Mausoleum, Stiftskirche Seckau



7. Alexander de Verda und Werkstatt: Schrankenarchitektur der
Südwand, 1587–1592, Mausoleum, Stiftskirche Seckau

mit schwarzem Marmor eingerahmt sind, wurde durch Inkrustationen aus kleinen, verschiedenfarbigen Marmorstücken bereichert.⁷⁹ In der Mitte wurde jeweils ein facettiertes Rechteck aus rotem Marmor eingesetzt und mit schwarzem Marmor eingerahmt. Über dem Sockelgesims, das wiederum aus weißem und rötlichem Marmor gefertigt ist, folgt eine doppelt so hohe, zweite horizontale Zone, die auf jeder Seite des Eingangs drei hohe, schlanke, balusterartige und vergoldete Messingsäulen aufweist. Diese werden von schlanken Pfeilern aus weißem Marmor eingerahmt. Zudem wurden die bereits bestehenden Rundpfeiler der Stiftskirche mit schwarzen, weißen und grauen Marmorplatten rechteckig ummantelt und an den Ecken ebenfalls mit weißen Marmorpfeilern versehen.

Diese Wandgliederung setzt sich an der südlichen Seitenwand, die das Mausoleum vom Chorbereich abtrennt, fort (Abb. 7). Jedoch sind hier über der Sockelzone mit den gleichartig gestalteten Pfeilern und Marmorfeldern in jedem Joch fünf schlanke Pfeiler aus weißem Marmor mit korinthischen Kapitellen eingefügt. In der Sockelzone finden sich dementsprechend vier durchbrochen gearbeitete Marmorfelder.

Die insgesamt 24 Marmorpfeiler sind reich mit Reliefs und Marmorinkrustationen geschmückt. Die an der Außen- und Innenseite des Mausoleums sichtbaren schmaleren Seiten (ca. 9,5 cm breit) weisen jeweils fünf rechteckige Täfelchen aus rötlichem und schwarzem Marmor auf, die von ornamental gestalteten Reliefs umgeben sind. Die seitlichen, breiteren Pfeilerflächen (ca. 13,5 cm breit) sind im unteren Drittel mit figürlichen Reliefdarstellungen und je einem schwarzen Marmortäfelchen versehen. Darüber befinden sich Relieffornamente, die ein ovales, dunkles Marmorfeld einrahmen. Im oberen Teil sind Reliefs mit Trophäen, Kronen und anderen Gegenständen sowie den Wappen der Habsburger und der Wittelsbacher angebracht. Den oberen Abschluss bilden Grotteskmasken oder menschliche Köpfe.

Den insgesamt 48 figürlichen Reliefs widmete Liselotte Caithaml eine detaillierte Untersuchung.⁸⁰ Ihrer Meinung nach bilden die allegorischen Szenen sowie Personifikationen und Tugenden mit den darüber eingefügten schwarzen Marmortafeln, auf denen ein lateinischer, auf die jeweilige Darstellung bezogener Text angebracht war, sog. „angewandte Embleme“.⁸¹ Allerdings sind nur noch 29 dieser Embleme vollständig erhalten (Abb. 8–9).⁸²

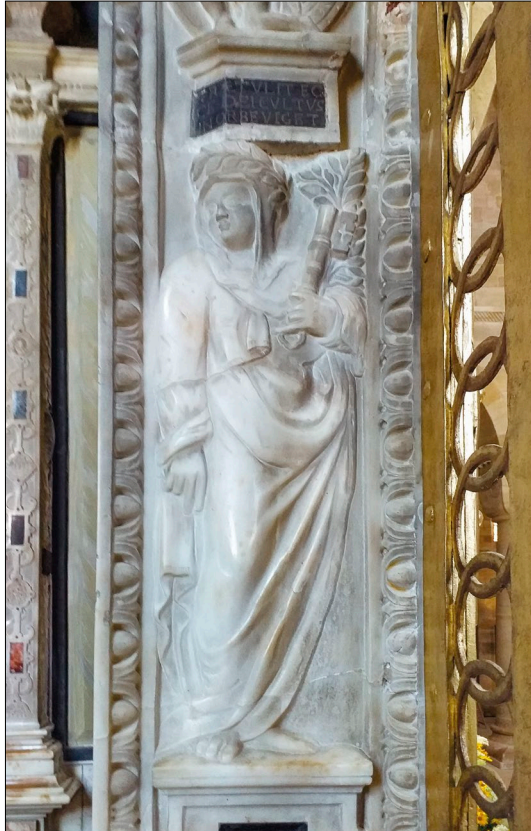
Bemerkenswert ist die Gestaltung der Reliefs: Das Bildfeld der figürlichen Darstellungen hat einen oberen halbrunden Abschluss mit Bändern oder Ösen, die an einem Ring befestigt sind, der wiederum an der Marmorrahmung der schwarzen Tafeln angebracht ist. Dadurch wird die Zusammengehörigkeit von Relief und Schrifttafel veranschaulicht.

⁷⁹ Laut Alois KIESLINGER, Fohnsdorfer Muschelkalk und Seckauer Sandstein, zwei vergessene steirische Bausteine, *Mitteilungsblatt der Abteilung für Mineralogie am Landesmuseum Joanneum*, 3/2, 1953, S. 40, und KIESLINGER 1956 (Anm. 78), S. 203, bestehen diese zum Teil aus Fohnsdorfer Muschelkalk bzw. aus Raibler Muschelbreccie aus Leutschach in Kärnten. Vgl. ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 39–40; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 193.

⁸⁰ Liselotte CAITHAML, Die Schrankenarchitektur des Mausoleums in der Seckauer Basilika, *Seckau heute*, 11/43, 2001, S. 5–16; Liselotte CAITHAML, Die Schrankenarchitektur des Mausoleums in der Seckauer Basilika, *Seckau heute*, 11/44, 2001, S. 6–23.

⁸¹ CAITHAML 2001, 1 (Anm. 80), S. 7. Bestehend aus *Imago* (Bild) und *Inscriptio* (Inscription).

⁸² CAITHAML 2001, 2 (Anm. 80), S. 6. Zwölf sind nur schlecht und sieben gar nicht sichtbar; nur sieben sind mit kompletten *Inscriptiones* versehen, bei vieren ist die Inschrift verstümmelt. ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 64–65, glaubt, dass die ursprüngliche Anordnung nicht mehr vorhanden sei, da bei verschiedenen Restaurierungen einige Pfeiler teilweise vermauert oder anders angeordnet wurden. Laut CAITHAML 2001, 1 (Anm. 80), S. 16, ist dies „ziemlich unwahrscheinlich“.

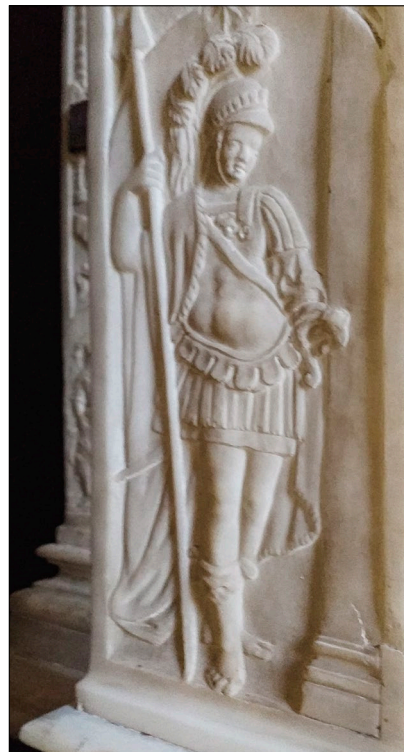


8. Alexander de Verda und Werkstatt:
Schrifttafel an einem Marmorpfeiler, 1587–1592,
Mausoleum, Stiftskirche Seckau

9. Alexander de Verda und Werkstatt:
Allegorische Gestalt, Relief an einem Marmorpfeiler,
1587–1592, Mausoleum, Stiftskirche Seckau



10. Alexander de Verda und Werkstatt:
Herkules, Relief an einem Marmorpfeiler,
1587–1592, Mausoleum, Stiftskirche Seckau



11. Alexander de Verda und Werkstatt:
Krieger, Relief an einem Marmorpfeiler,
1587–1592, Mausoleum, Stiftskirche Seckau

Laut Caithaml wird das Bildprogramm durch die Themenbereiche Tugend und Laster, Leben, Schicksal und Tod sowie Ruhm und gute Herrschaft des Erzherzogpaares bestimmt.⁸³ Ihrer Meinung nach wurden dabei „kaum rein christlich-religiöse Themen“ aufgegriffen.⁸⁴

Allerdings ist die Ikonografie der Reliefdarstellungen nur selten eindeutig: Am Pfeiler der Nordwand sind zwei Taten des Herkules wiedergegeben (Abb. 10), am Pfeiler rechts der Eingangstür ist Fortuna darstellt. Hier wird der Bezug zu Erzherzog Karl II. sehr deutlich, denn er hatte die Figur dieser Göttin als Emblem gewählt. Ein weiteres Relief zeigt Janus, ein anderes illustriert den Sinnspruch „Zeit enthüllt die Wahrheit“. Eine Vielzahl der Reliefs zeigt Frauen mit verschiedenen Attributen, die von Caithaml als Musen, Personifikationen der Justitia, Fortitudo, Temperantia oder Fides, als Sinnbild der guten Herrschaft oder der Landwirtschaft, der Vanitas sowie als Fama gedeutet werden. Andere weibliche Gestalten interpretierte sie als Darstellungen von Trauer und Klage. In relativ vielen Szenen erkannte sie Hinweise auf den Kampf zwischen Tugend und Laster. Männliche Figuren sind meist als Krieger gekennzeichnet; vereinzelt deutete sie einen solchen Krieger als Sinnbild der Fortitudo oder der Friedensliebe.⁸⁵ Ihre Deutung einer „Frau in zeitgenössischer Tracht mit schwerer Schmuckkette und Mauerkrone“ als Erzherzogin Maria, unter Verweis auf das „matronenhafte Aussehen“, erscheint aber fraglich.⁸⁶

Caithaml wies auf die sehr unterschiedliche künstlerische Qualität der Reliefs hin,⁸⁷ die jedoch auf die Beteiligung der Mitarbeiter de Verdas zurückgeführt werden kann. Für die figürlichen Darstellungen wurden grafische Vorlagen genutzt, wie die identische, aber seitenverkehrte Schilderung eines Kriegers mit Helm, Federbusch, Lanze und Schwert belegt (Abb. 11).

Den lateinischen Text der Tafeln bezeichnete Liselotte Caithaml teilweise als „sprachlich problematisch“ oder „absolut nichtssagend“;⁸⁸ dies konnte Hans Schmeja in seiner philologischen Analyse der Inschriften der Schrankenarchitektur jedoch widerlegen.⁸⁹ Er hob hervor, dass die Texte als Verse nach Regeln der klassischen Metrik gebaut und in bestem Humanisten-Latein verfasst wurden. Ihm zufolge schildern diese in panegyrischer Weise Leben, Tod und Auferstehung des Erzherzogs.⁹⁰ Nach Schmeja illustrieren die Reliefdarstellungen die zuvor in Versform gefassten Aussagen.⁹¹ Benno Roth ging davon aus, dass der Gestaltung „ein einheitliches Konzept, das bis ins kleinste Detail durchdacht war, zugrunde liegt.“⁹² Auch Caithaml vermutete, dass ein von Humanisten verfasstes Programm umgesetzt wurde.⁹³ Laut Schmeja muss der Verfasser der Verse sehr gebildet gewesen

⁸³ CAITHAML 2001, 2 (Anm. 80), S. 21–22.

⁸⁴ CAITHAML 2001, 2 (Anm. 80), S. 22.

⁸⁵ CAITHAML 2001, 2 (Anm. 80), S. 9–20.

⁸⁶ CAITHAML 2001, 2 (Anm. 80), S. 12.

⁸⁷ CAITHAML 2001, 1 (Anm. 80), S. 11; CAITHAML 2001, 2 (Anm. 80), S. 21.

⁸⁸ CAITHAML 2001, 2 (Anm. 80), S. 21.

⁸⁹ HANS SCHMEJA, Zu den Inschriften der Schrankenarchitektur des Habsburger Mausoleums in der Seckauer Basilika, *Seckau heute*, 12/47, 2002, S. 10–20.

⁹⁰ SCHMEJA 2002 (Anm. 89), S. 16, nennt dabei vier Aspekte: „A) Seine Tugend macht ihn weitem berühmt, B) seine Verdienste um Kunst und Wissenschaft rufen den Segen des Himmels herab. C) Trauert nicht! Trauer trübt die Erinnerung an den von Glück Gesegneten; D) seine Charakterstärke öffnet das Tor zum Himmel und führt ins ewige Licht.“

⁹¹ SCHMEJA 2002 (Anm. 89), S. 17.

⁹² ROTH 1984 (Anm. 8), S. 210.

⁹³ CAITHAML 2001, 2 (Anm. 80), S. 6.



12. Werner Mangstein (Guss) und Hans Zwiggott (Gravuren und Vergoldung): Messingsäulen der Schrankenarchitektur, 1589–1591, Mausoleum, Stiftskirche Seckau



13. Werner Mangstein (Guss) und Hans Zwiggott (Gravuren und Vergoldung): Messingsäulen der Schrankenarchitektur, 1589–1591, Mausoleum, Stiftskirche Seckau



14. Werner Mangstein (Guss) und Hans Zwiggott (Gravuren und Vergoldung): Messingsäulen der Schrankenarchitektur, Detail, 1589–1591, Mausoleum, Stiftskirche Seckau

sein und Kenntnisse der Schriften von Ovid und Vergil sowie der Mythologie gehabt haben.⁹⁴ Meist wird auf die Grazer Jesuiten als mögliche Urheber des komplexen Bildprogramms verwiesen.⁹⁵

Weitere Elemente der Schrankenarchitektur

Zwischen den schlanken Marmorfeilern befinden sich je drei balusterartige, vergoldete Messingsäulen (ca. 1,6 m hoch), die aufwendig mit eingravierten Ornamenten geschmückt sind (Abb. 12–14).

Die insgesamt 30 Säulen wurden 1589 bis 1591 im Auftrag von Erzherzog Karl II. bei Werner Mangstein in Reichraming bei Steyr gegossen.⁹⁶ Für ihre Vergoldung erhielt der Grazer Goldschmied und Münzschnneider Hans Zwigott († 1616) im Mai 1591 ein Honorar von 723 Gulden, 3 Schilling und 10 Pfennig.⁹⁷

Über den Marmorfeilern und den Messingsäulen ist ein schmales Marmorgebälk angebracht; in der darüberliegenden Zone sind vergoldete Bronzegitter zwischen konsolartigen Teilen aus rotem Marmor eingesetzt. Die ornamental gestalteten Felder wurden von Bernhard Maurer geschaffen, der 1594 für das Gitter und andere Arbeiten in der erzherzoglichen Kapelle 62 Gulden erhielt.⁹⁸

An der Südwand des Mausoleums folgen dann über einem kräftigen, mehrfach profilierten und verkröpften Gesims in beiden Arkaden je vier durchbrochen gearbeitete Felder aus weißem Marmor, in deren ornamentaler Gestaltung die Formen des Sockelbereichs aufgegriffen wurden. Die sie trennenden Pfeiler sind mit plastischen Figuren, die im unteren Teil in Voluten übergehen, geschmückt (Abb. 15).

⁹⁴ SCHMEJA 2002 (Anm. 89), S. 17.

⁹⁵ CAITHAML 2001, 2 (Anm. 80), S. 6; KODOLITSCH 1967 (Anm. 9), S. 332, nennt zudem die Augustiner-Chorherren in Seckau.

⁹⁶ VOLTELINI 1892 (Anm. 36), S. CLXII, Reg. 9567 (1588 Mai 19, Graz. Die innerösterreichische Kammer beauftragt den Amtmann zu Innerberg, nachdem Erzherzog Karl zu *der bewüsten arbeit zu Seccau etlicher mesinger seilen auch ainer anzahl darzue gehörigen füess und knepf* 12 Centner Messing bedürfe, dieselben von Werner Mangstein in Reich-Ramming bei Steier oder sonst wo anzukaufen und einzusenden). WASTLER 1897 (Anm. 32), S. 213, Anm. 75; ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 12–13; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 506. Außerdem KOHLBACH 1953 (Anm. 59), S. 152 („die im Anschlag jede einen anderen Ton ergeben“); ROTH, *Seckau*, 1958 (Anm. 8), S. 42.

⁹⁷ VOLTELINI 1894 (Anm. 60), S. XCI, Reg. 12012 (1591 Mai 24, Graz. Erzherzog Ernst beauftragt den Hofpfennigmeister, dem Hans Zwiget, Goldschmied zu Graz, 723 Gulden 3 Schillinge 10 Pfennige, *so man ime vom fürstlichen Seggauerischen capelngpeu und sonsten umb vergulte arbeit zu thun*, mit Abzug der ihm bereits ausgezahlten Geldsumme auszuführen). WASTLER 1897 (Anm. 32), S. 80; ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 23; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 187. Außerdem StLA, IÖHK, 1591-V-32, Bericht des Andreas Pogner über die Arbeit von Hans Zwigott in Seckau: Zahlungen von 565 und 120 Gulden. Siehe Josef WASTLER, Nachrichten über Gegenstände der bildenden Kunst in Steiermark, 16: Die Künstlerfamilie Zwigott, *Mitteilungen des Historischen Vereines für Steiermark*, 35, 1887, S. 152.

⁹⁸ VOLTELINI 1894 (Anm. 60), S. CXXX, Reg. 12206 (1594 October 7, Graz. Die innerösterreichische Kammer beauftragt den Raitdiener Hans Pauman, dem Meister Bernhard Maurer für das Gitter und seine andere Arbeit in der erzherzoglichen Capelle 62 Gulden rheinisch auszuzahlen).



15. Alexander de Verda und Werkstatt: oberer Teil der Schrankenarchitektur der Südwand, 1587–1592, Mausoleum, Stiftskirche Seckau

Protestantische Künstler

Bemerkenswert ist, dass Hans Zwigott, der bereits zuvor mehrere Aufträge von Erzherzogin Maria und dem Grazer Hof erhalten hatte, nachweislich Protestant war. Dies gilt auch für den ebenfalls in Seckau beschäftigten Bildhauer Hans Raiger, der seinen Sohn Georg im Februar 1573 protestantisch taufen ließ.⁹⁹

In einem Brief an ihren Bruder Wilhelm in München beklagte Erzherzogin Maria im Mai 1573, dass die meisten Künstler und Handwerker in Graz „lutherisch“ seien.¹⁰⁰ Zu diesem Zeitpunkt war die Residenzstadt das Zentrum der Protestanten; nur mehr etwa 200 Einwohner galten als katholisch.¹⁰¹

Mit den gegen Ende des 16. Jahrhunderts verstärkten gegenreformatorischen Maßnahmen sollten die Untertanen wieder zum katholischen Glauben zurückgeführt werden: Reformationskommissionen, die mit militärischem Begleitschutz durch die Steiermark zogen, waren mit der Bekenntnisprüfung der Einwohner beauftragt; wer sich nicht als katholisch erklärte, musste innerhalb einer kurzen Frist das Land verlassen.¹⁰² Von diesen Maßnahmen war auch Hans Zwigott betroffen, der 1600 in der sog. *Proscriptionsliste* genannt wurde.¹⁰³ Offensichtlich zog er es vor zu konvertieren, denn später sind er und seine Familie in katholischen Kirchen-Matriken zu finden.¹⁰⁴

⁹⁹ KOHLBACH 1956 (Anm. 38), S. 78.

¹⁰⁰ In einem Brief an ihren Bruder, Herzog Wilhelm von Bayern, vom 11. 6. 1573: *weils Alls luderisch ist*. Zitiert nach: Johanna WEHNER, *Maria von Bayern, Erzherzogin von Österreich. Ihr Leben bis zum Tod ihres Gemahls (1590)*, Graz 1965 (ungedruckte Dissertation), S. 141.

¹⁰¹ HÖFER 2006 (Anm. 14), S. 346–347.

¹⁰² HÖFER 2006 (Anm. 14), S. 349–350.

¹⁰³ WASTLER 1887 (Anm. 97), S. 153. Zwigott wird 1592 in protestantischen Matriken zu Graz als Taufpate genannt, eine weitere Nennung erfolgt am 5. 11. 1596 beim Tod seiner Tochter Ursula.

¹⁰⁴ WASTLER 1887 (Anm. 97), S. 153.

Die Deckenmalereien

Auf der Suche nach einem geeigneten Maler zur Ausschmückung des Mausoleums wandte sich Erzherzog Karl II. an seine Schwester Eleonora, die Herzogin von Mantua; sie schickte im Oktober 1587 ihren Hofmaler Teodoro Ghisi (1536–1601)¹⁰⁵ nach Graz. Ghisi erhielt ein Monatsgehalt von 100 Talern, das laut Wastler „für jene Zeit ungewöhnlich hoch“ war.¹⁰⁶ Im folgenden Jahr arbeitete er vom Frühjahr bis Weihnachten im Seckauer Mausoleum und erhielt 1500 Gulden.¹⁰⁷ Im Januar 1589 beauftragte Erzherzog Karl II. die Hofkammer, dem *Mantuanischen Maller ein provision brief auf jarlich 100 fl. Auszuschreiben*.¹⁰⁸

Teodoro Ghisi gestaltete die Deckengemälde in Ölmalerei auf geglättetem Kalkfeinputz.¹⁰⁹ Im westlichen Joch ist im runden Mittelfeld die Himmelfahrt Mariens in starker Verkürzung dargestellt (Abb. 16). Sie ist umgeben von den zwölf Aposteln, die jeweils in Dreiergruppen in den Gewölbefeldern angeordnet sind.¹¹⁰ Seitlich sind an den Scheidbögen zehn Medaillons mit Szenen aus dem Marienleben angebracht.¹¹¹

Im Mittelfeld des östlichen, vorderen Jochs erscheint Gottvater, umringt von musizierenden und jubelnden Engeln in den Gewölbefeldern (Abb. 17). Benno Roth deutete die Darstellung in diesem Teil als „triumphierende Kirche“.¹¹² In den seitlichen Medaillons sind Szenen aus dem Leben Jesu dargestellt.¹¹³

Die Deckengemälde wurden mit dem Erzherzogpaar in Beziehung gesetzt: Der vordere Teil bezieht sich laut Georg Kodolitsch auf das irdische Wirken Karls II., die Darstellungen im westlichen Joch auf das Leben der Erzherzogin Maria.¹¹⁴ Benno Roth sah darin eine der „entscheidenden Schlüsselstellen des Programmaufbaus“: Er verknüpfte die geschilderten Wohltaten Jesu, die ihm

¹⁰⁵ Susanne Christine MARTIN, Ghisi Teodoro, *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 53, München-Leipzig 2007, S. 86–87; Francesco MOZZETTI, Ghisi Teodoro, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 54, 2000: <http://www.treccani.it/enciclopedia/teodoro-ghisi> (Dizionario-Biografico) (20.2.2020).

¹⁰⁶ StLA, IÖHK, 1588-XII-21. Siehe auch WASTLER 1881 (Anm. 5), S. 53; WASTLER 1883 (Anm. 50), S. 26; WASTLER 1897 (Anm. 32), S. 57–58; ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 22; Peter KRENN, Zur Malerei in der Steiermark in der Zeit um 1550 bis 1630, *Alte und moderne Kunst*, 12, 1967, S. 17; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 186; Andrea STOCKHAMMER, Malerei der Renaissance, *Spätmittelalter und Renaissance 2003* (Anm. 9), S. 496.

¹⁰⁷ StLA, IÖHK, 1588-XII-21; siehe auch WASTLER 1897 (Anm. 32), S. 59 (laut einem Brief an den Erzherzog vom 24. Dezember 1588); ROTH 1984 (Anm. 8), S. 186.

¹⁰⁸ StLA, IÖHK, 1589-I-12. Siehe auch ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 23; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 187.

¹⁰⁹ Christian BINDER, Heinz LEITNER, Wandmalerei in Öltechnik um 1600 von Giuseppe Ghisi und Arsenio Mascagni, *Barockberichte*, 34–35, 2003, S. 356. Außerdem WASTLER 1897 (Anm. 32), S. 60; ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 57; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 207.

¹¹⁰ WASTLER 1881 (Anm. 5), S. 52, glaubt, „nur hat der Künstler den Platz des zwölften Apostels durch Christus selbst ausgefüllt, welcher in der Stellung der Verklärung gegen seine himmlische Mutter hinweist“. Vgl. ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 58; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 187.

¹¹¹ ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 58; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 207. Beginnend an der rechten Seitenwand: Offenbarung der Geburt Mariens, Joachim und Anna; Geburt Mariens; Maria Tempelgang; Verkündigung an Maria; Heimsuchung; Darbringung im Tempel; Flucht nach Ägypten; Empfang des Hl. Geistes; Marientod.

¹¹² ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 57–58; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 207.

¹¹³ ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 57–58; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 207. Bitte des phönizischen Weibes; Speisung in der Wüste; Heilung des Aussätzigen; Heilung des Blinden; Auferweckung des Lazarus; Heilung des Besessenen; Tochter des Jairus; Sturm auf dem Meer; Hochzeit zu Kanaa; Herabkunft des Hl. Geistes.

¹¹⁴ KODOLITSCH 1967 (Anm. 9), S. 368, Anm. 11. Vgl. ROTH 1984 (Anm. 8), S. 207.



16. Teodoro Ghisi:
Himmelfahrt Mariens,
Deckengemälde, 1588–1589,
Mausoleum, Stiftskirche Seckau



17. Teodoro Ghisi:
Gottvater mit musizierenden
und jublierenden Engeln,
Deckengemälde, 1588–1589,
Mausoleum, Stiftskirche Seckau



18. Teodoro Ghisi:
Inschrift im Deckengemälde,
1588–1589, Mausoleum,
Stiftskirche Seckau

zufolge zu der im Altarbild dargestellten Verklärung Christi führten, mit dem wohltätigen Leben des Erzherzogs.¹¹⁵

Eine Inschrift im östlichen Gewölbe auf der Orgel, die von einem der Engel gespielt wird, nennt Teodoro Ghisi aus Mantua als Urheber der Deckengemälde und 1588 als Jahr der Fertigstellung (Abb. 18).¹¹⁶ Möglicherweise war auch der Grazer Hof- und Wappenmaler Balthasar Grineo an den Deckengemälden beteiligt;¹¹⁷ seine Tätigkeit in Seckau ist jedoch erst 1599, zusammen mit seinem Gehilfen Lorenz Juda, dokumentiert.¹¹⁸

Von Oktober 1589 bis Juli 1590 war zudem Meister Andre [Andreas] Juda, Maler aus Graz, mit zwei Gehilfen im Mausoleum beschäftigt und erhielt 79 Gulden und 6 Schillinge, wie eine Rechnung des Seckauer Propstes Sebastian Kueler (amtierte 1589–1619) vom 31. Juli 1590 belegt.¹¹⁹ Aufgrund des geringeren Honorars ging Wastler davon aus, dass Andre Juda für das Vergolden der Ornamente zuständig war.¹²⁰

Die Stuckarbeiten an der Decke

Im März 1588 beauftragte Erzherzog Karl II. den Amtmann zu Innerberg (Eisenerz), Gips nach Seckau bringen zu lassen, der *zu dem in unserm gotshaus zu Seggau angestöllten und alberait angefangnen epithaphiiwerkh* benötigt werde.¹²¹ Eine weitere Lieferung von neun bis zehn Zentnern Gips aus Innerberg ist im Mai 1590 dokumentiert.¹²²

Die an der Decke angebrachten Stuckaturen umkleiden die Gewölberippen und trennen die Gemäldfelder voneinander: In beiden Jochen sind es wulstartige Bänder, die aus einer Abfolge von Fruchtgebinden und eingeschnürten Ährenbündeln zwischen Perlschnüren bestehen. Sie enden in geflügelten Engelsköpfen, die mit weiteren Fruchtestons das mittlere Rundbild einrahmen. Sechs fast vollplastisch gestaltete Putti aus Stuck, die in den Ecken bzw. an den mittleren Pfeilern auf dem oberen Gesims angebracht sind, scheinen die Gewölberippen zu stützen.¹²³ Sie sind in unterschiedlichen, zum Teil sehr lebhaften Bewegungen dargestellt.¹²⁴

¹¹⁵ ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 58; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 207.

¹¹⁶ THEODORVS. GHISIVS MANT.^{VS} CAP. HANC FIGVRAVIT .M.D.LXXXVIII. WASTLER 1897 (Anm. 32), S. 60; ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 57; KODOLITSCH 1967 (Anm. 9), S. 329, 368, Anm. 8; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 207.

¹¹⁷ WASTLER 1883 (Anm. 50), S. 32; WASTLER 1897 (Anm. 32), S. 81; ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 58; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 207.

¹¹⁸ StLA, IÖHK, 1599-IX-52. Siehe auch WASTLER 1881 (Anm. 5), S. 57, der aus dem Brief vom 28. September 1599 an den Seckauer Propst zitiert. Außerdem WASTLER 1881 (Anm. 5) S. 53 („Welchen Antheil der im Jahre 1599, also nach Ghisi, in Seckau arbeitende Hofmaler Balthasar Grineo an den die Capelle schmückenden Malereien hat, lässt sich leider nicht bestimmen.“); WASTLER 1883 (Anm. 50), S. 31; KOHLBACH 1953 (Anm. 59), S. 154; ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 22; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 508.

¹¹⁹ StLA, Sonderarchiv Seckau, Karton 94, Heft 334, S. 49. Vgl. WASTLER 1884 (Anm. 38), S. 124–125.

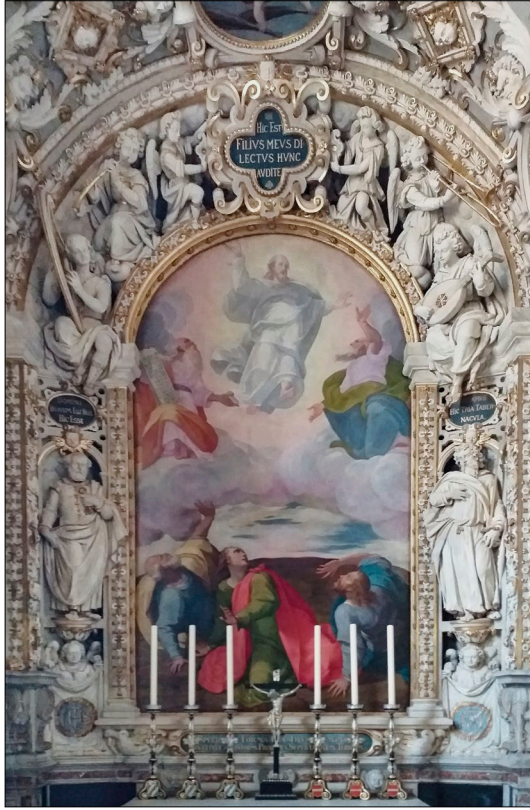
¹²⁰ WASTLER 1884 (Anm. 38), S. 124–125. Vgl. ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 22; KOHLBACH 1953 (Anm. 59), S. 154; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 506; LAURO 2007 (Anm. 9), S. 136. ROTH 1984 (Anm. 8), S. 207: „Der Anteil des Grazer Malers Andreas (Lorenz) Juda ist unbestimmt.“

¹²¹ Zitiert nach: VOLTELINI 1892 (Anm. 36), S. CLXI, Reg. 9554.

¹²² VOLTELINI 1892 (Anm. 36), S. CLXXII, Reg. 9683.

¹²³ Vgl. ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 57; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 206–207.

¹²⁴ WASTLER 1881 (Anm. 5), S. 51, bewertete sie als „ganz vortreffliche Gestalten“.



19. Altarwand mit Gemälde von Teodoro Ghisi, 1588–1589, und Stuck-Rahmung von Sebastiano Carlone, 1589–1590, Mausoleum, Stiftskirche Seckau



20. Sebastiano Carlone: Musizierender Engel, Stuckrelief am Altarbogen, 1589–1590, Mausoleum, Stiftskirche Seckau

Die Medaillons an den seitlichen Scheidbögen mit Szenen aus dem Leben Jesu bzw. Mariens erhielten eine einheitliche Rahmung aus Stuck mit Rollwerkformen. Zwölf weitere Rundmedaillons mit ähnlichen Stuckrahmungen finden sich in den Bogenlaibungen; die von Teodoro Ghisi bemalten Bildfelder zeigen schwebende Putti mit verschiedenen Leidenswerkzeugen. Benno Roth deutete diese Darstellungen wiederum als Hinweis auf den Leitgedanken des Mausoleums: „Durch Leiden zur Verklärung“.¹²⁵

Die Altarwand

Den Altar im Osten des Mausoleums überfängt eine besonders reich mit Stuckaturen verzierte rundbogige Nische: Im oberen Teil befinden sich vier Engel in Hochrelief, die auf einer Harfe, einer Flöte, einer Laute und einem Blasinstrument musizieren (Abb. 19–20). Zwei weitere Engel stützen die in der Mitte angebrachte und mit einer Stuckrahmung versehene schwarze Marmortafel, deren

¹²⁵ ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 55; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 202.



21. Teodoro Ghisi: *Transfiguration*, Altargemälde, 1588–1589, Mausoleum, Stiftskirche Seckau

schwarzem und rotem Marmor trägt an seiner Vorderseite das Christusmonogramm IHS und die Jahreszahl 1598. Auf ihm stehen sechs bemalte hölzerne Altarleuchter mit dem Wappen der Habsburger bzw. der Wittelsbacher.

lateinische Inschrift dem Matthäus-Evangelium entnommen ist.¹²⁶ Im unteren Teil rahmen die auf Konsolen stehenden Stuckfiguren der Apostel Petrus und Paulus das Altargemälde. Über ihnen sind zwei weitere Schrifttafeln aus schwarzem Marmor angebracht.¹²⁷ Unterhalb der Konsolen ist auf beiden Seiten ein Engel, der ein Insignientuch mit dem Monogramm Christi bzw. Mariens hält, angebracht.

Das von Teodoro Ghisi geschaffene Altarbild mit einem rundbogigen oberen Abschluss zeigt die Verklärung Christi auf dem Berg Tabor (Transfiguration) (Abb. 21).¹²⁸ Im unteren Bereich sind die Apostel Petrus, Jakobus und Johannes, die laut den Evangelien dem Geschehen beiwohnten, dargestellt. Darüber schwebt der weiß gekleidete Jesus mit erhobenen Armen in einer Wolkenformation, von einem hellen Lichtkreis umgeben, zwischen Moses und Elias.¹²⁹

Die Inschrift in dem länglichen, blauen Feld unterhalb des Altargemäldes weist laut Benno Roth auf das Bildthema hin.¹³⁰ Der rechteckige, schlichte Altartisch aus weißem,

¹²⁶ *HIC EST FILIVS MEVS DILECTVS HVNC AVDITE* (Das ist mein geliebter Sohn, an dem ich mein Gefallen gefunden habe; Mt. 17,5).

¹²⁷ Über dem Apostel Paulus: *FACIAMVS HIC TRIA TABERNACVLA* (Wenn du willst, werde ich hier drei Hütten bauen; Mt. 17,4). Über dem Apostel Petrus: *DOMINE BONVM EST NOS HIC ESSE* (Herr, es ist gut, dass wir hier sind; Mt. 17,4)

¹²⁸ Im Restaurierbericht Erika THÜMMEL, *Gemälde im Habsburger Mausoleum der Basilika Seckau*, Graz 2017, S. 11, finden sich folgende Angaben: Öl/Leinwand, kein Keilrahmen, H 320 x B 203 cm. Das Gemälde ist von vorne mit Nägeln auf einer Holzwand befestigt und darüber der (originale) Stuckrahmen aufgebracht. Diese hölzerne Rückwand ist seitlich durch eine Ausnehmung im Stuck sichtbar, dahinter ist eine Ziegelmauer, möglicherweise aus der Zeit des Neubaus des Presbyteriums, zu erkennen.

¹²⁹ ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 22, 54; ROTH, *Seckau*, 1958 (Anm. 8), S. 201–202; KODOLITSCH 1967 (Anm. 9), S. 330–332; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 202–203.

¹³⁰ *SPECIOSVS FORMA PRAE FILIIS HOMINVM* (Du bist der Schönste von allen Menschen; Ps. 45,3); *CONSTITVIT APOSTOLOS PRINCIPES SVPER TERRAM* (Du bestellst sie zu Fürsten im ganzen Land; Ps. 54,17).

Weitere Gemälde von Teodoro Ghisi

Seitlich des Altars sind in hochrechteckigen Bildfeldern an den Wandpfeilern die lebensgroßen Evangelisten Matthäus und Markus dargestellt (Abb. 22); gleichartige Gemälde mit den Evangelisten Lukas und Johannes finden sich an den Pfeilern der Nordwand (Abb. 23).¹³¹ Im Unterschied zu den Deckenbildern fertigte Teodoro Ghisi diese Gemälde in Öl auf Leinwand; sie sind ohne Spannrahmen an der Wand befestigt. Die Stuckrahmen wurden erst im Anschluss daran aufgebracht, was durch mehrere Aussparungen im Bereich der Attribute, Füße oder Hände ersichtlich ist.¹³² Ghisi stellte die vier Evangelisten mit ihren Symbolen in verschiedenen Haltungen sowie mit unterschiedlicher Gestik und Mimik dar; ihre Gewänder leuchten in intensiven Farbtönen.¹³³

An der Nordwand ist über dem Kenotaph zwischen den beiden großen Fenstern ein weiteres Ölgemälde von Teodoro Ghisi angebracht (Abb. 24).¹³⁴ Die figurenreiche Darstellung schildert die Episode Lasset die Kinder zu mir kommen (Mt. 18,1–5), wobei Ghisi einige Porträts einfügte: Links sind Erzherzogin Maria im ockerfarbenen und Erzherzog Karl II. im violetten Mantel zu sehen. Weitere Familienangehörige sollen insbesondere in den entsprechend dem Bildthema zahlreich dargestellten Kindern wiedergegeben sein.¹³⁵

Die Inschrift auf der Marmortafel, die rechts des Kenotaphs an der Nordwand des Mausoleums angebracht ist, nennt *PICTOR THEODORVS GHISIVS* an erster Stelle, vor Alexander de Verda und der Jahreszahl 1588 (Abb. 4).¹³⁶ Ghisi war bis 1589 vor allem für die malerische Ausstattung des Mausoleums in Seckau zuständig, wenig später kehrte er wohl wieder nach Mantua zurück.¹³⁷

¹³¹ THÜMMEL 2017 (Anm. 128), S. 41, 48, 55, 60, nennt folgende Maße: Matthäus: H 180 x B 80 cm; Lukas: H 188 x B 90 cm; Markus: H 180 x B 77 cm; Johannes H 194 x B 84 cm. Laut THÜMMEL 2017 (Anm. 128), S. 60, wurde beim Evangelisten Johannes um 1890 im unteren Fünftel die Leinwand erneuert und das Gemälde vom akademischen Maler Anton Amesbauer „durchaus qualitativvoll“ ergänzt.

¹³² THÜMMEL 2017 (Anm. 128), S. 5. Vgl. ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 22; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 187.

¹³³ WASTLER 1897 (Anm. 32), S. 59, sah in ihnen „prächtige Gestalten voll Leben und Bewegung und besonders schön in den elegant durchgeführten ‚sprechenden‘ Händen“ und bezeichnete sie als „die besten Arbeiten des Künstlers in Steiermark“. Vgl. WASTLER 1881 (Anm. 5), S. 53: „Es sind dies prächtig componirte Figuren, im feierlichen Ernst, mit einer für die Zeit der Entstehung fast ungewöhnlichen Strenge und Schönheit des Faltenwurfes“.

¹³⁴ THÜMMEL 2017 (Anm. 128), S. 25, mit folgenden Angaben: Öl/Leinwand, kein Spannrahmen, vollständig doubliert, H 335 x B 240 cm; Leinwand an den Bildrändern von vorne auf eine Holzplatte aufgenagelt. Im Unterschied zu den anderen Gemälden wurde bei diesem Gemälde innerhalb des Stuckrahmens eine zusätzliche Leiste aus Holz von vorne aufgenagelt. Während der Restaurierung stellte sich heraus, dass dieses Gemälde, im Unterschied zu den anderen, im Zuge der umfassenden Restaurierung zu Ende des 19. Jh. abgenommen und doubliert wurde.

¹³⁵ WASTLER 1897 (Anm. 32), S. 59: „wie man annimmt, auch die [Porträts] des Kaisers Rudolf II. und des Erzherzogs Matthias“. Vgl. KOHLBACH 1953 (Anm. 59), S. 155; ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 55, 64; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 202: „Der Künstler porträtierte sämtliche Familienmitglieder“; „Das Thema spielt auf den frühen Tod der meisten Kinder Erzherzog Karls II. an“.

¹³⁶ *PICTOR THEODORVS GYSIVS STATVARIVS AC SIMVL ANAGLYPTES ALEXANDER DE VERDA HISCE ARTIFICIIS OPERAM DEDERE MDLXXXVIII*. Siehe WASTLER 1897 (Anm. 32), S. 57; ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 11; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 182; VASOLD 2003 (Anm. 9), S. 389.

¹³⁷ WASTLER 1883 (Anm. 50), S. 26; WASTLER 1897 (Anm. 32), S. 59, 98; ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 23; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 505.



22. Teodoro Ghisi: *Evangelist Markus*, 1588–1589, Mausoleum, Stiftskirche Seckau



23. Teodoro Ghisi: *Evangelist Lukas*, 1588–1589, Mausoleum, Stiftskirche Seckau



24. Teodoro Ghisi: *Jesu Segnung der Kinder*, 1588–1589, Mausoleum, Stiftskirche Seckau

Sebastian Carlone

Mit der weiteren Innenausstattung beauftragte Erzherzog Karl II. den lombardischen Bildhauer Sebastian [Sebastiano] Carlone (aus Scaria in der Nähe des Comer Sees).¹³⁸ Er war seit 1587 im Dienst des Erzherzogs tätig; im April 1589 übersiedelte er nach Seckau, *um die werckh, die mir dann Von Eur Frt: Dchl. gnedigst anbeuohlen sein Zuerrichten*.¹³⁹

Dokumentiert sind mehrere Aufträge für Gipslieferungen aus Innerberg an den „Gipsarbeiter Sebastian Carolan“ in Seckau im Jahr 1591, wobei darauf hingewiesen wurde, man solle *des sonder gueten aus der tief gegrabnen und nicht des schlechten gibs* schicken.¹⁴⁰

Sebastian Carlone war demnach zunächst für die Stuckarbeiten an der Decke und am Altarbogen verantwortlich.¹⁴¹ Außerdem schuf er die sechs Stuckreliefs mit Heiligen auf blauem Grund in den längsovalen Feldern mit Goldrahmen auf den Pfeilern seitlich des Altars¹⁴² sowie die Stuckreliefs in den Fensterlaibungen an der Nordwand: Dort sind in längsovalen Feldern Personifikationen der Tugenden auf blauem Grund zwischen phantasievollen Grottesken angeordnet; in den unteren halbkreisförmigen Feldern sind die vier Kirchenväter dargestellt.¹⁴³

Zudem ergänzte Carlone die von Alexander de Verda und seiner Werkstatt geschaffene Schrankenarchitektur im oberen Teil der Arkadenbögen innen und außen durch insgesamt 16 Medaillons mit Stuckreliefs auf blauem Grund (Abb. 15). Die figürlichen Darstellungen sind nicht alle eindeutig zu identifizieren: Eine Vierergruppe deutete Benno Roth als Personifikationen der vier Elemente, eine andere als die der vier Jahreszeiten.¹⁴⁴

Auch die Flächen an den Pfeilern wurden von Carlone erfindungsreich mit Stuckreliefs geschmückt: In den mittleren Feldern erscheinen in das Beschlagwerk eingebundene Architekturelemente, Halbfiguren und Maskarons, in den oberen Feldern winden sich Fruchtgirlanden um die Ecken, die mit verschiedenen Vogeldarstellungen versehen sind (Abb. 7).

¹³⁸ WASTLER 1881 (Anm. 5), S. 56; WASTLER 1883 (Anm. 50), S. 10–11; WASTLER 1897 (Anm. 32), S. 56–57; WIENERROITHER 1952 (Anm. 7), S. 10; KOHLBACH 1953 (Anm. 59), S. 154; KOHLBACH 1956 (Anm. 38), S. 82–83; ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 14; KODOLITSCH 1967 (Anm. 9), S. 329; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 505. Die genauen Lebensdaten sind bislang nicht bekannt, siehe Annedore DEDEKIND-LUMNITZER, Carlone, Sebastian, *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 16, München-Leipzig 1997, S. 447–448; Stefan ÜNER, Carlone Sebastian, *Artisti Italiani in Austria*, https://www.uibk.ac.at/aia/carlone_sebastian (25.2.2020).

¹³⁹ StLA, IÖHK, 1589-IV-59. Siehe auch WASTLER 1897 (Anm. 32), S. 56; ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 15; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 183, 506. Laut TUSCHNIG 1936 (Anm. 6), S. 25, trat Sebastian Carlone 1586 in den Dienst des Grazer Hofes.

¹⁴⁰ Zitiert nach: VOLTELINI 1894 (Anm. 60), S. XCVI, Reg. 12039, S. XCI, Reg. 12019.

¹⁴¹ KOHLBACH 1956 (Anm. 38), S. 83.

¹⁴² ROTH 1984 (Anm. 8), S. 214. Heilige der Frühkirche. Links sind die Heiligen Stephanus, Laurentius, Vinzenz (von unten nach oben), rechts die Heiligen Sebastian, Rochus, Antonius dargestellt.

¹⁴³ Am westlichen Fenster sind die Heiligen Ambrosius und Augustinus sowie Temperantia, Justitia, Fortitudo, Humilitas (oder Mansuetudo) dargestellt, am östlichen die Heiligen Gregor und Hieronymus sowie Caritas, Fides und Spes. Siehe ROTH 1984 (Anm. 8), S. 214; *Steiermark* 2006 (Anm. 2), S. 514.

¹⁴⁴ ROTH 1984 (Anm. 8), S. 215–216, schlug als mögliche Deutungen der beiden anderen Vierergruppen die vier Paradiesflüsse, die vier Himmelsrichtungen und die vier Temperamente vor.

Erzherzog Karl II. und sein früher Tod

Nicht nur die Berufung von auswärtigen Künstlern zur Ausstattung des Mausoleums verdeutlicht das große Interesse des Erzherzogs an dessen Fertigstellung, sondern auch die Einbindung der für den Grazer Hof tätigen Handwerker und die fortlaufenden Anweisungen für Lieferungen von Gips und anderen Materialien nach Seckau. So sollten im Dezember 1589 dem Hofkupferschmied Hans Englhardt 20 Zentner Kupfer aus Innerberg zugestellt werden, *zu dem dachwerch des fürstlichen epitaphii oben im closter Seccau*.¹⁴⁵ Einen Monat später wurde der Hofglaser Leonhard Bernhardt mit 145 Gulden für seine Arbeit *an und bei unserm fürstlichen epitaphiiwerkhen oben im closter Seggau* bezahlt.¹⁴⁶ Auch der Hoftischler Wolfgang Larenz erhielt 1591 ein Honorar für nicht näher bezeichnete Arbeiten im Mausoleum in Seckau.¹⁴⁷

Am 10. Juli 1590 starb Erzherzog Karl II. im Alter von 50 Jahren in der Grazer Burg. Er wurde zunächst in der Ägidikirche beigesetzt, bevor vom 17. bis 20. Oktober der Leichnam in einem Sarg, begleitet von einem feierlichen Leichenzug, von Graz nach Seckau überführt und dann dort in der Gruft unterhalb des Mausoleums beigesetzt wurde.¹⁴⁸ Der Zinnsarg war von dem Grazer Zinngießer Ulrich Perner angefertigt worden.¹⁴⁹

Die treibende Kraft für die Vollendung des Mausoleums wurde nun Karls Witwe, Erzherzogin Maria. Bereits im August 1590 bestätigte sie, dass die bei mehreren Adelligen getätigten Anleihen in Höhe von 5000 Gulden für die Bezahlung der *bei dem fürstlichen epithaphigepeu daselbs habenden werchleuthen* rückerstattet würden.¹⁵⁰

In einem Schreiben vom 12. September 1590 an Propst Kueler in Seckau gab die Erzherzogin Anweisungen für die Bestattung ihres verstorbenen Mannes nach *christlichen löblichen Catholischen Brauch*.¹⁵¹

Das marmorne Kenotaph

Erzherzog Karl II. hatte in seinem Testament vom 1. Juni 1584 verfügt, dass *ain epitaphium oder grabstain, aus rotten vnd weissen märbl sauber gemacht, darauf vnser Tittl, namben, berkhuben, auch Jar, tag vnd ort vnsers absterbens, gebauen und auffgerichtet werden*.¹⁵²

Um diesen Vorgaben nachkommen zu können, mussten die entsprechenden Gesteinsarten verfügbar sein. Bereits 1575 war der Bildhauer Hans Raiger von Propst Laurentius Spielberger für

¹⁴⁵ Zitiert nach: VOLTELINI 1892 (Anm. 36), S. CLXX, Reg. 9659.

¹⁴⁶ Zitiert nach: VOLTELINI 1892 (Anm. 36), S. CLXX, Reg. 9666.

¹⁴⁷ VOLTELINI 1894 (Anm. 60), S. XCI, Reg. 12014.

¹⁴⁸ Victor THIEL, Erinnerungen an Erzherzog Karl von Innerösterreich, *Grazer Volksblatt*, 70/133, 13. 6. 1937, S. 9; WEHNER 1965 (Anm. 100), S. 172–173. WASTLER 1897 (Anm. 32), S. 62, nennt irrtümlich als Zeitspanne den 17. bis 20. Juli 1590.

¹⁴⁹ WASTLER 1897 (Anm. 32), S. 214, Anm. 87. Dort werden die Kosten des Trauerzugs mit 50 000 Gulden beziffert.

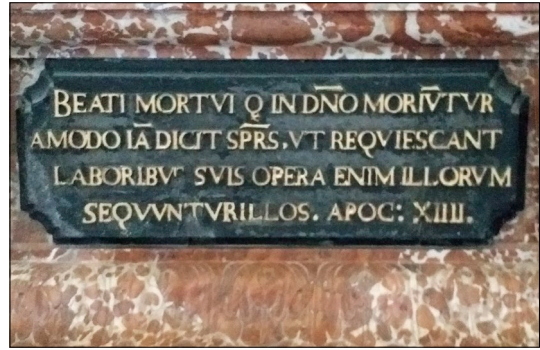
¹⁵⁰ Zitiert nach: VOLTELINI 1892 (Anm. 36), S. CLXXII, Reg. 9688.

¹⁵¹ StLA, Sonderarchiv Seckau, Karton 82, Heft 304 (unpaginiert).

¹⁵² Zitiert nach: SUTTER 1964 (Anm. 10), S. 23, Kat. Nr. 4.



25. Sebastiano Carlone: Kenotaph, 1589–1595, Mausoleum, Stiftskirche Seckau,



26. Sebastiano Carlone: Schrifttafel in der Sockelzone des Kenotaphs, 1589–1595, Mausoleum, Stiftskirche Seckau

die Suche nach einem geeigneten Stein entlohnt worden.¹⁵³ Fünf Jahre später empfahl der Propst in einem Schreiben an den Erzherzog, es solle besser *Stein von Hallel bei Salzburg* genommen werden, denn *die Steinbruch alhir herumb sein gar schlecht*.¹⁵⁴

In der Abrechnung mit Alexander de Verda vom 28. September 1594 ist die Herkunft der verwendeten Gesteinsarten dokumentiert: Der weiße Marmor für die figuralen Teile wurde aus einem Steinbruch bei Rossegg in Kärnten beschafft, der rote bzw. rot-weiß gesprenkelte Marmor stammt aus dem Steinbruch in Röthelstein im Murtal und der schwarze Marmor für die Frieße wurde in Stiwill bei Graz abgebaut.¹⁵⁵ Den Steinbruch bei Röthelstein auf einem Grundstück der Benediktinerinnen von Göß hatte Alexanders Bruder, Giovanni Antonio de Verda, bereits 1570 entdeckt.¹⁵⁶

Den testamentarischen Vorgaben entsprechend wurde das Kenotaph aus rotem und weißem Marmor geschaffen, zudem fand schwarzer Marmor Verwendung (Abb. 25). Das Kenotaph (mit einer Gesamthöhe von 2,42 m) wurde an der Nordwand des Mausoleums platziert, um den direkten Blick zum Altar zu ermöglichen.¹⁵⁷

Über dem Sockel aus rot-weiß geflecktem Marmor sind zwischen Reliefs mit geflügelten Engelsköpfen sieben Schrifttafeln aus schwarzem Marmor angebracht, die in erhaben gearbeiteten, vergoldeten Lettern Sequenzen des *Dies irae*, eines mittelalterlichen Hymnus über das jüngste Gericht, der bei Totenmessen gesungen wurde, sowie Verse des Alten und Neuen Testaments aufweisen (Abb. 26).¹⁵⁸

¹⁵³ Diözesanarchiv Graz, Stift Seckau, Addenda zu Gauster, Heft XIX b 6, S. 36 (Am 18. Juni 1575: *dem Bildhauer Maister Hanns Raiger, darüber die Alm ein andere Stein zu besehen gehen 70 fl*). Siehe auch KODOLITSCH 1967 (Anm. 9), S. 328; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 181.

¹⁵⁴ StLA, Sonderarchiv Seckau, Karton 94, Heft 334, S. 29–32. Vgl. ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 5; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 181.

¹⁵⁵ StLA, IÖHK, 1597-V-59. Siehe auch WASTLER 1881 (Anm. 5), S. 57; WASTLER 1897 (Anm. 32), S. 56, 213, Anm. 79. Teilweise auch bei KOHLBACH 1953 (Anm. 59), S. 152; VASOLD 2003 (Anm. 9), S. 389.

¹⁵⁶ StLA, IÖHK, 1570-III-3. Siehe auch ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 39; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 182, 219.

¹⁵⁷ ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 51; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 196. Breite 1,60 m, Länge 3,05 m (ohne die seitlichen Engel).

¹⁵⁸ ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 52–53; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 196. Die erste, zweite,

27. Sebastiano Carlone:
Marmorrelief am Kenotaph,
1589–1595, Mausoleum,
Stiftskirche Seckau



28. Sebastiano Carlone:
Marmorrelief am Kenotaph,
1589–1595, Mausoleum,
Stiftskirche Seckau



29. Sebastiano Carlone:
Marmorrelief am Kenotaph,
1589–1595, Mausoleum,
Stiftskirche Seckau



Am gebauchten Mittelteil finden sich zwischen Simsens aus rot-weißem Marmor neun Relieffelder aus weißem Marmor, die durch bandartige Teile aus rot-weißem Marmor voneinander getrennt werden. Die Darstellungen zeigen Szenen der Passion Christi: An der dem Eingang zugewandten

sechste und siebte Tafel sind mit Sequenzen der *Dies irae* versehen, der dritte Text entstammt dem Buch der Weisheit, 3,1 und 2,3, der vierte dem Buch Job, 11,17–18 und der fünfte der Offenbarung 1,13.



30. Sebastiano Carlone:
Liegefiguren des Kenotaphs,
1589–1595, Mausoleum,
Stiftskirche Seckau

Schmalseite Jesus am Ölberg und die Gefangennahme, an der Längsseite die Geißelung, die Kreuztragung, die Kreuzigung, die Grablegung und Christus in der Vorhölle sowie an der dem Altar gegenüberliegenden Schmalseite die Auferstehung und die Noli me tangere-Szene (Abb. 27–29).¹⁵⁹

An den Ecken des Mittelteils sind hermenartige Halbfiguren angebracht. Die darüberliegende Zone aus schwarzem Marmor weist zehn ovale Reliefmedaillons aus weißem Marmor auf. Sie zeigen die Wappen der Länder Innerösterreichs und des Hauses Habsburg.¹⁶⁰

Auf dem Deckel finden sich die detailliert geschilderten, lebensgroßen Liegefiguren des Erzherzogpaares (Abb. 30). Beide tragen die Halskrause der spanischen Hoftracht, Erzherzog Karl II. ist in Rüstung und mit dem Orden des Goldenen Vlieses dargestellt, sein Helm liegt zu seinen Füßen. Erzherzogin Maria trägt ein zeitgemäßes Mantelkleid mit geschlitzten Ärmeln sowie eine Haube und ist mit einer Perlenkette und einem Medaillon auf der Brust geschmückt.¹⁶¹ Am Kopfe des Paares halten zwei Putti eine Rollwerkkartusche aus weißem Marmor, die das Habsburger Wappen mit Umschrift einrahmt und vom Erzherzogshut bekrönt ist. Auf der Rückseite findet sich ein Totenkopf. In gleicher Weise ist am Fußende das Wittelsbacher Wappen angebracht, auf dessen Rückseite sich das Christusmonogramm IHS befindet (Abb. 31–32).¹⁶²

An den Ecken des Kenotaphs knien vier Engel am Boden, die mit ihren Händen den Sockel ergreifen und den Eindruck erwecken, das Kenotaph anheben zu wollen (Abb. 33–34).¹⁶³ Laut Benno

¹⁵⁹ KOHLBACH 1956 (Anm. 38), S. 83, bewertete die neun Reliefszenen als „bedeutendsten plastischen Schmuck der ganzen Gedächtniskapelle“. Dagegen WASTLER 1881 (Anm. 5), S. 53: „Für das Schwächste halten wir die figurenreichen Reliefs am Sarkophag, die Passion darstellend, welche wahrscheinlich von der Hand eines Gehülfen herrühren.“

¹⁶⁰ ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 52; KODOLITSCH 1967 (Anm. 9), S. 331; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 196.

¹⁶¹ ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 51; KODOLITSCH 1967 (Anm. 9), S. 330–331; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 196.

¹⁶² ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 51–52. Beim Wappen des Erzherzogs ist die Inschrift *CAROLVS SERENISS: ARCHDVX AVSTRIAE ETC: HIC POSITUS ANNO. M. D. XC* angebracht, bei dem der Erzherzogin *MARIA VTRIVSQVAE BAVARIAE DVCISSA ETC: CONIVX QVONDAM CAROLI CHARISSIMA*. Siehe ROTH 1984 (Anm. 8), S. 196.

¹⁶³ KODOLITSCH 1967 (Anm. 9), S. 330: „die, zur Decke blickend, auf das Zeichen zu warten scheinen, diesen gen Himmel zu heben“. Dagegen KOHLBACH 1956 (Anm. 38), S. 84: „die Engel; die ihn heben sollen, sind zu

31. Sebastiano Carlone:
Habsburger Wappen am Kenotaph,
1589–1595, Mausoleum, Stiftskirche Seckau



32. Sebastiano Carlone:
Wittelsbacher Wappen am Kenotaph,
1589–1595, Mausoleum, Stiftskirche Seckau



33. Sebastiano Carlone: Engel an der Ecke des Kenotaphs,
1589–1595, Mausoleum, Stiftskirche Seckau



34. Sebastiano Carlone: Engel an der Ecke des Kenotaphs,
1589–1595, Mausoleum, Stiftskirche Seckau



35. Sebastiano Carlone:
Putto mit Schriftband, 1589-1595,
Mausoleum, Stiftskirche Seckau

Roth versinnbildlichen sie die Gesamtidee des Mausoleums und verweisen auf das Jüngste Gericht.¹⁶⁴

Sebastian Carlone arbeitete von 1589 bis 1595 am Kenotaph.¹⁶⁵ Zu Füßen des Puttos, der oben auf dem gegenüberliegenden Pfeiler steht, brachte er ein Schriftband an, das ihn als Urheber des Kenotaphs und das Jahr der Fertigstellung nennt (Abb. 35).¹⁶⁶

Die Finanzierung der Fertigstellung

Nicht nur bei der Honorierung von Alexander de Verda und seinen Mitarbeitern, sondern auch bei Sebastian Carlone gab es immer wieder Probleme. Im Dezember 1591 erhielt er 100 Gulden *in abschlag seiner bei dem fürstlichen epitaphio zu Seggau verrichten arbeit*.¹⁶⁷

Eine von der Hofkammer beauftragte Kommission aus Fachleuten begutachtete im Sommer

schwächlich“. WASTLER 1881 (Anm. 5), S. 53, urteilte jedoch: „die vier Engel zu Füßen des Sarkophages prächtig und schwungvoll componirt“. Ebenso WASTLER 1897 (Anm. 32), S. 56.

¹⁶⁴ ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 9, 54; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 202 („bereit, auf die Posaunen des Letzten Gerichts zu hören, um die Grabplatten zu heben“).

¹⁶⁵ WASTLER 1881 (Anm. 5), S. 56; Josef WASTLER, *Der Bildhauer Sebastian Carlon*, *Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*, n. F. 8, 1882, S. XCVII; WASTLER 1897 (Anm. 32), S. 56; ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 9, 15; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 183, 506.

¹⁶⁶ *SEBASTIAN CARLON HANC BASILICAM PARERGIS ET IMAGINIBVS CIRCVM POSITIS ILLUSTRAVIT HOCQVE SELPVLCHRVM INFERIVS ERECTVM FVIT / FECIT 1595* (Sebastian Carlon zierte die Basilika mit ringsum gelegenen Beiwerk und Marmorbildwerken, und dieses Kenotaph [eig. Grabmal] unten wurde 1595 aufgestellt). Siehe WASTLER 1881 (Anm. 5), S. 53; WASTLER 1897 (Anm. 32), S. 57; KOHLBACH 1956 (Anm. 38), S. 82; ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 15–16; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 183–184.

¹⁶⁷ Zitiert nach: VOLTELINI 1894 (Anm. 60), S. XCVII, Reg. 12052. Laut TUSCHNIG 1936 (Anm. 6), S. 25, war der Sarkophag in Seckau 1591 vollendet worden.

1592 den Fortgang der Arbeiten im Mausoleum.¹⁶⁸ In ihrem Bericht wurde an erster Stelle der von Sebastian Carlone angefertigte Grabstein genannt, dann folgten die von de Verda zu verantwortenden Mängel; Carlone hielt sich zu diesem Zeitpunkt im *Wellischlandt* auf.¹⁶⁹

Danach schlossen Beauftragte der Hofkammer im August 1592 einen Vertrag mit Carlone, in dem festgelegt wurde, dass dieser für die Errichtung des Grabmals 5000 Gulden, in Raten zahlbar, und ein Gnadengeld von 100 Dukaten erhalten sollte.¹⁷⁰ In dem Vertrag wird auch auf ein Modell des Grabmals und Muster der Marmorsteine verwiesen, die der Bildhauer an die Erzherzogin geschickt hatte; zudem wurde vermerkt, dass Carlone das von de Verda benutzte Werkzeug zur Verfügung gestellt bekam.¹⁷¹

Offensichtlich wurde nun die Fertigstellung stärker vorangetrieben, auch wenn es immer wieder finanzielle Engpässe gab: Der Hofpfennigmeister verpflichtete wiederholt die Verwalter der innerösterreichischen Maut-, Zoll-, Aufschlags- und Salzämter zu Zahlungen, die häufig aus Geldmangel verzögert oder gar nicht erfolgten.¹⁷²

Im August 1592 wurde der Hofpfennigmeister Gregor Hänschl angewiesen, an Carlone 500 Gulden auszuzahlen, damit dieser die *bedürftigen stain und andere notturften in bereitschaft bringen müge*.¹⁷³

Nachdem Carlone eine weitere Zahlung gefordert hatte und diese nicht geleistet werden konnte, wurde der Propst von Seckau im November 1593 von der Hofkammer angewiesen, *zu desto sterkerer prosequierung der ime in der capeln alda zu Seccau bewüsstermassen angedingten stainarbeit* den Bildhauer mit Proviant, Wein und Speisen im Wert von bis zu 500 Gulden zu versehen.¹⁷⁴

Ende 1593 erhielt Sebastian Carlone eine Abschlagszahlung in Höhe von 1200 Gulden.¹⁷⁵ Im folgenden Jahr sind in unregelmäßigen Abständen Zahlungen von 200 bis 400 Gulden von den Amtsleuten in Rottenmann und Innerberg oder vom Raitdiener Hans Paumann dokumentiert.¹⁷⁶

¹⁶⁸ VOLTELINI 1894 (Anm. 60), S. CIX, Reg. 12111, 12113.

¹⁶⁹ Zitiert nach: VOLTELINI 1894 (Anm. 60), S. CVIII, Reg. 12106.

¹⁷⁰ WASTLER 1897 (Anm. 32), S. 57, 213, Anm. 80; WIENERROITHER 1952 (Anm. 7), S. 10; ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 15; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 183, 507.

¹⁷¹ VOLTELINI 1894 (Anm. 60), S. CIX, Reg. 12108 (1592 August 28. Bartholomäus Hasslinger zu Püchl und Pfanhoffen, Joachim Türck, Florian Wetschau und Johann Angelo de la Porta schliessen als Bevollmächtigte der innerösterreichischen Kammer einen Vertrag mit Meister Sebastian Carlon, Bildhauer, über die Errichtung des Grabmals des Erzherzogs Karl im Kloster Seckau des Inhalts, *dass er maister Carolan die ermelte sepultur nach seinem irer fürstlich durchlaucht, unserer gnädigsten frauen, fürgerissnen und zuegestellten modell und muster mit märblstainen von unterschiedlichen farben denjenigen mustern, die er auch irer fürstlich durchlaucht angehendigt, gleichförmig, bestendig, gerecht und sauber mit dem ehisten verfertigen, die Steine selber brechen und zuführen und alles Nöthige auf seine Kosten anschaffen und beistellen solle; für diese Arbeit sollten ihm 5000 Gulden bezahlt und ausserdem ein Gnadengeld im Betrage von 100 Ducaten bewilligt werden. Die 5000 Gulden sollten ihm von ainer zur andern zeit nach und nach ausgezahlt werden. Auch solle ihm das Eisenzeug, welches Meister Alexander Verda zur Arbeit an dem genannten Epitaphium bisher gebraucht habe, geliehen werden*).

¹⁷² Vgl. ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 16; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 184.

¹⁷³ Zitiert nach: VOLTELINI 1894 (Anm. 60), S. CIX, Reg. 12115. Dieselbe Summe wurde auch von den Aufschlagsamtleuten in St. Veit in Kärnten eingefordert. Drei Monate später wurden die Mautamtleute in Rottenmann beauftragt, dem Bildhauer eine Rate von 200 Gulden anzuweisen; siehe VOLTELINI 1894 (Anm. 60), S. CIX, Reg. 12115, S. CX, Reg. 12117.

¹⁷⁴ Zitiert nach: VOLTELINI 1894 (Anm. 60), S. CXXII, Reg. 12166.

¹⁷⁵ VOLTELINI 1894 (Anm. 60), S. CXXIV, Reg. 12173.

¹⁷⁶ VOLTELINI 1894 (Anm. 60), S. CXXII, Reg. 12167, S. CXXV, Reg. 12186, S. CXXVI, Reg. 12193, S. CXXX, Reg. 12207, S. CXXX, Reg. 12212, S. CXXIV, Reg. 12223, S. CXXXVI–CXXXVII, Reg. 12243, S. CXLII, Reg. 12269. Als Raitdiener oder Hofbuchhalter war Hans Paumann der Hofkammer unterstellt.

Im Juni 1595 wurde der Amtmann in Innerberg von der Hofkammer aufgefordert, *straggs und als pald* 300 Gulden an Carlone auszuzahlen, damit es *zu eheister völligen Vollendung* des Werkes komme; es wurde darauf hingewiesen, dass für die Fertigstellung des Mausoleums nur noch eine Bemalung und Vergoldung erforderlich seien und dass er deshalb keineswegs aufgehalten werden sollte.¹⁷⁷

Nach den bislang bekannten archivalischen Belegen hatte Sebastian Carlone bis 1595 weitaus mehr als die drei Jahre zuvor vertraglich vereinbarte Summe von 5000 Gulden erhalten. Im selben Jahr brachte der Künstler das Schriftband an der Südwand des Mausoleums an, dessen Inschrift mit seinem Namen und der Jahreszahl die Fertigstellung des Kenotaphs sowie der Bildwerke und des anderen Dekors anzeigt (Abb. 35).¹⁷⁸

Abgesandte der Hofkammer, darunter Johann Angelo Porta, besichtigten im Januar 1597 *den gefertigten fürstlichen zuvor Angedingten Grabstein, so Maister Sebastian Carlon gemacht*.¹⁷⁹

Weitere Arbeiten von Sebastian Carlone

Die Ausstattung des Mausoleums war jedoch immer noch nicht abgeschlossen: Im Juni 1596 wurden die Amtsleute in Innerberg angewiesen, an Carlone *zu Verrichtung des fürstlichen epitaphiigebeues zu Seccau* mindestens fünf Zentner Gips zu liefern und zudem 100 Gulden auszuzahlen.¹⁸⁰ Eine weitere umfangreiche Gipslieferung aus Innerberg erfolgte ein knappes Jahr später.¹⁸¹

Höchstwahrscheinlich war das Material für die Stuckaturen an der Außenseite der Südwand bestimmt (Abb. 36). Im unteren Teil verdeckt das 1893 errichtete Chorgestühl mit seiner hohen Rückwand rund ein Drittel der Schrankenarchitektur des Chorraums. In den beiden Arkadenbögen fügte Carlone über den durchbrochen gearbeiteten Marmorfeldern unterschiedlich gestaltete Aufbauten ein: Unter dem westlichen Bogen ist ein längsovales Bronzegitter mit Rankenwerk und einer hermenartigen Halbfigur in einer Marmorrahmung angebracht. Die seitlichen volutenartigen Verzierungen sind ebenfalls mit Halbfiguren geschmückt, während drei musizierende Putti die obere Bekrönung bilden. Unter dem östlichen Bogen befindet sich ein niedrigeres, zweigeteiltes Bronzegitter, das in der Mitte eine Marmorbüste mit dem Bildnis Erzherzog Karls II. in einem breiten, geschweiften Marmorrahmen aufweist und von drei größeren musizierenden Engeln bekrönt wird.

¹⁷⁷ Zitiert nach: VOLTELINI 1894 (Anm. 60), S. CXXXVI, Reg. 12242 (1595 Juni 19, Graz. Die innerösterreichische Kammer beauftragt die innerbergischen Amtleute, dem Sebastian Carlan, Bildhauer, *als deme die mach- und ausfertigung des fürstlichen grabstains zu Seccau angefrüembt worden, zu eheister völligen vollendung solches werks aus den Gefällen ihres Amtes vor allen andern dahingewisenen parteien straggs und als pald 300 Gulden zu bezahlen, aufdas er im widrigen an bemelter arbeit entlichen zueortbringung, darzue er nunmehr aines mallers und anderer notturft zum vergulden vonnöthen, kaineswegs gesaumt werde*).

¹⁷⁸ Siehe Anm. 168.

¹⁷⁹ StLA, IÖHK, 1597-I-77. Siehe auch WASTLER 1881 (Anm. 5), S. 56; KOHLBACH 1953 (Anm. 59), S. 154; KOHLBACH 1956 (Anm. 38), S. 82; ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 15–16; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 184, 507; LAURO 2007 (Anm. 9), S. 133. Vgl. VOLTELINI 1894 (Anm. 60), S. CLII, Reg. 12346 (1597 Jänner 30, Graz. Die innerösterreichische Kammer beauftragt den Hofpfennigmeister Nicolaus Tschändigg, dem Johann Angelo Porta 25 Gulden, welche ihm Erzherzog Ferdinand für die Kosten seiner Verpflegung bei Besichtigung des erzherzoglichen Epitaphs in Seckau und des neugekauften Hauses zu Bruck bewilligt habe, auszuzahlen).

¹⁸⁰ Zitiert nach: VOLTELINI 1894 (Anm. 60), S. CXLV, Reg. 12305.

¹⁸¹ VOLTELINI 1894 (Anm. 60), S. CLIII, Reg. 12361.



36. Sebastiano Carlone:
Stuckdekor an der Südwand
im Chorraum, 1595–1612,
Mausoleum, Stiftskirche Seckau

Außerdem gestaltete Carlone auch das umliegende Wandfeld. Außen auf den Eckpfeilern stehen die lebensgroßen Figuren des Evangelisten Johannes und des Petrus. Auf dem Mittelpfeiler befindet sich ein Engel, der mit ausgebreiteten Armen die Wappenschilder der Habsburger und der Wittelsbacher hält. Das Rollwerk der Wappenkartuschen zeigt figural-groteske Darstellungen; beide werden von je einem schwebenden Putto gestützt und haben als gemeinsame Bekrönung den Herzogshut. Die seitlich davon angebrachten Fruchtgirlanden scheinen an mehreren Ringen in den Mäulern kleiner Löwenköpfe aufgehängt zu sein. Über einem breiten Gesims ist ein roter Wandteppich aus Stuck angebracht, der scheinbar von vier Putti gehalten wird und sich über beide Arkaden erstreckt. Davor stützen zwei große, auf dem Sims stehende Löwen mit ihren Vorderpfoten zwei ovale Stuckkartuschen mit reich verziertem Rollwerk. Darin werden auf einer Seidenbespannung die Funeralwaffen des Erzherzogs präsentiert: Links das Schwert, der Dolch und die Sporen sowie rechts der Visierhelm mit Straußenfedern.¹⁸² Diese wurden beim Leichenzug vorangetragen und dann in den Kartuschen angebracht.¹⁸³ In der Mitte befindet sich eine größere Kartusche mit dem auf Seide gestickten Habsburger-Wappen, das von den 23 Wappen der österreichischen Erblande und der Ordenskette des Goldenen Vlieses eingefasst wird. Seinen rechteckigen Rahmen scheint der oben in der Mitte befindliche Engel zu halten.¹⁸⁴

Sebastian Carlone übernahm schließlich auch die Gestaltung des oberen Teils der Eingangswand (Abb. 4), der von den über dem Portal angebrachten Wappenschildern der Habsburger und der Wittelsbacher aus weißem Marmor dominiert wird (Abb. 37).¹⁸⁵ Beide sind mit dem Herzogshut bekrönt und aufwendig gestaltet: Das von einem Löwenkopf gehaltene Habsburger Wappen wird von der Collane

¹⁸² WASTLER 1897 (Anm. 32), S. 54–55; ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 34–39; Bruno THOMAS, Ortwin GAMBER, *Funeralwaffen Erzherzog Karls, Graz als Residenz* 1964 (Anm. 10), S. 127–128, Kat. Nr. 322; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 219–222.

¹⁸³ ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 35; ROTH, *Seckau*, 1958 (Anm. 8), S. 38; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 219.

¹⁸⁴ WASTLER 1881 (Anm. 5), S. 47, bewertete diese Schauwand als „imposante Architektur“. ROTH, *Seckau*, 1958 (Anm. 8), S. 38, bezeichnete sie als „stark theatralisch-barock“. Nach KODOLITSCH 1967 (Anm. 9), S. 331, ist sie „im fortschrittlichen barocken Geiste schon theatralisch pompös“.

¹⁸⁵ ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 50; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 193.



37. Sebastiano Carlone:
Wappen an der Eingangswand,
1595–1612, Mausoleum,
Stiftskirche Seckau

des Goldenen Vlieses umrahmt, das Wittelsbacher Wappen mit schwarzen Marmorteilen flankieren zwei Meerjungfrauen. Auf dem mehrfach profilierten Gesims brachte Carlone einen Aufsatz mit geschweiften Seitenteilen an, in dessen Mitte sich eine schwarze Marmorplatte mit dem Christusmonogramm IHS in goldenen Lettern befindet. Diese wird seitlich von je einem Stuckrelief mit einer stehenden Frauengestalt sowie einem schmalen, mit Hermen versehenen Pilaster eingefasst. Weitere Stuckreliefs mit grotesken Figuren und Rankenwerk finden sich in den mit Voluten versehenen Zwickeln des Aufsatzes. Als Bekrönung gestaltete Carlone eine vollplastische, dreifigurige Kreuzigungsszene aus Stuck. Die Seitenteile schmücken zwei marmorne Vasen mit schmiedeeisernen Lilien.

Am Triumphbogen sind über den mit geflügelten Hermen und Pflanzenmotiven dekorierten Kapitellen zwei weitere Putti als vollplastische Stuckfiguren aufgestellt. Das Bogenfeld füllen Stuckreliefs mit üppigen Fruchtgirlanden sowie ein Medaillon mit einem gemalten Putto in einem reich verzierten Stuckrahmen.

Weitere finanzielle Probleme

Offensichtlich war auch die Finanzierung der weiteren Arbeiten meist schwierig. Erzherzogin Maria bat im April 1597 in einem Brief den Seckauer Propst Sebastian Kueler um dessen Unterstützung: Er solle Sebastian Carlone *nit allain wie hievor beschehen die notturfftige Speiß Vnd Trankh gegen gebürliche bezallung raichen und geben, Sondern Ime Auch auf Zutragenden notfall mit Darstreckung gelts hilflich erscheinen*.¹⁸⁶ Im Oktober desselben Jahres wurden Carlone vom Amtmann in Innerberg 200 Gulden ausgezahlt.¹⁸⁷

¹⁸⁶ Zitiert nach: WASTLER 1881 (Anm. 5), S. 56 (Brief von 29. April 1597). Außerdem ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 16; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 184, 507; LAURO 2007 (Anm. 9), S. 133. Im Oktober 1597 erfolgte nochmals eine Anweisung an den Seckauer Propst, monatlich 25 Kronen auszuhändigen und ihn mit *Speis und Trankh* zu versorgen: StLA, IÖHK, 1597-X-35.

¹⁸⁷ StLA, IÖHK, 1597-X-36.

Da es wohl immer wieder zu Verzögerungen bei der Bezahlung kam, wandte sich Carlone Anfang 1598 mit einem Schreiben an Erzherzog Ferdinand: Er beklagte, dass er von dem für die weiteren Arbeiten zugesagten Honorar von 1720 Gulden bislang nur die Hälfte erhalten habe; zudem müsse er 14 Mitarbeiter versorgen und habe zusätzliche Arbeit in der *fürstlich durchlaucht chamercappeln* übernommen.¹⁸⁸ Zu diesem Zeitpunkt war Carlone auch in der Grazer Burg tätig, wo er bis Ende Juni 1599 die im Auftrag von Erzherzogin Maria erbaute Hofkapelle mit Stuckaturen ausstattete.¹⁸⁹

Nach diesem Vorstoß erhielt Carlone für seine Arbeiten in Seckau weitere Raten in Höhe von 400 Gulden Ende Januar und 200 Gulden im Juli 1598.¹⁹⁰ Im folgenden Jahr gab es im Januar eine weitere Zahlung von 440 Gulden,¹⁹¹ bevor Erzherzog Ferdinand im Juli 1599 den Hofpfennigmeister beauftragte, dem Künstler *wegen Vollendung noch etlicher übriger arbeit auch in unserer capellen zu Seggau* den noch offenen Betrag des vereinbarten Honorars auszuzahlen.¹⁹² Zwei Monate später rügte der Erzherzog den Seckauer Propst, da er den Künstler nicht wie angewiesen versorgt hatte; nun solle er umgehend 100 Gulden an Carlone auszahlen, da dieser das Geld zum Kauf von Marmor benötige.¹⁹³

Am Grazer Hof war Sebastian Carlone inzwischen sehr angesehen: Am 18. Juni 1600 wurde der als *khunstreichen Maister* Gerühmte zum Hofbildhauer ernannt und sollte eine jährliche Besoldung von 100 Gulden sowie eine gesonderte Honorierung seiner Arbeiten erhalten.¹⁹⁴ Kurz zuvor hatte er im Auftrag des Erzherzog Ferdinands eine goldene Kette im Wert von 200 Talern bekommen.¹⁹⁵ Ein weiteres Präsent im Wert von 100 Talern wurde ihm im September 1605 übergeben.¹⁹⁶

Da Carlone in den folgenden Jahren auch mit der Stuckausstattung der Hofkapelle in der Neuen Burg in Judenburg beschäftigt war, verzögerte sich die Fertigstellung des Mausoleums.¹⁹⁷ Seine

¹⁸⁸ Zitiert nach: VOLTELINI 1894 (Anm. 60), S. CLVI–CLVII, Reg. 12402.

¹⁸⁹ WASTLER 1881 (Anm. 5), S. XCVII; WASTLER 1897 (Anm. 32), S. 113; TUSCHNIG 1936 (Anm. 6), S. 26; ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 17; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 184, 507.

¹⁹⁰ VOLTELINI 1894 (Anm. 60), S. CLVII, Reg. 12404, S. CLX, Reg. 12428.

¹⁹¹ VOLTELINI 1894 (Anm. 60), S. CLXII, Reg. 12455.

¹⁹² Zitiert nach: VOLTELINI 1894 (Anm. 60), S. CLXV, Reg. 12479.

¹⁹³ In einem Brief vom 27. September 1599, siehe WASTLER 1881 (Anm. 5), S. 56–57. Vgl. ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 17; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 508.

¹⁹⁴ VOLTELINI 1894 (Anm. 60), S. CLXXIII, Reg. 12541 (1600 Juni 18, Graz. Erzherzog Ferdinand bestätigt den Sebastian Carlon, Bildhauer, *der ihm für ainen kunstreichen maister beriembt worden, wir solliches auch aus denen bishero verrichten arbeits und seinen darunter gebrauchten vleis und guetwilligkait in mehr weeg gespirt und wahrgenomben, als seinen Hofbildhauer mit einer jährlichen Besoldung von 100 Gulden rheinisch, jeden zu 60 Kreuzern gerechnet. Er solle dagegen nit allain in unsern diensten zu verbleiben sonder auch, da ime etwo von uns für arbeits, so er ime zu erzeugen getraut, anbevolchen wurden, selbige gegen gebürlicher und was leidenlicher bezallung als etwo andern zu verrichten schuldig und verpunden sein*). Außerdem TUSCHNIG 1936 (Anm. 6), S. 25; KOHLBACH 1956 (Anm. 38), S. 82; ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 17–18; KOHLBACH 1961 (Anm. 56), S. 182; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 184. KODOLITSCH 1967 (Anm. 9), S. 329 nennt irrtümlich 1603.

¹⁹⁵ VOLTELINI 1894 (Anm. 60), S. CLXXIII, Reg. 12537 (1600 Juni 13, Graz. Erzherzog Ferdinand beauftragt den Hofpfennigmeister, dem Sebastian Carlon, Bildhauer, *umb seiner bishero zu Seckau verrichten arbeits und darunter gebrauchten vleis willen eine goldene Kette im Werthe von 200 Thalern zu überreichen*). Außerdem KOHLBACH 1956 (Anm. 38), S. 82; ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 18, Anm. 32; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 508.

¹⁹⁶ ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 18; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 509.

¹⁹⁷ WASTLER 1881 (Anm. 5), S. XCVII.

Honorierung blieb weiterhin problematisch. Dokumentiert sind Zahlungen in Höhe von 200 bzw. 400 Gulden im Mai, Oktober und November 1606.¹⁹⁸ Für seine Unterkunft und Verpflegung musste nach wie vor Propst Sebastian Kueler aufkommen,¹⁹⁹ jedoch musste dieser mehrfach ermahnt werden, dieser Anweisung Folge zu leisten. In einem Schreiben vom 6. Juni 1609 wies Erzherzog Ferdinand den Seckauer Propst an, dem *Baumeister der Kapelle Sebastian Carlohn nicht nur seinen bereits daran verdienten und noch ausstehenden Lohn sondern auch noch 400 Gulden, die ihm für den Judenburger Bau seit Längerem geschuldet würden, auszusahlen*,²⁰⁰ da er entschlossen sei, das Mausoleum ganz vollenden zu lassen. Wenig später beauftragte der Erzherzog die Lieferung von zwölf Zentnern Gips, *die zur Vollendung der fürstlichen Kapelle zu Seckau noch benöthigt würden*.²⁰¹ Im März 1610 wurde der Propst erneut von Erzherzog Ferdinand aufgefordert, *den Carlohn nicht nur wegen seiner rückständigen Besoldung sondern auch in Zukunft nach Fortgang der Arbeit zu befriedigen, damit diese Arbeit bereit an ein klaines und zu volstendigem ende khombt*.²⁰²

Schließlich konnte Sebastian Kueler im Februar 1612 dem Erzherzog berichten, dass die Arbeit des Carlone am Mausoleum in Seckau *ganz zierlich, schön, mit bestem Fleiss völlig geendigt* sei.²⁰³ Nachdem Sebastian Carlone Mitte Januar in einem langen Schreiben an den Erzherzog seine Leistungen dargelegt hatte,²⁰⁴ bat er dann im Juni um die Erlaubnis, in seine Heimat zurückkehren zu dürfen, wobei er eine lebenslange Pension verlangte und auf seine 26-jährige Tätigkeit für den Grazer Hof verwies.²⁰⁵ Im September wurde ihm nochmals eine Zahlung von 403 Gulden für seine Arbeiten in Seckau angewiesen.²⁰⁶ Es ist bislang ungeklärt, ob Sebastian Carlone im Juni 1612 in seine Heimatstadt Scaria zurückkehrte;²⁰⁷ Josef Wastler zufolge soll er sich noch 1614 in Graz aufgehalten

¹⁹⁸ VOLTELINI 1894 (Anm. 60), S. LXIX, Reg. 16653, 16655, 16658. Außerdem ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 18; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 509.

¹⁹⁹ Hans VOLTELINI, *Urkunden und Regesten aus dem k. u. k. Haus-, Hof- und Staats-Archiv in Wien, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 19, 1898, S. LXXXVI, Reg. 16810 (1608 März 22, Graz. Erzherzog Maximilian beauftragt den Hoffpennigmeister, dem Dompropste und Erzpriester zu Seckau Sebastian 234 Gulden 2 Schilling, *welche er laut Rechnung dem Meister Sebastian Carlohn bis Schluss des Jahres 1607 bei verrichter capellnarbeit an Verpflegung verabreicht habe, auszusahlen*).

²⁰⁰ Zitiert nach: VOLTELINI 1898 (Anm. 199), S. CIII, Reg. 16940.

²⁰¹ Zitiert nach: VOLTELINI 1898 (Anm. 199), S. CIII, Reg. 16945.

²⁰² Zitiert nach: VOLTELINI 1898 (Anm. 199), S. CCVII–CCVIII, Reg. 16983. Außerdem ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 18; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 509.

²⁰³ Diözesanarchiv Graz, Stift Seckau, Addenda zu Gauster, Heft XIX b 6, S. 98. Siehe auch ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 18; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 184, 509. Außerdem TUSCHNIG 1936 (Anm. 6), S. 25.

²⁰⁴ StLA, Sonderarchiv Seckau, Karton 94, Heft 334, S. 42–49.

²⁰⁵ StLA, Sonderarchiv Seckau, Karton 94, Heft 334, S. 50–53. Siehe auch ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 21; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 509. Vgl. Hans von VOLTELINI, *Urkunden und Regesten aus dem k. u. k. Haus-, Hof- und Staats-Archiv in Wien, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 20, 1899, S. III, Reg. 17111 (1612 April 16, Graz. Erzherzog Ferdinand benachrichtigt den Hoffpennigmeister, dass er von Sebastian Carlon gebeten worden sei, *ime sein jezthabende 100 gülden besoldung und wartgelt neben ainer abfertigung zu ainer provision zu verwilligen. So sein wier doch noch zur zeit nit resolvirt oder entschlossen, ime Carlohn genzlichen abfertigen zu lassen, sonder, wie wier ime, ungeacht er seinen weg haimb zu haus nemen kan, dännocht die obbemelten 100 gülden besoldung oder wartgelt noch verer auf unser gnedigistes wollgefallen geben lassen und ime damit auf jedesmals erfordereten notturft in der bestallung oder unseren diensten verer erhalten wollen*, und beauftragt ihn, dem Carlon die genannte Summe auszusahlen).

²⁰⁶ StLA, Sonderarchiv Seckau, Karton 94, Heft 334, S. 57. Siehe auch WASTLER 1881 (Anm. 5), S. XCIX; WASTLER 1897 (Anm. 32), S. 124; ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 21; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 186, 509.

²⁰⁷ TUSCHNIG 1936 (Anm. 6), S. 25; ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 21; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 509; DEDEKIND-LUMNITZER 1997 (Anm. 138), S. 447; ÜNER 2007 (Anm. 138).



38. Sebastian Schreinlechner (Schmiedearbeit) und Johann Albanus (Bemalung und Vergoldung): Eingangstür, 1604 bzw. 1612, Mausoleum, Stiftskirche Seckau

haben, da er vier Terrakotta-Engel anfertigte, die in der Gruftkapelle des 1614 begonnenen Grazer Mausoleums aufgestellt wurden.²⁰⁸

Die Eingangstür

Den Eingang zum Mausoleum bildet eine aufwendig gestaltete doppel­flügelige Tür aus vergoldetem Schmiedeeisen: Sie besteht aus jeweils vier übereinander angeordneten und in sich geschlungenen Spiralen, in deren Mitte sich Pflanzen, Vögel und Engel befinden (Abb. 38). Im oberen Teil sind die beiden Wappen der Habsburger und der Wittelsbacher eingesetzt. Die Tür wurde 1604 auf Veranlassung von Sebastian Carlone vom Stiftschlosser Sebastian Schreinlechner nach einem Entwurf des Grazer Hofschlossers Lukas See[n] angefertigt.²⁰⁹ Erst 1612 wurde Johann oder Hans Albanus aus Knittelfeld mit der Bemalung und Vergoldung des schmiedeeisernen Gitters beauftragt.²¹⁰

Vom Kirchenraum führen fünf Stufen aus grauweißem Marmor zum Eingang des Mausoleums. Diese Stufen wurden erst 1890 bei der Neugestaltung der Stiftskirche errichtet.²¹¹ Davor befindet sich der Zugang zur Gruft, der mit einer weißen Marmorplatte verschlossen ist.²¹²

²⁰⁸ Josef WASTLER, Das Mausoleum Ferdinand II. in Graz. Nachtrag, *Mittheilungen der K.K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*, N. F. 21, 1884, S. 83–84; WASTLER 1897 (Anm. 32), S. 124. ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 19–20. Der Altar in der Gruftkapelle wurde allerdings erst 1640 geweiht; siehe *Graz* (Hrsg. Horst Schweigert), Wien 1979 (Dehio Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs), S. 28.

²⁰⁹ StLA, Sonderarchiv Seckau, Karton 94, Heft 334, S. 24–25 (Schreiben von Sebastian Carlone an Erzherzog Ferdinand vom 7. Juli 1604: *ain eiserne Vergitterte Thür sambt ainem geländer, alles shlosserarbeit ich als dan den Ernhaftten vnnd Khunstraichen Mayster Sebastian Schreylechner gewesten Seccauiischen Hofschlosser anverdingt, (...)*). Vgl. Eduard ANDORFER, Alte steirische Schmiedeeisentüren, *Blätter für Heimatkunde*, 3–4, 1937, S. 45–46 (mit der Zuschreibung an Lucas Seen); ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 23, 50; KOHLBACH 1953 (Anm. 59), S. 156; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 187, 508; CAITHAML 2001, 1 (Anm. 80), S. 15; Steiermark 2006 (Anm. 2), S. 514.

²¹⁰ WASTLER 1881 (Anm. 5), S. XCIX; WASTLER 1897 (Anm. 32), S. 80; KOHLBACH 1953 (Anm. 59), S. 154; ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 24; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 509.

²¹¹ Josef LETZNER, *Bau- und Kunstgeschichte der Basilika und des Domstiftes Seckau*, Seckau 1935 (Seckauer geschichtliche Studien, 2), S. 29 (mit Verweis auf die Kirchenrestaurations- und Turmbau-Geschichte von 1883 bis 1894 im Abteiarchiv Seckau); BINDER, LEITNER 2003 (Anm. 109), S. 355.

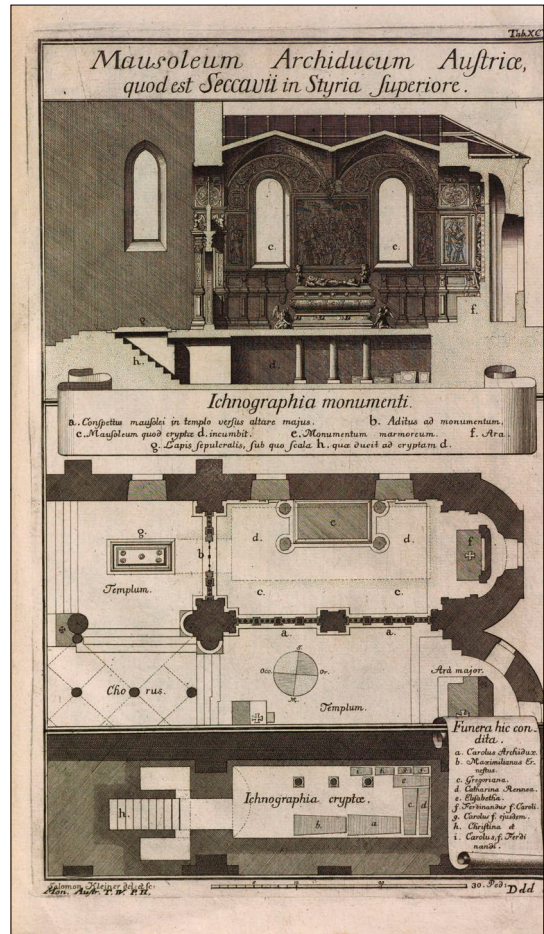
²¹² Die Abdeckplatte ist mit fünf Marmorringen versehen und mit einem Messingrahmen eingefasst; sie wurde laut

Wie die 1772 angefertigten Kupferstiche von Salomon Kleiner verdeutlichen, befand sich der Eingang zur Gruft ursprünglich auf der gleichen Höhe wie das Mausoleum, das nur durch eine niedrige Stufe vom Seitenschiff abgetrennt war (Abb. 1, 39).²¹³

Die Gruft

In der unter dem Mausoleum liegenden Gruft wurden neben Erzherzog Karl II. (3.7.1540–10.7.1590, bestattet am 31.10.1590) seine Söhne Ferdinand (15.–31.7.1571, bestattet am 1.8.1571), Karl (17.7.1579–17.5.1580, bestattet am 10.7.1580) und Maximilian Ernst (17.11.1583–19.2.1616) und seine Töchter Elisabeth (13.3.1577–29.1.1586), Katharina Renea (4.1.1576–29.6.1595, bestattet am 29.6.1595) und Gregoria Maximiliane (22.3.1581–20.9.1597) beigesetzt. Außerdem ruhen dort Christina (*/† 12.6.1601) und Karl (*/† 25.5.1604), die Kinder von Erzherzog Ferdinand III. (1578–1637), dem späteren Kaiser Ferdinand II.²¹⁴

Obwohl Erzherzogin Maria im August 1591 testamentarisch bestimmt hatte, ebenfalls in der *von neuem erpauten sepultur begraben zu werden*,²¹⁵ ist dies nicht erfolgt. Sie hatte in ihren späteren Lebensjahren entschieden, in dem 1602 von ihr gegründeten Klarissenkloster in Graz bestattet zu werden.²¹⁶ Erzherzogin Maria starb am 29. April 1608 im Alter von 57 Jahren. Wenige Tage zuvor hatte sie die Aufnahme in den Orden erbeten, so dass sie als „Braut Christi“ Anfang September in einem Zinnsarg im Klarissenkloster



39. Aufriss des Habsburger Mausoleums mit Gruft, Kupferstich von Salomon Kleiner in: Marquard Herrgott, *Monumenta Augustae Domus Austriacae*, Wien 1772

LETZNER 1935 (Anm. 211), S. 53, Ende des 19. Jahrhunderts erneuert. Die Gruft wurde zuletzt bei der Kirchenrenovierung im Frühjahr 2017 geöffnet: <http://www.abtei-seckau.at/index.php/aktuelles/kirchenrenovierung> (1.3.2020).

²¹³ ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 24, Anm. 55; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 188.

²¹⁴ ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 24–28; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 47, 188–192.

²¹⁵ Zitiert nach: VOLTELINI 1894 (Anm. 60), S. XCII, Reg. 12022 (1591 August 1, Graz. Erzherzogin-Witwe Maria bestimmt unter Anderem in ihrem Testamente, ihr Körper solle in der Propstei zu Seckau *in unseres geliebsten herrn und gemahels hohselligister gedechtnus daselbst von neuem erpauten sepultur begraben und gar an irer lieb sarh, unser herz aber zu dero fuessen und unser ingewaid zu hochgedachtes unsers gemahls ingewaid zu Grätz in die Jesuitenkirchen gelegt werden*).

²¹⁶ Hannes NASCHENWENG, Kloster und Konvent der Klarissen in Graz 1602 bis 1782, *Historisches Jahrbuch der Stadt Graz*, 29–30, 2000, S. 189; KELLER 2012 (Anm. 16), S. 91–92.

bestattet wurde.²¹⁷ Der Hofbildhauer Sebastian Carlone schuf einen weiteren Sarkophag aus rotem Marmor mit den Liegefiguren des Erzherzogpaares, jedoch in schlichterer Form als in Seckau.²¹⁸ Dieser wurde nach der Auflösung des Klarissenklosters im Juli 1782 in das Grazer Mausoleum, das ihr Sohn, Kaiser Ferdinand II., für sich und seine Familie hatte errichten lassen, überführt.

Die Restaurierungen

Die Bedeutung des Seckauer Mausoleums für das Haus Habsburg zeigt sich auch in den Maßnahmen zur Erhaltung oder zur Schadensbehebung, die von späteren Familienmitgliedern initiiert und finanziert wurden. 1773 veranlasste Kaiserin Maria Theresia die erste überlieferte Restaurierung, die in zwei Chronogrammen am Mittelpfeiler der Schrankenarchitektur im Inneren des Mausoleums sowie an der Innenseite des Eingangsportals dokumentiert wurde. Erzherzog Johann gab den Anstoß zu einer Instandsetzung, die von Kaiser Franz I. bezahlt und dem Chronogramm am Mittelpfeiler zufolge 1827 abgeschlossen wurde.²¹⁹

Nach der Neubesiedlung des Stiftes durch die Benediktiner erfolgte von 1884 bis 1900 eine umfassende Restaurierung und Neugestaltung der gesamten Kirche. Im Mausoleum wurden große Schäden an den Leinwand-Gemälden festgestellt; mit der Restaurierung wurde der akademische Maler Anton Amesbauer aus Graz beauftragt.²²⁰ Für die Instandsetzung der Stuckarbeiten und Marmorverkleidungen war 1895 das Bildhauer-Konsortium Fischer-Haselsteiner-Bock aus Graz zuständig.²²¹ Kaiser Franz Josef finanzierte die Restaurierung und ließ dies 1895 in einer weißen Marmortafel an der Nordwand festhalten.²²²

Die Leinwand-Gemälde wurden 1939 nochmals von Prof. Richter-Binnenthal aus Graz restauriert, bevor von August bis September 2017 Mitarbeiter des Ateliers von Diplom-Restauratorin Erika Thümmel aus Graz umfassende Maßnahmen zur ihrer Konservierung und Restaurierung durchführten.²²³

Die durch einen Wassereinbruch im Sommer 1993 beschädigten Stuckaturen und Gemälde an der Decke wurden mit Unterstützung des *World Monuments Funds* von 1999 bis 2002 von einem internationalen Restauratoren-Team instandgesetzt.²²⁴

²¹⁷ NASCHENWENG 2000 (Anm. 216), S. 197; KELLER 2012 (Anm. 16), S. 224.

²¹⁸ TUSCHNIG 1936 (Anm. 6), S. 26; Roth, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 18; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 185.

²¹⁹ ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 45; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 222–225, 517–518; BINDER, LEITNER 2003 (Anm. 109), S. 355.

²²⁰ ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 48; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 225, 519. THÜMMEL 2017 (Anm. 128), S. 7: Besonders an dem Gemälde „Lasset die Kinder zu mir kommen“ sei die „Leinwand verfault und Farbe abgefallen“.

²²¹ ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 49; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 225, 519.

²²² ROTH, *Das Habsburger Mausoleum*, 1958 (Anm. 8), S. 49; ROTH 1984 (Anm. 8), S. 226.

²²³ THÜMMEL 2017 (Anm. 128), S. 8.

²²⁴ BINDER, LEITNER 2003 (Anm. 109), S. 356.

Resümee

Das Habsburger Mausoleum in der Stiftskirche Seckau, mit dessen Gestaltung verschiedene Künstler und Kunsthandwerker in einem Zeitraum von 25 Jahren befasst waren, wurde immer wieder als „Gesamtkunstwerk gerühmt, das in seiner einheitlichen Gestaltung einer umfassenden Idee verpflichtet sei.“²²⁵ Aufgrund der langen Entstehungszeit und der unterschiedlichen Arbeitsperioden der beteiligten Baumeister, Bildhauer und Maler ist eine Kontinuität im Schaffensprozess jedoch eher unwahrscheinlich. Zudem sind die 50 Ganzfiguren, 150 kleineren Relieffiguren und mehr als 60 Köpfe aus Stuck und Marmor²²⁶ sowie die Decken- und Wandgemälde keineswegs einheitlich gestaltet.

Die südliche Außenwand des Mausoleums dient als „Schauseite des Hauses Habsburg“²²⁷ der Glorifizierung des eigenen Geschlechts und korrespondiert mit den herrschaftlichen Ansprüchen des Erzherzogs.

Auch das Bildprogramm der Skulpturen und Gemälde im Mausoleum nimmt mehrfach auf Erzherzog Karl II. und seine Familie Bezug und sollte vorrangig die erhoffte Erlösung veranschaulichen. Der katholischen Lehre zufolge geschah dies durch die Gnade Gottes, aber auch durch gute Werke und durch Fürbitten der Heiligen. Diese sind in den Stuckreliefs des Mausoleums neben den Kirchenvätern und zahlreichen Personifikationen dargestellt, während die großformatigen Gemälde die vier Evangelisten sowie zwei biblische Themen zeigen.

Das wirkungsvolle Zusammenspiel der unterschiedlichen Bestandteile aus Architektur, Skulptur und Malerei wurde zur „anspielungsreichen Darstellung eines übergeordneten Themas: der Verklärung Christi bzw. der Verbindung des Irdischen mit dem Göttlichen“.²²⁸ Dabei ist bemerkenswert, dass nicht nur biblische Szenen sowie Heilige und Engel dargestellt wurden, sondern auch sehr profane und groteske Gestalten, die sich jedoch vor allem im unteren Bereich des Mausoleums finden. Georg Kodolitsch deutete dies als „Weltentrennung“: Der untere Teil der Seitenwände sei auf das Diesseits bezogen; darüber befinde sich die „himmlische Sphäre“.²²⁹ Eine ähnliche Interpretation lieferte Iris Schoißengeier: Die horizontalen Ebenen seien von unten nach oben als Übergang vom irdisch-materiellen Dasein über Tod und Fegefeuer hin zur Aufnahme in das himmlische Reich zu lesen, mit der Auferstehung nach dem Tod als zentralem Thema.²³⁰

Ob es tatsächlich ein dem Habsburger Mausoleum in Seckau zu Grunde liegendes Gesamtkonzept gab, das einem einheitlichen, humanistischen Programm folgte,²³¹ bleibt jedoch fraglich; dagegen sprechen zum einen die lange Dauer der Gestaltung, zum anderen die Vielzahl der daran beteiligten Künstler und Verantwortlichen. Da Erzherzog Karl II. als Initiator bereits wenige Jahre nach Baubeginn verstarb, wurde vor allem Erzherzogin Maria für den Weiterbau und die Ausgestaltung des Mausoleums bestimmend. Ihr Sohn, Erzherzog Ferdinand, war dann zu Beginn des 17. Jahrhunderts der entscheidende Förderer, der die Fertigstellung bewirkte. Höchstwahrscheinlich wurden die Entscheidungen über das inhaltliche Programm von Beratern am Grazer Hof be-

²²⁵ VASOLD 2003 (Anm. 9), S. 390.

²²⁶ Nach einer Zählung von ROTH, *Seckau*, 1958 (Anm. 8), S. 37.

²²⁷ KODOLITSCH 1967 (Anm. 9), S. 331.

²²⁸ VASOLD 2003 (Anm. 9), S. 390.

²²⁹ KODOLITSCH 1967 (Anm. 9), S. 330.

²³⁰ SCHOISSENGEIER 2010 (Anm. 30), S. 54–56.

²³¹ LAURO 2007 (Anm. 9), S. 137.

einflusst.²³² Da sich im Mausoleum mehrfach das von Jesuiten gebrauchte Christus-Monogramm findet,²³³ könnte ein Geistlicher dieses Ordens am Konzept beteiligt gewesen sein. Genannt wurden Heinrich Blysem (1526–1586), der 1570 nach Graz kam und Beichtvater des Erzherzogs sowie Rektor des Jesuitenkollegs war,²³⁴ und Johannes Reinel (1543–1607), der Beichtvater von Erzherzogin Maria und Rektor der Grazer Universität.²³⁵ Möglicherweise war auch der päpstliche Nuntius Giovanni Andrea Caligari (1527–1594), der seit 1584 in Graz weilte und ein sehr gutes Verhältnis zur Erzherzogsfamilie hatte,²³⁶ beratend tätig.

In der Gesamtgestaltung des Mausoleums folgten die verschiedenen Künstler und Kunsthandwerker in den einzelnen Arbeitsphasen offensichtlich jedoch immer einer vorgegebenen Grundidee: Neben der Überwindung der Macht des Todes durch die Auferstehung war es auch der Sieg des Katholizismus und des Hauses Habsburg, der hier in vielfältiger Weise zum Ausdruck gebracht wurde. Das wie ein kostbarer Schrein wirkende Mausoleum kann als „prunkvolle Manifestation der beginnenden Gegenreformation“²³⁷ angesehen werden. Die bewusste Entscheidung, die Familiengrablege in dem Bistumssitz Seckau einzurichten, verdeutlicht zudem die konstante Treue des Erzherzogpaares zum „wahren Glauben“ und die Überzeugung, die Rekatholisierung in Innerösterreich vollenden zu können.

²³² ANDRITSCH 1967 (Anm. 24), S. 73–117.

²³³ Helfried VALENTINITSCH, Katholische Erneuerung und gegenreformatorisches Gedankengut in den steirischen Inschriften 1564–1628, *Katholische Reform* 1994 (Anm. 11), S. 566.

²³⁴ ANDRITSCH 1967 (Anm. 24), S. 93–94, 98.

²³⁵ ANDRITSCH 1967 (Anm. 24), S. 100–101.

²³⁶ ANDRITSCH 1967 (Anm. 24), S. 95.

²³⁷ ALLMER 2005 (Anm. 1), S. 542. Ähnlich ROTH 1984 (Anm. 8), S. 47 („eine Manifestation des konfessionellen Absolutismus“).

Habsburški mavzolej v sekovski samostanski cerkvi

Povzetek

Notranjeavstrijski nadvojvoda Karel II. (1540–1590) je v svoji leta 1584 sestavljeni oporoki določil, naj se zadnje počivališče zanj in za njegovo družino uredi v samostanski cerkvi v Sekovi (Seckau), zgrajeni sredi 12. stoletja. Odločilen za ta sklep je bil status škofijskega sedeža, ki ga je imela cerkev avguštinskih korarjev od leta 1218. Potem ko se je v drugi polovici 16. stoletja v notranjeavstrijskih deželah močno razširila reformacija, je začel nadvojvoda Karel (po začetnem izsiljenem popuščanju protestantom) izvajati strogo rekatolizacijsko politiko; v tem kontekstu moramo razumeti izbiro kraja za družinsko grobnico kot izpoved njegove opredelitve za »pravo vero«.

Gradnjo in opremo mavzoleja so večinoma zaupali severnoitalijanskim stavbenikom, slikarjem in štukaterjem. Najprej je začel Alexander de Verda, rojen v Ticinu, postavljati dragoceno marmornato pregrado, ki ločuje mavzolej od stranske ladje in prezbitarija. V Sekovi je delal s številnimi sodelavci v letih 1587–1592 ter za svoje delo in porabljeni material prejel čez 18.000 goldinarjev. Figuralni reliefi, nameščeni na marmornatih slopih, tvorijo skupaj s pripadajočimi latinskimi besedili embleme, ki sledijo kompleksnemu ikonografskemu programu; ta se navezuje na nadvojvodo Karla in njegovo družino in ga je verjetno zasnoval neki humanistično izobražen teolog. Trideset medeninastih stebrov, postavljenih med slope, je pozlatil in z vgraviranimi ornamentami okrasil graški zlatar Hans Zwiggott.

Za slikarsko opremo mavzoleja je bil zadolžen mantovski dvorni slikar Teodoro Ghisi, ki je leta 1588 naredil stropno poslikavo z Marijinim vnebovzetjem ter Bogom Očetom med radostnimi angeli, ki igrajo na glasbila. Izvršil je tudi oltarno sliko Spremenjenja na gori Tabor, velike stenske slike štirih evangelistov in nad kenotafom oljno sliko Jezusa, ki blagoslavlja otroke. Tudi Ghisi je bil za svoje delo odlično plačan.

S štukaterskimi deli so prav tako začeli leta 1588, malo pozneje pa jih je prevzel Sebastiano Carlone iz Lombardije. S svojo delavnico je ustvaril domiselne in v detajlih bogate štukature na oltarni steni, slopih, okenskih ostenjih in zgornjem delu pregrade.

Po nadvojvodovi smrti leta 1590 si je za dokončanje mavzoleja prizadevala njegova vdova, nadvojvodinja Marija. Skladno z določili oporoke je bil kenotaf izdelan iz belega in rdečega marmorja. Carlone je med letoma 1589 in 1595 izklesal reliefe, napisne plošče, grbe, polfigure, angele in ležeči figuri nadvojvodskega para v naravni velikosti. Oblikovanje kenotafa na več mestih namiguje na poslednjo sodbo in vstajenje.

Kljub nenehnim težavam pri financiranju del se je krašenje mavzoleja nadaljevalo do leta 1612. Carlone je na zunanji strani mavzoleja v prezbitariju ustvaril teatralno steno z velikim habsburškim grbom in nadvojvodovim pogrebnim grbom, zgornji del vhodne stene pa je dopolnil z grbovnima ščitoma Habsburžanov in Wittelsbachov iz belega marmorja ter s skupino Križanja na vrhu. Pobudil je tudi oblikovanje bogatih dvokrilnih vrat iz pozlačenega kovanega železa, ki jih je leta 1604 izdelal samostanski ključavničar Sebastian Schreinlechner.

V obdobju petindvajsetih let so bili za gradnjo in opremo habsburškega mavzoleja v sekovski samostanski cerkvi odgovorni različni umetniki in obrtniki. Kljub razlikam v oblikovnih pristopih je očitno obstajal vodilni motiv, ki so ga opredelili nadvojvodska družina in njihovi teološki svetovalci: vera v vstajenje in zmago katolištva. Ikonografski program kiparskega in slikarskega okrasja mavzoleja je usmerjen v to, da bi nadvojvodo Karla prikazal kot predstavnika in zaščitnika katoliške vere.

Graz und Rom – der Petersdom als Vorbild für die Katharinenkirche und das Mausoleum

Edgar Lein

Im folgenden Beitrag soll gezeigt werden, welche architektonischen Einflüsse auf Giovanni Pietro de Pomis gewirkt haben und an der Fassade (Abb. 1) und den Außenwänden der Katharinenkirche sowie des mit dieser Kirche verbundenen Mausoleums (Abb. 2) nachweisbar sind. Besonderes Augenmerk wird auf den die Fassade der Grazer Katharinenkirche abschließenden mächtigen Segmentbogen, der einen Dreiecksgiebel überfängt, gerichtet, denn dieses höchst ungewöhnliche Architekturelement wurde niemals zuvor als Fassadenabschluss verwendet und ist als bekrönender Abschluss von Fassaden ohne Nachfolge geblieben. Bereits vorab kann festgehalten werden, dass dem Petersdom als Vorbild und den Jesuiten als Vermittlern zwischen Rom und Graz eine größere Bedeutung zukommen, als bisher angenommen wurde.

Die Literatur zur Katharinenkirche und zum Mausoleum, die beide von den meisten Autoren unter dem Begriff Mausoleum zusammengefasst werden,¹ ist relativ überschaubar.² Erstmals haben sich Josef Wastler und Rochus Kohlbach genauer mit dem Gebäudekomplex befasst.³ Während Wastler den Segmentbogen, der die Fassade überfängt, zwar als wuchtig und das Mausoleum insgesamt als überladen, aber dennoch als „ein classisches Werk“ beschreibt,⁴ bezeichnet Kohlbach die Fassade der Katharinenkirche als ein „eindrucksstarkes Stück südlichen Formengutes, italienischer Bauweisheit. Nicht ohne architektonische Widersprüche“ und als „bombastische Anhäufung eigenwillig und allzu freigebig beigesteuerter plastischer Zierstücke“, um der Fassade schließlich ein „Allzuviel und Superplus weniger konstruktiv als dekorativ angehäufter Architrave, Rundbogen-

¹ So zum Beispiel: Josef WASTLER, Giovanni Pietro de Pomis, kaiserlicher Kammermaler, Hofarchitekt und Festungsbauer in Graz, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 6, 1883, S. 104–106; Josef WASTLER, Das Mausoleum Ferdinand II. in Grätz, *Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale*, n. F. 10, 1884, S. 1–10; Josef WASTLER, Das Mausoleum Ferdinand II. in Grätz. Nachtrag, *Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale*, n. F. 21, 1895, S. 83–85; Rochus KOHLBACH, *Die barocken Kirchen von Graz*, Graz 1951, S. 67–116; Gerbert FRODL, *Die Sakralarchitektur des Grazer Hofkünstlers Giovanni Pietro de Pomis*, Wien 1966 (ungedruckte Dissertation), S. 1–107; Brigitta LAURO, *Die Grabstätten der Habsburger. Kunstdenkmäler einer europäischen Dynastie*, Wien 2007, S. 178–190.

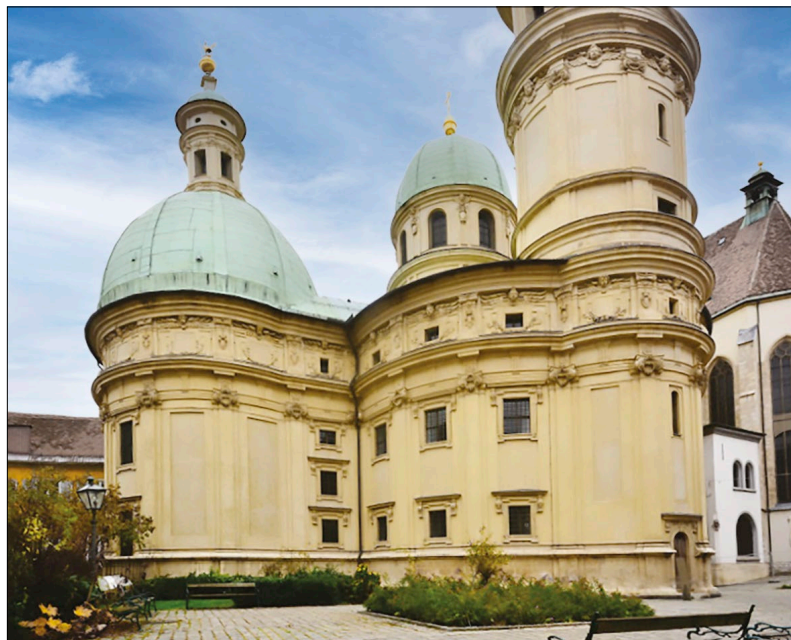
² Einen Überblick bieten: FRODL 1966 (Anm. 1), S. 1–5; Eva FELSNER-HAHMANN, *Das Grazer Mausoleum und die italienische Architektur*, Wien 2008 (ungedruckte Diplomarbeit), S. 1–4.

³ WASTLER 1883 (Anm. 1), S. 104–106; WASTLER 1884 (Anm. 1), S. 1–10; WASTLER 1895 (Anm. 1), S. 83–85; KOHLBACH 1951 (Anm. 1), S. 67–116. Eine Zusammenfassung des Textes findet sich bei Rochus KOHLBACH, *Steirische Baumeister. Tausendundein Werkmann*, Graz 1961, S. 82–83.

⁴ WASTLER 1883 (Anm. 1), S. 106; WASTLER 1884 (Anm. 1), S. 8, 10.



1. Giovanni Pietro de Pomis: Katharinenkirche, Graz, Fassade



2. Giovanni Pietro de Pomis: Katharinenkirche und Mausoleum,
Graz, Ansicht von Südosten

und Dreiecksgiebel“ zu bescheinigen. Dennoch zählt Kohlbach „den Bau zu den ausgesprochenen Erlesenheiten des Stadtbildes“,⁵ wobei nicht eindeutig ersichtlich wird, ob er damit nur die Schauseite der Katharinenkirche oder den gesamten Gebäudekomplex aus Katharinenkirche und Mausoleum meint.

In seiner ungedruckten Dissertation über die Sakralarchitektur des Grazer Hofkünstlers Giovanni Pietro de Pomis hat Gerbert Frodl den Gesamteindruck der Fassade der Katharinenkirche mit den folgenden Worten beschrieben: „Der breite, obere Segmentgiebel vereinigt sich in beide Richtungen [in der Vertikalen und Horizontalen, Einfügung des Autors], allerdings in einer Weise, dass er beide unterdrückt.“⁶ Wenig später bezeichnet er die Wucht des Giebelgeschosses als übersteigert und die Form des Abschlussgesimses als überdimensioniert.⁷ Zwar nehme das „seitliche Ausladen des Kämpfergesimses ... dem Überhang der Giebelkombination die unmittelbare Schärfe“,⁸ aber der Segmentbogen, der das Dreieck umfasst, werde nur durch das Attikageschoss daran gehindert, „die unter ihm liegenden Bauteile vollends zu erdrücken.“⁹ Die von Frodl verwendeten Begriffe „unterdrücken“ und „erdrücken“ sowie „Wucht“ und „Schärfe“ charakterisieren die ganze Härte der von Kaiser Ferdinand II. ergriffenen gegenreformatorischen Maßnahmen möglicherweise sehr gut, sie weisen aber auch sehr deutlich auf die architektonischen Mängel der von Pietro de Pomis geplanten Fassade der Katharinenkirche hin. In einem Aufsatz über das architektonische Werk des innerösterreichischen Hofkünstlers, der in einer umfassenden, von Kurt Woisetschläger herausgegebenen Würdigung des Gesamtwerks von Pietro de Pomis erschienen ist, hat Frodl seine Kritik – möglicherweise auf Drängen des Herausgebers und um die Wertschätzung des Künstlers und Architekten nicht zu mindern – stark zurückgenommen.¹⁰

Um den unharmonischen Gesamteindruck der Fassade der Katharinenkirche zu erklären, verweist Frodl darauf, dass Giovanni Pietro de Pomis eigentlich Maler und kein Architekt gewesen sei. Deshalb habe er „die einzelnen Bauteile und Glieder wohlüberlegt nebeneinander gesetzt und gegeneinander abgewogen“ und „sämtliche Bewegungen und Baulinien der ganzen Fassade in dem großen Segment“ komprimiert.¹¹ Der Segmentgiebel über der Fassade bann „die Gefahr der Eintönigkeit“ und erzeuge Spannung.¹²

Auch die nach 1620 vorgenommene Aufstockung der Sakristei, die ohne Notwendigkeit zur Gewinnung von mehr Raum aus rein ästhetischen Gründen erfolgt sei, erklärt Frodl damit, dass de Pomis die Schwachstellen erst während der Ausführung der Katharinenkirche erkannt und nachträglich korrigiert habe.¹³ Einleuchtender ist da schon die Begründung von Eva Felsner-Hahmann in ihrer Wiener Diplomarbeit *Das Grazer Mausoleum und die italienische Architektur: Die Katharinenkirche und das Mausoleum in Graz seien 1614 im Auftrag des innerösterreichischen*

⁵ KOHLBACH 1951 (Anm. 1), S. 68.

⁶ FRODL 1966 (Anm. 1), S. 12.

⁷ FRODL 1966 (Anm. 1), S. 14.

⁸ FRODL 1966 (Anm. 1), S. 14–15.

⁹ FRODL 1966 (Anm. 1), S. 15.

¹⁰ Gerbert FRODL, *Der Architekt, Der innerösterreichische Hofkünstler Giovanni Pietro de Pomis. 1569 bis 1633* (Hrsg. Kurt Woisetschläger), Graz-Wien-Köln 1974 (Joannea. Publikation des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum, 4), S. 101–138.

¹¹ FRODL 1966 (Anm. 1), S. 40.

¹² FRODL 1966 (Anm. 1), S. 40.

¹³ FRODL 1966 (Anm. 1), S. 40.

Erzherzogs Ferdinand III. als Begräbnisstätte geplant und begonnen worden; nach seiner Krönung zum Kaiser Ferdinand II. hätten sie dann jedoch verändert werden müssen, weil nunmehr eine kaiserliche Grablege benötigt worden sei.¹⁴ Zusammenfassend weist die Autorin darauf hin, dass aus der ursprünglich geplanten Kirchenfassade mit einer Tempelfront infolge der von Giovanni Pietro de Pomis vorgenommenen Änderungen eine Fassade mit einer die Eingangsfront beherrschenden Ädikula entstanden sei, die „den Weg zur Begräbnisstätte Ferdinands II., des Triumphators über den Protestantismus,“ weise.¹⁵ Abschließend stellt Eva Felsner-Hahmann fest, dass die in Graz gefundene eigenwillige Lösung ohne Vorbilder sei und als „italienische Importarchitektur“ in Österreich keine Nachfolge gefunden habe.¹⁶

Zur Baugeschichte der Katharinenkirche und des Mausoleums

Die Planungen für den Neubau der Katharinenkirche und eines Mausoleums begannen im Juni 1614 mit der Bereitstellung von Geldern.¹⁷ Ab dem 1. Juli 1614 erhielt Giovanni Pietro de Pomis monatlich 30 Gulden für die Leitung des Baus der Katharinenkirche.¹⁸ Am 1. September 1616 wurde er zum *consigliero, Ingegniero et Architetto di Sua Altezza* ernannt und war damit auch für die Festungen in Görz, Gradisca, Triest und Fiume verantwortlich.¹⁹

Die offizielle Grundsteinlegung für den Neubau der Katharinenkirche und des Mausoleums erfolgte, wie auf der Vorderseite der zu diesem Anlass gegossenen Medaille (Abb. 3–4) vermerkt ist, im Jahre 1615.²⁰ Der weitere Verlauf der Arbeiten ist nur unzureichend dokumentiert.²¹ Ferdinand interessierte sich auch nach seiner Krönung zum Kaiser am 9. September 1619 und nach der Übersiedelung des Hofes von Graz nach Wien für den Fortgang der Arbeiten und förderte diese sowie Giovanni Pietro de Pomis auch weiterhin mit Zahlungen.²² Dennoch kam es, wie der

¹⁴ FELSNER-HAHMANN 2008 (Anm. 2), S. 39–40.

¹⁵ FELSNER-HAHMANN 2008 (Anm. 2), S. 90.

¹⁶ FELSNER-HAHMANN 2008 (Anm. 2), S. 90–92.

¹⁷ Zum Baufortgang siehe WASTLER 1884 (Anm. 1), S. 1–7; WASTLER 1895 (Anm. 1), S. 83–85; KOHLBACH 1951 (Anm. 1), S. 75–85; FRODL 1966 (Anm. 1), S. 20–30; FRODL 1974 (Anm. 10), S. 107–111; Gerhard MARAUSCHEK, *Leben und Zeit, Der innerösterreichische Hofkünstler* 1974 (Anm. 10), S. 37–44. Marauschek bietet einen kurzen, aber sehr präzisen Überblick über die Arbeiten an der Katharinenkirche und am Mausoleum und verweist als einziger Autor auf die entsprechenden Hofkammerakten im Steiermärkischen Landesarchiv.

¹⁸ WASTLER 1883 (Anm. 1), S. 105; WASTLER 1884 (Anm. 1), S. 1; KOHLBACH 1951 (Anm. 1), S. 76; MARAUSCHEK 1974 (Anm. 17), S. 38.

¹⁹ WASTLER 1884 (Anm. 1), S. 1–2; KOHLBACH 1951 (Anm. 1), S. 76; MARAUSCHEK 1974 (Anm. 17), S. 41, 87, Anm. 161.

²⁰ WASTLER 1895 (Anm. 1), S. 84; MARAUSCHEK 1974 (Anm. 17), S. 38.

²¹ WASTLER 1983 (Anm. 1), S. 105; WASTLER 1884 (Anm. 1), S. 1–2, vermutet, dass der Bau anfangs nur langsam vorankam, aber 1622 überdacht war. KOHLBACH 1951 (Anm. 1), S. 76, geht davon aus, dass die Bauarbeiten in den Jahren 1617 und 1618 ruhten, da de Pomis anderweitig beschäftigt war. Dagegen ist FRODL 1966 (Anm. 1), S. 22, und FRODL 1974 (Anm. 10), S. 108, der Meinung, dass die Arbeiten in den ersten Jahren zügig vorangingen und erst in der Folge (ab 1619), nachdem der Hof nach Wien verlegt worden war, ins Stocken gerieten. MARAUSCHEK 1974 (Anm. 17), S. 38, vermutet, dass der Bau ab 1616 immer langsamer voran und 1619 fast gänzlich zum Erliegen kam.

²² So 1632, 1633 und – nach de Pomis' Tod – 1634. Siehe WASTLER 1895 (Anm. 1), S. 3; KOHLBACH 1951 (Anm. 1), S. 79–83; FRODL 1966 (Anm. 1), S. 25–26; FRODL 1974 (Anm. 10), S. 111.



3. Giovanni Pietro de Pomis: Erzherzog Ferdinand und Erzherzogin Maria Anna, Vorderseite der Gründungsmedaille zum Bau der Katharinenkirche und des Mausoleums, 1615, Universalmuseum Joanneum, Abteilung Antike, Münzkabinett, Graz



4. Giovanni Pietro de Pomis: Ansicht der Katharinenkirche und des Mausoleums, Rückseite der Gründungsmedaille zum Bau der Katharinenkirche und des Mausoleums, 1615, Universalmuseum Joanneum, Abteilung Antike, Münzkabinett, Graz

Korrespondenz zwischen den Hofkammerräten und dem Kaiser zu entnehmen ist, immer wieder zu Unterbrechungen im Bauverlauf und Diskussionen über die Abwesenheit des bauleitenden Architekten de Pomis.²³

In einem Schreiben vom 24. April 1623 an den Kaiser beschwerten sich die Räte der Hofkammer, dass de Pomis die Arbeiten am Kirchengebäude nicht selbst beaufsichtige und immer wieder bereits fertiggestellte Teile abreißen und neu aufmauern ließe, sodass die veranschlagten Kosten sich mittlerweile mehr als verdreifacht hätten.²⁴

²³ Klagen über die ständige Abwesenheit de Pomis' und den schleppenden Baufortgang sind mehrfach dokumentiert. Siehe WASTLER 1883 (Anm. 1), S. 111; WASTLER 1884 (Anm. 1), S. 2–3; KOHLBACH 1951 (Anm. 1), S. 78–80; FRODL 1966 (Anm. 1), S. 25–26; FRODL 1974 (Anm. 10), S. 110–111; MARAUSCHEK 1974 (Anm. 17), S. 40, 43, 88, Anm. 175.

²⁴ Steiermärkisches Landesarchiv (StLA), Innerösterreichische Hofkammer, Mausoleumsakten, 1623-IV-43, (Pietro de Pomis), Gutbedünken contra Petern de Pomis wegen nachlässiger beiwohnung denen Gradisch: Görz: und Gräzerisch Khirchen und Vestungsgepeu: /.../ dem Baumaister Jo: Pietro de Pomis gewessnyer befelch gegeben, sich alsbald dahin zueverfüegen, und solliche reparation schläunig fürzuenemmen, obwole man ihm zuegleich wegen erhandlung ettlicher zue dem allhiesigen Kircheng[eb]äu notwendigen bauleit vonder sach ettlich tausent gulden erlegt worden [es folgt die Streichung einer über anderthalb Zeilen gehenden Textstelle] so ist er doch auf dato nit zuebewegen gewest, hinein sich zueverfüegen, oder doch wenigst einen anderen baumaister ann seiner statt zueverordnen, der solliche Baubesserung in die handt nâme, ungeachtet er auch dem hiesigen Kirchen gebäu nie inn Person abwartet, ain weil aufmauren ain weil abbrechen laßt, und selbst nie zuesieht, auch wehre zuvor E.[ure] K.[aiserliche] M.[ajestät] ain gulden inn anschlag gebracht, ietzt 3 und mehr fl. begert, wie dann der Floßmann deroselben zum genüegen gehorsamst würdet referieren könden, wie übel dits ortts gehaust, und das geltt unnüz verschleudert würdet /.../. Ich danke Herrn Dr. Norbert Weiss vom Steiermärkischen Landesarchiv für seine Hilfe bei der Transkription dieser Textstelle. Siehe dazu die sprachlich geglätteten und leicht abweichenden Zitate bei WASTLER 1983 (Anm. 1), S. 111; WASTLER 1884 (Anm. 1), S. 2; KOHLBACH 1951 (Anm. 1), S. 73; MARAUSCHEK 1974 (Anm. 17), S. 40, 87, Anm. 154. Gerbert Frodl geht davon aus, dass dieser Beschwerdebrief im Zusammenhang mit den zuvor erfolgten Änderungen an der Fassade und der Sakristei der Katharinenkirche verfasst wurde, siehe dazu FRODL 1966 (Anm. 1), S. 24; FRODL 1974 (Anm. 10), S. 109.

Dieser Beschwerdebrief steht sehr wahrscheinlich in direktem Zusammenhang mit den von Giovanni Pietro de Pomis in den Jahren 1621–1622 vorgenommenen Veränderungen an dem bereits weitgehend fertiggestellten Außenbau der Katharinenkirche und des Mausoleums.²⁵ So wurden der kleine Segmentgiebel über der Kämpferzone und der große, den abschließenden Dreiecksgiebel der Fassade überfangende Segmentbogen hinzugefügt. (Abb. 1) Außerdem wurden die Außenwände der Apsis und der daran anschließenden Flügel über den Sakristeiräumen erhöht und die Dachtraufe auf ein einheitliches Niveau gebracht (Abb. 2).²⁶

1622 wurden erste Dachdeckerarbeiten ausgeführt.²⁷ Am 6. März 1633 starb Giovanni Pietro de Pomis.²⁸ Sein Nachfolger, der Hofbaupolier Pietro Valnegro, der 1635 ein jährliches Gehalt von 50 Gulden bezog,²⁹ vollendete den Turm, den er um ein Geschoss und die Laterne erhöhte, im Jahre 1636.³⁰ Als Kaiser Ferdinand II. 1637 im Grazer Mausoleum beigesetzt wurde, war der Außenbau der Katharinenkirche und des Mausoleums weitgehend vollendet.³¹

Die Planänderungen zwischen dem ersten Entwurf und dem ausgeführten Gebäude

Die Unterschiede zwischen dem ersten, von Giovanni Pietro de Pomis geplanten Gebäudekomplex, der auf der anlässlich der Grundsteinlegung zum Neubau der Katharinenkirche und des Mausoleums von ihm geschaffenen Medaille (Abb. 4) dokumentiert ist,³² und dem ausgeführten Bauwerk (Abb. 1) sind wiederholt bemerkt und beschrieben worden.³³ Zu den grundlegenden Änderungen, die an der Fassade der Katharinenkirche vorgenommen wurden, gehören: 1. der Austausch des ursprünglich geplanten Segmentbogens über dem Portal durch einen Dreiecksgiebel, 2. die Erhöhung

²⁵ WASTLER 1895 (Anm. 1), S. 84–85; KOHLBACH 1951 (Anm. 1), S. 73; FRODL 1966 (Anm. 1), S. 31–42; FRODL 1974 (Anm. 10), S. 109; MARAUSCHEK 1974 (Anm. 17), S. 39.

²⁶ WASTLER 1895 (Anm. 1), S. 84–85; KOHLBACH 1951 (Anm. 1), S. 70; FRODL 1966 (Anm. 1), S. 24; FRODL 1974 (Anm. 10), S. 109; MARAUSCHEK 1974 (Anm. 17), S. 39.

²⁷ WASTLER 1884 (Anm. 1), S. 2; KOHLBACH 1951 (Anm. 1), S. 77; FRODL 1966 (Anm. 1), S. 24; FRODL 1974 (Anm. 10), S. 110; MARAUSCHEK 1974 (Anm. 17), S. 40.

²⁸ Dagmar PROBST, Pomis, Giovanni Pietro Telesphoro de, *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 96, Berlin 2017, S. 278.

²⁹ WASTLER 1884 (Anm. 1), S. 3; FRODL 1966 (Anm. 1), S. 27; FRODL 1974 (Anm. 10), S. 111.

³⁰ WASTLER 1895 (Anm. 1), S. 83 verweist auf eine 1885 bei Restaurierungsarbeiten im Turmknopf gefundene Metallkapsel mit der Jahreszahl 1636, in der sich ein Pergament mit dem Hinweis darauf, dass der Turm im November 1635 vollendet war, befand. Siehe dazu KOHLBACH 1951 (Anm. 1), S. 83–84; FRODL 1966 (Anm. 1), S. 27–28; FRODL 1974 (Anm. 10), S. 111.

³¹ WASTLER 1884 (Anm. 1), S. 3–4, vermutet, dass der Gebäudekomplex 1640 vollendet war. KOHLBACH 1951 (Anm. 1), S. 84–85, nennt nur das Jahr der Vollendung des Turms (1636) und des Begräbnisses des Kaisers (1637); FRODL 1966 (Anm. 1), S. 28, geht davon aus, dass der Außenbau Ende 1637 oder Anfang 1638 vollendet war. FRODL 1974 (Anm. 10), S. 111, nennt das Jahr 1637 als das der Vollendung des Außenbaus.

³² Die anlässlich der Grundsteinlegung im Jahr 1615 gefertigte Medaille hat einen Durchmesser von 94 mm und zeigt auf der Vorderseite das Doppelbildnis von Erzherzog Ferdinand und Erzherzogin Maria Anna und auf der Rückseite eine Ansicht der Fassade der Katharinenkirche und des daran anschließenden Mausoleums. Siehe dazu Günther PROBSZT-OHSTORFE, *Der Medailleur, Der innerösterreichische Hofkünstler* 1974 (Anm. 10), S. 179, Abb. 91–92.

³³ WASTLER 1895 (Anm. 1), S. 84–85; KOHLBACH 1951 (Anm. 1), S. 70; FRODL 1966 (Anm. 1), S. 31–42; FRODL 1974 (Anm. 10), S. 108–109.

des gesamten Gebäudekomplexes um ein Attikageschoss, das zwischen den die kolossalen ionischen Säulen abschließenden Kämpferplatten und dem bekrönenden Giebelelement aus Dreiecksgiebel und überfangendem Segmentgiebel eingefügt wurde, 3. die Einfügung eines kleineren Segmentgiebels, der die beiden das Portal rahmenden Kolossalsäulen zusammenbindet und die Attika an der Fassadenseite dominiert, und 4. das Überfangen des ursprünglich die Fassade abschließenden Dreiecksgiebels mit einem mächtigen Segmentbogen.

Die Änderungen betreffen jedoch auch die architektonischen Details und den Fassadenschmuck. So wurde der Neigungswinkel des ursprünglich deutlich höher geplanten abschließenden Dreiecksgiebels verringert, der reiche Giebelschmuck reduziert und ein geplantes Rundfenster durch ein von Säulen gerahmtes Rundbogenfenster ersetzt. Außerdem wurden die ursprünglich schlichten, rundbogigen Figurennischen in den seitlichen Fassadenteilen zu Ädikulen mit abschließenden Segmentbögen umgebildet.

Ebenso wie die Kämpferzone wurde auch das nachträglich aufgesetzte Attikageschoss um die Katharinenkirche, den Glockenturm und das Mausoleum herumgeführt (Abb. 2) und verbindet diese optisch zu einem Gesamtkomplex.³⁴

Vorbilder für die Fassade der Katharinenkirche und die äußere Gestaltung des gesamten Baukomplexes wurden vor allem in Venedig und Mailand vermutet. Der auf der Gründungsmedaille gezeigte Fassadenentwurf und die bis zur Kämpferzone der Katharinenkirche ausgeführte Architektur der Fassade sind das Ergebnis einer Auseinandersetzung mit den Fassaden der von Andrea Palladio entworfenen und in Venedig errichteten Sakralbauten von San Francesco della Vigna (Abb. 5), Il Redentore (Abb. 6) und San Giorgio Maggiore (Abb. 7).³⁵ Stärker als die Fassade von Il Redentore, bei der die Sockel der Pilaster und Säulen fehlen oder von dem breiten Treppenaufgang verdeckt werden, war die von Palladio bereits 1558 geplante, aber erst Mitte der 1590er Jahre von Francesco Smeraldi ausgeführte Fassade von San Pietro di Castello (Abb. 8) vorbildlich für den ersten, in der Gründungsmedaille überlieferten Entwurf von Pietro de Pomis.³⁶

Der Vergleich des auf der Gründungsmedaille (Abb. 4) dokumentierten Entwurfs mit der gebauten Fassade ergibt zahlreiche Übereinstimmungen, die letztlich auf die von Palladio entworfenen venezianischen Vorbilder zurückgeführt werden können: eine hohe Sockelzone, vier die Fassade gliedernde Dreiviertelsäulen, die Beschränkung auf ein großes Mittelportal,³⁷ ein abschlie-

³⁴ Ohne einen Nachweis zu erbringen, bezeichnet FRODL 1966 (Anm. 1), S. 3, die Architektur des Sakristeitrakts als „palazzoähnliche Fassade“, und FRODL 1974 (Anm. 10), S. 109, als „fast eine Palastfront“. Die Gliederung der Außenwände ist jedoch weitaus stärker von den Außenwänden des Petersdoms als von profaner Architektur beeinflusst.

³⁵ FRODL 1966 (Anm. 1), S. 48–49; FRODL 1974 (Anm. 10), S. 117, 135, Anm. 45. Die Fassade von San Francesco della Vigna wurde 1562 begonnen, Il Redentore war 1592 vollendet und die Fassade von San Giorgio Maggiore 1610 fertiggestellt. Siehe dazu Lionello PUPPI, *Andrea Palladio. Das Gesamtwerk*, Stuttgart 1977, S. 345–347, 362–369, 418–423; Bruce BOUCHER, *Palladio. Der Architekt in seiner Zeit*, München 1994, S. 177, 197, 190.

³⁶ Zu der im Zusammenhang mit der Katharinenkirche von Gerbert Frodl übersehenen Fassade siehe PUPPI 1977 (Anm. 35), S. 320–323; BOUCHER 1994 (Anm. 35), S. 171–172. Die Gliederung der mit drei Portalen versehenen Fassade von S. Pietro di Castello hat auch die von Giovanni Pietro de Pomis entworfene erste Fassade der 1607 bis 1611 errichteten Kloster- und Wallfahrtskirche Maria Hilf in Graz beeinflusst. Auch dieser Einfluss wurde von Frodl übersehen. Zu Fassade und Baugeschichte der Mariahilfer Kirche siehe FRODL 1966 (Anm. 1), S. 49–50, 57, 123, 126, 131–133; FRODL 1974 (Anm. 10), S. 121–126. FRODL 1966 (Anm. 1), S. 132, erkennt wiederum nur Einflüsse der Fassade von S. Giorgio Maggiore. FRODL 1974 (Anm. 10), S. 125, nennt fälschlich S. Maria Maggiore in Venedig, meint aber S. Giorgio Maggiore.

³⁷ Nur die Fassade von San Pietro di Castello hat drei Portale, die den Zugang zum Mittelschiff und den beiden Seitenschiffen ermöglichen.



5. Andrea Palladio: San Francesco della Vigna, Venedig, Fassade



6. Andrea Palladio: Il Redentore, Venedig, Fassade



7. Andrea Palladio: San Giorgio Maggiore, Venedig, Fassade



8. Andrea Palladio:
San Pietro di Castello, Venedig,
Fassade

ßender Dreiecksgiebel, der – wie auf der Gründungsmedaille ersichtlich – ursprünglich als oberer Abschluss geplant war, und die Gliederung der seitlichen Fassadenteile mit Rundbogennischen oder Ädikulen, die zur Aufnahme der Skulpturen der Hl. Faustina und des Hl. Porphyrius bestimmt waren.³⁸

Weder von Palladios Architektur noch von anderen venezianischen Einflüssen, sondern von anderen Vorbildern geprägt sind das über der Kämpferzone der Fassade der Katharinenkirche eingefügte Attikageschoss und die beiden Segmentgiebel.³⁹

Anregungen erhielt Giovanni Pietro de Pomis auch von der mailändisch-lombardischen Architektur.⁴⁰ Gerbert Frodl führt die von de Pomis an der Katharinenkirche und dem Mausoleum vorgenommenen Änderungen auf mailändische Anregungen zurück.⁴¹ Als unmittelbares Vorbild für Graz, das de Pomis so beeindruckt habe, dass dieser nach seiner Rückkehr aus der Lombardei Änderungen an der Katharinenkirche und dem Mausoleum habe vornehmen lassen, nennt Frodl die Fassade von San Paolo Converso in Mailand (Abb. 9), die in den Jahren 1611 bis 1619 nach einem Entwurf des Malers Giovan Battista Crespi, genannt Il Cerano, errichtet

³⁸ Graz (Hrsg. Horst Schweigert), Wien 1979 (Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs), S. 25. FRODL 1966 (Anm. 1), S. 107, vermutet, dass die Kaiserin Maxentia und der Hauptmann Porphyrius dargestellt sind.

³⁹ FRODL 1966 (Anm. 1), S. 55–56; FRODL 1974 (Anm. 10), S. 117, verweist in diesem Zusammenhang auf halbrunde Fassadenabschlüsse, die unter anderem von Mauro Codussi geschaffen wurden und sich auch an der von Pietro Lombardo erbauten Kirche Santa Maria dei Miracoli finden. Ein halbrunder oberer Abschluss findet sich an der Katharinenkirche jedoch nur an der dem Dom zugewandten nördlichen Querhausfassade, die optisch nicht in Erscheinung tritt, und ist etwas grundsätzlich anderes als ein Segmentbogen über einem Dreiecksgiebel.

⁴⁰ Bereits Günther HEINZ, Barock in Österreich, *Christliche Kunstblätter*, 94/3, 1956, S. 8, hat auf Bezüge zu den Mailänder Kirchen Santo Stefano, San Paolo und den Dompfortalen hingewiesen. Renate WAGNER-RIEGER, Die Baukunst des 16. und 17. Jahrhunderts in Österreich. Ein Forschungsbericht, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 20, 1965, S. 201, bezeichnet das Gebäude als eine originelle manieristische Mischung aus venezianischen und lombardischen, insbesondere mailändischen Elementen.

⁴¹ FRODL 1966 (Anm. 1), S. 59–77; FRODL 1974 (Anm. 10), S. 118–121.

wurde.⁴² Gemeinsamkeiten wie der das Portal in großer Höhe überfangende Segmentbogen, die verkröpften Segmentbögen über den Fenstern von San Paolo, die jedoch nur in dem abschließenden Segmentbogen der Katharinenkirche wiederaufgenommen wurden, und die in der Verlängerung der freistehenden Säulen in den abschließenden Dreiecksgiebel eingefügten Pfeilerartigen Stützen beweisen die genaue Kenntnis mailändischer Architekturformen durch Giovanni Pietro de Pomis. Die Übernahme dieser Architekturelemente bleibt aber auf Detailformen beschränkt.⁴³

Ein unvoreingenommener Vergleich der Fassaden von San Paolo Converso in Mailand und der Grazer Katharinenkirche (Abb. 1) ergibt mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten: Die Fassade der Mailänder Kirche ist klar in zwei annähernd gleichwertige Geschosse gegliedert, weist also keine durchgehende Gliederung mit kolossal Säulen und auch keine zwischen der Säulenzone und dem abschließenden Giebel eingefügte Attika auf, und ist mit einem Dreiecksgiebel abgeschlossen, der an seiner Basis mit den Kämpferplatten der Säulenkapitelle verkröpft ist. Für den so charakteristischen oberen Abschluss der Fassade der Katharinenkirche aus einem Segmentbogen über einem Dreiecksgiebel gibt es in Mailand keine Vorbilder.

Obwohl Gerbert Frodl ganz kurz auch mögliche römische Einflüsse und Il Gesù erwähnt,⁴⁴ geht er nicht weiter darauf ein, sondern konzentriert sich bei der Suche nach Vorbildern für die Fassade der Katharinenkirche ausschließlich auf Mailand. Auf die Vorbildhaftigkeit des Hauptportals der von Giacomo della Porta entworfenen und im November 1577 fertiggestellten Fassade



9. Giovan Battista Crespi, genannt Il Cerano: San Paolo Converso, Mailand, Fassade

⁴² FRODL 1966 (Anm. 1), S. 75; FRODL 1974 (Anm. 10), S. 119–121.

⁴³ Das gilt auch für die anderen von FRODL 1966 (Anm. 1), S. 60–77, und FRODL 1974 (Anm. 10), S. 118–121, als mögliche Vorbilder angeführten Kirchen Santa Maria presso San Celso, San Paolo e Barnaba und San Fedele in Mailand.

⁴⁴ FRODL 1966 (Anm. 1), S. 46, 77 (mit Verweis auf Hans SEDLMAYR, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Wien-München 1956, S. 8), S. 78 (mit Verweis auf die Kolossalpilaster am Kapitol, die Gliederung der Tribünen und die Aufwertung der Attika des Petersdoms). Der Hinweis auf Rom und Il Gesù findet sich bereits in einem nicht namentlich gekennzeichneten Artikel: Das Rätsel einer Fassade. Neues vom Mausoleum, *Steirerblatt*, 4/206, 4. September 1948, S. 2. Hans REUTHER, Die Entwicklung und Bedeutung der Vierungskuppel im steirischen Sakralbau des Barock, *Festschrift W. Sas-Zaloziecky zum 60. Geburtstag* (Hrsg. Gertrude Gsodam), Graz 1956, S. 136, will auch in der Form des Grundrisses der Katharinenkirche Bezüge zu Il Gesù erkennen. WAGNER-RIEGER 1965 (Anm. 40), S. 201, sieht keine Beziehungen zu Il Gesù. FRODL 1974 (Anm. 10), S. 121, behauptet: „Die in Rom beginnende und schnell zu einem Höhepunkt führende Entwicklung blieb auf de Pomis ohne Einfluss.“ Die Beziehungen zu den Gebäuden am Kapitolsplatz und zur Gliederung der Außenwände des Petersdoms wurden von Frodl und anderen nicht weiter verfolgt.



10. Giacomo della Porta: *Il Gesù*, Rom, Fassade



11. Fausto Rughesi: *Santa Maria in Vallicella*, Rom, Fassade

von *Il Gesù* in Rom (Abb. 10) hatte jedoch bereits Rochus Kohlbach hingewiesen.⁴⁵

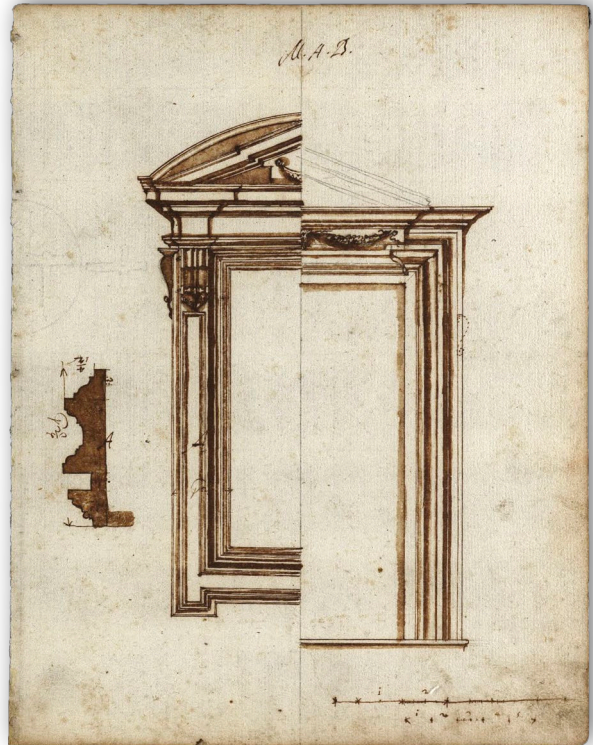
Zwar gibt es auch zwischen den Fassaden von *Il Gesù* und der Katharinenkirche (Abb. 1) Unterschiede, denn die deutlich breitere und mit einem Dreiecksgiebel abgeschlossene Fassade von *Il Gesù* ist zweigeschossig und zur Betonung des mittleren Portals wurden nur zwei Säulen verwendet, aber es gibt eben auch charakteristische Gemeinsamkeiten, die von der Mutterkirche der Jesuiten in Rom ausgehend auf Giovanni Pietro de Pomis und die Grazer Katharinenkirche gewirkt haben. Von Bedeutung ist vor allem das an Kirchenfassaden nahezu einzigartige Motiv des Dreiecksgiebels, der von einem Segmentgiebel überfangen wird.⁴⁶ Obwohl dieses Motiv der verdoppelten

⁴⁵ KOHLBACH 1951 (Anm. 1), S. 68: „Die Anregung hierzu hat sich der Baumeister von Rom geholt oder reichen lassen, von der Mutterkirche der Jesuiten *Il Gesù*. Aus der Fassade dieser säkularen Kirche griff er das Motiv ihres 16,5 Meter hohen Portals heraus und verselbständigte es schöpferisch zu der ungefähr 20 Meter hohen Mausoleumsfassade. Das wichtigste Element ist die am römischen Bau wirksame, in Graz in ihrer Einmaligkeit entscheidende Verschachtelung eines vortretenden Dreiecksgiebels in einen schweren Flachgiebel, welcher letztgenannter die Mausoleumsfassade zusammenzwingt, wie der kraftgeladene Bogen einer ungeheuren Armbrust.“ Er zitiert nach *Das Rätsel einer Fassade 1948* (Anm. 44), S. 2, in dem die Ergebnisse eines Vortrags von Robert Graf zusammengefasst sind. Auf Bezüge zu Rom und *Il Gesù* hat auch Günter BRUCHER, *Barockarchitektur in Österreich*, Köln 1983, S. 26, hingewiesen. Zur Fassade von *Il Gesù* siehe Hermann SCHLIMME, *Die Kirchenfassade in Rom. ‚Reliefierte Kirchenfronten‘ 1475–1765*, Petersberg 1999 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 5), S. 181–185.

⁴⁶ Zeitlich früher anzusetzen ist das 1555 von Prospero Spani fertiggestellte Hauptportal des Doms von Reggio Emilia mit dem einen Dreiecksgiebel überfangenden Segmentbogen. Zur Baugeschichte der unvollendeten Fassade siehe Johann-Christian KLAMT, Ein unbekannter Entwurf für die Fassade des Domes in Reggio Emilia, *Architectura*, 42, 2012, S. 51–55. FRODL 1966 (Anm. 1), S. 78, verweist ebenfalls auf dieses Portal, datiert es aber 1590. Auch an der Außenseite der 1612 von Giovanni Battista Aleotti errichteten Porta Reno (ehemals Porta Paolina) in Ferrara wurde eine Kombination aus Dreiecksgiebel und überfangendem Segmentgiebel verwendet. Allerdings wurde das Architekturmotiv als gesprengter Giebel über einer Rustica-Gliederung ausgeführt. Die Porta Reno muss also nicht unbedingt ein Vorbild für die Fassade der Grazer Katharinenkirche gewesen sein. Zur Porta Reno



12. Michelangelo Buonarroti:
Biblioteca Laurenziana, Florenz,
Portal im Lesesaal



13. Giovanni Battista Mola: Ansichten einer Nischen-
und einer Fensterrahmung im Konservatorenpalast,
Federzeichnung, Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello
Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, Mailand

Giebelbekrönung an Il Gesù wesentlich dezenter eingesetzt und nicht als bekrönender Abschluss der gesamten Fassade verwendet wurde, bleibt es an barocken Kirchenfassaden singulär. An der Fassade von Il Gesù finden sich auch die hohe Sockelzone, über der die Säulen und Pilaster ansetzen, sowie zwei mit Segmentbögen abgeschlossene Figurennischen in den das Hauptportal flankierenden Wandfeldern.⁴⁷ Einige zu Beginn des 17. Jahrhunderts von unbekanntem Architekten angefertigte, aber nicht realisierte Entwürfe zur Gestaltung der Fassade des Mailänder Doms beweisen, dass die von Giacomo della Porta für die Jesuiten und Il Gesù entwickelte Portalrahmung auch in der lombardischen Architektur in Erwägung gezogen wurde.⁴⁸ Schließlich kann Giovanni Pietro de Pomis auch von dem von vier Säulen getragenen Segmentbogen, an der von Fausto Rughesi entworfenen und

siehe Gregor SCHERF, *Giovanni Battista Aleotti (1546–1636). "Architetto mathematico" der Este und der Päpste in Ferrara*, Marburg 1998, S. 163–165.

⁴⁷ Wenn man an der Fassade von Il Gesù die den seitlichen Kapellen vorgelagerten Fassadenteile und das mit Pilastern gegliederte Obergeschoss wegließe, dann ruhte der abschließende Dreiecksgiebel auf der Sockelzone der Pilaster des Obergeschosses, die dadurch zu einer Attika würde, welches dem in Graz durchaus vergleichbar wäre.

⁴⁸ Die 1603–1609 geschaffenen Entwürfe für die Fassade der Kathedrale von Mailand befinden sich in Mailand in der Biblioteca Ambrosiana, F 251 inf. 104, F 251 inf. 91, sowie in der Sammlung Bianconi, II, 28 b. Siehe dazu Francesco REPISHTI, *La facciata del Duomo di Milano (1537–1657), Architettura e controriforma. I dibattiti per la facciata del duomo di Milano 1582–1682* (Hrsg. Francesco Repishti, Richard Schofield), Milano 2004, S. 77, Abb. 60, S. 87, Abb. 67, S. 95, Abb. 71.

1606 vollendeten Fassade von Santa Maria in Vallicella in Rom (Abb. 11) zur Gestaltung der Fassade der Katharinenkirche angeregt worden sein.⁴⁹

Das komplexe Giebelmotiv aus Segmentbogen und Dreiecksgiebel ist jedoch keine Erfindung des Giacomo della Porta, sondern kann auf Michelangelo zurückgeführt werden. Entwickelt und erstmals verwendet wurde dieses Architekturelement von Michelangelo als Bekrönung der beiden Türen an den Schmalseiten des Lesesaals der Biblioteca Laurenziana (Abb. 12).⁵⁰

Erneut aufgegriffen wurde das Giebelmotiv von Michelangelo als oberer Abschluss einer Nischenrahmung im Treppenhaus des Konservatorenpalasts.⁵¹ Eine von Giovanni Battista Mola angefertigte Federzeichnung mit den zusammengesetzten Ansichten einer Nischen- und einer Fensterrahmung im Konservatorenpalast (Abb. 13) beweist, dass die Kombination aus Segmentbogen und eingefügtem Dreiecksgiebel auch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts von Architekten studiert wurde.⁵² Diese Fenster- oder Nischenrahmung wurde in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Domenico de' Rossis *Studio d'Architettura Civile* als Kupferstich reproduziert.⁵³

Als ein erstes Ergebnis kann festgehalten werden, dass das von Michelangelo Buonarroti als Bekrönung einer Portal- und Fenster- oder Nischenrahmung entwickelte Architekturelement, das aus einem Dreiecksgiebel in einem Segmentbogen zusammengesetzt ist, von Giacomo della Porta als Portalrahmung an Il Gesù in Rom aufgegriffen und schließlich von Giovanni Pietro de Pomis als Bekrönung der gesamten Fassade der Katharinenkirche verwendet wurde.

⁴⁹ Die in den Jahren 1594 bis 1606 errichtete Fassade von Santa Maria in Vallicella ist auf dem Architrav in römischen Ziffern mit 1605 datiert. Siehe dazu Costanza BARBIERI, Sofia BARCHIESI, Daniele FERRARA, *Santa Maria in Vallicella. Chiesa Nuova*, Roma 1995, S. 45; Joseph CONNORS, Oratorium des Heiligen Filippo Neri, *Rom. Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute. Festgabe für Elisabeth Kieven* (Hrsg. Christina Strunck), Petersberg 2007, S. 361–362. Auch für diese römische Kirchenfassade gilt: Liefse man die seitlichen Teile und die von Pilastern gegliederte Zone des Obergeschosses weg, dann zeigten sich erstaunliche Ähnlichkeiten mit der Fassade der Katharinenkirche.

⁵⁰ FRODL 1966 (Anm. 1), S. 78, nennt das Innenportal des Saals der Biblioteca Laurenziana und das Portal des Doms von Reggio Emilia als Beispiele für die Verwendung dieser Giebelkombination in kleinen, eher dekorativen Zusammenhängen. Michelangelo wurde 1523 mit den Planungen und der Errichtung der Bibliothek beauftragt. Er leitete die Arbeiten bis zu seinem Weggang nach Rom 1534. Siehe dazu James S. ACKERMAN, *The Architecture of Michelangelo*, Harmondsworth 1970, S. 97–103, 313–314; Christof THOENES, Katalog der Architektur, *Michelangelo. Das vollständige Werk. 1475–1564* (Hrsg. Frank Zöllner, Christof Thoenes), Köln 2007, S. 474–475. Dieses Giebelmotiv findet sich auch als Bekrönung der um 1580–1585 geschaffenen Altartabernakel an den beiden Seitenwänden der Kirche San Niccolò Oltrarno, deren Entwurf aus dem Umkreis des Giovanni Antonio Dosio stammen könnte. Siehe dazu Walter PAATZ, Elisabeth PAATZ, *Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch*, 4, Frankfurt am Main 1952, S. 365–366.

⁵¹ Michelangelo war von 1542 bis zu seinem Tod mit den Planungen und der Neugestaltung des Senatorenpalasts und des Konservatorenpalasts betraut. Siehe dazu ACKERMAN 1970 (Anm. 50), S. 139–173, 321–325; THOENES 2007 (Anm. 50), S. 477.

⁵² Giovanni Battista Mola: Schnitt und Ansicht einer Nischen- und einer Fensterrahmung im Konservatorenpalast in Rom, ca. 1620–1640, Federzeichnung auf Papier, 211 x 237 mm, Mailand, Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni.

⁵³ Domenico DE' ROSSI, *Studio d'Architettura Civile sopra gli Ornamenti di Porte e Finestre tratti da alcune Fabbriche insigni di Roma con le Misure Piantate Modini, e Profili*, 1, Roma 1702, Taf. 12.

Fassadenprojekte für den Petersdom

Es bleibt zu klären, was de Pomis dazu veranlasst hat, dieses an Kirchenfassaden nur selten verwendete Dekorationselement ins Kolossale zu steigern. Möglicherweise hatte der Künstler Kenntnis von Plänen zur Gestaltung der Fassade des Petersdoms,⁵⁴ bei denen zumindest in einem Fall ein Segmentbogen über einem von sechs Säulen getragenen Dreiecksgiebel dokumentiert ist.

Eine vor 1565 datierte Zeichnung im *Codex Dupérac* (Abb. 14) zeigt diesen Planungszustand, der in der Beischrift Michelangelo zugeschrieben wird und auch eine die gesamte Fassadenbreite einnehmende Attika aufweist.⁵⁵ Zwar ist der Dreiecksgiebel vor und nicht über der Attika angebracht, aber der Segmentbogen überfängt die Attika und die Spitze des Dreiecksgiebels.⁵⁶

Auch wenn bezweifelt werden kann, dass Giovanni Pietro de Pomis diese Zeichnung kannte, ist es dennoch möglich, dass er Kenntnis von den neuesten Planungen für die Gestaltung der Fassade des Petersdoms hatte. Dass die an der Grazer Katharinenkirche gebaute Kombination aus Dreiecksgiebel und Segmentbogen in Rom diskutiert wurde, beweist ein von Carlo Rainaldi gezeichneter Vorschlag zur Veränderung der Fassade von Sankt Peter (Abb. 15), der 1645 datiert wird und über einen 1613 von Matthäus Greuter



14. Étienne Dupérac: Ansicht der Fassade des Petersdoms, Federzeichnung, *Codex Dupérac*, Privatbesitz

⁵⁴ Zum Petersdom siehe *Sankt Peter in Rom 1506–2006. Beiträge der internationalen Tagung vom 22.–25. Februar 2006 in Bonn* (Hrsg. Georg Satzinger, Sebastian Schütze), München 2008. Zur Baugeschichte von St. Peter in der Frühen Neuzeit siehe die sehr anschaulichen Zusammenfassungen von Georg SATZINGER, *Die Baugeschichte von Neu-St. Peter, Barock im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste 1572–1676*, Leipzig 2005, S. 45–74; Hans W. HUBERT, *Sankt Peter in der Renaissance, Rom. Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute. Festgabe für Elisabeth Kieven* (Hrsg. Christina Strunck), Petersberg 2007, S. 208–215; THOENES 2007 (Anm. 50), S. 480–483; Christof THOENES, *Der Neubau, Der Petersdom in Rom. Die Baugeschichte von der Antike bis heute* (Hrsg. Hugo Brandenburg, Antonella Ballardini, Christof Thoenes), Petersberg 2015, S. 165–303.

⁵⁵ Rudolf WITTKOWER, *Le antiche rovine di Roma nei disegni di Du Pérac*, Milano 1990, S. 32, 55, Abb. 14. Die unter der Zeichnung angebrachte Beischrift lautet: *Quest' edificio secondo il disegno del Buonarroti anderà finito di q[ue]sta sorte, le colone del porticale son di dodici piedi di diametro la nave di mezo palmi .92. la cupola alta canne .60. di diece palmi l'una, e opera d'ordine corintio*. Die Möglichkeit, einen Segmentbogen über einem Dreiecksgiebel zu errichten oder den Segmentbogen in diesen Dreiecksgiebel einzufügen, wurde bereits in einer sehr kleinen Skizze erprobt, die Salvestro Peruzzi um 1536 in Anlehnung an Baldassare Peruzzis Studien für Sankt Peter anfertigte. Die 8,5 x 6 cm große Skizze befindet sich in den Uffizien. Siehe dazu Franz Graf Wolff METTERNICH, *Die Erbauung der Peterskirche zu Rom im 16. Jahrhundert*, Wien-München 1972, S. 67–68, Abb. 127.

⁵⁶ Bei dieser perspektivisch etwas unklar ausgeführten Gesamtansicht des Petersdoms von Osten bleibt ungeklärt, wie groß die Distanz zwischen der Fassade und der zentralen Kuppel ist und welche Länge das Langhaus haben sollte.



15. Carlo Rainaldi: Vorschlag zur Veränderung der Fassade von St. Peter, Zeichnung über dem Kupferstich von Matthäus Greuter mit der Ansicht der Fassade nach Carlo Maderno, Bibliotheca Apostolica Vaticana, Vatikan

geschaffenen Kupferstich, der die Fassade nach Carlo Madernos Entwurf zeigt,⁵⁷ gelegt wurde.⁵⁸

Sowohl auf der Zeichnung im *Codex Dupérac* als auch auf Matthäus Greuters Kupferstich befindet sich über der Gebälkzone der kolossalen Säulen und Pilaster, die die Ostseite des Petersdoms gliedern, eine Attika, die in ihrer Gestaltung mit den kurzen Pilastern und den dazwischen eingefügten querrrechteckigen Fenstern deutliche Bezüge zu dem Attikageschoss aufweist, das von Giovanni Pietro de Pomis nachträglich an der Fassade der Grazer Katharinenkirche eingefügt wurde und um den gesamten Gebäudekomplex aus Kirche und Mausoleum herumgeführt ist.

Die Attika geht, wie auch die Gliederung der Außenwände des Petersdoms mit kolossalen Pilastern, Fenstern und Blendnischen, auf Michelangelos Entwürfe zurück.⁵⁹ Zwar hatte Michelangelo, wie auf einem Kupfer-

stich von 1564 (Abb. 16) dokumentiert ist,⁶⁰ eigentlich eine nahezu ungliederte Attika geplant, aber auch die aufwendige Gliederung der Attika mit den kurzen Pilastern, Nischen und Fenstern wurde, wie ein 1569 von Étienne Dupérac geschaffener Kupferstich mit der Ansicht des Petersdoms von Süden (Abb. 17) beweist, Michelangelo zugeschrieben.⁶¹ Die Gestaltung der Attika wurde nach

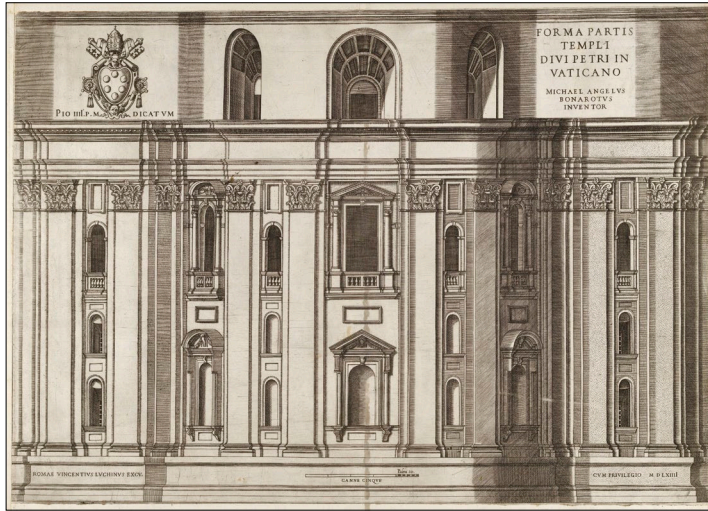
⁵⁷ Zu Carlo Madernos Planungen für den Petersdom siehe Howard HIBBARD, *Carlo Maderno and Roman Architecture 1580–1630*, London 1971, S. 160–162.

⁵⁸ Der Kupferstich mit Rainaldis Ergänzungen misst 676 x 675 mm und befindet sich in der Bibliotheca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 13442, fol. 111. Siehe dazu Georg SATZINGER, Matthäus Greuter (1566–1638) nach Carlo Maderno (1556–1629), St. Peter, Fassadenprojekt, *Barock im Vatikan* 2005 (Anm. 54), S. 100–101, Kat. Nr. 30.

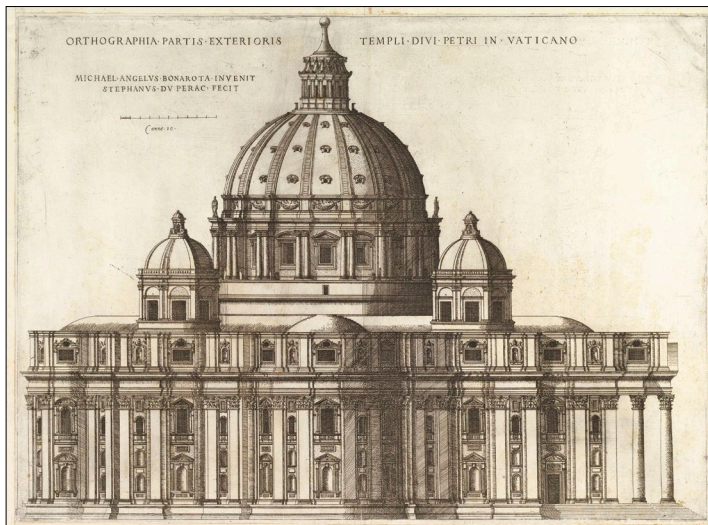
⁵⁹ Michelangelo war von 1546 bis zu seinem Tod mit den Planungen und der Umgestaltung des Petersdoms betraut. Siehe dazu ACKERMAN 1970 (Anm. 50), S. 199–225, 330–336; SATZINGER 2005 (Anm. 54), S. 61–66; HUBERT 2007 (Anm. 54), S. 214; THOENES 2007 (Anm. 50), S. 480–483; THOENES 2015 (Anm. 54), S. 240–248.

⁶⁰ Der von Vincenzo Luchino geschaffene Kupferstich war Teil von Antonio Lafreris *Speculum Romanae Magnificentiae*. In der Beischrift wird Michelangelo Buonarroti als Erfinder der kolossalen Wandgliederung und der ungliederten Attika genannt. Siehe dazu Christian HÜLSEN, *Das Speculum Romanae Magnificentiae* des Antonio Lafreri, *Collectanea variae doctrinae Leoni S. Olschki bibliopolae Florentino sexagenario* (Hrsg. Ludwig Bertalot, Giulio Bertoni), München 1921, S. 161, Nr. 96; *Speculum Romanae Magnificentiae. Roma nell'incisione del Cinquecento* (Hrsg. Stefano Corsi, Pina Ragioneri), Firenze 2004, S. 65, Nr. 51; Georg SATZINGER, Vincenzo Luchino, St. Peter, Südliche Apsis mit Attika Michelangelos, 1564, *Barock im Vatikan* 2005 (Anm. 54), S. 84–85, Kat. Nr. 12.

⁶¹ Auch dieser Kupferstich wurde in Antoine Lafréry, *Speculum Romanae Magnificentiae* publiziert. In der Beischrift wird Michelangelo Buonarroti als Erfinder der kolossalen Wandgliederung und der gegliederten Attika genannt. Siehe dazu HÜLSEN 1921 (Anm. 60), S. 161, Nr. 93; *Speculum Romanae* 2004 (Anm. 60), S. 64, Nr. 50; Georg SATZINGER, Etienne Dupérac (1525–1601), St. Peter, Michelangelos Projekt in posthumer Redaktion, Längsaufriß, *Barock im Vatikan* 2005 (Anm. 54), S. 86, Kat. Nr. 13B. Eine identische Ansicht des Petersdoms von Süden mit den gleichen Beischriften und der Nennung Michelangelos als Inventor wurde von Ambrogio Brambilla gestochen.



16. Étienne Dupérac (?):
Ansicht des Petersdoms mit
ungegliederter Attika nach dem
Entwurf Michelangelos, Kupferstich,
Metropolitan Museum of Art,
New York

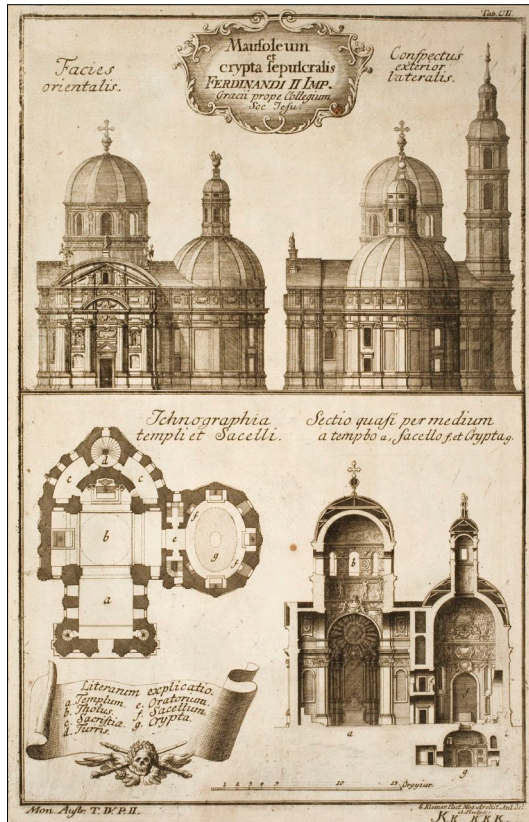


17. Étienne Dupérac:
Ansicht des Petersdoms mit
gegliederter Attika nach dem
Entwurf Pirro Ligorios, Kupferstich,
Metropolitan Museum of Art,
New York

Michelangelos Tod von Pirro Ligorio über dem nördlichen Querarm der Peterskirche entwickelt und von Giacomo della Porta übernommen und um das gesamte Gebäude herumgeführt.⁶²

Ein Vergleich der Gliederung der Außenwände von Sankt Peter (Abb. 17) mit der Wandgliederung der Katharinenkirche und des Mausoleums (Abb. 2) zeigt, dass Giovanni Pietro de Pomis sehr gute Kenntnisse der Architektur des Petersdoms besaß, die er vermutlich durch ein intensives Studium der Kupferstiche erworben hatte. Über einem Sockelgeschoss, dass mit einem umlaufenden Gesims von der darüberliegenden Zone abgesetzt ist, erhebt sich die mit kolossalen Pilastern gegliederte Wand. Darüber folgt eine mächtige Gebälkzone, die wiederum mit einem umlaufenden Gesims von dem abschließenden Attikageschoss abgesetzt ist.

⁶² SATZINGER 2005 (Anm. 54), S. 66; HUBERT 2007 (Anm. 54), S. 214; THOENES 2007 (Anm. 50), S. 481; Horst BREDEKAMP, *Sankt Peter in Rom und das Prinzip der produktiven Zerstörung. Bau und Abbau von Bramante bis Bernini*, Berlin 2000, S. 86–89.



18. Katharinenkirche und Mausoleum Graz, Ansichten, Grundriss und Schnitt, in: P. Marquard Herrgott, *Monumenta Augustae Domus Austriacae*. 4: *Taphographia Principum Austriae*, 2, Sankt Blasien 1772

Die Pilaster werden von schmalen Wandstreifen hinterfangen, zwischen denen sich die hochrechteckigen Wandfelder befinden,⁶³ die in sich noch einmal abgestuft sind. Auf diese zusätzliche Abstufung der Wand wurde in der Attikazone verzichtet. In den Wandfeldern befinden sich in der Regel zwei Fenster, nur dort, wo in der Wand Treppenaufgänge verlaufen, wurden drei Fensteröffnungen übereinander angebracht.

Im Detail gibt es Abweichungen: Die Kolossalpilaster am Petersdom haben korinthische Kapitelle, während in Graz ionische Kapitelle verwendet wurden, und die hochrechteckigen Fenster des Petersdoms werden von Ädikulen, die mit Dreiecks- und Segmentgiebeln bekrönt sind, gerahmt, während die kleineren Fenster der Katharinenkirche und des Mausoleums nach dem Vorbild der Fensterrahmen in der Attika am Petersdom gestaltet sind.⁶⁴ An Sankt Peter wurde jedes Wandfeld mit Fenstern oder Nischen geöffnet, in Graz blieben einige Wandflächen an den Seiten der Katharinenkirche, am Turm und am Mausoleum ungegliedert, doch das von Michelangelo insbesondere für den Petersdom entwickelte Gliederungssystem der Wand und die auf Pirro Ligorio zurückgehende Gliederung der Attika wurden von Giovanni Pietro de Pomis in Graz sehr getreu übernommen.⁶⁵

Zusammenfassend kann festgestellt werden: Die Fassade der Katharinenkirche ist von den paladianischen Kirchenfassaden in Venedig und von römischen Vorbildern, insbesondere der Rahmenarchitektur des Mittelportals von Il Gesù und den Fassadenprojekten für den Petersdom beeinflusst. Die von Michelangelo entwickelte Gliederung der Außenwände des Petersdoms, die maßgeblich zur Vereinheitlichung des riesigen Baukörpers beiträgt und die ebenfalls von Michelangelo vorgenommene Straffung des Grundrisses von Sankt Peter nach außen hin sichtbar werden lässt, wurde von Giovanni Pietro de Pomis zur Zusammenbindung der beiden separaten Baukörper der Katharinenkirche und des Mausoleums unter Einbeziehung des Kirchturms (Abb. 18) genutzt. Die mailändisch-

⁶³ Kolossalssäulen von schmalen Wandstreifen und einer dahinter leicht zurücktretenden, durchfensterten Wandfläche finden sich auch an dem von Michelangelo entworfenen Senatoren- und am Konservatorenpalast.

⁶⁴ Am Senatorenpalast sind die Fenster des Obergeschosses – wie die Fenster der Katharinenkirche und des Mausoleums – unmittelbar unterhalb des Gesimses, das über den Kolossalssäulen verläuft, angebracht.

⁶⁵ Die architektonische Gliederung der Seitenwände und des Ostbaus der Katharinenkirche und des Mausoleums verdankt sich also nicht dem direkten Einfluss von San Fedele in Mailand, wie FRODL 1966 (Anm. 1), S. 66, annimmt.

lombardische Architektur bleibt schließlich für die von de Pomis verwendeten reichen Ornamentformen über dem Mittelportal, in der Gebälkzone und in dem abschließenden Giebelmotiv der Katharinenkirche sowie in der den ganzen Baukomplex umschließenden Attika bestimmend.

Rom ist also als Vorbild für die von de Pomis geplante Fassade und einige während der Bauzeit ganz entscheidend veränderte Teile der Grazer Katharinenkirche sowie für das Mausoleum weit aus wichtiger als bisher angenommen.

Mailand, Venedig und Rom

Es ist anzunehmen, dass der in Lodi bei Mailand geborene Giovanni Pietro de Pomis die lombardische Architektur aufgrund seiner Herkunft kannte und sich, nachdem er zum innerösterreichischen Hofarchitekten ernannt worden war,⁶⁶ besonders für die neuesten architektonischen Entwicklungen in seiner Heimat interessierte.⁶⁷ Von Ende November 1598 bis Januar 1599 weilte der im Gefolge der Erzherzogin Margarethe nach Spanien reisende Künstler in Mailand,⁶⁸ wo er Gelegenheit hatte, Kunst und Architektur der Stadt zu studieren. Außerdem hatte er wohl auch bei seinen Reisen nach Lodi, die für den Winter 1619 bis 1620 und das Jahr 1624 dokumentiert sind,⁶⁹ die Möglichkeit, Mailand zu besuchen.

Da er seine Ausbildung zum Maler sehr wahrscheinlich in Venedig erhielt,⁷⁰ von wo er zuerst nach Innsbruck und dann nach Graz berufen wurde,⁷¹ besaß er auch Kenntnisse der venezianischen Architektur, die er während eines Aufenthaltes in Venedig von Ende 1614 bis zum Frühjahr 1615 vertiefen konnte.⁷²

Obwohl es zwar möglich, dokumentarisch jedoch nicht belegt ist, dass Giovanni Pietro de Pomis auch in Rom war,⁷³ bedarf es nicht unbedingt einer eigenen Romreise, denn die neuesten architektonischen Entwicklungen und der Fortgang der Arbeiten am Petersdom und das Aussehen der wichtigsten römischen Kirchen sind in Kupferstichen gut dokumentiert.⁷⁴ Eine recht genaue

⁶⁶ MARAUSCHEK 1974 (Anm. 17), S. 40.

⁶⁷ MARAUSCHEK 1974 (Anm. 17), S. 9–99, hat den Lebensweg des Künstlers anhand der erhaltenen Dokumente so genau wie möglich beschrieben. Zur Architektur in Mailand siehe FRODL 1966 (Anm. 1), S. 59–77; FRODL 1974 (Anm. 10), S. 118–120.

⁶⁸ MARAUSCHEK 1974 (Anm. 17), S. 18–25, 70, Anm. 14. Vgl. FRODL 1966 (Anm. 1), S. 50; FRODL 1974 (Anm. 10), S. 114, 119.

⁶⁹ MARAUSCHEK 1974 (Anm. 17), S. 39, 58, 67–68, Anm. 4, 70, Anm. 14, 87, Anm. 151. Vgl. FRODL 1966 (Anm. 1), S. 35, 51; FRODL 1974 (Anm. 10), S. 109.

⁷⁰ MARAUSCHEK 1974 (Anm. 17), S. 13; Fritz HEINEMANN, *Die venezianische Frühzeit. Versuch einer Rekonstruktion, Der innerösterreichische Hofkünstler* 1974 (Anm. 10), S. 139–143.

⁷¹ MARAUSCHEK 1974 (Anm. 17), S. 13–15, 15–57, 70, Anm. 12.

⁷² MARAUSCHEK 1974 (Anm. 17), S. 38, 86, Anm. 143. Vgl. FRODL 1966 (Anm. 1), S. 49, 51. Ob der Künstler 1608 im Gefolge der Erzherzogin Maria Magdalena an der Hofreise nach Florenz teilnahm, wie MARAUSCHEK 1974 (Anm. 17), S. 33, ohne einen Nachweis dafür zu erbringen, als gesichert annimmt, und im Zuge dieser Reise auch nach Venedig kam, bleibt fraglich.

⁷³ MARAUSCHEK 1974 (Anm. 17), S. 16–18, vermutet, dass der Künstler an der Wallfahrt des Erzherzogs Ferdinand nach Loreto teilnahm und während dieser Reise unter anderem auch nach Venedig und Rom gelangte. FRODL 1966 (Anm. 1), S. 68, bestreitet, dass der Künstler jemals in Rom gewesen ist.

⁷⁴ FRODL 1966 (Anm. 1), S. 68, 93 vermutet, dass römische Architekturelemente im Werk von de Pomis durch



19. Giovanni Pietro de Pomis:
*Die Apotheose der
Gegenreformation*, 1602,
Antoniuskirche, Graz, Hochaltar

Vorstellung von den Planungszuständen des Petersdoms und dem Aussehen anderer römischer Bauten vermitteln außerdem die päpstlichen Medaillen, die unmittelbar nach der Wahl eines Papstes oder zu besonderen Anlässen wie einem Heiligen Jahr hergestellt wurden.⁷⁵

Kupferstiche vermittelt wurden.

⁷⁵ Als Beispiele seien genannt: Die von Cristoforo Foppa, genannt Il Caradosso, geschaffene Medaille auf Papst Julius II. mit der Büste des Papstes auf der Vorderseite und der Ansicht der Fassade des Petersdoms nach dem Entwurf Bramantes auf der Rückseite, Bronze, Gewicht: 57,71 g, Durchmesser: 56,20 mm; die von Giancristoforo Romano geschaffene Medaille auf Papst Julius II. mit der Büste des Papstes auf der Vorderseite und der Ansicht der Fassade des Petersdoms nach dem Entwurf Bramantes auf der Rückseite, Bronze, 21,25 g, Durchmesser: 29,60 mm; die von



20. Giovanni Pietro de Pomis:
Die Apotheose der Gegenreformation,
Detail mit der Fassade und der Kuppel
des Petersdoms, 1602, Antoniuskirche,
Graz, Hochaltar

Auch wenn es bisher keinen gesicherten Nachweis für einen Aufenthalt des innerösterreichischen Hofkünstlers Giovanni Pietro de Pomis in Rom gibt, war er offenbar sehr genau über die neuesten Entwicklungen auf dem Gebiet der Baukunst nicht nur in Venedig und Mailand, sondern auch in Rom informiert, denn auf dem Hochaltarbild in der Grazer Antoniuskirche befindet sich hinter dem erhobenen Schwert der Personifikation des Papsttums eine schemenhafte Darstellung der Fassade und der Kuppel des Petersdoms (Abb. 19–20).⁷⁶

Gian Giacomo Bonzagna geschaffene Medaille auf Papst Julius III. mit der Büste des Papstes auf der Vorderseite und der Ansicht der Fassade des Petersdoms nach dem Entwurf von Antonio da Sangallo d. J. auf der Rückseite, Bronze, 34,89 g, Durchmesser: 44,20 mm; die von Paolo Sanquirico geschaffene Medaille auf Papst Paul V. mit der Büste des Papstes auf der Vorderseite und der Ansicht der Fassade des Petersdoms nach dem Entwurf von Carlo Maderno auf der Rückseite, Bronze, 61,25 g, Durchmesser: 56,70 mm; die von Giacomo Antonio Mori geschaffene Medaille auf Papst Paul V. mit der Büste des Papstes auf der Vorderseite und der Ansicht der Fassade des Petersdoms nach dem Entwurf von Carlo Maderno auf der Rückseite, Bronze, 22,09 g, Durchmesser: 38,40 mm; die von Giovanni Hamerani geschaffene Medaille auf Papst Clemens X. mit der Büste des Papstes auf der Vorderseite und einer perspektivischen Ansicht der Fassade des Petersdoms nach dem Entwurf von Carlo Maderno sowie des Vatikanpalastes auf der Rückseite, Silber, 35,79 g, Durchmesser: 41,45 mm. Siehe dazu Giancarlo ALTERI, *Summorum Romanorum Pontificum Historia nomismatibus recensitis illustrata. Ab saeculo XV ad saeculum XX*, Città del Vaticano 2004, S. 37, Abb. 2, S. 40, Abb. 7, S. 70, Abb. 10, S. 111, Abb. 13, S. 112, Abb. 14, S. 168, Abb. 14. Eine Vorstellung vom Aussehen der Fassade von Il Gesù vermittelt die von Giovanni Vincenzo Melone geschaffene Medaille auf die Errichtung der Fassade von Il Gesù mit der Büste des Kardinals Alessandro Farnese auf der Vorderseite und der Ansicht der Fassade auf der Rückseite, Bronze, Durchmesser: 48 mm. Siehe dazu Michele PANNUTI, *Giovan Vincenzo Milone (oder Melone), Medaille auf Kardinal Alessandro Farnese, Der Glanz der Farnese. Kunst und Sammelleidenschaft in der Renaissance*, Haus der Kunst München, München-Mailand 1995, S. 455–456, Kat. Nr. 259. Auf den Rückseiten päpstlicher Geldmünzen wurde die Fassade des Petersdoms nicht abgebildet. Eine Ausnahme bilden die unter Papst Innozenz XI. geschlagenen Scudi mit den Büsten des Papstes auf der Vorderseite und der Ansicht der Fassade des Petersdoms auf der Rückseite, Silber, 31,70–31,90 g. Siehe dazu Camillo SERAFINI, *Le monete e le bolle plumbee pontificie del medagliere Vaticano. 2: Gregorio XIII (1572–1585) – Innocenzo XII (1691–1700)*, Bologna 1965, S. 300–301, Nr. 43–46, Taf. LXXXVIII, 16, LXXXIX, 1.

⁷⁶ Zum Hochaltarbild in der Grazer Antoniuskirche siehe WASTLER 1883 (Anm. 1), S. 107–108; KOHLBACH 1951 (Anm. 1), S. 41 (der das Altarbild in das Jahr 1619 datiert); Kurt WOISETSCHLÄGER, *Die österreichischen Werke, Der innerösterreichische Hofkünstler* 1974 (Anm. 10), S. 145–146, 168, Anm. 8 (mit einer früheren Datierung des Gemäldes in das Jahr 1602 und Hinweisen auf die ältere Literatur). Die Kuppel des gemalten Petersdoms erhebt sich nur flach über den Tambour, basiert also auf frühen, auf Bramante zurückgehende



21. Wilhelm Lamormaini S. J., Kupferstich

Wie Michelangelo, der unter dem Schutz Papst Pauls III. große Teile des Petersdoms niederreißen und neu errichten lassen konnte,⁷⁷ so konnte auch Giovanni Pietro de Pomis mit Billigung Kaiser Ferdinands II. bereits fertiggestellte Teile der Kirchenfassade und der Außenwände des gesamten Baukomplexes abbrechen und verändert neu aufbauen lassen. Der Ärger der Hofkammerräte über die verschleuderten Gelder mag groß gewesen sein, größer waren jedoch die Freiheiten, die dem innerösterreichischen Hofkünstler de Pomis als Bauleiter der Katharinenkirche und des Mausoleums gewährt wurden.⁷⁸

Auch wenn es Giovanni Pietro de Pomis bei der Gestaltung der Fassade der Katharinenkirche und des aus Kirche und Mausoleum bestehenden Gebäudekomplexes nicht gelungen ist, ein den römischen Vorbildern auch nur annähernd vergleichbares Monument zu errichten, so finden sich die Vorbilder für diese Architektur nicht nur in Venedig und der Lombardei, sondern vor allem auch in Rom und wurden von den Jesuiten nach Graz vermittelt.

Die Jesuiten als Vermittler zwischen Rom und Graz

Vermittler der Ideen zwischen Rom und Graz könnte der Jesuit Wilhelm Lamormaini (Abb. 21), der zu den wichtigsten Vertretern der Gegenreformation in Mitteleuropa gehörte, gewesen sein.⁷⁹ Lamormaini, der das Jesuitenkolleg in Trier besucht und in Prag Philosophie studiert hatte, war 1590 in den Jesuitenorden eingetreten. 1592 ging er zum Studium der Theologie nach Wien, wo er 1596 zum Priester geweiht wurde. Von 1598 bis 1621 lehrte er zuerst Philosophie, dann Theologie

Planungen, während die Gliederung der Fassade mit kolossalen Säulen und einem abschließenden Dreiecksgiebel spätere Fassadenentwürfe aufgreift.

⁷⁷ Siehe dazu BREDEKAMP 2000 (Anm. 62), S. 66–72, 81–93; Horst BREDEKAMP, Zwei Souveräne: Paul III. und Michelangelo. Das »motu proprio« vom Oktober 1549, *Sankt Peter* 2008 (Anm. 54), S. 151–155.

⁷⁸ Siehe dazu Martin WARNKE, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1996².

⁷⁹ Dies deutet auch FRODL 1966 (Anm. 1), S. 81 an, ohne diesen Gedanken weiter zu verfolgen. Zu Lamormaini siehe Bernhard DUHR, *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts*, 2, Freiburg 1913, S. 691–723; Robert BIRELEY, Lamormaini, Wilhelm, *Neue Deutsche Biographie*, 13, 1982, S. 452–453; Hildegard ERNST, Lamormaini, Wilhelm, *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, 4, Herzberg 1992, Sp. 1052–1054; Andreas POSCH, Zur Tätigkeit und Beurteilung Lamormainis, *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 63, 1955, S. 375–390; Robert BIRELEY, *Religion and Politics in the Age of the Counterreformation. Emperor Ferdinand II, William Lamormaini, S. J., and the Formation of Imperial Policy*, Chapel Hill 1981, S. 8–10.

an der Grazer Jesuitenuniversität, die er ab 1613 als Rektor leitete. Danach ging er nach Rom, wo er am 16. Oktober 1621 eintraf. Von 1622 bis 1625 und noch einmal von 1639 bis 1643 war Lamormaini Rektor des Wiener Jesuitenkollegs. Nachdem er den seit 1596 regierenden Erzherzog Ferdinand bereits in Graz kennengelernt hatte, war er auch nach dessen Krönung zum Kaiser im Jahr 1619 als Berater Ferdinands II. tätig und wurde 1624 als Nachfolger von Martin Becan Beichtvater des Kaisers. Es ist immerhin wahrscheinlich, dass Wilhelm Lamormaini, der einen intensiven Austausch mit Erzherzog Ferdinand, dem späteren Kaiser Ferdinand II., pflegte, in seiner Grazer Zeit, aber auch während seines Romaufenthaltes 1621 bis 1622 und möglicherweise noch als Rektor des Wiener Jesuitenkollegs die Entscheidungen im Zusammenhang mit der Errichtung der Katharinenkirche und des Mausoleums nicht nur beobachtete, sondern maßgeblich mitbestimmte. Nicht auszuschließen ist, dass auch die 1621 bis 1622 von Giovanni Pietro de Pomis vorgenommenen Änderungen an der Fassade der Katharinenkirche und den Außenwänden des gesamten Baukomplexes auf Berichte zurückzuführen sind, die der Jesuit Wilhelm Lamormaini während seines Rom-Aufenthaltes von dort nach Graz oder Wien geschickt hatte.

Möglich ist auch, dass Giovanni Pietro de Pomis, der sich im Winter 1629 bis 1630 am Hof Kaiser Ferdinands II. in Wien aufhielt,⁸⁰ Lamormaini dort noch einmal begegnete.

Die Katharinenkirche und das Mausoleum als Ausdruck gegenreformatorischer Propaganda

Die Errichtung der Katharinenkirche und des damit verbundenen Mausoleums in Graz ist ohne eine mehr oder weniger starke Einflussnahme durch die Jesuiten kaum vorstellbar.⁸¹ Angesichts der Bedeutung, die den Jesuiten bei der Durchsetzung gegenreformatorischer Maßnahmen in Graz und Innerösterreich zukam,⁸² kann man davon ausgehen, dass die Jesuiten auch die Planung und Errichtung der Katharinenkirche und des Mausoleums in Graz maßgeblich mitbestimmt haben.

⁸⁰ WASTLER 1884 (Anm. 1), S. 2; MARAUSCHEK 1974 (Anm. 17), S. 52.

⁸¹ Auch FRODL 1966 (Anm. 1), S. 93, schreibt, dass es enge Verbindungen zwischen Graz und Rom durch die Jesuiten und einen päpstlichen Nuntius gab, und hält es für möglich, dass der Zentralbau des Mausoleums vom Bauherrn oder einem kundigen Jesuiten angeregt wurde.

⁸² Zur Bedeutung der Jesuiten in Graz und Innerösterreich siehe insbesondere Bernhard DUHR, *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge im XVI. Jahrhundert*, Freiburg 1907, S. 163–169; Bernhard DUHR, *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts*, 1, Freiburg 1913, S. 333–340; Gernot HEISS, Die Bedeutung und die Rolle der Jesuiten im Verlauf der innerösterreichischen Gegenreformation, *Katholische Reform und Gegenreformation in Innerösterreich 1564–1628/Katoliška prenova in protireformacija v notranjeavstrijskih deželah 1564–1628 / Riforma cattolica e controriforma nell’Austria interna 1564–1628*, Klagenfurt u. a. 1994, S. 63–76; Maximilian LIEBMANN, Die Gründung der Grazer Universität und die Jesuiten, *Katholische Reform* 1994 (Anm. 82), S. 77–84. Zur Gegenreformation in Innerösterreich siehe Regina PÖRTNER, *The Counter-Reformation in Central Europe. Styria 1580–1630*, Oxford 2001; Thomas WINKELBAUER, *Ständefreiheit und Fürstenmacht. Länder und Untertanen des Hauses Habsburg im Konfessionellen Zeitalter*, 2, Wien 2004, S. 48–55; Regina PÖRTNER, Die Gegenreformation in der Steiermark (Innerösterreich), *Staatsmacht und Seelenheil. Gegenreformation und Geheimprotestantismus in der Habsburgermonarchie* (Hrsg. Rudolf Leeb, Susanne Claudine Pils, Thomas Winkelbauer), Wien-München 2007, S. 376–385.

Nachdem es Erzherzog Karl II. 1570 gelungen war, den Jesuitenpater Stephan Rimel als Fastenprediger nach Graz zu holen,⁸³ kamen im Herbst 1572 zwölf Jesuiten,⁸⁴ um die katholische Lehre zu predigen und einen entsprechenden katholischen Schulunterricht zu gewährleisten. Am 12. November 1573 stiftete Karl ein Jesuitenkolleg,⁸⁵ 1585 erfolgte die Erweiterung des Kollegs durch die Gründung der Universität.⁸⁶ 1599 gab es in Graz bereits 71 Jesuiten,⁸⁷ die hauptsächlich als Lehrer, Seelsorger und Berater sowie Beichtväter der erzherzoglichen Familie tätig waren.⁸⁸

Karls Sohn Ferdinand, der spätere Kaiser Ferdinand II., der als junger Erzherzog die Jesuitenschule in Ingolstadt besucht hatte,⁸⁹ stand in engem Kontakt mit seinem Beichtvater Wilhelm Lamormaini und war fest von den Glaubenslehren der römisch-katholischen Kirche überzeugt.⁹⁰ Unter seiner Regentschaft wurde die Gegenreformation in Graz und Innerösterreich mit aller Macht erfolgreich durchgesetzt.⁹¹ Um dieses Ziel zu erreichen, gründete Ferdinand die Jesuitenkollegien in Laibach (1597), Klagenfurt (1604) und Leoben (1613).⁹² Weitere innerösterreichische Niederlassungen der Jesuiten wurden in Görz (1615), Triest (1619) und schließlich in Judenburg (1621) gegründet.⁹³

Neben den Jesuiten, die den direkten Kontakt nach Rom unterhielten, gab es in Graz in den Jahren 1580 bis 1622 einen päpstlichen Nuntius, durch dessen regelmäßige Berichte über kirchliche und politische Angelegenheiten die Beziehungen nach Rom zusätzlich gestärkt wurden.⁹⁴

Aufgrund der engen Beziehungen, die zwischen Graz und Rom, aber auch zwischen Ferdinand und den Jesuiten bestanden, kann als sehr wahrscheinlich angenommen werden, dass die

⁸³ DUHR 1907 (Anm. 82), S. 164; HEISS 1994 (Anm. 82), S. 64; LIEBMANN 1994 (Anm. 82), S. 78. Stephan Rimel traf am 3. März 1570 in Graz ein.

⁸⁴ LIEBMANN 1994 (Anm. 82), S. 80, schreibt, dass die Jesuiten am 9. Oktober 1572 in Graz ankamen. DUHR 1907 (Anm. 82), S. 164, datiert ihre Ankunft auf den 3. Oktober 1573.

⁸⁵ DUHR 1907 (Anm. 82), S. 164, Anm. 3; HEISS 1994 (Anm. 82), S. 65; LIEBMANN 1994 (Anm. 82), S. 80; PÖRTNER 2001 (Anm. 82), S. 102. Mit der Stiftung verbunden waren die Übernahme des Hauses der Stadtpfarre und die Umwidmung der Pfarrkirche des Hl. Ägydius in eine Jesuitenkirche.

⁸⁶ DUHR 1907 (Anm. 82), S. 166; HEISS 1994 (Anm. 82), S. 65; LIEBMANN 1994 (Anm. 82), S. 83; PÖRTNER 2001 (Anm. 82), S. 102. Franz von KRONES, *Geschichte der Karl-Franzens-Universität in Graz. Festgabe zur Feier ihres dreihundertjährigen Bestandes*, Graz 1886, S. 7, hat darauf hingewiesen, dass die Jesuiten das Patrozinium der Hl. Katharina für die neu gegründete Universität übernahmen.

⁸⁷ DUHR 1907 (Anm. 82), S. 168; LIEBMANN 1994 (Anm. 82), S. 84.

⁸⁸ HEISS 1994 (Anm. 82), S. 66–67, 70.

⁸⁹ DUHR 1907 (Anm. 82), S. 63; Alfred KOHLER, *Bayern als Vorbild für die innerösterreichische Gegenreformation, Katholische Reform* 1994 (Anm. 82), S. 403; BIRELEY 1982 (Anm. 79), S. 7; Robert BIRELEY, *Ferdinand II, Counter Reformation Emperor 1578–1637*, Cambridge 2017, S. 12–13.

⁹⁰ Wilhelm Lamormaini war bis zum Tod des Kaisers im Jahr 1637 Beichtvater Ferdinands II. Zuvor hatten die Jesuiten Bartholomäus Villery von 1597 bis 1619 und Martin Becan von 1619 bis 1624 diese Funktion innegehabt. Siehe dazu Beda DUDÍK, *Correspondenz Kaisers Ferdinand II. und seiner erlauchten Familie mit P. Martinus Becanus und P. Wilhelm Lamormaini kaiserl. Beichtvätern*, Wien 1876 (Sonderdruck aus dem *Archiv für Österreichische Geschichte*, 54/2, 1876, S. 219–350, mit eigener Paginierung), S. 8–9, 15; DUHR 1913 (Anm. 79), S. 697–698; PÖRTNER 2001 (Anm. 82), S. 114; BIRELEY 1982 (Anm. 79), S. 11–12; BIRELEY 2017 (Anm. 89), S. 105–106. Lamormaini verfasste auch eine Biographie des Kaisers, die 1638 unter dem Titel *Ferdinandi II. Romanorum Imperatoris Virtutes* in Wien veröffentlicht und in zahlreichen Nachdrucken und Übersetzungen verbreitet wurde. Siehe dazu BIRELEY 1982 (Anm. 79), S. 229; BIRELEY 2017 (Anm. 89), S. 310–312.

⁹¹ Siehe dazu PÖRTNER 2001 (Anm. 82), S. 144–180; BIRELEY 1982 (Anm. 79), S. 44–45; BIRELEY 2017 (Anm. 89), S. 31–40, 139, 165.

⁹² DUHR 1913, 1 (Anm. 82), S. 340–348; HEISS 1994 (Anm. 82), S. 70–71; PÖRTNER 2001 (Anm. 82), S. 196.

⁹³ DUHR 1913, 1 (Anm. 82), S. 338–352; HEISS 1994 (Anm. 82), S. 71; PÖRTNER 2001 (Anm. 82), S. 196.

⁹⁴ Siehe dazu Johann RAINER, *Die Grazer Nuntiatur 1580–1622, Katholische Reform* 1994 (Anm. 82), S. 290, 292–293.



22. Joseph Antonio Serenio, Girolamo Rossi, Antonio Quadrio (Stuck), Matthias Echter (Fresken, zugeschrieben): Kuppel, 1689, Grabkapelle, Mausoleum, Graz



23. Matthias Echter, zugeschrieben: Erzherzog Ferdinand als gerechter Streiter, 1689, Grabkapelle, Mausoleum, Graz



24. Joseph Antonio Serenio, Girolamo Rossi, Antonio Quadrio (Stuck), Matthias Echter (Fresken, zugeschrieben): Vierung mit Tambour und Kuppel, 1688–1689, Katharinenkirche, Graz



25. Matthias Echter, zugeschrieben: Die Verherrlichung des Namens Jesu und des Jesuitenordens, 1688–1689, Katharinenkirche, Graz



26. Joseph Antonio Serenio, Girolamo Rossi, Antonio Quadrio (Stuck), Franz Stainpichler (Fresken, zugeschrieben): Tonnengewölbe über dem Langhaus, 1688–1689, Katharinenkirche, Graz

Jesuiten einen ganz unmittelbaren Einfluss auf den Bauherrn, seinen Architekten und die Gestaltung der Architektur nahmen. Als sichtbares Zeichen der erfolgreichen gegenreformatorischen Maßnahmen unter Kaiser Ferdinand II. und Ausdruck einer römischen und speziell jesuitisch geprägten Propaganda wurden die Fassade der Grazer Katharinenkirche durch das von Il Gesù übernommene, aber ins Kolossale gesteigerte Giebelmotiv und der nach Michelangelo Entwürfen gestaltete Außenbau des gesamten Baukomplexes zu einem Monument der Gegenreformation, dessen triumphbogenartige Schauffassade den Sieg des Katholizismus sinnfällig veranschaulicht.⁹⁵

⁹⁵ So auch FRODL 1966 (Anm. 1), S. 104–107; FRODL 1974 (Anm. 10), S. 113. Zur triumphbogenartigen Fassade der Katharinenkirche siehe Georg KODOLITSCH, *Drei steirische Mausoleen – Seckau, Graz und Ehrenhausen, Innerösterreich 1564–1619*, Graz 1967 (Joanea. Publikation des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum, 3), S. 336; FELSNER-HAHMANN 2008 (Anm. 2), S. 44, 52.

Zur Innenausstattung der Katharinenkirche und des Mausoleums

Die Ausgestaltung des Inneren der Katharinenkirche und des Mausoleums erfolgte erst Jahrzehnte später.⁹⁶ Nur die Gruft war bereits um 1641, also wenige Jahre nach der Beisetzung Kaiser Ferdinands II., mit einer Stuckdekoration versehen worden, die allerdings schon 1694 teilweise schadhaft war und erneuert werden musste.⁹⁷ Die in die Stuckrahmung eingefügten Gemälde zeigen Szenen aus dem Alten und Neuen Testament und verweisen auf die Auferstehung.⁹⁸

Der Stuck und die Deckengemälde in der Katharinenkirche und der über der Gruft errichteten Grabkapelle wurden erst in den Jahren 1688–1689 unter Kaiser Leopold I. ausgeführt.⁹⁹ Die Fresken in der Kuppel der Grabkapelle (Abb. 22) zeigen Impresen Ferdinands II. und Szenen aus seinem Leben sowie die Auferstehung Christi und Begegnungen mit dem Auferstandenen.¹⁰⁰ Von großer Bedeutung ist dabei das gegenüber der Eingangswand angebrachte, also für den eintretenden Besucher besonders gut sichtbare Fresko des Erzherzogs Ferdinand in Rüstung, der als gerechter Streiter mit Schwert und Waage in den Händen die Heuchelei in die Tiefe stößt und dabei von Minerva, der Personifikation der Wahrheit, und Chronos unterstützt wird (Abb. 23).¹⁰¹

In der Vierung der Katharinenkirche (Abb. 24) wird ein komplexes Bildprogramm aus gemalten Wappenschilden und Sinnbildern sowie Devisen präsentiert.¹⁰² Über den Vierungsbögen befinden sich stuckierte Büsten der Ahnen des habsburgischen Kaiserhauses sowie weitere Wappenschilde, die auf die Besitzungen des Kaisers verweisen. Im Scheitel des östlichen Vierungsbogens, also unmittelbar auf den in die Kirche eintretenden Besucher ausgerichtet, ist der von großen Stuckengeln gehaltene, ebenfalls stuckierte kaiserliche Doppeladler mit Reichsschwert und Zepter unter der Kaiserkrone angebracht. Das alles überfangende Fresko in der Kuppel (Abb. 25) zeigt das aus dem Namen Jesu abgeleitete, mit dem Kreuz, drei Kreuzesnägeln und einem Strahlenkranz versehene Emblem der Jesuiten inmitten himmlischer Heerscharen.

In den Bildfeldern des Tonnengewölbes über dem Langhaus der Katharinenkirche (Abb. 26) werden schließlich in Sinnbildern und Devisen die Taten Kaiser Leopolds I. und des österreichischen Kaiserhauses gezeigt.¹⁰³ Im rechteckigen Mittelbild ist der Sieg Leopolds über die Osmanen am 12. September 1683 vor dem brennenden Wien dargestellt.

Auch in dem Bildprogramm, das zur Ausgestaltung des Inneren der Katharinenkirche und des Mausoleums entwickelt wurde, offenbart sich die enge Verbindung zwischen dem österreichischen Kaiserhaus und den Jesuiten. Während die Ausgestaltung der Gruft und der Grabkapelle ganz auf den Auftraggeber und Bauherrn ausgerichtet ist, beziehen sich die Gemälde im Langhaus auf Kaiser Leopold I., der für die Vollendung der Innenausstattung des Mausoleums und der Katharinenkirche verantwortlich war. Die höchste Steigerung erfährt das Ausstattungsprogramm, das ganz auf die

⁹⁶ Zu Ausgestaltung und Bildprogramm siehe KODOLITSCH 1967 (Anm. 95), S. 334–357.

⁹⁷ *Graz* 1979 (Anm. 38), S. 28.

⁹⁸ KODOLITSCH 1967 (Anm. 95), S. 338–343, 357.

⁹⁹ *Graz* 1979 (Anm. 38), S. 25–26, 28.

¹⁰⁰ KODOLITSCH 1967 (Anm. 95), S. 345–348, 357.

¹⁰¹ Die Darstellung ist eine getreue Kopie des von Giovanni Pietro de Pomis geschaffenen Gemäldes, das sich heute in der Alten Galerie des Universalmuseums Joanneum in Graz befindet. Siehe Ulrich BECKER, *Alte Galerie – Meisterwerke*, Landesmuseum Joanneum, Alte Galerie, Graz 2005, S. 114–115, Kat. Nr. 37.

¹⁰² KODOLITSCH 1967 (Anm. 95), S. 354–356.

¹⁰³ KODOLITSCH 1967 (Anm. 95), S. 348–354.

Glorifizierung des Hauses Habsburg abzielt, in den Zwickeln der Vierung und im Tambour der Katharinenkirche. Über allem jedoch erstrahlt das Emblem der Jesuiten im Kuppelfresko.

Der Einfluss der Jesuiten, der in den Architekturformen am Außenbau und der Fassade von Katharinenkirche und Mausoleum nachweisbar ist, wird im Inneren des Gebäudekomplexes durch die Ausstattung mit Stuck und Gemälden noch gesteigert und zur Verherrlichung des Hauses Habsburg und der für die Habsburger so wichtigen Jesuiten geltend gemacht.¹⁰⁴

Gradec in Rim – bazilika sv. Petra kot vzor za cerkev sv. Katarine in mavzolej

Povzetek

Cerkev sv. Katarine in z njo povezani mavzolej v Gradcu je začel po naročilu nadvojvode Ferdinanda (od 1619 cesar Ferdinand II.) leta 1614 graditi Pietro de Pomis. Prvi načrt fasade, ki spominja na Palladijeva pročelja beneških cerkva, kaže medalja, skovana ob položitvi temeljnega kamna. Po letu 1621 sta bili cerkvena fasada in zunanja členitev sten stavbnega kompleksa spremenjeni. Fasado so povišali za nadstropje atike, ki je speljana okoli celotne stavbe in povezuje v enovit ansambel tudi zvonik. Učinek fasade sta dodatno stopnjevali podvojitev motiva segmentnega loka in edinstvena kombinacija zaključnega trikotnega čela in mogočnega segmentnega loka, ki se pne nad njim. Ta motiv je prvi uporabil Michelangelo kot zaključek portalov v Biblioteci Laurenziani in v Palazzo dei Conservatori, najdemo pa ga tudi nad vhodi katedrale v Reggio Emilia in cerkve Il Gesù v Rimu. Tudi zunanja členitev sten stavbnega kompleksa kaže vplive Michelangelovega oblikovanja zunanjščine bazilike svetega Petra. Milanske ali lombardske so le bogate dekorativne forme.

Posredniki doslej komaj opaženih rimskih arhitekturnih form so bili graški jezuiti, še zlasti Wilhelm Lamormaini, ki je imel kot Ferdinandov svetovalec in spovednik nadvojvodske družine odločilno vlogo pri spremembah, do katerih je prišlo med gradnjo de Pomisovega stavbnega kompleksa.

Šele s spremembami, temelječimi na rimskih vplivih, sta cerkev sv. Katarine in mavzolej postala spomenik protireformacije, ki demonstrativno ponazarja zmago katolištva.

¹⁰⁴ Für Hinweise und Unterstützung danke ich Norbert Allmer, Petra Greeff, Karl Peitler und Christine Rabensteiner. Besonderer Dank gilt Friedrich Polleroß und Markus Enzinger für die Anfertigung und großzügige Bereitstellung von Fotografien.

Porträt und Propaganda am Beispiel Kaiser Karls VI.

Friedrich Polleroß

Zu den Bildnissen Kaiser Karls VI. liegen noch keine umfangreichen Untersuchungen oder Materialsammlungen vor, aber immerhin erste Überblicke zu den Hofmalern sowie über die Typologie.¹ Im Folgenden soll ein Einblick in die öffentlichen Funktionen der kaiserlichen Bildnisse geboten werden, die natürlich im Unterschied zum privaten Gebrauch mehr oder weniger direkt der politischen Propaganda dienen.² Die Funktion der *MEMORIA et PRAESENTIA IN ABSENTIA* konnte jedoch für fürstliche Bildnisse ebenso gelten wie für bürgerliche Porträts.³ Denn das gemalte Bildnis eines Fürsten wurde ebenso wie heute ein Foto im Familienkreis verbreitet oder konnte das Andenken an einen geliebten Menschen wachhalten.⁴

Diese rein private Aufgabe verkörpern am deutlichsten kleine auf Pergament gemalte Porträts wie die aus kaiserlichem Besitz stammenden Darstellungen von Karl VI. mit seiner Gattin und seinen Eltern sowie jene des Herrschers auf dem Totenbett (Abb. 1), die wohl beide im Auftrag der Tochter Maria Theresia entstanden sind.⁵ Die repräsentativsten Gegenstücke bilden hingegen die Marmorbüsten der kaiserlichen Familie inklusive Karl als Erzherzog, die Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz 1694–1695 „zum ewigen Gedenken des allerhöchsten Kaiserhauses Österreich“ beim Wiener Hofbildhauer Paul Strudel anfertigen ließ. Der Auftrag des Bruders der Kaiserin diente offensichtlich gleichzeitig sowohl als Huldigungsbezeugung an Kaiser Leopold I. und Kaiserin Eleonore Magdalena Theresia von Pfalz-Neuburg als auch als Familiengalerie mit den Wiener Verwandten, wurde aber dann – mit Ausnahme der Büste des Kurfürsten – von Leopold I. in Wien zurück behalten und im Ratssaal der Favorita präsentiert.⁶

¹ Anna PIUK, *Maler am Hofe Kaiser Karls VI. (1711–1740)*, Wien 1990 (ungedruckte Diplomarbeit); Friedrich POLLERROSS, *Karl VI. im Porträt – Typen & Maler, Herrschaft und Repräsentation in der Habsburgermonarchie (1700–1740). Die kaiserliche Familie, die habsburgischen Länder und das Reich* (Hrsg. Sandra Hertel, Stefan Seitschek), Berlin 2021 (bibliothek altes Reich, 31) (in Druck).

² Hubert WINKLER, *Bildnis und Gebrauch. Zum Umgang mit dem fürstlichen Bildnis in der frühen Neuzeit. Vermählungen, Gesandtschaftswesen, Spanischer Erbfolgekrieg*, Wien 1993 (Dissertationen der Universität Wien, 239).

³ Ingrid HALÁSZOVÁ, „Ars magica sive utilitas?“ Reflections on the Magical and Pragmatic Aspects of the Power of Portraits in Early Modern Times, *Umění*, 67/3, 2019, S. 171–173.

⁴ Zur Funktion des Porträts siehe u.a. Friedrich POLLERROSS, *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, Ergänzungsbände, 44), S. 1006–1030.

⁵ Robert KEIL, *Die Porträtminiaturen des Hauses Habsburg*, Wien 1999, S. 36–37, Kat. Nr. 18, 19.

⁶ Manfred KOLLER, *Die Brüder Strudel. Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie*, Innsbruck-Wien 1993, S. 186–188.



1. Kaiser Karl VI. auf dem Totenbett, Aquarell auf Pergament, um 1740, Hofburg, Präsidentschaftskanzlei, Wien

Eine Untersuchung dieser Phänomene am Beispiel Karls VI. bietet sich deswegen an, weil wir aus seiner Epoche zahlreiche Text- und Bildquellen zu dieser Fragestellung besitzen. Den propagandistischen Wert von Porträtgeschenken hatte zwar schon Kaiser Maximilian I. erkannt, und schon anlässlich der Reise bzw. Krönung seines Bruders 1690 in Augsburg bedachte Karl als Erzherzog den sächsischen Prinzipalgesandten Nikolaus Freiherr von Gersdorf (1629–1702) und den kurkölnischen Oberstkämmerer mit einem Bildnis. Die Bürgermeister und Stadtpfleger von Aachen und Nürnberg erhielten hingegen ‚nur‘ goldene Gnadenketten und Gnadenpfennige, wie uns die Rechnungsbücher beweisen: *Nun folgen die außgaaben undt praesenten in Augspurg: Erstlichen an den gesandten von Sachßen ein portrait per 3000 fl. [...]. An den churcöllnischen obristen cammerer ein portrait per 2000 fl. [...]. An die burgermeister undt stattpfleger von der statt Aachen und Nürnberg seindt gegeben worden etliche goldene gnadenketten undt =pfenning. An die übrige rathsmänner aber besonders in Augspurg biß 30 mettallien. Dann seindt an verschiedene andere legationssecretarios wie auch stattpfleger, stattbau= und zeügmeister, rathsseniores und stattschreiber mehr dann 14 goldene ketten undt gnadenpfennig, darunter biß 12 mit diamant garnirt, gegeben worden.*⁷ Daraus ersehen wir einerseits, dass die Habsburger damals schon im Alter von fünf Jahren und damit parallel zu der ersten höfischen Selbständigkeit mit Porträtgeschenken vertraut gemacht wurden, und andererseits, dass diese Präsente ebenso wie das ganze höfische Leben der zeremoniellen Rangordnung unterworfen waren.⁸

Jeweils zum Amtsantritt eines neuen Herrschers wurden solche Medaillen mit seinem Bildnis sowie seiner Devise geprägt und an Beamte oder auch Künstler vergeben.⁹ Die Empfänger bzw. Auftraggeber der kaiserlichen Porträts konnten so nach einem Machtwechsel ihre tatsächliche oder vermeintliche Nähe

⁷ Evelin OBERHAMER, Archivalien zur Kulturgeschichte des Wiener Hofes. Erzherzog Karl (VI.): Die Jahre 1695 und 1696, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 78, 1982, S. IV, Nr. 50, 52, 56, 58.

⁸ Friedrich POLLEROSS, „Des abwesenden Prinzen Porträt“. Zeremonielldarstellung im Bildnis und Bildnisgebrauch im Zeremoniell, *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit* (Hrsg. Jörg Jochen Berns, Thomas Rahn), Tübingen 1995 (Frühe Neuzeit, 25), S. 382–409, Abb. 66–78.

⁹ Eduard HOLZMAIR, Die österreichische Gnadenmedaille und ihre Nachfolger (Zivilehrenmedaille, Medaille für Wissenschaft und Kunst, Wahlspruchmedaille), *Numismatische Zeitschrift*, 81, 1965, S. 21–66; Martin WARNKE, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985, S. 279–284.

zum Herrscher dokumentieren, was innerhalb der rivalisierenden Hofgesellschaft einen Statusvorteil bedeutete.¹⁰ Aber die standardisierte Überreichung eines Herrscherbildnisses sowie die zeremonielle Huldigung bzw. Ehrerbietung vor einem Staatsporträt des abwesenden Fürsten waren auch eine Folge der im 17. Jahrhundert erfolgten Entwicklung, dass Kaiser, Könige sowie Kurfürsten zunehmend auf Reisen verzichteten und sich von professionellen Botschaftern vertreten ließen.¹¹

I. Das Bildnis bei Verlobungen und auf dem Sterbebett:

Die Familienbeziehungen und die daraus resultierenden Verlobungen sowie Herrschaftsübernahmen waren innerhalb der herrschenden Dynastien keine Privatangelegenheiten und daher erfüllten auch die dabei verwendeten Bildnisse eine zeremonielle Aufgabe sowie eine propagandistische Wirkung nach außen. Im Rahmen der fürstlichen Heiratspolitik lassen sich zwei unterschiedliche Aufgaben nachweisen:

1. Zur **Anbahnung einer dynastischen Verbindung** wurde ein Bildnis der erwünschten Ehepartner an den anderen Hof gesandt, welches die Vorzüge des Modells anpreisen sollte und daher von den Empfängern mehrfach kritisch hinterfragt wurde.¹² Dies spielte auch bei der Eheanbahnung für Karl VI. eine wichtige Rolle. Zunächst wurde der Beichtvater des Königs, der Paderborner Jesuit Vitus Georg Tönnemann, mit einem Porträt der Braut von Salzdahlum über England und Lissabon nach Barcelona gesandt, wo er Karl im September oder Oktober 1705 das Gemälde überbrachte. Im Juli 1706 informierte die Kaiserinwitwe den Geistlichen, dass sich der König noch nicht über das Porträt geäußert habe und weitere Möglichkeiten sondieren wolle. Tatsächlich waren ihm auch Bildnisse der Prinzessinnen Isabella (1686–1767) und Maria Victoria (1687–1763) von Savoyen-Carignan übermittelt worden. Karl fand die katholischen Italienerinnen schöner, versprach sich aber von der Hochzeit mit der deutschen Protestantin politische Vorteile. Obwohl sich der Habsburger schon im Juni 1706 für die Konvertitin entschieden hatte, wurde im Herbst der Jesuit Wolfgang Plöckner beauftragt, aus Prag, Breslau und Stuttgart Gemälde von drei weiteren Heiratskandidatinnen für den König zu beschaffen. Erst im Sommer 1707 fiel die endgültige Entscheidung. Am 18. August informierte Karl die Stände von Katalonien und ließ das Porträt seiner zukünftigen Gattin in seiner Residenz aufstellen.¹³ Einen Niederschlag fand diese Vorgangsweise sozusagen in umgekehrter Richtung auf dem Bildnis von Elisabeth Christine im Rathaus von Stockerau, auf dem die spanische Königin ein Ovalgemälde mit dem Bildnis Karls in spanischer Tracht in der Hand hält (Abb. 2).¹⁴

¹⁰ Siehe dazu Andreas PEČAR, *Die Ökonomie der Ehre. Höfischer Adel am Kaiserhof Karls VI. Symbolische Kommunikation in der Vormoderne*, Darmstadt 2003 (Studien zu Geschichte, Literatur und Kunst).

¹¹ Ilsebill BARTA, Hubert WINKLER, Portraitgeschenke am kaiserlichen Hof, *Kaiserliche Geschenke*, Schlossmuseum Linz, Linz 1988, S. 30–38; Heinz DUCHHARDT, Das diplomatische Abschiedsgeschenk, *Archiv für Kulturgeschichte*, 57/2, 1975, S. 346–362; WINKLER 1993 (Anm. 2), S. 195–220; POLLEROS 1995 (Anm. 8), S. 397–401.

¹² WARNKE 1985 (Anm. 9), S. 273–284; David FREEDBERG, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Art*, Chicago 1989, S. 336–338; Jörg Jochen BERNS, „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“. Magie und Realistik höfischer Porträtkunst in der Frühen Neuzeit, *Kultur zwischen Bürgertum und Volk* (Hrsg. Jutta Held), Berlin 1983 (Argument Sonderband, 103), S. 52–54; WINKLER 1993 (Anm. 2), S. 28–115.

¹³ WINKLER 1993 (Anm. 2), S. 103–106; Georg KORTING, *Vitus Georg Tönnemann (1659–1740). Ein Paderborner Jesuit am Kaiserhof in Wien*, Paderborn-München-Wien-Zürich 2011 (Paderborner Theologische Studien, 54), S. 91–111.

¹⁴ Simon FISCHER, *Das Rathaus Stockerau. Zwischen bürgerlichem Selbstverständnis und landesfürstlicher Herrschafts-*

2. 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.¹⁵ Zur Bekanntgabe der Verlobung 1707 in Wien sandte der spätere Kaiser neben seinem regulären Botschafter am Kaiserhof, dem im Wiener Exil befindlichen Neapolitanischen Adligen Fürst Cesare Michelangelo d'Avalos, Marchese del Vasto e di Pescara (1667–1729), einen eigenen Sonderbotschafter aus Spanien nach Österreich, wie die *Wiener Zeitung* vom 15. Oktober 1707 ihren Lesern in einer ‚Pressenachricht‘ des Hofes mitteilte: *Nachdem Ihro Spanis. Majestät/ König CARL III. sich allergädigst entschlossen / zum Besten Dero Königreich und Länder / in eine Vermählung mit Ihro Hochfürstl. Durchl. der Printzessin / Elisabetha Christina / Hertzogin von Braunschweig-Lüneburg / Wolfenbüttlicher Linie / sich einzulassen; deshalb auch bereits [...] der Chur-Pfaltzs. Cammerer / Herr Baron von Neßelrothe / dahier angelangt; Als hatte heute / den 16. Oktober Ihrer Spanischen Majestät König CARL des Dritten / dahier anwesender Pottschafter / Duca del Vasto und Marchese di Pescara, sambt den Königl. Spanischen Cammerern / Herrn Graffen de Galbes, sich nach der Kays. Burck erhoben / und höchsterwehnter Durchl. Printzessin in Gegenwart Ihrer Maj. der regirenden Kayserin / und Dero Obrist Hoffmeisterin / Titl Frauen Gräffin Caraffa / einer gebohrnen Spanischen Gräffin von Cordona / die allergnädigste Entschliessung / nebst dem Königl. Hand=Brief / in Spanischer Sprache überliefert / sambt der mit kostbahren Steinen besetzten Königl. Bildnuß / wie auch unter andern geziehmd hinterbracht / daß höchstbesagte Königl. Maj. allschon Ihro Durchleucht / zu Dero Königl. Gesponß / den 18. Augusti zu Barcellona / wie hier nachfolget / erklärt habe.*¹⁶

In der Biographie Josephs I. wurde der zeremonielle Vorgang 1712 ausführlicher beschrieben. Der Hof hatte für den 16. Oktober zu einer grossen Galla angesagt, weil die Printzessin von Wolfenbüttel als Königl. Spanische Braut declariret werden solte. /.../ Der Spanische Ambassadeur, Duca del Vasto, wie auch der Spanische Envoyé Extraordinaire [Don Manuel de Silva y Mendoza Conte de



2. Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel als Verlobte von Erzherzog Karl als König von Spanien, Ölgemälde, um 1708–1715, Rathaus Stockerau

legitimation. Ein Fallbeispiel für die neuzeitliche Rathäuserlandschaft in Niederösterreich, Wien 2013 (ungedruckte Diplomarbeit), S. 47–48.

¹⁵ WARNKE 1985 (Anm. 9), S. 273–284; BERNS 1983 (Anm. 12), S. 44–65; POLLEROSS 1995 (Anm. 8), S. 401–403.

¹⁶ Beschreibung Der von Ihro Spanischen Majestät / König CARL dem III. Beschehenen Erklärung / Zu Dero Königlichen Gesponß / Ihre Hochfürstlich Durchl. die Printzessin / Elisabetha Christina / Hertzogin von Braunschweig-Wolfenbüttel (*Wienerisches Diarium*, 439, 15. Oktober 1707, Anhang).



3. Amalie Wilhelmine von Braunschweig-Lüneburg mit dem Verlobungsporträt von Joseph I., Ölgemälde, um 1705–1710, Rathaus Stockerau (Ausschnitt)

Gálvez] Comte de Galbes, des Duca d'Infantado Sohn, hatten bey der regierenden Käyserin im Spiegel=Zimmer Audienz. Der erste that seinen Vortrag in Italiänischer Sprache, daß der Graf Galbes vom König in Spanien abgeschicket worden wäre, der Printzeßin von Wolfenbüttel, als dero declarirten Königl. Braut, das Portrait zu überbringen; er möchte also gerne die Gnade haben, es derselben selbst zu überreichen, und wolte sich deßwegen die Käyserl. Erlaubniß ausgebeten haben. Die Kayserin verstattete solches, und ließ die Printzeßin aus der Käyserl. Retirade kommen. So bald sie ankame und sich zu der Käyserin lincken Hand vor den Tisch gestellet hatte, praesentirte der Botschaffter der Printzeßin den Graf Galbes, und dieser thate seine Anrede in Spanischer Sprache, und behändigte derselben mit beyden Füßen niederkniend auf seinem Hut das Portrait des Königs Carls in Spanien, welches auf 60000 Thaler aestimirt wurde. Die Printzeßin nahm dasselbe an, und beantwortete das Compliment gleichfalls in Spanischer Sprache, worauf dann beyde Spanische Ministri von der Käyßerin und Printzeßin zum Hand=Kuß gelassen wurden. Nach der Audienz band

die Käyßerin der Printzeßin das Portrait mit eigener Hand vor die Brust. Erst dann wurden die Türen geöffnet und der Kaiser sowie Höflinge kamen zur Gratulation.¹⁷ Ein solches habsburgisches Verlobungsmedaillon wurde auf einem der Gemälde in Stockerau, nämlich auf dem etwa gleichzeitigen Bildnis von Elisabeths Schwägerin, der Kaiserin Wilhelmine Amalie von Braunschweig-Lüneburg, dokumentiert (Abb. 3).

Diese Ersatzfunktion des Porträts galt jedoch auch, wenn ein Herrscher auf dem Totenbett seinem abwesenden Sohn in aller Deutlichkeit seinen väterlichen Segen vermitteln wollte. Auch dies war im Falle von Karl VI. notwendig gewesen. Denn 1705 wollte der sterbende Kaiser Leopold I. nicht nur dem Thronfolger, sondern auch seinem jüngeren Sohn den Segen erteilen: *Als er dem Röm. König den Seegen vor König Carl'n ertheilte / wobey ihm zugleich dieses abwesenden Printzen Portrait gewiesen ward / hub er beyde Hände auf zu segnen.*¹⁸

¹⁷ Gottlieb Eucharius RINCK, *Josephs des Sieghaften Röm. Käysers Leben und Thaten*, 2, Cölln 1712, S. 235–236. Vgl. P. Mathias FUHRMANN, *Alt- und Neues Wien*, 2, Wien 1739, S. 1270–1271. Der Bericht wurde auch publiziert von: Johann Christian LÜNIG, *Theatrum Ceremoniale Historico-Politicum*, Leipzig 1720, S. 457–458.

¹⁸ Gottlieb Eucharius RINCK, *Leopolds des Grossen Röm. Käysers wunderwürdiges Leben und Thaten*, 2, Leipzig 1708, S. 1129.

II. Porträtpropaganda während des Spanischen Erbfolgekrieges:

Nach relativ wenigen Kinderbildnissen von Erzherzog Karl kam es Anfang des 18. Jahrhunderts zu einer richtigen Porträtflut, die dazu dienen sollte, den Anspruch der Habsburger auf das nach dem Tod König Karls II. von Spanien beanspruchte spanische Erbe gegenüber dem bourbonischen König Philipp V. zu dokumentieren.¹⁹ Empfänger solcher Porträtgeschenke oder Auftraggeber derartiger Propagandaporträts waren Verwandte, verdiente Minister, Diplomaten befreundeter Mächte sowie Adelige und Institutionen, die damit ihre Loyalität zur habsburgischen Partei dokumentieren wollten. Dabei lassen sich im Wesentlichen fünf unterschiedliche ‚Formgelegenheiten‘ nachweisen:

1. Die erste offizielle und gleichzeitig persönliche Variante der Herrscherporträts bildeten die schon genannten **Gnadenmedaillen** (Abb. 4) mit Karls erster Devise *PATRUM VIRTUTE*,²⁰ die vom Erzherzog bereits nach seiner Abreise aus Wien an befreundete Fürsten und verdiente Adelige überreicht wurden. In Den Haag gab es am 3. November 1703 entsprechende Geschenke: *Ihro Königl. Majestät erwiesen sich dagegen danckbahr und freygebig indeme sie vil goldene Medaillen auftheilen liessen / auff deren einer Seithen deß Königs Bildnuß mit der umbschrift ‚Carolus III. D.G. Hisp. Rex‘, auff der andern Seiten ein Adler gegen der Sonnen fliegend mit dem Symbolo: ‚Patrum virtute‘.*²¹ Auch ein Kapitän der Admiralität in Rotterdam erhielt damals eine solche Medaille.²² Diplomaten wurden als Vertreter gekrönter Häupter hingegen mit den wertvolleren Miniaturporträts bedacht, in Den Haag etwa der Gesandte der englischen Königin.²³

Als Gast von Queen Anne in Windsor verteilte Erzherzog Karl ebenfalls Geschenke an die englischen Höflinge, so *ist verehret worden dem Duc de Somerseth*²⁴ *das Contrefait per 7000 fl.* In Lissabon bedankte sich der Habsburger bei den englischen Marineoffizieren, die ihn nach Portugal gebracht hatten, ebenfalls mit Porträtgeschenken: *Ehe aber König Carl selber aufbrach / beschenckte er vorher die Officiers von der Flotte / wie auch verschiedene andere von der Königin von Engelland / welche ihn begleitet hatten / sehr reichlich / und bekam der Admiral Rook*²⁵ *einen mit Diamanten*

¹⁹ WINKLER 1993 (Anm. 2), S. 221–251; Friedrich POLLERROSS, *Hispaniarum et Indiarum Rex. Zur Repräsentation Kaiser Karls VI. als König von Spanien, Denkmodelle. Akten des 8. Spanisch-österreichischen Symposions 13.–18. Dezember 1999 in Tarragona* (Hrsg. Jordi Jané), Tarragona 2000, S. 121–131; Diane H. BODART, Philippe V ou Charles III? La guerre des portraits à Rome et dans les royaumes italiens de la couronne d’Espagne, *La pérdida de Europa. La guerra de Sucesión por la Monarquía de España* (Hrsg. Antonio Álvarez-Ossorio, Bernardo J. García, Virginia León) Madrid 2007, S. 99–133; Friedrich POLLERROSS, *Die Kunst der Diplomatie. Auf den Spuren des kaiserlichen Botschafters Leopold Joseph Graf von Lamberg (1653–1706)*, Petersberg 2010, S. 373–412.

²⁰ Gnadenmedaille Karls III. von Spanien, *Welt des Barock* (Hrsg. Rupert Feuchtmüller, Elisabeth Kovács), Augustiner Chorherrenstift Sankt Florian, Linz 1986, S. 108; Franz MATSCHE, Die erste Imprese Kaiser Karls VI. als Erzherzog und Spanischer König und ihre politischen Implikationen. Zum propagandistischen Impresengebrauch der Habsburger, *Region – Nation – Vision. Festschrift für Karl Möckl zum 65. Geburtstag* (Hrsg. Werner K. Blessing), Bamberg 2005, S. 22–23.

²¹ Johann Adam SCHENCKHEL, *Vollständiges Lebens-Diarium Deß Allerdurchleüchtigsten Großmächtigst: und Unüberwindligsten Römischen Käysers Leopoldi I. Deß Grossen*, Wien 1702, S. 121–122.

²² Die Information darüber in der englischen Tageszeitung *Daily Courant* vom 29. September 1703, Nr. 453, war mir leider nicht zugänglich.

²³ WINKLER 1993 (Anm. 2), S. 246.

²⁴ Charles Seymour 6. Duke of Somerset (1662–1748) diente von 1702–1716 als „Master of the Horse“ und als Mitglied des Geheimen Rates am englischen Hof.

²⁵ Sir George Rooke (1650–1709) eroberte als englischer Admiral 1704 Gibraltar.



4. Johann Georg Seidlitz: Gnadenmedaille König Karls III. von Spanien, 1703, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett, Wien

reich besetzten Degen / das Königliche Bildniß / [...]; der Captain Wishard²⁶ erhielt auch dessen mit Diamanten besetztes Portrait samt 200 Guineen; der Captain Fletscher das Portrait und 100 Guineen; [...] die Capitains so Ihr Maj. Hoffstatt geführet / jeder eine güldene Medaille [...]; der Milord Archibald Hamilton²⁷ das Portrait und 100 Guineen; [...] jeder Schiffs=Lieutenant eine güldene Medaille [...]; der Obriste Griffith, Officier am Hofe das Portrait.²⁸ 1707 wurden weitere mit Türkis und Diamanten gefasste Miniaturporträts von Wien nach Valencia geliefert.²⁹

2. **Bildnisse des Erzherzogs in spanischer Tracht** auf Leinwand. Neben Wiener Gemälden sind hier auch zwei ausländische Bildnis-aufnahmen zu nennen: 1703 wurde Karl in Düsseldorf vom kurpfälzischen Hofmaler Jan Frans van Douven porträtiert³⁰, und eine kleine Kopie seines Reiterporträts aus der Zeit um 1710 hat sich im Schloss Anholt des Fürsten Carl Theodor Otto von Salm erhalten.³¹ 1704

schuf der englische Hofmaler Sir Godfrey Kneller ein ganzfiguriges Porträt des Habsburgers für Königin Anna von Großbritannien, welches sich noch heute in den königlichen Sammlungen befindet. Die Darstellung des jungen Habsburgers in Rüstung sollte nicht nur dessen militärische Ambitionen auf dem Parkett der europäischen Mächte demonstrieren, sondern der Königin auch innenpolitisch den Rücken stärken.³²

Ab 1708 entstanden eine Reihe von kleineren Brustbildern Karls von Spanien und seiner Gattin Elisabeth von Braunschweig-Wolfenbüttel. Dies gilt etwa für die Ovalbilder des Fürsten Carl

²⁶ Der schottische Admiral Sir James Wishard war als Kapitän der HMS Mary Galley unter Rooke an der Eroberung von Gibraltar beteiligt.

²⁷ Der Schotte Lord Archibald Hamilton (1673–1754) wirkte 1704 in der Schlacht vor Málaga als Kommandant der HMS Eagle und später u.a. als Gouverneur von Jamaica.

²⁸ *Gegeneinander-Haltung der Thaten Caroli III. Königs in Spanien und Philippi Herzogs von Anjou*, Frankfurt-Leipzig 1710, S. 670.

²⁹ Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv (OeStA/HHStA), Hausarchiv, Familienakten 104, Akten aus Spanien, fol. 119r (*Verzeichnis deren Kleinodien*), 66r, 67v (*Specification der von Ihro Mayt: dem Römischen Kayser Josepho an Ihro May: den König in Spanien überschickhten Garnitur von Türkies und Diamant*).

³⁰ Gerda MRAZ, *Prinz Eugen. Sein Leben, Sein Wirken. Seine Zeit*, Wien-München 1985, S. 59.

³¹ Adriaan Willem VLIEGENTHART, *Bildersammlung der Fürsten zu Salm*, Zutphen 1981, S. 145, Kat. Nr. 635. Das Originalgemälde wird auch durch ein Schabkunstblatt überliefert.

³² Gemälde 239,5 x 148,3 cm, <https://www.rct.uk/collection/404952/holy-roman-emperor-charles-vi-1685-1740-when-archduke-charles> (7. 9. 2020). Zum politischen Hintergrund siehe Edward GREGG, *Queen Anne*, New Haven-London 2001², S. 178–179.

Theodor Otto von Salm in Anholt,³³ der Fürsten Esterházy in Forchtenstein³⁴ (Abb. 5) sowie für die Gemälde im Czerninschen Schloss Neuhaus (Jindřichův Hradec) in Südböhmen.³⁵

3. Die Luxusvariante davon waren die ovalen **Marmorreliefs** des kaiserlichen Hofbildhauers Paul Strudel und seiner Werkstatt, die vom Wiener Hof zu Werbezwecken an Verwandte und wichtige Aristokraten verschenkt wurden. Von den 14 registrierten Porträts Karls sind sechs Empfänger bzw. ursprüngliche Besitzer nachweisbar: Fürst Carl Theodor Otto von Salm, der Obersthofmeister König Josephs I. (Schloss Anholt); Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz, der Onkel (Schloss Mannheim); Stift Stams mit der Habsburgergruft; das Neukloster in Wiener Neustadt mit der Grablege der Kaiserin Eleonore; Reichserzvizekanzler Friedrich Karl von Schönborn (Gartenpalais Wien) und der Brixener Fürstbischof Kaspar Ignaz Graf von Künigl (Schloss Ehrenburg in Südtirol).³⁶



5. Erzherzog Karl als König von Spanien, Ölgemälde, um 1708–1710, Sammlung der Fürsten von Esterházy, Forchtenstein

4. Die volkstümliche Variante waren **druckgraphische Bildnisse**, die sowohl in Wien als auch in den verbündeten Staaten der Niederlande sowie in England gedruckt wurden und vor allem auf dem diplomatischen Parkett in Rom sowie auf spanischem Territorium zu richtigen Propagandaschlachten führten. Aus den zeitgenössischen Quellen ist uns bekannt, dass dafür etwa druckgraphische Reproduktionen des Wiener Hofkupferstechers Jakob Männl nach einem Gemälde von Frans van Stampart nach Rom gesandt und dort vom kaiserlichen Botschafter u.a. bei einer Veranstaltung der Gegenpartei verteilt wurden.³⁷ Nachweisbar sind mindestens vier Graphiken nach Bildnissen des Wiener Hofmalers, darunter ein Kupferstich des Amsterdammers Pieter Van Gunst und ein Schabkunstblatt des Londoners Bernard Lens II (1659–1725) (Abb. 6). Das beweist wohl ebenso die propagandistische Absicht wie die erfolgreiche Wirkung der Wiener Porträtpolitik.

5. Ebenfalls in Rom und auch in Neapel kam es im öffentlichen bzw. diplomatischen Raum zur Präsentation von entsprechenden **Staatsporträts** und den daraus folgenden ‚Porträtkriegen‘. Höhe-

³³ Vliegenthart 1981 (Anm. 31), S. 139 (Nr. 543), 145 (Nr. 532).

³⁴ Stefan KÖRNER, *Burg Forchtenstein. Tresor der Fürsten Esterházy*, Wien 2009, S. 111 (Abb.).

³⁵ POLLEROSS 2021 (Anm. 1), S. 352–353, Abb. 2.

³⁶ KOLLER 1993 (Anm. 6), S. 194–195; Manfred KOLLER, *Strudeliana – Neues zum Werk von Peter und Paul Studel, Barockberichte*, 55–56, 2010, S. 568.

³⁷ POLLEROSS 2000 (Anm. 19), S. 128–129; BODART 2007 (Anm. 19), S. 104, Abb. 2; POLLEROSS 2010 (Anm. 19), S. 402–403, Abb. 379.



6. Erzherzog Karl als König von Spanien, Schabkunstblatt von Bernard Lens II. nach einem Gemälde von Frans van Stampart, um 1703–1705, Privatsammlung

punkte erreichten diese Auseinandersetzungen 1701 in Neapel und 1703 in Rom. Der kaiserliche Botschafter beim Heiligen Stuhl, Leopold Joseph Graf von Lamberg, hatte bereits 1699 für seine bevorstehende Reise, nach Rom ein Bildnis von Erzherzog Karl beim kaiserlichen Kammermaler Anthonis Schoonjans anfertigen lassen.³⁸ Schon bei seinem Aufenthalt am Kaiserhof hatte der wegen mehrfachen Totschlags angeklagte, 1701 aus Neapel nach Wien geflohene Giuseppe Capece, einer der mit Lamberg die Verschwörung vorbereitenden neapolitanischen Adligen, von Erzherzog Karl dessen in Diamanten gefasstes Bildnis überreicht bekommen, um gleichsam immer an die diesem geschworene Treue erinnert zu werden.³⁹ Eine ähnliche Funktion erfüllte das Gemälde Erzherzog Karls, das Anton Florian von Liechtenstein im Sommer 1701 nach Rom sandte. Wie Lamberg in seinem Tagebuch festhielt, hat der Gesandtschaftssekretär Franz Freiherr von Sassinet dem Botschafter *auch von Ihro Durchlaucht dem Erzherzog ein Portrait mitgebracht, welches gar wol gleichet, wie der Fürst mir schreibet*.⁴⁰ Dieses Gemälde sollte bald auch eine wichtige Rolle im Rahmen der

Rebellion in Neapel spielen. Als die Aufständischen am 23. September 1701 in die Stadt einmarschierten, wurde dem antiken Brauch folgend das Bildnis auf einer Stange von Sassinet⁴¹ unter den Rufen *Es lebe das Haus Österreich! Es lebe König Karl! Zehn Jahre Steuerfreiheit!* vorangetragen: *Der Chassignet hat des Ertzherzogs Contrefait in der Höhe geführet, stehet also dass mehreren zu Verehrung [?]; sie schreyeten auch ‚Franca la gabella della Farina, pagnole grosse‘ [Zollfreiheit auf Mehl, größere Brotleibe].*⁴² Vor dem Porträt des Habsburgers auf dem Balkon vor dem Audienzsaal des Klosters San Lorenzo, wo die Gemeindeverwaltung ihren Sitz hatte, verlas Sassinet anschließend das Patent über die habsburgische Machtübernahme und mit Trompetenschall, Glockengeläut sowie Volksjubel wurde der Erzherzog als Karl VI. zum König von Neapel ausgerufen.⁴³ Als man den Aufstand aber schon nach zwei Tagen blutig niedergeschlug, wurde das Porträt des

³⁸ POLLERROSS 2010 (Anm. 19), S. 379–380, Abb. 366.

³⁹ Salvatore FODALE, Capece Giuseppe, *Dizionario Biografico degli Italiani*, 18, Roma 1975, S. 421–423

⁴⁰ St. Pölten, Niederösterreichisches Landesarchiv, Schlossarchiv Ottenstein, Lamberg, Römisches Diarium I, 754 (26. 7. 1701), zitiert nach: POLLERROSS 2010 (Anm. 19), S. 387–388.

⁴¹ Friedrich FIRNHABER, *Die Mission des Freiherrn von Sassinet, österr. Agenten in Rom, im Jahre 1701*, Wien 1856, S. 13.

⁴² St. Pölten, Niederösterreichisches Landesarchiv, Schlossarchiv Ottenstein, Lamberg, Römisches Diarium I, 910 (24. 9. 1701; nach einem Brief aus Neapel), zitiert in: POLLERROSS 2010 (Anm. 19), S. 387–388.

⁴³ Giuseppe GALASSO, *Napoli Spagnola dopo Masaniello. Politica, Cultura, Società*, Firenze 1982, S. 598, 602.



7. Präsentation des Porträts von König Karl III. von Spanien durch den kaiserlichen Botschafter Lamberg in Rom (1703), Radierung, 1710, Privatsammlung

Habsburgers nach Erstürmung des Klosters von den spanischen Soldaten in Fetzen gerissen.⁴⁴ Bei dem in Neapel verwendeten Bildnis hatte es sich tatsächlich um das Gemälde gehandelt, welches Lamberg vom Fürsten Liechtenstein aus Wien erhalten hatte, wie er diesem danach mitteilte: *Der ehrliche Chassignet ist Fendrich gewesen, hat Ihr Mayt. Bildnuss zu Pferd in der Höhe getragen. Ich hab das meinige hergeben, so Euer Fürstl. Gnaden mich begnadet.*⁴⁵

Der römische Porträtkrieg erreichte im Jahre 1703 seinen Höhepunkt, als der kaiserliche Botschafter nach der offiziellen Ausrufung von Erzherzog Karl zum König von Spanien in Wien mit dessen Bildnis den Anspruch der Habsburger öffentlich dokumentieren wollte. Diese Episode ist in zahlreichen Quellen überliefert,⁴⁶ u.a. im *Historischen Bildersaal* von Imhof aus dem Jahre 1710: *Der Kayserliche Ambassadeur in Rom bediente sich hierbey der Gelegenheit / des neuen Königes Portrait öffentlich auszuhängen / und hätte er Anfangs in Willens / solches in der Kirche al Anima zu thun. Weil aber der Pabst besorgte / es möchte der Gottes=Dienst dadurch gestöret und die widrigen Partheyen einander darüber in der Kirche in die Haare kommen / ließ sich der Ambassadeur bereden / solche Function in seinem Hause zu verrichten / woselbst er auch den Römischen Adel sehr magnific tractirte. Das sämtliche Volck bezeigte eine solche Affection gegen diesen Printzen / daß sie ihre Freude nicht genug ausdrucken konnten / und dieses Bild drey Tage nacheinander / gleich als in Procession / besahen.*⁴⁷ Graf Lamberg hatte also einen wichtigen Propagandaerfolg errungen.

⁴⁴ Francesco VALESIO, *Diario di Roma* (Hrsg. Gaetana Scano, Giuseppe Graglia), 1, Milano 1977, S. 503 (*ritratti dell'arciduca d'Austria stampati*); Marcus LANDAU, *Rom, Wien, Neapel während des spanischen Erbfolgekrieges. Ein Beitrag zur Geschichte des Kampfes zwischen Papsttum und Kaiserthum*, Leipzig 1885, S. 124–126, 132.

⁴⁵ Vadiz-Wien, Hausarchiv der Fürsten von und zu Liechtenstein, Brief Lambergs an Fürst Anton Florian vom 24. 9. 1701, zitiert in: POLLEROSS 2010 (Anm. 19), S. 388.

⁴⁶ Elisabeth GARMS CORNIDES, Spanischer Patriotismus und „österreichische“ Propaganda. Habsburger-Porträts in einer römischen Kirche aus der Zeit des Spanischen Erbfolgekrieges, *Römische historische Mitteilungen*, 31, 1989, S. 281; WINKLER 1993 (Anm. 2), S. 246–249; BODART 2007 (Anm. 19), S. 104–105; POLLEROSS 2010 (Anm. 19), S. 403–407.

⁴⁷ Andreas Lazarus IMHOF, *Neu eröffneten Historischen Bilder=Saals Sechster Theil. Das ist: Kurtze / deutliche und unpassionirte Beschreibung der Historiae Universalis, enthaltend die Geschichten / so annoch uner dem glorwürdigsten Kaiser Leopoldo I. biß auf die Regierung Kaisers Josephi I. in Europa, auch sonst in der Welt / sich hin und wieder zugetragen*, Nürnberg 1710, S. 636.

8. Johann August Corvinus
 nach Paul Decker sen.
 und jun.: Einzug der
 österreichischen Truppen
 in Neapel mit dem Bildnis
 Karls III. von Spanien (1707),
 Kupferstich, 1716,
 Privatsammlung (Ausschnitt)



Die von Imhof publizierte Illustration dieses Ereignisses als Huldigung der Menge vor dem an der Fassade angebrachten Bildnis (Abb. 7) entsprach zwar nicht den Tatsachen, vermittelt aber die beabsichtigte Funktion und erzielte Wirkung des Porträts sehr gut.

Als 1707 Neapel von den habsburgischen Truppen zurückerobert wurde, hat man die erst im Dezember 1705 eingeweihte Reiterstatue des bourbonischen Herrschers von Lorenzo Vaccaro zerstört,⁴⁸ und die Bevölkerung der Stadt kam dem Feldherrn und späteren Vizekönig Wirich Philipp Graf Daun mit den Schlüsseln der Stadt sowie einem Porträt Karls III. auf einer Stange entgegen: *Die Strassen waren mit viel 1000 Mannes= und Weibes=Personen und Kindern gefüllet / worbey das ‚Portrait‘ des Königs in Spanien / Carl III. hin und wieder auflangen Stangen vorgetragen wurde.*⁴⁹ Der diese Begebenheit schildernde Augsburger Kupferstich zeigt ebenfalls, dass die Bevölkerung der Stadt *zum Zeichen ihrer treu und Devotion gegen das Haus Österreich das Bildnis Caroli III. auflangen Stangen vor dem zug hertrug* (Abb. 8).⁵⁰ Beim Einzug des neuen Vizekönigs Georg Adam Graf von Martinitz⁵¹ im Jahre 1707 kamen auch Auswurfmünzen mit der Darstellung Karls III. zum Einsatz, an denen der Diplomat jedoch bemängelte, *dass der Meister seine Kunst nicht gar zu wohl verstehen thuet, indeme er die Gleichheit nicht getroffen.*⁵²

Ähnlich wie in Neapel wurde auch in Mailand der Machtwechsel mit einem Münzporträt des neuen Herrschers dokumentiert und gefeiert: *So wurde den 16. April in Mayland der*

⁴⁸ Diane H. BODART, *Enjeux de la présence en image. Les portraits du Roi d'Espagne dans l'Italie du XVIIe siècle, The Diplomacy of Art. Artistic Creation and Politics in Seicento Italy* (Hrsg. Elizabeth Cropper), Milano 2000 (Villa Spelman Colloquia, 7), S. 98.

⁴⁹ *Gegeneinander-Haltung 1710* (Anm. 28), S. 152.

⁵⁰ Ursula TILMANN, *Die Übergabe von Neapel 1707, Brennpunkt Europas 1704. Die Schlacht von Höchstädt/The Battle of Blenheim* (Hrsg. Johannes Erichsen, Katharina Heinemann), Schloss Höchstädt an der Donau, Ostfildern 2004, S. 296, Kat. Nr. 10.21. Eine italienische Version dieser Graphik bei: GALASSO 1982 (Anm. 43), S. 732.

⁵¹ Martinitz blieb aber nicht einmal ein halbes Jahr auf seinem neuen Posten: Pia WALLNIG, *I viceré austriaci, Cerimoniale del viceregno austriaco di Napoli 1707–1734* (Hrsg. Attilio Antonelli), Napoli 2014, S. 23.

⁵² Heinrich BENEDIKT, *Das Königreich Neapel unter Kaiser Karl VI. Eine Darstellung auf Grund bisher unbekannter Dokumente aus den österreichischen Archiven*, Wien-Leipzig 1927, S. 54.

Huldigungs=Actus vor König Carl III. auf das prächtigste angestellt. Der Prinz Eugenius war es, der an dieses Königs statt dieselbe einnahme, deme der Marquis Castiglione⁵³ die Schlüssel, und der Lieutnant des Königs zwey Gefässe voll Erde und Wasser überreichte, welche der Printz zum Zeichen des genommenen Besitzes ausschüttete. Er erhob sich nach dem Herzoglichen Palast, und ließ unter das Volck Geld auswerfen; [...]. In dem grossen Saal setzte er sich unter einen Thron=Himmel, daran das Bildniß König Carl des III. zu sehen war, und liesse sich den Eyd und die Treue schwören.⁵⁴

III. Das Porträt bei Huldigungen und als diplomatisches Geschenk:

Die oben beschriebenen Vorgänge während des Spanischen Erbfolgekrieges zeigen jedoch nur die außenpolitische Zuspitzung einer damals schon weit verbreiteten Zeremonialpraxis. Dies gilt auch für die Überreichung von Porträtminiaturen und Gnadenmedaillen, wie Julius von Rohr 1733 berichtet: *Zuweilen regaliren auch die Landes=Herrschaften die vornehmsten von den Ständen mit ihren, mit Diamanten besetzten Portraits.*⁵⁵ Daher überreichte Karl VI. auch nach seiner Wahl und Krönung zum Kaiser sein Miniaturporträt an verdiente Funktionäre.. Aufgrund des unvorhergesehenen Todes seines Vorgängers wurde dem preußischen Wahlgesandten Christoph von Dohna das mit Diamanten besetzte Bildnis des Habsburgers als kleines ‚Dankeschön‘ jedoch erst nach seiner Abreise aus Frankfurt nachgesandt.⁵⁶

Wie hoch der Propagandawert dieser kaiserlichen Geschenke war, geht aus der Porträtpraxis des Freiherrn Daniel Erasmus von Huldenberg (1660–1733) hervor. Der Gesandte des Königreiches Großbritannien und des Kurfürstentums Hannover in Wien, der bereits 1698 von Leopold I. in den Ritterstand sowie 1712 von Karl VI. zum Freiherrn und zum ungarischen Magnaten ernannt worden war, hatte sich erstmals 1713 (?) von Johann Kupetzky zum Preis von 100 Gulden in der Rüstung eines Adligen porträtieren lassen. Wenig später gab er ein weiteres Bildnis in Auftrag, das ihn im spanischen Mantelkleid, der Wiener Hofkleidung, und mit dem Diamantenporträt Karls VI. zeigte. Auf dem Tisch vor ihm liegen außerdem die entsprechenden Miniaturporträts seiner beiden Amtsvorgänger. Dieses Bildnis ist allerdings nur in einem nachträglichen Schabkunstblatt von Bernhard Vogel überliefert (Abb. 9). 1719 entstand schließlich ein drittes Gemälde von Kupetzky, das Huldenberg in ungarischer Magnatentracht porträtierte.⁵⁷ Der Aufsteiger ließ also offensichtlich jeden seiner Karriereschritte dokumentieren und die Auszeichnung mit den kaiserlichen ‚Orden‘ war ein Aspekt davon.

Zur böhmischen Königskrönung im Jahre 1723 wurden etwa 494 Dukaten, 723 große und 717 kleine Goldmünzen sowie 5857 große und 10315 kleine Silbermünzen verteilt.⁵⁸ Auch bei der Erbhuldigung in Ljubljana (Laibach) bedachte der Kaiser 1728 einige Adelige mit solchen ‚Denkmälern

⁵³ Fürst Ferdinando II. de Castiglione delle Stiviere (1648–1723).

⁵⁴ RINCK 1712 (Anm. 17), S. 322.

⁵⁵ Julius Bernhard von ROHR, *Einleitung zur Ceremonielwissenschaft der grossen Herren*, Berlin 1733 (reprint: Weinheim 1990), S. 678.

⁵⁶ WINKLER 1993 (Anm. 2), S. 197.

⁵⁷ Eduard A. SAFARIK, *Künstler aus dem Umkreis von Johann Kupezky. Ausgewählte Werke*, Brno 2014, S. 42.

⁵⁸ Hanns Leo MIKOLETZKY, Hofreisen unter Kaiser Karl VI., *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 60/1–3, 1952, S. 283, Anm. 103.



9. Miniaturporträts der Kaiser Leopold I., Joseph I. und Karl VI. auf dem Porträt des Botschafters Daniel Erasmus von Huldenberg, Schabkunstblatt von Bernhard Vogel nach einem Gemälde von Johann Kupetzky (um 1716), 1731, Privatsammlung (Ausschnitt)



10. Miniaturporträt Kaiser Karls VI. für seinen Beichtvater P. Vitus Georg Tönnemann auf dessen Porträt, Ölgemälde, um 1739, Theologische Fakultät, Paderborn

kaiserlicher Zuneigung⁵⁹ *Nebst disen höchsten Gnaden=Bezeugungen hat auch Herr Wolf Weyckard Graf / und Herr von Gallenberg Landshaubtmann in Crain von Jhro Kayserlicher Majest. etc. etc. zu einem Denck=mahl allerhöchst= Deroselben sonderbaren Neygung / ein mit vielen Diamanten beziert= Kayserliches Portrait erhalten. Herrn Seyfrid Bonaventura von Werthenthall / damahlens bestellt=gewesten Ordinierungs=Commissario ist eine mit etlichen Diamanten besetzt= Kayserliche Medaillie zugekommen; ansonsten hat Herr Frantz Antoni von Stemberg / Kayserlicher Verweser zu Ydria / und Herr Johan von Schluderbach eine Gold=Medaillie gleichfahls empfangen.*⁶⁰

Im Laufe der Zeit wurden diese Auszeichnungen für Funktionäre jedoch zu einer Selbstverständlichkeit, weshalb die Wiener Konferenz nach den Verhandlungen um den Berliner Vertrag im Jahre 1728 diese „Verehrungen“ als einen „üblen Gebrauch“ beklagte. Die kaiserlichen Minister wollten daher die Porträtgeschenke durch reine Geldleistungen ersetzen.⁶¹ Noch 1738 wurde jedoch der Bürgermeister der Reichsstadt Ulm, Max Christoph Besserer von Thalfingen (1678–1738), mit einer Gnadenkette des Kaisers belohnt.⁶² Es sind aber auch zwei rührende Beispiele für persönliche Porträtgeschenke des Kaisers überliefert: Im Jahre 1716 übersandte Karl VI. nach dem Sieg über die Türken bei Peterwardein dem Prinzen Eugen sein Porträt und schrieb dazu: *Um Dero liebster Person hier als ein amant [Liebender] allezeit inséparable [unzertrennlich] zu sein, als ihm mein handliches Gesicht wenigstens gemalt zu schicken, weil leider ich selbst nicht bei ihm sein kann, um dadurch allezeit bei Euer Durchlaucht zu sein, und damit so oft Euer Liebden solches ansehen, Sie sich erin-*

⁵⁹ Die Zeremonialprotokolle zur Krainer Erbhuldigung erwähnen den Porträtgebrauch leider nicht: ÖStA, HHStA, OMeA ZA 14: *Protocollum Aulicum in Ceremonialibus pro anno 1728*, fol. 194v–200r.

⁶⁰ Carl Seyfrid von PERITZHOFF, *Erb-Huldigungs Actus im Hertzogthum Crain*, Laibach 1739, S. 63.

⁶¹ WINKLER 1993 (Anm. 2), S. 213.

⁶² Das Porträt befindet sich im Museum Ulm und hat die Inv.-Nr. 1941.8442/3.

nern, daß, wie mein Bild, also ich, mein Herz und meine Erkenntlichkeit allezeit bei Ihnen und nie im geringsten sich recht separiren noch ändern werde; auch damit Euer Liebden erinnere, so mich Euer Liebden lieben, sie sich nicht mehr so in Gefahr setzen, sondern sich mir zuliebe mehr schonen sollen, sonst ich mein Bild zurückrufe und meine amitié [Freundschaft] aufsagen werden.⁶³

Als der eingangs genannte kaiserliche Beichtvater Tönnemann im Jahre 1739 vom Kaiser genötigt wurde, in der Schlosskapelle von Laxenburg – zwei Jahre nach dem Termin – sein goldenes Priesterjubiläum zu feiern, erfolgte dies natürlich in Anwesenheit des von ihm ‚verkuppelten‘ Kaiserpaares. Karl VI. ließ auch „ein wahrhaft königliches Mahl mit der Ausstattung, wie es gewöhnlich Erzherzögen bei ihrer Hochzeit gewährt wird, ausrichten und den Obersten Kämmerer in seinem Namen beim Mahl anwesend sein. /.../ Als während des Mahles der erste Becher auf das Wohl des Kaisers gelehrt wurde, hatte Durrius, der Kustos der Privatschatulle des Kaisers, dem ahnungslosen Pater Tönnemann, der aber auch nicht wagte, sich zu widersetzen, eine goldene Münze, die mit dem Bild des Kaisers geschmückt und mit wertvollen Diamanten besetzt war, an die Brust geheftet. Nicht ohne eine lange ehrenvolle Rede, in der er Zeugnis dafür ablegte, dass den bisherigen so bedeutenden Verdiensten, ein bei weitem reicherer Lohn geschuldet sei.“ Diese Auszeichnung wurde auch auf dem Bildnis des Geistlichen dokumentiert (Abb. 10).⁶⁴

Dienten diese Porträts sowohl der Bekundung der Dankbarkeit und als Aufforderung zur persönlichen Loyalität bzw. zur nachträglichen Erinnerung an den „allerhöchsten Besuch“, so bedurfte es in jenen Städten, wo der Herrscher durch einen Stellvertreter ersetzt wurde, eines Porträts des abwesenden Monarchen. Der Zeremonialtheoretiker Julius Bernhard von Rohr beschrieb das Aussehen und die Funktion eines solchen ‚stellvertretenden‘ Herrscherporträts 1733 folgendermaßen: *In den Audientz-Zimmern [eines Gesandten] siehet man mehrentheils das Portrait ihres Durchlauchtigsten Committentens in Lebens=Grösse, und über denselben einen Baldachin von Sammet oder Drap d’Or. Vor dieses Bild muß ein ieder Respect haben, und darf man ihn nicht leichtlich den Rücken zukehren, oder es mit aufgesetzten Hut betrachten, will man nicht von denen die dieses gewahr werden, vor unhöflich angesehen werden.*⁶⁵

Ein solches Gemälde scheint bei den Huldigungen in den Reichsstädten zwar aus juristischen Gründen nicht notwendig gewesen zu sein, von Rohr beschreibt den Porträteinsatz aber auch in diesem Zusammenhang als üblich: *Auf den Huldigungs=Saal wird ein prächtiger Thron aufgerichtet /.../, an dem Orte, wo der vornehmste Gevollmächtigte hin placirt, wird des Serenissimi Portrait in Lebens=Größe gestellt.*⁶⁶ Es bot zumindest einen moralisch-propagandistischen Ersatz für den abwesenden Kaiser. Die Huldigung vor dem Bildnis erfolgte normalerweise für die Vertreter der Stände bzw. für die Stadtregierung im Rathaus und die Bürger davor. Den Höhepunkt erreicht diese Entwicklung um 1700. Waren nach 1705 noch 49 Reichsstädte zur Huldigung an Joseph I. aufgefordert worden, verzögerte und reduzierte sich diese Praxis unter Karl VI. nach 1712. Eine Huldigung vor dem Bildnis ist nur aus Aachen und Regensburg bekannt. In Aachen, wo der kaiserliche Offizier und Diplomat Damian Hugo Graf von Virmont (1666–1722) die Huldigung entgegennahm, war sowohl in einem Saal seiner Residenz *ein Baldachin mit der Röm. Kays. Mayt. bildtnus auffgerichtet*“ worden, als auch für die Messe in einer Kirche (Münster?) *ein Baldachin, unter*

⁶³ MRAZ 1985 (Anm. 30), S. 127.

⁶⁴ Deutsche Übersetzung des lateinischen Wiener Nekrologs: KORTING 2011 (Anm. 13), S. 204–205, Abb. I, II. Das Gemälde befindet sich heute in der Theologischen Fakultät in Paderborn.

⁶⁵ ROHR 1733 (Anm. 55), S. 395.

⁶⁶ ROHR 1733 (Anm. 55), S. 663.



11. Philippe van Roy: Kaiser Karl VI. als Landesfürst von Brabant, Ölgemälde, um 1717, Rathaus Brüssel

welchem Ihre Röm. Kayl. Majt. Bildtnus und ein Sessl aufgestellt worden. Die Huldigung des Magistrats erfolgte ebenso vor dem mit dem Baldachin ausgezeichneten Porträt des Herrschers wie das Festmahl danach.⁶⁷ Eines dieser Bildnisse ist vermutlich im Aachener Rathaus erhalten⁶⁸, ein Gemälde nämlich, das dem kaiserlichen Hofmaler Frans van Stampart zugeschrieben werden kann und daher aus Wien gekommen sein muss.

In Regensburg nahm Kardinal Christian August von Sachsen-Zeits (1666–1725), der kaiserliche Vertreter auf dem Reichstag, die Huldigung von Magistrat und Bürgerschaft ebenfalls vor einem Porträt Karls VI. entgegen. Der Kirchenfürst saß dabei auf einem *drey Staffel hoch erhöhten Thron, unter einem rothen Sammet mit goldenen Borten und Frantzen besetzten Baldachin, unter welchem Ihre Kay. Maj. Portrait in einer verguldeten Fassung angehefftet, in dero gleichmäßig-bezogenen Lehn-Sessel.*⁶⁹

Vergleichbares galt für die Erbhuldigung in den habsburgischen Erbländern, wobei vor allem jene in den nach dem Frieden von Rastatt aus dem spanischen Erbe übernommenen südlichen Niederlanden mit besonderem Prunk

gefeiert wurden, vielleicht weil es nach dem vorübergehenden ‚Anschluss‘ an Frankreich besonderer Loyalitätsbezeugungen bedurfte.⁷⁰ In Mecheln wurde dabei das Bildnis Karls VI. im Rathaus unter einem Baldachin präsentiert. In Ypern nahm der Prince de Ligne die Huldigung entgegen und wurde beim Festmahl im bischöflichen Palast *unter einen Dais gesetzt, an welchem zur rechten Hand das Bildnuß Ihrer Maj. des Kaysers und zur Lincken des Printzen Eugenii [1714–1725 Statthalter der Spanischen Niederlande] angemachtet waren.*⁷¹

Besonders prunkvolle Festdekorationen wurden 1717 in Brüssel und Gent zur Huldigung für Karl VI. errichtet. Auf der „Grand Place“ in Brüssel war für die Erbhuldigung des Habsburgers als Herzog von Lothringen, Brabant und Limburg am 11. Oktober ein „Grand Théâtre“ in Form einer Arkadengalerie aufgebaut worden, unter dessen Mittelbogen sich das Porträt des Kaisers un-

⁶⁷ WINKLER 1993 (Anm. 2), S. 117–155.

⁶⁸ Georg K. HELG, *Das Aachener Rathaus. Ein Bauwerk als Zeugnis europäischer Geschichte*, 2, Aachen 2015, S. 200.

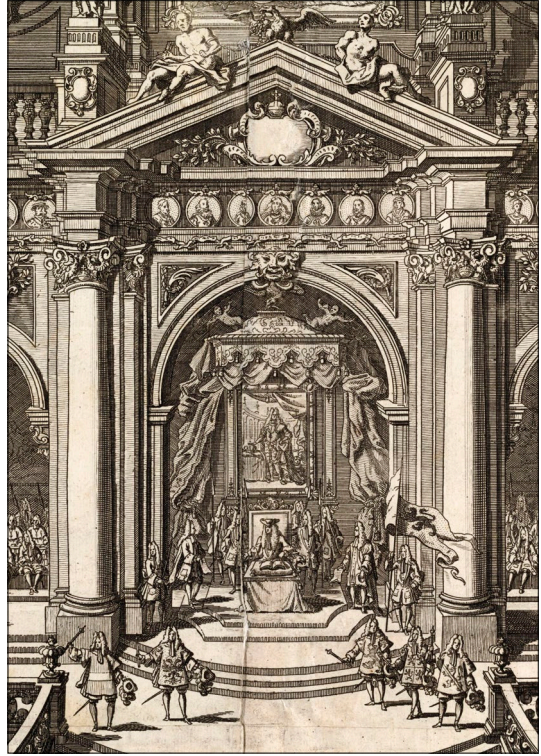
⁶⁹ Manuskriptbericht von Georg Gottlieb Hauer, zitiert in: Ulrike STAUDINGER, *Die Huldigung für Kaiser Karl VI. am 21. Juli 1718, Feste in Regensburg. Von der Reformation bis in die Gegenwart* (Hrsg. Karl Möseneder), Regensburg 1986, S. 310–314.

⁷⁰ So war der in Ypern als kaiserlicher Vertreter aktive Fürst Antoine Joseph Ghislain de Ligne (1682–1750) vorher Adjutant von König Philipp V. von Spanien gewesen.

⁷¹ LÜNIG 1720 (Anm. 17), S. 924, 933.

ter einem Baldachin befand. Davor wurde – wie 1702 in einer ähnlichen Architektur für Philipp V. – die Erbhuldigung entgegengenommen. Das bei der Huldigung verwendete Bildnis oder ein ähnliches Gemälde von Philippe van Roy ist im Rathaus von Brüssel erhalten (Abb. 11).⁷²

In Gent präsentierte die zweigeschossige ephemere Architektur von Jacob Colin oben ein großes Gemälde mit der allegorischen Darstellung der Huldigung an den neuen Landesfürsten. Die Serie der Medaillonporträts der Landesfürsten im Fries des Gebälkes wurde durch die Statuen von Leopold I. und Joseph I. ergänzt, während in der Mittelarkade des Festgerüsts ein Thron unter einem Baldachin aufgestellt und darüber ein Staatsporträt Karls angebracht war (Abb. 12): *Son Excellence y étant montee se plaça dans un fauteuil sur une estrade élevée de trois marches & mise au milieu sous une riche Dais, ou le Portrait de Sa Majesté Imperiale & Catholique étoit exposé. Elle [der interimistische Statthalter Hercule Joseph Louis Turinetti Marquis de Prié; 1658–1726] avoit devant Elle une table couverte d'un tapis de velours cramoisi galonné d'or avec le livre des S. Evangiles sur un carreau.*⁷³ Zwei weitere Staatsporträts des Kaisers wurden in der Kathedrale St. Bavo sowie vor dem Rathaus im Rahmen einer Festdekoration präsentiert und zwar ebenfalls unter einem Baldachin. Von den Huldigungsbildnissen der österreichischen Vizekönige in Neapel sind zwei Darstellungen überliefert. Kardinal Wolfgang Hannibal Graf von Schrattenbach (1660–1738) wurde 1719 zum Vizekönig und somit zum Statthalter des Königreichs Neapel ernannt und kehrte 1722 in seine Diözese Olmütz (Olomouc) zurück. Im Museum des Bistums befindet sich ein Gemälde von Giambattista Canziani, welches die Huldigung der Stände vor dem unter einem Baldachin mit dem Ovalporträt Karls VI. stehenden Schrattenbach zeigt (Abb. 13).⁷⁴



12. Jan Baptist Berterhaus nach C. Eykens: Porträt Kaiser Karls VI. unter einem Baldachin, Gemälde einer Festdekoration in Gent zur Erbhuldigung der Grafschaft Flandern (1717), Radierung, 1719, Privatsammlung (Ausschnitt)

⁷² Louis LEBEER, *Les estampes relatives aux inaugurations de Philippe V et de Charles VI à Bruxelles, Anciens Pays et Assemblées d'États/Standen en Landen*, 16, 1958, S. 44–47, 57–63; Yves JACQMIN, Quentin DEMEURE, *L'hôtel de ville de Bruxelles*, Bruxelles 2011 (*Historia Bruxellae*, 14).

⁷³ *Relation de l'Inauguration Solennelle de Sa Sacré Majesté Imperiale et Catholique Charles VI come Comte de Flandre*, Gent 1719, S. 11; Friedrich POLLEROSS, *Kaiser, König, Landesfürst. Habsburgische „Dreifaltigkeit“ im Porträt, Bildnis, Fürst und Territorium* (Hrsg. Andreas Beyer, Ulrich Schütte, Lutz Unbehaun), München-Berlin 2000 (*Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur*, 2), S. 200–201, Abb. 16.

⁷⁴ Ladislav DANIEL, *Der Vizekönig von Neapel Hannibal Kardinal von Schrattenbach nimmt die Huldigung der Stände entgegen, Gemäldegalerie Kroměříž. Katalog der Gemäldesammlung des erzbischöflichen Schlosses in Kroměříž* (Kroměříž) (Hrsg. Milan Tolgner), Kroměříž 1999, S. 98–100.



13. Giambattista Canziani: *Porträt Kaiser Karls VI. unter einem Baldachin, Gemälde der Eidesleistung von Neapel vor Vizekönig Kardinal Wolfgang Hannibal von Schrattenbach, Ölgemälde, um 1719, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, Olomouc*

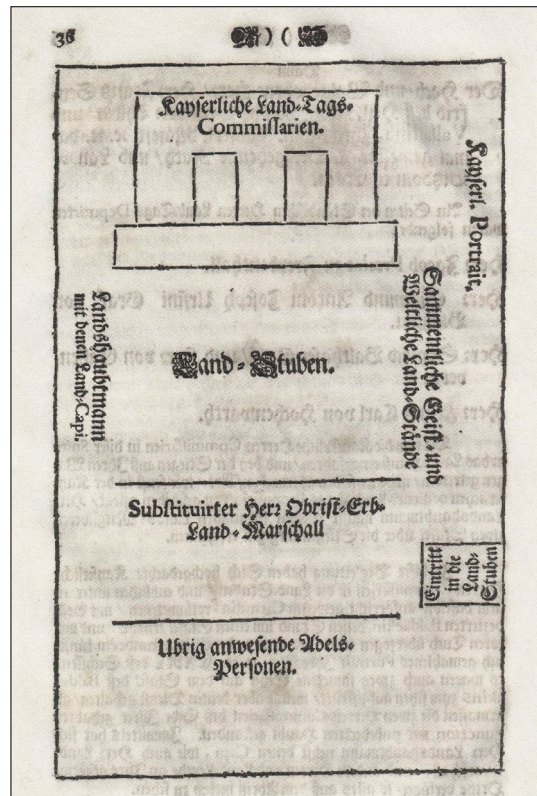
Am 23. April 1732 überreichte der seit 1728 amtierende Vizekönig Aloys Thomas Raimund Graf von Harrach (1669–1742) im Namen des Kaisers vier neapolitanischen Adeligen den Orden vom Goldenen Vlies. Zu diesem Anlass war in der *Sala dei Viceré* (mit einer Porträtgalerie der Vizekönige) des Palazzo Reale ein Thron unter einem Damastbaldachin angebracht worden, über dem sich ein ebenfalls durch einen Baldachin ausgezeichnetes riesiges allegorisches Reiterporträt des Kaisers von Paolo de Matteis befand: *sta dipinto l'augustissimo nostro monarca a cavallo che trionfa della nostra Partenope [= Stadtgöttin von Neapel] di pittura del famoso Paolo de Matteis [...]. Solto del quale stava sentato il dosello per sua Eccellenza [...] sopra del quale stava la sua sedia*. Auf der gegenüberliegenden Seite bzw. in der Mitte des Saales war eine ebenfalls vom Hofingenieur Cristoforo Rossi errichtete und mehrere Meter hohe „macchina“ aufgebaut worden, auf deren Basis sich das Wappen des Vizekönigs befand. Die darüber angebrachten Porträts des Kaiserpaars waren vom Doppeladler mit dem kaiserlichen Wappen bekrönt und beide Festdekorationen waren u.a. durch Kristalluster, Putti usw. *con somma pompa guarniti*. Im Harrach-Archiv sind zwei Zeichnungen dieser Porträtinszenierungen erhalten.⁷⁵

Aus dem Bereich der habsburgischen österreichischen Erblande ist mir nur ein ‚stellvertretendes Porträt‘ bekannt, und zwar von der Erbhuldigung 1728 in Laibach (Abb. 14). Da dort der Herrscher

⁷⁵ Bericht des Zeremonialprotokolls: Gabriel GUERINO, *Cerimoniali e feste durante il vicerego austriaco a Napoli, Cerimoniale del vicerego 2014* (Anm. 51), S. 339–341; Ilaria TELESca, *I disegni del Familienarchiv Harrach di Vienna per la committenza artistica nella Sala dei Viceré del Palazzo Reale di Napoli*, *RIHA Journal*, 0246, 2020: <https://www.riha-journal.org/articles/2020/0246-tesca> (7. 9. 2020).

selbst anwesend war, kam das Gemälde auch nicht bei der eigentlichen Huldigung zum Einsatz, sondern vertrat diesen gleichsam während der Verhandlungen seines Vertreters mit den Krainer Ständen im Landhaus: *In diser Begleitung haben Sich hochgedachte Kayserliche Herren Commissarien in die Land-Stuben / und endlichen unter einem daselbst aufgericht= gewesten Carmisin-rotsametenen / und mit Gold bezierten Baldackin, dessen Stand um einen Stafel erhöht / und mit roten Tuch überzogen war / begeben / an der Seiten stunde ein künstlich gemahlenes Portrait Jhro Maj. ec. ec. KARL deß Sechsten / es waren auch zwey sametene Sessel auf dem Stafel deß Baldackins zum sitzen aufgestellt / welche aber keinen Dienst gehalten / allermassen die zwey Herren Commissarien biß Ende Ihrer gehaltenen Funktion mit unbedeckten Haupt gestanden. Inmittels hat sich Herr Landshaubtmann nebst denen Capi, wie auch Herr Land-Marschall / und andere Herren und Land-Leuthe an Ihre gehörige Orthe verfüget / so alles auß dem Abriß hiebey zu sehen.*⁷⁶

Eine größere publizistische Wirkung erlangten auch die Bildnisse des Kaisers und seiner Gattin, die bei Anlässen von geringerer rechtlicher Bedeutung auf den Fassaden bzw. Festdekorationen der Gebäude von Institutionen, Ministern, Beamten oder Hoflieferanten präsentiert wurden. Als 1716 die Geburt des Erzherzogs Leopold auch in Augsburg gefeiert wurde, ließ etwa Wilhelm Michael von Rauner, Silberhändler und Mitglied des Inneren Rates der Stadt, sein Geschäftshaus mit Bildnissen der kaiserlichen Eltern schmücken, die ebenso wie die dazugehörigen Inschriften in einer Festschrift publiziert wurden (Abb. 15): 8. *Kaysers Caroli VI. Bildnus / mit denen Worten: Vivat Carolus Imperii & stemmatis Augustus. Es lebe Carolus VI. deß Reichs und seines Stammens Vermehrer.* 9. *Der Kayserin Elisabeth Bildnus / mit der Überschrift: Vivat Elisabetha, stemmatis Augusta, Pia, felix foecunda. Es lebe die Kayserin Elisabeth / eine Vermehrerin ihres Stammens / die Fromme / Glückseelige und Fruchtbare.*⁷⁷ Wie der Verleger im Vorwort zum Ausdruck brachte, sollten die von den Patriziern der Reichsstadt zur *aller=devotesten Felicitir= und Beehrung öffentlich auß= und aufgestellte Freuden= und Frohlockungs=Mahle* durch den Druck auch dem Kaiser zu Füßen gelegt werden, in der Hoffnung auf weitere allerhöchste Druckprivilegien. In



14. Porträt Karls VI. beim Zeremoniell der Verhandlungen zwischen kaiserlichen Kommissären und den Krainer Landständen für die Erbhuldigung in Laibach (1728), typographische Tafel in Erb-Huldigungs Actus, 1739, National- und Universitätsbibliothek, Ljubljana

⁷⁶ PERITZHOF 1739 (Anm. 60), S. 35–36.

⁷⁷ Johann Christoph KOLB, *Das Frolockende Augspurg. Wie solches wegen der höchst=beglückten Geburt deß Durchleuchtigsten Ertz=Hertzogen und Printzen von Asturien Leopoldi II. Seine allerunterthänigste Freude den 17. May 1716 durch verschiedene Illuminationes dargestellt hat*, Augsburg 1716, S. 33, Taf. 32.

15. Porträts von Karl VI. und der Kaiserin Elisabeth Christine im Rahmen einer Festdekoration an der Fassade der Silberhandlung von Wilhelm Michael von Rauner in Augsburg (1716), Kupferstich in: *Das Frolockende Augspurg*, 1716, Privatsammlung



diesen Fällen waren die den Stadtraum zierenden Porträts also gleichzeitig ein Ausdruck der politischen Loyalität, ein ökonomisch sinnvoller indirekter Hinweis auf den Status eines Hoflieferanten und eine Investition in künftige *allerhöchste Kayserl. Milde und Protection*.

IV. Das Bildnis in Kaisersälen und Adelsresidenzen:

Nach erfolgter Huldigung bzw. bei Regierungsantritt im Deutschen Reich, in Ungarn und Böhmen sowie in den anderen Erbländern war in den Jahren 1711–1712 eine weitere Serie von Staatsporträts notwendig, um die seit Leopold I. in größerer Zahl nachweisbare Porträtverbreitung zu aktualisieren. Der Empfänger- bzw. Auftraggeberkreis war wieder ähnlich wie bei den oben genannten Bildnissen Karls als spanischer König:

1. Eine größere Gruppe bilden die **Rathäuser in Reichsstädten und landesfürstlichen Märkten**, wo mehrfach auch umfangreichere Kaiser- oder Landesfürstenzyklen zu finden sind.⁷⁸ Das vielleicht früheste Porträt dieser Gattung entstand noch im Jänner 1712: Als der junge Herrscher am 13. Jänner auf seiner Heimreise von der Krönung in Frankfurt nach Wien in Würzburg empfangen wurde, ließ der Magistrat beim Würzburger Hofmaler Georg Franziskus Mika ein lebensgroßes Bildnis von Karl VI. anfertigen. Aufgrund von Zeitmangel nahm der Maler offensichtlich eine Darstellung des spanischen Königs zum Vorbild und fügte nur die heraldische Reichskrone zur spanischen Königskrone hinzu.⁷⁹ Ein weiteres Beispiel für diese Gattung bietet das Gemälde Karls VI. im Rathaus in Brüssel, das gleichzeitig als Versammlungshaus der Stände des Herzogtums Brabant diente. Das Gebäude war 1695 von den Franzosen zerstört worden und erst 1714 konnte der Neubau vollendet werden. In

⁷⁸ Arnulf HERBST, Zur Ikonologie des barocken Kaisersaals, *Bericht des Historischen Vereins Bamberg für die Pflege der Geschichte des Ehemaligen Fürstbistums Bamberg*, 106, 1970, S. 207–344; Franz MATSCHE, Kaisersäle – Reichssäle. Ihre bildlichen Ausstattungsprogramme und politischen Intentionen, *Bilder des Reiches* (Hrsg. Rainer Müller), Sigmaringen 1997 (Irseer Schriften, 4), S. 323–355; POLLEROSS 2000 (Anm. 73), S. 205–206; Johannes ERICHSEN, Kaisersäle, Kaiserzimmer. Eine kritische Nahsicht, *Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962 bis 1806. Altes Reich und neue Staaten 1495–1806. Essays* (Hrsg. Heinz Schilling, Werner Heun, Jutta Götzmann), Berlin–Dresden 2006, S. 272–287.

⁷⁹ Barbara BECK, Georg Franziskus Mika: Kaiser Karl VI., *KaiserRäume – KaiserTräume. Forschen und Restaurieren in der Bamberger Residenz* (Hrsg. Johannes Erichsen, Katharina Heinemann, Katrin Janis), Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seer, München 2007, S. 151–152, Kat. Nr. 3.03.



16. Zeger Jacob van Helmont: Kaiser Karl VI. als Landesfürst von Brabant, Ölgemälde, um 1717, Rathaus Brüssel



17. Kaiser Karl VI., Ölgemälde, um 1715–1725, Rathaus Stockerau

den folgenden Jahren erfolgte die Ausstattung unter der Leitung von Victor Janssens. Das Programm entstand etwa gleichzeitig wie die oben beschriebene Festdekoration zur Huldigung und umfasst auch die gleichen Themen. Eine zentrale Rolle bildete auch hier die Fortsetzung der Galerie der Herzöge von Brabant aus dem Haus Österreich von 1483 bis 1700. Diese bestand aus den fix installierten und von Louis Grangé geschaffenen Bildnissen von Philipp dem Schönen, Kaiser Karl V., Erzherzog Albert und Infantin Clara Isabella sowie der Könige Philipp IV. und Karl II. von Spanien. Das Gegenstück zu den Bildnissen von Maximilian I. und Maria von Burgund im Konferenzsaal bildete das Staatsporträt Karls VI. über einem vergoldeten Thron sowie unter einem Baldachin.⁸⁰ Ob es sich bei diesem Gemälde um das heute in diesem Raum über einem Kamin befindliche allegorisch-idealisierte Bildnis des Herrschers (Abb. 16) oder um das heute im Vorraum befindliche und vorher erwähnte ganzfigurige Porträt von Philipp van Roy handelt, lässt sich nicht klären.

Die Serie der Habsburgerporträts im Landesfürstensaal des Wiener Rathauses wurde 1715 um das Porträt Karls VI. von Johann Kupetzky erweitert. Dieses Gemälde wurde am 17. Jänner 1716

⁸⁰ Luc DUERLOO, Discourse of Conquest, Discourse of Contract. Competing Visions on the Nature of Habsburg Rule in the Netherlands, *Bündnispartner und Konkurrenten der Landesfürsten? Die Stände in der Habsburgermonarchie*, Wien-München 2007 (Veröffentlichungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, 49), S. 470–471, Abb. 3.



18. Jacques van Schuppen: Kaiser Karl VI. im Krönungsornat, Ölgemälde, 1739, Rathaus Stockerau

von der Stadt mit nicht weniger als 411 Gulden bezahlt, wozu noch 12 Gulden für den Gehilfen kamen.⁸¹ Ein Zyklus mährischer Markgrafen mit einer Apotheose Karls VI. wurde 1732 von Franz Rehor Ignaz Eckstein im Landtagssaal des Ständehauses in Brünn (Brno) geschaffen, wovon aber nur Fragmente erhalten blieben.⁸² Von Karl VI. im ungarischen Krönungsornat existiert ein Staatsporträt von Johann Jacob Mattern di Cilano, das 1728 vom Bürgermeister der Stadt Bratislava, Johann Christoph Burgstaller (1674–1758), in Auftrag gegeben wurde.⁸³

Gleich vier Porträts Karls VI. sind hingegen im Habsburgersaal des Rathauses im landesfürstlichen Markt Stockerau (seit 1893 Stadt) erhalten. Neben dem schon erwähnten kleinen Bildchen im Porträt von Königin Elisabeth Christine ist dort als Gegenstück ein Bildnis zu finden, das Karl zwar in höherem Alter, aber als spanischen König zeigt (Abb. 17). Dies war wohl der

Grund, dass man 1739 nach der Fertigstellung des neuen Rathauses für 150 Gulden eine Kopie des Kaiserporträts der Akademie von Jacques van Schuppen für das *Ratszimmer* anfertigen ließ (Abb. 18). Schließlich gibt es noch ein Halbfigurenporträt des Herrschers im spanischen Mantelkleid und Hut mit blauen Federn.⁸⁴

Zuletzt seien noch die drei Gemälde von Kaiser Leopold und seinen beiden Söhnen von Matthias Mimbl aus dem Rathaus der Stadt Marburg a. d. Drau (Maribor) erwähnt. Das Porträt des Vaters war um 1681 angeschafft worden, 1709 folgten die Bildnisse der Söhne, d.h. Josephs I. als Kaiser und seines Bruders als König von Spanien.⁸⁵

Wie in Würzburg oder in Brüssel konnten solche für den *Adventus* eines (neuen) Herrschers oder einer Herrscherin ephemere genutzten Bildnisse auch innerhalb der Erbländer gleichsam ver-

⁸¹ Friedrich POLLEROSS, *Pro Deo, Cesare et Patria. Zur Repräsentation der Stände in Österreich vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, Bündnispartner 2007* (Anm. 80), S. 479–532; Eduard A. SAFARIK, *Johann Kupezky (1666–1740). Ein Meister des Barockporträts*, Ludwig-Museum Aachen, Aachen 2001, S. 102–103, Kat. Nr. 31; Eduard A. SAFARIK, *Johann Kupezky (1660–1740). Gesamtwerk*, Brno 2014, S. 102–103, Kat. Nr. 31; SAFARIK 2014 (Anm. 57), S. 42.

⁸² Petr MATĀ, *Stuben und Säle. Symbolische Kommunikation und politische Kultur in den ständischen Versammlungsräumen der Habsburgermonarchie in der Frühen Neuzeit*, Wien 2020 (ungedruckte Habilitationsschrift).

⁸³ Jana LUKOVÁ, Martina VYSKUPOVÁ, *Portraits of Members of the House of Habsburg – Habsburg-Lorraine in the Collections of the Bratislava City Gallery*, Bratislava City Gallery, Bratislava 2017, S. 35–36.

⁸⁴ Karl GUTKAS, *Kaiser Karl VI., Prinz Eugen und das barocke Österreich* (Hrsg. Karl Gutkas), Niederösterreichisches Landesmuseum, Wien 1986, S. 71–72, Kat. Nr. 1.74; FISCHER 2013 (Anm. 14), S. 39–40, 62–63, Abb. 22.

⁸⁵ Vortrag von Polona Vidmar *Drei Porträts der Habsburger in Maribor*, Internationales wissenschaftliches Kolloquium Strategien adeliger Repräsentation in der Frühen Neuzeit, Ljubljana, 11. Mai 2018 (nicht publiziert).

stetigt werden.⁸⁶ So befindet sich am Stadttor von Rijeka in Richtung Meer ein Relief mit den Halbfigurenporträts der Kaiser Leopold I. und Karl VI., welches in mehreren Etappen zwischen 1695 und 1753 realisiert wurde. Die jüngere Büste entstand offensichtlich anlässlich des kaiserlichen Besuches in der Stadt im Jahre 1728,⁸⁷ worauf auch die Inschrift mit Nennung der drei verantwortlichen Lokalpolitiker hindeutet: *HONORI ET GLORIAE CAROLI VI ROMANORVM IMPERATORIS / ET III HISPANIARVM REGIS HVC ADVENIENTIS / FLVMINENSIS COMVNITAS DOMINO ADELMO ANTONIO / S. R.I. COMITE PAETAZ S.C. M. CVBICVLARIO / PRAEFECTO REGENTE IVDICIBVS DOMINO ANTONIO BON/ ET DOMINO ANTONIO SPINGAROLI RESTAVRANS / ET PERFICIENS REPOSVIT ANNO 1728.*⁸⁸

Aus demselben Anlass ließ die Stadt Laibach (Ljubljana) zwei Porträtbüsten von Karl VI. anfertigen. Eine empfing den Kaiser schon bei der Ankunft, da ein Stadttor in einen Triumphbogen verwandelt worden war: *So hat fehrners der Ehrsame Magistrat alhier / um auch der Nach=Welt ein Merckmal seiner / gegen allerhöchst= ernennter Kays. Majest. rc. rc. allerunterthänigist tragender Veneration zu hinterlassen / an dem oft besagten Lands=Vitzdomischen Thor / wodurch der Einzug bestimmt war / eine Triumph=Porte von Stein / mit Säulen / Pyramiden / und Trophaeis verfertigt / und mit Eintragung Dero Kayserlichen Bildnus von weissen Marmor samt obstehender Fama allergehorsamst dedicirt mit folgender Inscription: CAROLO VL ROMANORUM MONARCHAE / German. Hispan. Hung. Bohem. / Regi, Archi Duci Austriae, &c. &c hanc / urbem ad accipiendum â Ducatu Car- / nioliae homagium / Ingrediendi / S. P. Q. Labac. Anno 1728. Oben bey der Fama seynd folgende Worte: Gloria Martis / CJaud. Wodurch dises als gemein vorhin erbauet gewest Lands=Vitzdomisches= Thor in eine wol=gezierte Ehren= und Triumph=Porte verwandelt worden ist. Nach so befolgt= Burgermeisterischer Function seynd Jhro Röm. Kayserl. und Königl. Cathol. Majest. ec. ec. unter der andermaligen Abfeuerung der Stücke auf dem Schloß=Berg nebst Dero Hof=Begleitung durch disen Triumph=Eingang in die Stadt gezogen / diser Einzug dann gienge also fort durch die Herren=Gassen gegen Land=Hauß / und weiter über den neuen Marck / und Brucken / dann über den Platz gegen Rath=Hauß / alwo der Magistrat zu Seiner Kayserl. Majest. ec. ec. allerhöchsten Ehren ein andermaliges Denck=Zeichen vorgestellt / indeme derselbe auf einem Eck deß Rath=Hauß die Göttin deß Fridens / oberhalb aber die Bildnuß Caroli Magni, mit der Überschrift: Pace Magnus. Auf dem andern Eck aber den Kriegs=Gott Mars, und oberhalb die Bildnuß Caroli V. mit der Überschrift: Bellô Magnus. Aufgerichtet / in der Mitte deß Ehren=Gerüestes stunde ein verfertigtes Brust=Stuck Seiner anjetzo regierenden Kayserl. Majest. ec. ec. Caroli VI. oberhalb stellte sich die Fama, zu beyden Seiten auf allerhöchst=Dieselbe deutende / mit der Inscription: Hic ex utrôque. Und den Gipfel deß Ehren=Gerüestes zierete ein zwey-Köpfiger Adler mit denen Kayserlichen Insignien; in der Mitte der Schwippögen aber blückete herfür ein sehr künstlich von Bildhauer=Arbeit ver-*

⁸⁶ Im Zusammenhang mit einem Besuch im Rahmen der Krönungsreise 1723 wurde lange Zeit irrtümlich auch eine große böhmische Medaille genannt, die jedoch dem Kaiserpaar in zwei Exemplaren zur Unterstützung einer Bittschrift um städtische Privilegien überreicht wurde: Štěpán VÁCHA, Die große Gedenkmedaille der Bergstadt Příbram für Kaiser Karl VI. von 1728, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 6–7, 2004–2005, S. 204–229.

⁸⁷ Zur Reise siehe auch Eva HOLZ, Die Habsburger in Krain, *Habsburger unterwegs. Vom barocken Pomp bis zur smarten Business-tour* (Hrsg. Renate Zedinger, Marlies Raffler, Harald Heppner), Graz 2017, S. 32–37; Stefan SEITSCHKEK, Die Erbhuldigungsreise 1728. Organisation und Durchführung, *Habsburger unterwegs* 2017 (Anm. 87), S. 45–85.

⁸⁸ Mirjana REPANIĆ-BRAUN, Representation of the Habsburgs in Croatian Historical Lands. Public Spaces and Religious Art as Political Tools, *Die Repräsentation der Habsburg-Lothringischen Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur/Representing the Habsburg-Lorraine Dynasty in Music, Visual Media and Architecture 1618–1918* (Hrsg. Werner Telesko), Wien-Köln-Weimar 2017, S. 328–332.



19. Francesco Robba: Kaiser Karl VI., Marmorbüste vom Rathaus in Laibach, 1728, Museum und Galerien der Stadt Ljubljana, Ljubljana

*fertigter Lind-Wurm / welcher die Stadt=Wappen außgedeutet / und an dem Huldigungs=Tag dem Volck rot= und weissen Wein außgespendet hat. Nach Vorbeygehung diser Ehren-Bildnussen haben Sich Jhro Kayserl. Majest. ec. ec. endlichen biß zu der nächst an Dero zubereiteten Residenz, oder so benambsten Bistum stehenden Cathedral-Kirchen Sancti Nicolai verfuget / [...].*⁸⁹ Im Bericht von Peritzhoff wird die huldigende Funktion der städtischen Bildnisse in aller Deutlichkeit erwähnt und die von Francesco Robba angefertigte Büste des Festgerüsts wurde nachträglich in das Portal des Rathauses integriert (Abb. 19),⁹⁰ während in Triest zur Erinnerung an den Besuch anlässlich der Erbhuldigung sogar eine Säule mit einem Standbild des Kaisers errichtet wurde⁹¹.

2. In den deutschen **Reichsstiften** sowie den österreichischen und böhmischen **Bischofssitzen** bzw. **Klöstern** lassen sich hauptsächlich zwei Porträtformen nachweisen – das Gemälde als Einzelstück oder Teil einer Kleinserie sowie das vielfach als Fresko oder als Skulptur ausgeführte ganzfigurige Porträt des Herrschers in einem Kaiser- oder Habsburgersaal.⁹² Beispiele für die erste Gattung bilden etwa das Auerbach zugeschriebene Gemälde des ehemaligen Schwarzspanierklosters in Wien⁹³ sowie ein Gemälde von Johann Nepomuk Kellner aus dem Jahre 1736 im Stift Klosterneuburg.⁹⁴ Auch für das Kapuzinerkloster in Karlobag in Kroatien fertigte der steirische Hofmaler Johann Veit Hauckh 1713 mit dem Bildnis des neuen Herrschers auch gleich die Porträts seiner beiden Vorgänger an.⁹⁵

In der Residenz des oben schon erwähnten Fürstbischofs von Brixen, Kaspar Ignaz Graf Küngl, wurde die Statuengalerie der Habsburger aus der Zeit um 1600⁹⁶ im Zuge der Einrichtung des

⁸⁹ PERITZHOF 1739 (Anm. 60), S. 31–33.

⁹⁰ Matej KLEMENČIČ, Stanko KOKOLE, *Francesco Robba in beneško baročno kiparstvo v Ljubljani/Francesco Robba and the Highlights of Venetian Baroque Sculpture in Ljubljana*, Narodna galerija, Ljubljana 1998, S. 29, Abb. 17.

⁹¹ POLLEROSS 2000 (Anm. 73), S. 198–199, Abb. 13.

⁹² HERBST 1970 (Anm. 78), S. 207–344; Friedrich POLLEROSS, *Imperiale Repräsentation in Klosterresidenzen und Kaisersälen, alte und moderne kunst*, 203, 1985, S. 17–27; MATSCHE 1997 (Anm. 78), S. 323–355.

⁹³ Julia STROBL, *Die Wiener Schwarzspanierkirche und ihre barocke Ausstattung*, Wien 2016 (ungedruckte Masterarbeit), S. 107, 109–110, Abb. 89.

⁹⁴ Floridus RÖHRIG, *Kaiser Karl VI., Der Traum vom Weltreich. Österreichs unvollendeter Escorial*, Stiftsmuseum Klosterneuburg, Klosterneuburg 1999, S. 112, Kat. Nr. 78; Alexander POTOUCEK, *Kaiser Karl VI., Kirche – Kloster – Kaiserin. Maria Theresia und das sakrale Österreich* (Hrsg. Wolfgang Christian Huber), Stiftsmuseum Klosterneuburg, Klosterneuburg 2017, S. 139, Kat. Nr. K 1.

⁹⁵ Viktoria Maria REDL, *Johann Veit Hauckh. Ein steirischer Barockmaler (1663–1746)*, Graz 1986 (ungedruckte Dissertation), S. 514, Kat. Nr. 157a–c. Für die Korrektur der bei Redl falschen Angabe "Kalwang" danke ich Edgar Lein.

⁹⁶ Franz MATSCHE, *Hans Reichles Statuenzyklus des Habsburger-Stammbaums in der fürstbischöflichen Hofburg*

„Kaisertraktes“ von 1707–1711 durch eine kleine Porträtserie ergänzt, zu welcher ein ovales Bildnis Karls in Rüstung mit einem von der heraldischen Königskrone bekrönten Rahmen gehört.⁹⁷ Ganze Serien von Landesfürsten bzw. Habsburgern gab oder gibt es u.a. auch in den Residenzen der Fürstbischöfe bzw. Fürstbischöfe von Fulda,⁹⁸ Bamberg,⁹⁹ Olmütz¹⁰⁰ oder Salzburg¹⁰¹.

Das oberösterreichische Augustiner-Chorherrenstift St. Florian verfügt über zwei Bildnisse Karls: 1706 schuf Johann Philipp Ruckenbauer für 30 Gulden ein Gemälde Karls als König von Spanien (215 x 106 cm) für den Habsburgersaal. Für die Bildnisse der Kaiser Ferdinand II., Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I. wurden 1711 einheitliche Rahmen angeschafft.¹⁰² Sozusagen als krönender Abschluss dieser Serie bzw. aufgrund der weiteren politischen und architektonischen Entwicklung entstand dann der 1733 vollendete Kaisersaal, in dessen Deckenfresko Karl VI. als österreichischer Jupiter und Sieger über die Osmanen in Siebenbürgen und Serbien verherrlicht wird. Das monumentale Reiterporträt des Kaisers sowie sein Gegenstück mit der Darstellung des Prinzen Eugen von Savoyen feiern den Sieg der kaiserlichen Armee über die Türken 1716 bei Peterwardein und 1717 bei Belgrad.¹⁰³ Im *Rittersaal* des Stiftes Ossiach kulminierte die Serie der 14 im Jahre 1744 von Josef Ferdinand Fromiller freskierten Kärntner Landesfürsten hingegen in einem Deckenfresko der Kärntner Erbhuldigung vor Karl VI. im Jahr 1728.¹⁰⁴

zu Brixen (1596–1601), *Am Anfang war das Auge. Kunsthistorische Tagung anlässlich des 100jährigen Bestehens des Diözesanmuseum Hofburg Brixen* (Hrsg. Leo Andergassen), Bozen 2004 (Veröffentlichungen der Hofburg Brixen, 2), S. 180–243.

⁹⁷ Johann KRONBICHLER, *Die barocken Gemälde der Hofburg Brixen* (Veröffentlichungen der Hofburg Brixen, 4), Brixen 2018), S. 328–329.

⁹⁸ Ernst KRAMER, *Der Kaisersaal im Residenzschloss zu Fulda, Festschrift für Karl Lohmeyer* (Hrsg. Karl Schwingel), Saarbrücken 1954, S. 106–117; Friedrich POLLERROSS, *Repräsentation und Reproduktion. Der ‚Kaiserstil‘ in den zeitgenössischen ‚Massenmedien‘, Die Repräsentation 2017* (Anm. 88), S. 55–56, Abb. 10.

⁹⁹ HERBST 1970 (Anm. 78), S. 207–344; ERICHSEN 2006 (Anm. 78), S. 281–283.

¹⁰⁰ Der 1667 angefertigte Zyklus umfasste 17 Gemälde historischer Herrscher sowie zwei Bildnisse des regierenden Kaisers und seiner Gattin. Später wurde die Serie fortgesetzt, es blieben aber nur die Bildnisse von Rudolf I., Friedrich dem Schönen, Friedrich III. sowie Maria Theresia und Franz I. Stephan erhalten, siehe Martina KOSTELNÍČKOVÁ, *A Moravian Painter from Místek, Olomouc Picture Gallery. 3: Central European Painting of the 16th–18th Centuries from Olomouc Collections* (Hrsg. Milan Togner, Martina Kostelníčková), Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2008, S. 162–165, 236–238.

¹⁰¹ Die heute im Kaisersaal der Residenz befindliche und mit Rudolf I. beginnende Serie ist erstmals 1619 nachweisbar und wurde nach 1712 um das Gemälde Karls VI. von Jacob Zanusi ergänzt; Hans TIETZE, Franz MARTIN, *Die profanen Denkmale der Stadt Salzburg*, Wien 1914 (*Österreichische Kunsttopographie*, 13), S. 35–36; Johann KRONBICHLER, *Der Salzburger Hofmaler Jacob Zanusi*, Salzburg 2001, S. 141, Nr. 26, Abb. 151–152.

¹⁰² Peter BROUCEK, *König Karl III. von Spanien, Welt des Barock* 1986 (Anm. 20), S. 155; Kat. Nr. 14.15; *Die Kunstsammlungen des Augustiner-Chorherrenstiftes St. Florian* (Hrsg. Margareta Vyoral-Tschapka, Theodor Brückler) Wien 1988 (*Österreichische Kunsttopographie*, 48), S. 214, Nr. 35–40; Wolfgang HUBER, *Karl von Österreich als Karl III., König von Spanien, Der Traum vom Weltreich* 1999 (Anm. 94), S. 69, Kat. Nr. 17.

¹⁰³ Elisabeth KOVÁCS, *Die Apotheose des Hauses Österreich. Repräsentation und politischer Anspruch, Welt des Barock* (Hrsg. Rupert Feuchtmüller, Elisabeth Kovács), Wien-Freiburg-Basel 1986, S. 81–83 (Abb.); Werner TELESKO, Friedrich BUCHMAYR, *Der „Marmorsaal“ im Augustiner-Chorherrenstift St. Florian. Die Verherrlichung des Türkensiegers Kaiser Karl VI. im Lichte schriftlicher und bildlicher Quellen, Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereins*, 158, 2013, S. 211–258.

¹⁰⁴ Herfried THALER, *Das „Zitat von Autoritäten“ im Werke Josef Ferdinand Fromillers, Kunstjahrbuch der Stadt Linz* 1995, Wien-München 1995, S. 127, Abb. 34–36; POLLERROSS 2000 (Anm. 73), S. 207–208, Abb. 17; Eduard MAHLKNECHT, *Malerei, Barock in Kärnten* (Hrsg. Gottfried Biedermann, Barbara Kienzl), Klagenfurt 2000 (*Kunstgeschichte Kärntens*), S. 140–142; Stefan SEITSCHKEK, *Die Erbhuldigung 1728 in Kärnten, ihre Organisation und Durchführung anhand ausgewählter Quellen, Carinthia I*, 202, 2012, S. 152–154, Abb. 6.

Eine Serie von ovalen Freskos böhmischer Könige vom Gründer Boleslav II. über Ottokar I. und Karl von Luxemburg bis zu Rudolf II. und Leopold I. von Jan Jakob Stevens von Steinfels aus der Zeit um 1720 in der Benediktinerabtei Breunau (Břevnov) bei Prag wurde durch allegorische Medaillons mit kleinen Bildnissen von Ferdinand II., Leopold I., Joseph I. und Karl VI. ergänzt. Vielleicht kommt den Darstellungen der Habsburger aufgrund der Gründung des ersten böhmischen Männerklosters im Jahre 993 durch den Hl. Adalbert eine untergeordnete Rolle zu.¹⁰⁵

Im Gegensatz dazu entstand etwa gleichzeitig in dem von Kaiser Otto I. 972 zur Reichsabtei erhobenen Benediktinerkloster Otto-beuren in Schwaben die repräsentativste Form eines *Kaisersaales* mit lebensgroßen Holzstatuen von Anton Sturm (Abb. 20). Das Programm verrät auch die Unterschiede zur Serie der böhmischen Landesfürsten: Die Statuen von Rudolf I. bis Karl VI. wurden nämlich in Otto-beuren, dessen Abt seit 1712 kaiserlicher Rat und Erbkaplan war, mit einem Deckenfresko von Karl Stauder verbunden, welches laut Programm des Abtes die *Historia ecclesiastica translationis S. R. Imperii in personam Caroli Magni, tum Franciae Regis, a S. Pontifice Leone III. peractae*, also die Krönung Karls des Großen durch Papst Leo III. zeigt, während Halbfiguren die mittelalterlichen Kaiser von Otto I. bis zu Friedrich II. sowie die Supraporten mittelalterliche Kaiserinnen wie Kunigunde und Hildegard porträtieren.¹⁰⁶

In der Reichsabtei Salem, die sich als „prima Imperii Romano Germanici Praelatura“ verstand, entstand zwischen 1708 und 1722 vor dem Hintergrund einer Diskussion über den Verzicht auf die Reichsunmittelbarkeit oder die Erhebung in den Reichsfürstenstand ein ebenso prunkvoller *Kaisersaal*. Dieser wurde vom Stuckateur Franz Joseph Feuchtmayer und dem Maler Franz Carl Stauder mit einer ähnlichen Thematik wie Otto-beuren ausgestattet, wie eine der Inschriften verrät: *Der Saal erstrahlt durch die Gestalten all jener Kaiser und Päpste, die ihrem Salem heilige Rechte gegeben haben*. Dementsprechend findet man neben den Büsten von 16 Päpsten und den Kaisern



20. Anton Sturm: Kaiser Karl VI., Holzstatue, 1725, ehemaliges Benediktinerstift Otto-beuren

¹⁰⁵ Benediktini. *Barokní nástěnná malba v českých zemích/The Benedictines. Baroque Ceiling Paintings in the Czech Lands*, Praha 2016, S. 156–160, 208–210.

¹⁰⁶ Norbert LIEB, Die barocke Architektur und Bilderwelt des Stifts Otto-beuren, *Otto-beuren. Festschrift zur 1200-Jahrfeier der Abtei* (Hrsg. Aegidius Kolb, Hermann Tüchle), Augsburg 1964, S. 371–376; HERBST 1970 (Anm. 78), S. 301–305; MATSCHE 1997 (Anm. 78), S. 328–329; Wolfgang WÜST, Reichsidee in der Ikonographie der „Suevia Sacra“, *Bilder des Reiches* 1997 (Anm. 78), S. 197–200.

Konstantin Magnus, Theoderich Magnus, Karolus Magnus sowie Konrad Magnus lebensgroße Stuckstatuen der Kaiser Lothar und Konrad sowie zwölf Habsburger von Rudolph I. bis zu Leopold I. Aufgrund des Todes von Joseph I. im Jahr 1711 erhielt dessen gemaltes Reiterporträt ein Gegenstück von Karl VI., welches das ursprünglich an dieser Schmalseite des Saales geplante Gemälde mit der Darstellung der Klostergründung ersetzte.¹⁰⁷ Die Wahl der Kaiserporträts oszillierte also in Salem zwischen einer Selbstdarstellung als Reichsstand und einer Huldigung an die Habsburger als vorderösterreichische Landesherren. In diesen Fällen ist zwar die geographisch-juristische Unterscheidung zwischen Reichsgebiet sowie Erbländern notwendig und sinnvoll, die Auftraggeber unterschieden jedoch nicht immer genau zwischen Reichs-, Kaiser- oder Landesfürstensälen.

3. Porträts Karls VI. in den Residenzen von kaiserlichen Ministern:

Historisch gut dokumentiert sind die Bildnisse des kaiserlichen Ehepaares für die Familie Schönborn. Reichsvizekanzler Friedrich Karl von Schönborn (1674–1746) dachte bereits im März 1711 an die Beschaffung von *familienstück für seinen niederösterreichischen Herrschaftssitz bei Göllersdorf. Er wollte dort zwei Porträtzimmer einrichten, die einerseits den Familienmitgliedern, andererseits jenen Habsburgern gewidmet waren, denen die Schönborns gedient hatten.* Am 29. November 1713 berichtete der Reichsvizekanzler seinem Onkel, dem Kurfürsten und Reicherkanzler Lothar Franz von Schönborn (1655–1729), dass er nun *an die meubelirung zu Schönborn allgemach gedенke, daher E. chfl. Gn. und des Kurfürsten Johann Philipp, des gross- und vatters [Philipp Erwein und Melchior Friedrich] exc. Contrefaits zu dem familienzimmer, welches nebst denen 5 kaiseren, denen man in erzkanzlei inclusive Ferdinand IV. gedienet, die vier benante, dem h. landkomtur [Damian Hugo], mich, den graf Puchheimb [Philipp Gaston von Buchheim] und den graf Wolfsthal [Franz Anton von Wolfsthal] zur begleichung haben wird, vonnöten hätte, dahero umb die vier obige, jedes 7 schuch hoch und 4 und ein halbes Nürnberger braid in lebengrös und in der zeit bitte, damit gegen den mai darzu gelangen könne.* Die fehlenden Gemälde bzw. Kopien der in Deutschland befindlichen Familienporträts gab Friedrich Karl von Schönborn schließlich beim kaiserlichen Hofmaler Frans van Stampart in Auftrag, wie aus einem Brief vom 16. Dezember 1713 hervorgeht: *Ich bin gestern zu Göllersdorf gewesen [...] und habe zur ausstaffirung den berühmten maler Stambart [...] mit mir gehabt, dem ich die zwei Zimmer in originali zu dem licht gezeichnet, wo die gesambte familie sambt denen kaiseren, welchen diese gedienet, hinkommen sollen. Werde ermelten Stambart auf meine kösten hinausschicken, umb unsere völlige familie in gleichendem monumento zu bekommen.*

Zur Vervollständigung der Göllersdorfer Kaiserbildnisse oder parallel dazu begannen sich Friedrich Karl und /oder auch Kaiser Karl VI. für Porträts der kaiserlichen Vorgänger zu interessieren, wie aus einem Brief von Mainz nach Wien vom 30. Jänner 1712 hervorgeht: *Sonsten wird sich der vetter zu erindern wissen, dass er mir nomine caesaris gesagt, ich mögte doch mit dem [Johann Matthäus] von Merian wegen des gemachten portraits - das craionirte, so er von der jetzigen Mt. zu Frankfurt gemacht - sowohl als desjenigen, welches sein vatter von dem kaiser Leopoldo lebensgrösse zu pferde auff dessen wahltag zu Francforti in öhlfarben gemahlet,¹⁰⁸ accordiren. Nachdem ich nun lang gehandelt habe, so bin auff 400 ducaten mit ihm vor beide zusammen eins*

¹⁰⁷ MATSCHE 1997 (Anm. 78), S. 339–349; Ulrich KNAPP, *Der Kaisersaal der ehemaligen freien Reichsabtei Salem*, Petersberg 2013, S. 64–117.

¹⁰⁸ Das 340 x 290 cm große Gemälde im KHM (GG Inv.-Nr. 6830) wurde schon von Günther Heinz als das Werk Merians eingeschätzt: Günther HEINZ, *Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der österreichischen Erblände*, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 59, 1963, S. 209, Nr. 153, Abb. 222.

worden in hoffnung, dass es nicht zu viel sein werde, in ahnsehung, dass vor des kaisers Leopoldi contrefait 1200 rthlr [= Reichstaler] nebenst einer güldenen ketten mit einer medaille ehedessen ist accordirt gewesen, worauff er aber nur, so viel mir wissend, 300 bis 400 thaler empfangen hatte, das übrige aber bis dato stehen geblieben, also dass ich glaube noch wohl gehandelt zu haben, auch anbei schade wäre, wan des kaisers Leopold contrefait, nicht an den orth kommen sollte, wohin es gehören thuet. Occasion dieses handels habe ich von dem von Merian gehoret, daß Ihre Maj. dem kaiser jährlich 1600 golltdgüllden von der statt Frankfort, nicht wissendt ex quo capite mußten gereicht werden undt daß dieses gelltdt gemeiniglich als ein gratiale gegeben wurde, wie es dann der Salvinioni von dem kaiser Leopold gehabt hatte. Nun hatt der von Merian die speculation, ob ihm nicht modernus caesar, als ein liebhaber der mahlerei, diese 1600 golltdgüllden ihm undt seiner frau ad dies vitae zugeben konde bewogen werden; so wollte er hiengegen dem kaiser alle seine mahlereien, deren etliche hundert stück sein, überlassen. Das Geschäft kam zustande und am 27. Juli berichtete Kurfürst Lothar Franz seinem Neffen, daß des von Merian seine Sachen vor den kaiser allbereits vorgestern von hier auff Regensburg an den Sonnemann abgangen seint, nicht zweiffelendt, daß sie baldt darunden eintreffen werden. Es wirdt vermutlich ein portrait vor den grafen von Altheim, il favorito¹⁰⁹, derbei sich befinden, welches er ihm nomine des Merians wolle einhändigen lassen. Am 17. August berichtete Friedrich Karl von der Ankunft der Gemälde in Wien: Die Merianschen stück seynd zu Ihrer Maj. Contento ankommen und gestern überliefert worden, weiln Dieselbe anheut auf eine jagd, so habe auch den gefallen weiters nicht können vernehmen.¹¹⁰

Der Mainzer Kurfürst, der 1708 die Konversion der Kaiserin und 1711 die Krönung des Kaisers durchgeführt hatte und ab 1707 den Kaisersaal in seiner Bamberger Residenz von Melchior Steidl freskieren ließ,¹¹¹ wollte dieses nicht nur institutionelle, sondern auch persönliche Naheverhältnis 1714 im durch die kaiserliche Belohnung von 150.000 Gulden finanzierten Schloss Weißenstein in Pommersfelden ebenfalls dokumentieren und bestellte daher bei Frans van Stampart ein Gemälde des Kaiserpaares. Sein Neffe und Stellvertreter am Wiener Hof vermittelte auch diesen Auftrag an den Hofmaler. Am 1. April 1713 berichtete Friedrich Karl aus Wien, dass das offensichtlich vom Kurfürsten bestellte Bildnis für Pommersfelden noch nicht fertig sei: *Das kaiserl. Porträt habe ich noch nicht, werde mir aber Mühe geben.* Am 23. Juli schrieb der Kurfürst aus Bamberg nach Wien: *Dass der h.r.v. canzler den contrefaitmaler Stampart herauschicken will, ist mir gantz recht.* Er solle Ende August anreisen, sodass Zeit wäre, *mich ein paar mahl von ihm malen zu lassen.* Während seiner Abwesenheit wegen der Hirschbrunft könne Stampart in Frankfurt und Mainz daran arbeiten, *die übrige, die der vetter verlanget, abzumahlen, da dann darnach bei seinem retour er noch einige portraits von mir machen könde. Mittlerweil nuhn undt bis gegen endt des augusti könde er vielleicht die gnadt noch haben, Jhre Mt. die kaiserin vor mich noch zu mahlen undt bin ich wohl über die massen erfreuet, dass ich dieser allerliebreichsten herrschaft contrefaiten mich zu erfreuen undt zu getrösten habe.* Die Ausführung der Gemälde für beide Auftraggeber zog sich jedoch noch länger hin. Im April 1714 bat Friedrich Karl seinen Vater Melchior Friedrich von Schönborn um

¹⁰⁹ Zur Rolle und Bedeutung Althanns als „Favorit“ des Kaisers siehe Andreas PEČAR, Favorit ohne Geschäftsbereich. Johann Michael Graf von Althann (1679–1722) am Kaiserhof Karls VI., *Der zweite Mann im Staat. Oberste Amtsträger und Favoriten im Umkreis der Reichsfürsten in der Frühen Neuzeit* (Hrsg. Michael Kaiser, Andreas Pečar), Berlin 2003 (Zeitschrift für historische Forschung, Beiheft 32), S. 331–344.

¹¹⁰ Hugo HANTSCH, *Quellen zur Geschichte des Barocks in Franken unter dem Einfluß des Hauses Schönborn*, 1, Augsburg 1931 (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Fränkische Geschichte, 8), S. 221–222, 230–231, 234.

¹¹¹ MATSCHE 1997 (Anm. 78) S. 328, Abb. 3; ERICHSEN 2006 (Anm. 78), S. 281–283.

die Merianschen Bildnisse des Vaters und des Onkels Johann Philipp sowie um Bildnisse seiner Schwester und des *msr. Le grandprevost* [Damian Hugo], die ihm noch für sein *chambre de famille* fehlen würden. Aber am 14. September konnte Lothar Franz aus Wien durch seinen Neffen von der Fertigstellung des Stampartschen Bildnisses informiert werden: *Wegen denen herrschaften contrafaits werden E. chfl. Gn. Gewiss vergnügt sein. Mit mir hat Stampart auch so wohl reussirt, dass es die ganze welt lobet. Sollten E.chfl. Gn. dies original etwan auf ein camin verlangen, so ist es sambt dem lebenden von herzen zu befehl. Der preis ist pr. 100 rthlr. Auf ein lebensgross 7 schuhe hoch, 50 pr. Kniestück und pro prust stuck 36 gemacht.* Tatsächlich wurde damals im *Churfürstlichen Seithen-Zimmer* des Schlosses Schönborn eine Porträtgalerie eingerichtet, welche die politischen Patronagenbeziehungen der Schönborn eindeutig visualisierte: Hier waren nämlich die Porträts der beiden Schönbornschen Kirchenfürsten Johann Philipp und Lothar Franz mit den Bildnissen der fünf Habsburgerherrscher von Ferdinand III. bis zu Karl VI. vergesellschaftet.¹¹² Auch die Porträts von Karl VI. und Elisabeth Christine wurden 1714 von Stampart bei seinem Besuch in Franken geliefert – allerdings nicht auf Kosten des Hofes, wie Friedrich Karl am 14. Oktober enttäuscht berichten musste: *Stampart wird kaiser und kaiserin admirable schone contrefaite mitbringen. Man will sie aber nicht von hof zahlen, so zu sagen mich fast schäme, sed sic est.* Der Kurfürst bezahlte nicht weniger als 300 Gulden für die beiden Gemälde und sie wurden über den Kaminen im Marmorsaal des Schlosses Pommersfelden, also im repräsentativsten Raum, angebracht, wo sie gemeinsam mit den Porträts der Schönbornschen Würdenträger eine ebensolche Demonstration des kaiserlichen Klientelismus wie in Göllersdorf hätten darstellen sollen.¹¹³ Allerdings wurden die Kaminbilder bereits 1721 – offensichtlich aus politischer Verärgerung – durch Familienporträts ersetzt und so wurde aus der zunächst geplanten persönlichen Huldigung an den Reichserzkanzler eine Ehrenhalle des Hauses Schönborn.¹¹⁴

Vermutlich vom selben Maler wie die Bildnisse in Pommersfelden und in Aachen stammt auch das im Palais Attems noch in situ über dem Kamin des ehemaligen Speisezimmers befindliche Gemälde (Abb. 21). Es wurde von Horst Schweigert im *Dehio* als Bildnis Karls VI. um 1730–1735 beschrieben; Georg Lechner datiert die Raumdekoration des Kaminzimmers hingegen um 1710 und vermutet daher ein Bildnis des 1711 verstorbenen Vorgängers Joseph.¹¹⁵ Ich plädiere aufgrund des Porträtvergleiches für einen Mittelweg, und zwar ein Bildnis Karls VI. aus der Zeit um 1715. Historisch wäre ein Auftrag des Bauherren Ignaz Maria Graf von Attems-Heiligenkreuz

¹¹² Helmut-Eberhard PAULUS, *Die Schönbornschlösser in Göllersdorf und Werneck*, Nürnberg 1982, S. 26–27, Abb. 67; Friedrich POLLEROSS, „Damit mein Contrefait zur Gedachtnuss in Hauß verbleibe“. Adelsporträts des 17. und 18. Jahrhunderts, *Adel im 18. Jahrhundert. Umriss einer sozialen Gruppe in der Krise* (Hrsg. Gerhard Ammerer, Elisabeth Lobenwein, Martin Scheutz), Innsbruck-Wien-Bozen 2015 (Querschnitte, 28), S. 249–250.

¹¹³ Hermann MAUÉ, Frans van Stampart, 1714, *Die Grafen von Schönborn. Kirchenfürsten – Sammler – Mäzene* (Hrsg. Gerhard Bott), Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1989, S. 215, Kat. Nr. 71; Barbara BECK, Kaiser Karl VI, Kaiserin Elisabeth Christine, *KaiserRäume* 2007 (Anm. 79), S. 170–171, Kat. Nr. 4.05–4.06; Franz MATSCHE, Das sog. Vestibül in Schloß Weissenstein zu Pommersfelden. Ein „Ehrentempel“ für Kurfürst und Reichserzkanzler Lothar Franz von Schönborn, *Bildnis* 2000 (Anm. 73), S. 219–248.

¹¹⁴ Franz MATSCHE, Kurfürst Lothar Franz von Schönborn huldigt Kaiserin Elisabeth Christine im Festsaal seines Schlosses Weissenstein in Pommersfelden. Die Bedeutung der Deckenbilder Johann Michael Rottmayrs, *Musis et Litteris. Festschrift für Bernhard Rupprecht zum 65. Geburtstag* (Hrsg. Silvia Glaser, Andrea M. Kluxen), München 1993, S. 235–236.

¹¹⁵ *Graz* (Hrsg. Horst Schweigert), Wien 1979 (Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs), S. 98; Georg Matthias LECHNER, *Der Barockmaler Franz Carl Remp (1675–1718)*, Wien 2010 (ungedruckte Dissertation), S. 50–51.



21. Frans van Stampart (?):
Kaiser Karl VI., Ölgemälde,
um 1715, Palais Attems, Graz

(1652–1732) ebenso möglich wie einer seines Sohnes Franz Dismas. Der erstere wurde von Karl VI. zum Direktor des innerösterreichischen Geheimrates ernannt, der Sohn empfing den Kaiser bei seinem Besuch 1728 in der Steiermark.

Die Frühdatierung wird auch durch den Vergleich mit einem späteren Beispiel deutlich: Der oberösterreichische Obersterbland-Falkenmeister Graf Johann Albert von Saint-Julien-Wallsee (1673–1766) errichtete anlässlich einer Einladung an Karl VI. zur Falkenjagd 1730–1732 unterhalb seines Burgschlosses den Neubau des Schlosses Neu-Wartenburg, um den Kaiser dort drei Tage zur Falkenjagd zu beherbergen. Der Gast bedankte sich mit einem Porträtgemälde, das heute über dem Kamin des grafischen Kabinetts zu sehen ist.¹¹⁶

Ein Staatsporträt Karls als böhmischer König sowie ein Gegenstück seiner Gattin im monumentalen Format von 320 x 165 cm wurde vermutlich von Johann Gottfried Auerbach um 1732 für das niederösterreichische Schloss Eckartsau des böhmischen Obersthofkanzlers Franz Ferdinand von Kinsky angefertigt.¹¹⁷ Der Feldmarschall und Vizekönig von Neapel, Wirrich Graf Daun, bestellte hingegen 1717 ein allegorisches Reiterbildnis des Kaisers bei Paolo de Matteis – vielleicht für die *Sala dei Viceré* des Palazzo Reale.¹¹⁸

¹¹⁶ Zur Baugeschichte siehe Inge HÖFER-WEGLEITER, Zur Baugeschichte des Schlosses Neuwartenburg, OÖ., *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 10, 1956, S. 64–67.

¹¹⁷ Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 8859, 8858. Siehe Karl Fürst SCHWARZENBERG, *Die Sankt Wenzels-Krone und die böhmischen Insignien*, Wien-München 1982², Abb. 9–10; Karel VI. a Alžběta Kristýna. *Česká korunovace 1723*, Praha-Litomyšl 2009, S. 423–425, Kat. Nr. 1; *Habsburkové 1526–1740. Země Koruny české ve středoevropské monarchii* (Hrsg. Václav Bůžek, Rostislav Smíšek), Praha 2017, S. 538.

¹¹⁸ Nicola SPINOSA, Allegorie auf die Türkensiege Kaiser Karls VI., *Barock in Neapel. Kunst zur Zeit der österreichischen Vizekönige* (Hrsg. Wolfgang Prohaska, Nicola Spinosa), Kunsthistorisches Museum Wien, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici Napoli, Neapel 1993, S. 158–159, Kat. Nr. 13; Sebastian SCHÜTZE, *Theatrum Artis Pictoriae*:



22. Kaiser Karl VI., Gemälde der Holzdecke des Kaisersaales, 1712, Zvolen, ehemaliges Schloss der Grafen von Esterházy

Eher selten sind hingegen Kaiser- oder Landesfürstensäle in den Residenzen von Adeligen, die nicht zugleich Amtssitze waren. Dafür seien einige kaum bekannte Beispiele genannt. Eine altertümliche und etwas volkstümliche Form bietet die Kassettendecke des Schlosses Altsohl (Zvolen) von Graf István Esterházy de Galántha (1681–1714) in der Slowakei. Das Porträt Karls VI. ist 1712 datiert, erstaunlicherweise handelt es sich aber nicht um eine Serie der ungarischen Könige, sondern um eine der Kaiser von Karl dem Großen an (Abb. 22).¹¹⁹ Auch die Galerie ungarischer Könige der Fürsten Esterházy im Festsaal des Schlosses Forchtenstein wurde nach 1712 um das großformatige, aber etwas naive Gemälde Kaiser Karls erweitert.¹²⁰

Wesentlich repräsentativer ist hingegen der Landesfürstensaal der Burg in Znaim (Znojmo) ausgestattet. Diesen ursprünglichen Sitz der Markgrafen von Mähren überließ Kaiser Joseph I. um 1710 den Markgrafen von Deblín. Diese ließen eine moderne Dreiflügelanlage errichten, deren Festsaal 1720 von Johann Michael Fisée (1686–1732) freskiert wurde. Unter der Decke mit einer Allegorie auf das Land Mähren finden sich Medailonporträts der Landesfürsten mit einer Mehrzahl an Habsburgern, darunter Leopold I., Joseph I. und Karl VI. als jüngste Herrscher (Abb. 23).

4. **Amtsgebäude**, darunter Universitäten und Akademien: Der Gebrauch des Herrscherporträts als geistig-ikonographischer Mittelpunkt einer Amtsstube scheint unter Kaiser Leopold aufgekommen zu sein. Zumindest überliefert eine Ansicht einer Sitzung des kaiserlichen Reichshofrates aus der Zeit um 1700 das erste bekannte Beispiel für diese Vorgangsweise.¹²¹ Nach dem Regierungsantritt

i viceré austriaci a Napoli e loro committenze artistiche, *Cerimoniale* 2014 (Anm. 51), S. 44, Abb. 13; Robert BORN, Allegorie auf die Türkensiege Kaiser Karls VI., *Caravaggios Erben. Barock in Neapel* (Hrsg. Peter Forster, Elisabeth Oy-Marra, Heiko Damm), Museum Wiesbaden, Wiesbaden-München 2017, S. 550–551. Zu weiteren Bildnissen Karls VI. in Neapel siehe WALLNIG 2014 (Anm. 51), S. 22, Abb.1; Gabriel GUARINO, Ceremoniale e feste durante il viceregnato austriaco a Napoli, *Cerimoniale* 2014 (Anm. 51), S. 68–82, hier S. 74, Abb. 44.

¹¹⁹ Debroslava MENCLOVÁ, *Hrad Zvolen*, Bratislava 1954.

¹²⁰ KÖRNER 2009 (Anm. 34), S. 78–79.

¹²¹ Dietmar WILLOWEIT, Das Reich als Rechtssystem, *Heiliges Römisches Reich* 2006 (Anm. 78), S. 88, Abb. 10.



23. Johann Michael Fisée: Konrad III. Otto und Karl VI. als Markgrafen von Mähren, Fresko im Landesfürstensaal, 1720, Znojmo, ehemalige Burg

Karls VI. scheint es zu einer neuen Welle von Amtsporträts gekommen zu sein, die auch die beiden Amtsvorgänger miteinbezog. So stellte der kaiserlich-steinische *Hof Cammer Maller* Johann Veit Hauck(h) am 8. März 1713 der Hofkammer des Erzherzogtums eine Rechnung über 77 Gulden für die 3 Bildtnüssen derer Khaysl. Mayestetten als mildseeligsten Gedechtnussen Leopoldi et Josephi primum dan des dzt. Regirenten Khaysers Caroli 6 ten aus.¹²² 1722 schuf Hauck ein weiteres Porträt des regierenden Landesfürsten für die *Hofkammerrathsstube* der Grazer Burg. 1723 sandte der Maler dem Hofkammerpräsidenten des Erzherzogtums eine weitere Rechnung für das Staatsporträt für die *geheimbe Rathsstuben*, also den Konferenzraum des wichtigsten landesfürstlichen Regierungsgremiums: *Auf gnedigsten Befehl Euer hochgräfl: Excell[enz]: g[na]den hab ich das Contrafet des anizo glorreichen groß Kayser Carl und König in Hispanien, Unsers allergnädigsten Herrn g.g. in der Audienz Kleidung lebens groß unter einen Bällägin [Baldachin] sambt denen darzugehörigen ornamenten Verfertigt so gurt als möglich, Umb daß nun aber Vormahls vor das alda befindliche Contrafet 75 G. vormahlig in Gnaden angeschafft worden, als hoffe auch in Unterthenigkeit weill dieses mehr gekoßt und das Rechte Contrafet Von dem berimbten Mahler Copezki zu überkhomen nicht minder dan mit 100 Gulden auß bekanter hoher Gnaden angesehen wird werden Und daher, Erlangt an euer Hochgr'fl. Excell: g'den Und g'den mein Unterthenig gehorsambes bitten, die selbe geruhen auß angerukter Motivis für mein so beschwerliche als kinstliche bewerbhung das obgedachte Contrafaits*

¹²² REDL 1986 (Anm. 95), S. 15.

protones per 100 Gulden in Gnaden zu Verwilligen. Und selbiges an seine behörde anzuschaffen, gegen anerbietung, das ich etwan das nicht gefohlige Euer Hochgr'fl: Excell. G'den Und g'den umb desto mehrers Vergnügen zu leisten Verändern wolle. Zu dessen g'diger gewehr mich unterth. Gehors. Empfehle. Wenn ich den Satz richtig verstehe, dann diente Hauck ein Gemälde von Johann Kupetzky, der 1715 das Staatsporträt des Kaisers für das Wiener Rathaus gemalt hatte,¹²³ als Vorlage. Ebenso bemerkenswert ist es, dass der Maler außerdem nicht weniger als 71 Gulden für den schwarzen Rahmen ausgelegt hatte, auf dem ein vergoldeter Adler montiert worden war: *Und weill mir auch befohlen worden Ein Ramben machen zu lassen nach Vorgezeigten Riß auf das genauiest mit dem bildhauer Und Vergulder Zu Handl. Alß bin ich in aller Unterthenigkeit dem selben nachkommen wie auß genwärtigen ausziglen zu Ersehen. Nemblich den tischler Vor die Ramben hab ich bezahlt dem Schlosser Vor 3 Stiften ein Schrauff Seiten Eisen Umb den Adler aufzuheften 1:- zahlt / Den bildhauer vor die Schneidarbeithn der Adler und Ziräthen laut Auß zigl 28:- Dem Vergolder 6 Purch fein gold geben 18:- Vor das Vergulden Und Schwarzer agstain Fürniß 8:- Item 8 Loth agstain Kauffs zu der schwarz Ramb 2:-.* Der Bildhauer Marx Schokotnigg bestätigte in einer Beilage, dass er nach Haucks *Invention und Handriß Einen lebensgroßen Adler mit Schwert u. Zepter und Krone, Nebst den lauberen Ziräthen und Seithen Aussprengungen an den Ramben Kayl: Contrafait so in der hochlöbl. Geheimben Rathstuben ist aufgericht worden, Verfertigt Und accortierter massen 28 gulden davor zu haben saye.* Hauck schuf auch die Zeichnung für das Frontispiz mit dem Bildnis Karls VI. für das Buch *Historia Ducum Styriae. In tres Partes divita, augustissimo Romanorum Imperatori Carlo VI. Germaniae, Hispaniae, hungariae, Bohemiae. Regi, Archi duci Austriae, duci Styriae - Principi, ac Domini Clementissimo, Dum auspiciatissimum Kalendis Octobribus Natalem Diem, Graecii ageret, in debiti Honoris aeternum Monumentum dicata, dedicataque Ab Archi-Ducali & Caesareo Collegio & Academia Graesareo* von Peter Schez, welches die Jesuitenuniversität dem Kaiser anlässlich seines Geburtstages bei der Erbhuldigung im Jahre 1728 widmete, und Redl vermutete, dass diese Darstellung identisch mit dem Gemälde von 1723 ist.¹²⁴ Das scheint mir sowohl aufgrund des Unterschieds zum Bildnis von Kupetzky als auch aufgrund des allegorischen Beiwerks nicht ganz überzeugend, aber bemerkenswert ist doch, dass auch das einzige erhaltene Amtsporträt, nämlich jenes der kaiserlichen Akademie, ungewöhnlich pompös ausgefallen ist. Es wurde um 1726 von Johann Gottfried Auerbach und Jacques van Schuppen für den Festsaal der kaiserlichen Kunstakademie in der Residenz ihres Protektors Gundaker Graf von Althann im heutigen Palais Lobkowitz geschaffen und zeigt den Kaiser im Krönungsornat.¹²⁵ 1739 wurde danach die bereits erwähnte Kopie für das Rathaus in Stockerau angefertigt.

Dieser erste Überblick über die Funktionen des kaiserlichen Bildnisses am Beispiel von Karl VI. zeigt eine Fülle von großteils propagandistischen Möglichkeiten – nicht nur für das Herrscherhaus, sondern auch für dessen Höflinge und Parteigänger. Das vorliegende Material kann jedoch sicher noch durch zahlreiche weitere Beispiele und auch zusätzliche Einsatzgebiete ergänzt werden.

¹²³ SAFARIK 2014 (Anm. 57), S. 45–46.

¹²⁴ REDL 1986 (Anm. 95), S. 23, 364–368, 388–390.

¹²⁵ Pierre SCHREIDEN, *Jacques Van Schuppen 1670–1751. L'influence française à Vienne dans les arts plastiques au cours de la première moitié du XVIIIe siècle*, Bruxelles 1983, S. 81, Kat. Nr. 49, Abb. 56; Elfriede BAUM, *Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien*, Wien-München 1980, S. 48–49, Kat. Nr. 13; Jutta GÖTZMANN, *Kaiserliche Legitimation im Bildnis, Heiliges Römisches Reich* 2006 (Anm. 78), S. 256–271, Abb. 2.

Portret in propaganda na primeru cesarja Karla VI.

Povzetek

Prispevek daje vpogled v javne funkcije cesarskih portretov, ki so bolj ali manj neposredno služili politični propagandi. Raziskava teh fenomenov na primeru Karla VI. je smiselna zato, ker imamo za ta vprašanja iz njegovega obdobja številne pisne in slikovne vire, ki so bili velikokrat objavljeni zelo razpršeno ali pa so bili doslej povsem neznani. Že med potovanjem na kronanje njegovega brata v Augsburgu leta 1690 oz. ob kronanju je nadvojvoda Karel volilno-knežje in mestne funkcionarje obdaril s svojimi podobami. Prejemniki oziroma naročniki cesarjevih portretov so lahko tako pokazali svojo dejansko ali namišljeno bližino vladarju, kar je predstavljalo v tekmovalni dvorni družbi pomembno statusno prednost.

Ob začetku sklepanja dinastične zveze so na drugi dvor poslali podobo zelenege zakonskega partnerja; ta je seveda morala poveličevati upodobljenčeve odlike, zato je pri prejemnikih večkrat vzbudila kritična vprašanja. To je igralo pomembno vlogo tudi pri sklepanju zakonske zveze Karla VI. Kraljevega spovednika, paderbornskega jezuita Vitusa Georga Tönnemanna so z nevestinim portretom poslali iz Salzdahluma prek Anglije in Lizbone v Barcelono, kjer je septembra ali oktobra 1705 sliko izročil Karlu. Ta je o nastajajoči zvezi leta 1707 obvestil katalonske stanove in dal portret bodoče soproge namestiti v svoji rezidenci. Ob uradni zaroki si je zaročenec pripel na prsi miniaturni zaročenkin portret v dragocenem okvirju, zaročenka pa zaročenčevega, da bi tako politične srčne zadeve razkrila tudi celotni javnosti. Nadomestno funkcijo je imel portret tudi, kadar je hotel vladar na smrtni postelji podeliti očetovski blagoslov svojemu odsotnemu sinu; v Karlovem primeru se je zgodilo tudi to.

Medtem ko je otroških upodobitev nadvojvode Karla razmeroma malo, je število njegovih portretov na začetku 18. stoletja skokovito naraslo. Z njihovo pomočjo so hoteli dokazati, da pravica do španskega prestola, ki je po smrti kralja Karla II. pripadel burbonskemu kralju Filipu V., v resnici pripada Habsburžanom. Take propagandne portrete so dobivali v dar ali naročali sorodniki, zaslužni ministri in diplomati prijateljskih sil, pa tudi plemiči in institucije, ki so hoteli s tem pokazati svojo zvestobo habsburški strani. Te portrete lahko v glavnem razdelimo na pet osnovnih tipov: častne medalje, miniaturne portrete, portrete na platnu, marmornate reliefe in grafike. V Rimu in Neaplju so uradne državne portrete obesili v javnih oziroma diplomatskih prostorih, kar je sprožilo »portretne vojne«. Podarjanje portretov v času španske nasledstvene vojne pa je bilo le kulminacija dotlej že močno razširjene ceremonialne prakse, h kateri je spadalo tudi podeljevanje portretnih miniatur in častnih medalj. Tudi ob dedni poklonitvi v Ljubljani leta 1728 so bili nekateri plemiči obdarjeni s takimi »pomniki cesarjeve naklonjenosti«. S časom so sicer ta odličja za funkcionarje postala nekaj samoumevnega, poznamo pa tudi dva ganljiva primera, ko je cesar osebno podaril svoj portret, in sicer princu Evgenu Savojskemu in svojemu spovedniku Tönnemannu. Ti portreti so pomenili tako priznanje hvaležnosti kot tudi vzpodbudo k osebni lojalnosti.

Čeprav se zdi, da »uradni portret« ob poklonitvi v cesarskih mestih iz pravnih razlogov ni bil potreben, pa iz pisanja nemškega teoretika ceremoniala Juliusa Bernharda von Rohra razberemo, da je bil ob takih priložnostih portret običajen. Znani sta poklonitvi pred portretom Karla VI. v Aachnu in Regensburgu. Podobno velja za dedne poklonitve v habsburških dednih deželah; posebej razkošno je bilo slavnostno okrasje v Bruslju in Gentu leta 1717. Od poklonitvenih portretov avstrijskih podkraljev v Neaplju sta ohranjena dva, z območja habsburških dednih dežel pa poznamo samo en »nadomestni portret«, in sicer z dedne poklonitve leta 1728 v Ljubljani. Ker je bil vladar tam osebno navzoč, slike

pri dejanski poklonitvi niso uporabili, temveč ga je zastopala na pogajanjih njegovih predstavnikov s kranjskimi stanovi v deželni hiši.

Upodobitve cesarja in njegove soproge so institucije, ministri, uradniki ali dvorni dobavitelji pogosto izobešali na fasadah oz. v okviru slavnostnih okrasitev. Podobo Karla VI. kot del portretnih serij ali slikarske opreme cesarskih oziroma deželnoknežjih dvoran najdemo predvsem v mestnih hišah, na primer na Dunaju, v Bruslju ali Mariboru, v cesarskih samostanih, kot sta Salem in Ottobeuren, v samostanih v dednih deželah, kot sta St. Florian ali Osoje, pa tudi v rezidencah volilnih knezov in knezoškofov v Bambergu ali Salzburgu. Portreti Karla VI. so bili pogosto zastopani v gradovih cesarjevih ministrov. Zgodovinsko so dobro dokumentirane upodobitve cesarskega zakonskega para za družino Schönborn. V plemiških rezidencah, ki niso bile sedeži uradov (Forchtenstein, Znojmo), pa so bile cesarske oziroma deželnoknežje dvorane precej redke. Izobešanje vladarskega portreta kot duhovno-ikonografskega središča uradniške sobe v uradnih stavbah, kot so deželne hiše, univerze in akademije, se je verjetno uveljavilo že v času cesarja Leopolda; najstarejši znani primer take prakse je upodobitev zasedanja cesarjevih dvornih svetnikov iz časa okoli leta 1700. Kot se zdi, pa so po nastopu Karla VI. cesarjevi portreti urade dobesedno preplavili; ob Karlovem sta bila ponavadi obešena tudi portreta obeh njegovih predhodnikov.

Pričujoči pregled funkcij cesarskih portretov na primeru Karla VI. razkriva vrsto povečini propagandističnih možnosti ne le za vladarsko hišo, ampak tudi za njene dvorjane in pristaše. Gradivo bo gotovo mogoče dopolniti s številnimi drugimi primeri, najverjetneje pa tudi oblik uporabe portretov v politične namene še nismo povsem izčrpali.

Between Uniformity and Uniqueness

Depictions of Benefactors of Stična Cistercian Abbey

Tina Košak

The studies of collecting practices of contemplative monastic orders in present-day Slovenia in the 17th and 18th centuries have revealed a sizable number of paintings with secular subjects.¹ Following the abolition of all Cistercian abbeys and charterhouses in Slovenian Lands then still in function, i.e. Cistercian abbeys in Stična (Sittich) and Kostanjevica (Landstrass), and charterhouses in Žiče (Seitz) and Bistra (Freidenthal), resulting from the decrees of Emperor Joseph II,² their picture furnishings were largely dispersed. Therefore, the hitherto research has been mainly based on archival sources, predominately inventories.³ Further study conducted in the scope of the research project *Visual Arts between Censorship and Propaganda from the Middle Ages to the End of World War I*, focused on comparative aspects of the role and display of lay portraits and depictions of benefactors in Slovenian Cistercian abbeys and both charterhouses.⁴

While other secular subjects, such as landscapes and still lifes, had a largely decorative function in the residential and representative premises of monasteries, portraits played a particularly significant propaganda role, be it in the monastic and ecclesiastic or state-imperial context.⁵ Within

¹ See Tina KOŠAK, Slikarska oprema kartuzije Bistra v 18. stoletju po samostanskih inventarjih, *Acta historiae artis Slovenica*, 21/1, 2016, pp. 7–37; Tina KOŠAK, Od upodobitev mesecev do cvetličnih šopkov. Profane slike v rezidencah cistercijanov in kartuzijanov na Slovenskem po samostanskih inventarjih, *Profano v sakralnem. Študije o vizualizaciji posvetnih teženj in motivov v sakralni umetnosti* (ed. Mija Oter Gorenčič), Ljubljana 2019 (Opera Instituti Artis Historiae), pp. 147–201.

² On abolition of monasteries in Inner Austria see for example Adam WOLF, *Aufhebung der Klöster in Innerösterreich 1782–1790*, Wien 1871; Viktor STESKA, Usoda cerkva na Kranjskem v jožefinski dobi, *Carniola. Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko*, n. s. 2, 1911, pp. 153, 154–156.

³ On archival sources used for researching history of monastic collections, see Georg SCHROTT, Klöster Sammelpraxis in der Frühen Neuzeit Typologie, Geschichte, Funktionen und Deutungen, *Klösterliche Sammelpraxis in der Frühen Neuzeit* (eds. Feorg Schrott, Manfred Knedlik), Nordhausen 2010 (Religionsgeschichte der frühen Neuzeit, 9), pp. 13–14; for the state of research on Austrian monastic collections and picture galleries, see Friedrich Bernhard POLLERROSS, Kunstsammlungen in Österreich. Literatur- und Forschungsüberblick, *Frühneuzeit-Info*, 25, 2014, pp. 24–27.

⁴ The findings were presented in the paper Tina KOŠAK, Portreti ustanovnikov, dobrotnikov in vladarjev v samostanih kontemplativnih redov na Slovenskem v 17. in 18. stoletju, at the project workshop *Visual Arts between Censorship and Propaganda from the Middle Ages to the End of World War I*, Faculty of Arts of the University of Maribor, Maribor, 6 June 2018.

⁵ On the role of Habsburg imperial portraiture in a political context, see for example Friedrich Bernhard POLLERROSS, Zur Repräsentation der Habsburger in der bildenden Kunst, *Welt des Barock. Katalog zur Oberösterreichischen Landesausstellung 1986 im Augustiner-Chorherrenstift St. Florian* (ed. Rupert Feuchtmüller), Wien 1986, pp. 94–97; Friedrich POLLERROSS, Kaiser, König, Landesfürst. Habsburgische “Dreifaltigkeit” im Porträt, *Bildnis, Fürst und Territorium* (ed. Andreas Beyer), München-Berlin 2000, pp. 189–218 (Rudolstädter

monasteris, the aspects of representation, power and status generally emphasised in political portraiture intertwined with concepts of virtue, piety, patronage and *memoria*.⁶

As deduced from the inventories, the number of political portraits of lay personalities in the two Slovenian Cistercian abbeys and two charterhouses mostly surpassed the number of portraits of church dignitaries.⁷ Similar to the other provinces of the Habsburg Hereditary Lands,⁸ they encompassed depictions of medieval founders and benefactors, whose portraits, as will be shown in this paper, were often based on older visual models, portraits of the recent or contemporary regents of the House of Habsburg and their consorts, and portraits of other, mostly Central European, political figures.

This paper focuses on the largest surviving ensemble of portraits of lay dignitaries from Slovenian monasteries, i.e. depictions of the benefactors from Stična abbey. It pays particular attention to their typology, comparisons with similar surviving works from (Inner) Austrian monasteries, their models and written sources, and also offers a new attribution.

Display of Lay Portraits in Carniolan Cistercian Abbeys

Following examples in imperial residences, monasteries in the Habsburg hereditary as well as German lands generally adopted the practice of displaying portraits and depictions of regents and benefactors in large representative halls, so-called *Kaisersäle* or *Fürstenzimmer*.⁹ According to the

Forschungen zur Residenzkultur, 2); Friedrich POLLEROSS, Das frühneuzeitliche Bildnis als Quelle, *Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16.–18. Jahrhundert). Ein exemplarisches Handbuch* (eds. Josef Pauser, Martin Scheutz, Thomas Winkelbauer), Wien-München 2004 (Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, EG 44), pp. 1006–1030; for the propaganda role of Habsburg (imperial) portraiture in general, see also Hubert WINKLER, *Bildnis und Gebrauch. Zum Umgang mit dem fürstlichen Bildnis in der frühen Neuzeit. Vermählungen – Gesandtschaftswesen – Spanischer Erbfolgekrieg*, Wien 1993; Karl VOCELKA, Lynne HELLER, *Die Lebenswelt der Habsburger. Kultur- und Mentalitätsgeschichte einer Familie*, Graz-Wien-Köln 1997, pp. 71 ss; for the imperial propaganda in portraits of Charles VI, also Friedrich POLLEROSS, *Porträt und Propaganda am Beispiel Kaiser Karls VI.*, *Acta historiae artis Slovenica*, 25/2, 2020, pp. 139–172.

⁶ See Friedrich B. POLLEROSS, Imperiale Repräsentation in Klosterresidenzen und Kaisersälen, *Alte und Moderne Kunst*, 30, 1985, p. 23; for 17th and 18th century reception of medieval monastic history and its representation see *Mitteleuropäische Klöster der Barockzeit. Vergegenwärtigung monastischer Vergangenheit in Wort und Bild* (eds. Markwart Herzog, Huberta Weigl), Konstanz 2011 (Irseer Schriften. Studien zur Wirtschafts- Kultur- und Mentalitätsgeschichte, n. s. 5).

⁷ In addition to Stična, also in Bistra and Žiče charterhouses; see KOŠAK 2016 (n. 1), pp. 11, 17–18; KOŠAK 2019 (n. 1), pp. 53–56, 73–76.

⁸ POLLEROSS 2000 (n. 5), pp. 206–209.

⁹ See Arnulf HERBST, Zur Ikonographie des barocken Kaisersaals, *Bericht des Historischen Vereins Bamberg für die Pflege der Geschichte des Ehemaligen Fürstbistums*, 106, 1970, pp. 207–344; POLLEROSS 1986 (n. 5); Frans MATSCHE, Kaisersäle–Reichssäle. Ihre bildlichen Ausstattungsprogramme und politischen Intentionen, *Bilder des Reiches. Tagung in Kooperation mit der Schwäbischen Forschungsgemeinschaft und der Professur für Geschichte der Frühen Neuzeit der Katholischen Universität Eichstätt im Schwäbischen Bildungszentrum Kloster Irsee vom 20. März bis 23. März 1994* (ed. Rainer A. Müller), Sigmaringen 1997 (Irseer Schriften. Studien zur Wirtschafts- Kultur- und Mentalitätsgeschichte, 4), pp. 323–355; Wolfgang AUGUSTYN, Kaisersaal und Fürstenzimmer. Repräsentationsräume in nachmittelalterlichen Klosteranlagen, *Pfalz, Kloster, Klosterpfalz St. Johann in Müstair. Historische und archäologische Fragen* (ed. Hans Rudolf Sennhauser), Zürich 2009, pp. 267–281; Ulrich KNAPP, Legitimation aus der Geschichte. Die Ausstattungsprogramme der Zisterzienserabtei Salem im 17. und 18. Jahrhundert, *Mitteleuropäische Klöster* 2011 (n. 6), pp. 326–336.

inventory records, both Carniolan Cistercian abbeys i.e. Kostanjevica¹⁰ and Stična,¹¹ had modest representative premises.¹²

No proper *Kaisersaal* or *Fürstenzimmer* was documented in Kostanjevica abbey. The earliest documented record of a portrait in the monastery, a depiction of the Carniolan provincial prince (*Landesfürst*), most likely Emperor Ferdinand II, dates back to the 1621 inventory; it hung in the abbot's room.¹³ In the 18th century, six portraits of unidentified sitters were displayed in the dining room of the prelatore and its anteroom.¹⁴ The 1786 abolition inventory records eight portraits in the large dining room of the prelatore (*Grosses Tafezimmer*), including the emperor and empress, a pair of depictions of the founders of the monastery, Bernard II of Spanheim (1180–1256) and his wife Judith (Jutta) of Spanheim, née Přemysl (†1230), which still survives in the National Gallery of Slovenia, and the four portraits of abbots.¹⁵ Different to the practice of display within the imperial halls or arcaded hallways of prelatures¹⁶ of larger Central European monasteries, which in terms of typology and presentation reveal parallels to the concept of galleries of ancestors,¹⁷ two other settings were significant in 18th century Kostanjevica, i.e. the abbot's (bed)room and the dining room of the prelatore.¹⁸

The tendency to hang portraits of benefactors in the abbot's room alongside paintings of other subjects is confirmed also by the Stična abbey inventories. A series of eight portraits of the *Erzhörzogen von Österreich* was first documented in the abbot's private room in Stična in 1638, while further portraits of unidentified sitters were also inventoried in his premises.¹⁹ By 1734 the series of the members of the House of Habsburg was replaced by a new, still surviving, series of portraits of the benefactors, recently identified with the inventory record of ten oval portraits in the abbot's room and one of the adjacent premises.²⁰

Unlike Kostanjevica, the Stična abbey inventories reveal that from the beginning of the 18th century onward, there was a rather modestly furnished *Fürstenzimmer* in the prelatore. While a single unidentified portrait was the only painting in this room, a portrait of Stična's benefactress,

¹⁰ A selection of key studies on Kostanjevica abbey: Jože MLINARIČ, *Kostanjeviška opatija 1234–1786*, Kostanjevica na Krki 1987; Marijan ZADNIKAR, *Kostanjeviški kloster »Fontis S. Mariae«*, Ljubljana 1995; *Vekov tek. Kostanjevica na Krki 1252–2002. Zbornik ob 750. obletnici prve listinske omembe mesta* (ed. Andrej Smrekar), Kostanjevica na Krki 2003.

¹¹ For the most comprehensive study on the history of Stična abbey, see Jože MLINARIČ, *Stiška opatija 1136–1784*, Novo mesto 1995.

¹² KOŠAK 2019 (n. 1), pp. 51–70.

¹³ Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana (ARS), SI AS 746, Cistercijanski samostan in državno gospostvo Kostanjevica, *Dominicalia*, fasc. 4, p. 21.

¹⁴ ARS, SI AS 746, Cistercijanski samostan in državno gospostvo Kostanjevica, *Dominicalia*, fasc. 4, s. p.

¹⁵ KOŠAK 2019 (n. 1), pp. 67–68, fig. 14. The second of the pair, the portrait of Judith's husband, Bernhard of Spanheim has not been preserved. For the role of the House of Spanheim in founding Kostanjevica abbey see MLINARIČ 1987 (n. 10), pp. 113–122; on Spanheims and Kostanjevica see also Peter ŠTIH, *Rodbina koroških Spanheimov, prvih gospodov Kostanjevice*, *Vekov tek* 2003 (n. 10), especially pp. 68–72 (with cited literature).

¹⁶ For example, the series of full-figure portraits of abbots of Rein Cistercian abbey; see *Stift Rein. 850 Jahre Kultur und Glaube* (ed. Paulus Rappold), Rein 1979, plate 76, fig. 126, and the series of portraits of regents in Melk Benedictine abbey (for the latter see below).

¹⁷ HERBST 1970 (n. 9), p. 221.

¹⁸ ARS, SI AS 746, Cistercijanski samostan in državno gospostvo Kostanjevica, book 9, pp. 132–143.

¹⁹ ARS, SI AS 1, Vicedomski urad za Kranjsko, box. 63, p. 1951.

²⁰ ARS, SI AS 1, Vicedomski urad za Kranjsko, box. 63, p. 1951; KOŠAK 2019 (n. 1), p. 56.

Duchess Viridis, née Visconti, which has been identified with a painting now in the National Gallery (fig. 1), hung in the abbot's room alongside six oval portraits of benefactors.²¹

A new prelatore with a representative hall resembling the concept of *Kaisersaal* was erected in Stična abbey in the mid-18th century; planned by Candido Zulliani (1712–1769), its finalisation has been attributed to Matthias Persky.²² In the inventory compiled in 1784, when the monastery was abolished, the majority of the paintings that remained in the abbey were displayed in the refectory. There were, however, no portraits listed among them.²³

Stična's Benefactors Duke Leopold III and Viridis, née Visconti

Although the pair of full body life-sized depictions of Stična's benefactors, Duke Leopold III of Austria (1351–1386) and his wife Viridis, née Visconti (figs.1–2) are not unknown in Slovenian art historiography, they have not yet been analysed from a comparative perspective, i.e. in the context of representative depictions of medieval monastic founders and benefactors. While Viridis has occasionally been displayed and reproduced as an illustration to historical studies,²⁴ her husband's portrait has been, most likely also due to its poor state, kept in museum storage since the Interwar period.²⁵

Both sitters are depicted as life-sized full-figure portraits following the concepts and compositional elements of representative portraiture, with traditional features such as a curtain, a table with insignia, the monumental classical column and the landscape background. Like Judith of Spanheim in a similar full-figure depiction from Kostanjevica abbey, Viridis holds a pocket watch, alluding to the significant role of time as a component of *memoria*, while Leopold is portrayed in armour, in front of a camp tent, thus emphasising his significant military role. The Stična depictions differ profoundly from the couple's older and better-known portraits, such as the illustrations in Francesco Terzio's *Austriacae gentis imaginum* (Venice, 1569 of later),²⁶ and the depiction

²¹ ARS, SI AS 1, Vicedomski urad za Kranjsko, box. 63, p. 1951.

²² Damjan PRELOVŠEK, Ljubljanski baročni arhitekt Candido Zulliani in njegov čas, *Razprave 1. razreda SAZU*, 15, Ljubljana 1986, pp. 85–87; Marijan ZADNIKAR, *Stična. Znamenitosti najstarejšega slovenskega samostana*, Ljubljana 1990, pp. 182–188; Igor WEIGL, *Matija Persky. Arhitektura in družba sredi 18. stoletja*, Ljubljana 2000 (unpublished master thesis), pp. 233–235.

²³ ARS, SI AS 781, Cistercijanski samostan in državno gospostvo Stična, fasc. 3, s. p. As most entries of paintings in this inventory do not specify the subject matter, the number of portraits is unclear. Based on the fact that the number of inventoried paintings is very low and that several premises were described as completely empty, it is highly probable that a part of picture furnishings was already removed before the inventory was compiled.

²⁴ See *Razstava portretnega slikarstva na Slovenskem. Od XVI. stol. do danes* (ed. France Mesesnel), Jakopičev paviljon, Ljubljana 1925, p. 16, cat. nr. 49; MLINARIČ 1995 (n. 11), fig. on p. 720; Nataša POLAJNAR FRELIH, Vojvodinja Virida Visconti, Milano, 1351 – Stična, 1407. Ob 600. obletnici smrti, *Rast. Revija za literaturo, kulturo in družbena vprašanja*, 5, 2007, pp. 496–499. In the Museum of Christianity in Stična, a temporary exhibition was dedicated to Viridis in 2007.

²⁵ For their interwar display in the National Museum, see *Narodni muzej Slovenije. Zgodovinske in umetnostne zbirke. Stalna razstava* (ed. Maja Lozar Štamcar), Narodni muzej Slovenije, Ljubljana 2011, fig. on p. 12.

²⁶ Francesco TERZIO, *Austriacae gentis imaginum*, 1–5, Innsbruck 1558–1573. For the digitized version in the Albertina Museum in Vienna, see [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[It/I/33/78\]&showtype=record#/query/b5dcc319-8546-489b-9c68-b58ee6af2964](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[It/I/33/78]&showtype=record#/query/b5dcc319-8546-489b-9c68-b58ee6af2964); [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[It/I/33/78\]&showtype=record#/query/d585ca8d-6f24-4d2d-ad10-4f8c2ab5ab59](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[It/I/33/78]&showtype=record#/query/d585ca8d-6f24-4d2d-ad10-4f8c2ab5ab59) (30 July 2020). See especially Elisabeth SCHEICHER, Die „Imagines



1. Josef Ferdinand Fromiller, attributed:
Viridis, Duchess of Austria, née Visconti,
National Gallery of Slovenia, Ljubljana



2. Josef Ferdinand Fromiller, attributed:
Duke Leopold III of Austria,
National Gallery of Slovenia, Ljubljana

of Leopold III in the Spanish Hall of Ambras Castle by Giovanni Battista Fontana (1524–1587). The latter were conceived based on the monumental Habsburg family tree (Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Vienna),²⁷ and were subsequently published as illustrations of Dominicus Custos' *Tirolensium principum comitum* (1599)²⁸ and copied by Anton Boys as a

Gentis Austriacae" des Francesco Terzio, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 79, 1983, pp. 43–92 (for Leopold III and Viridis, see pp. 61, 89, cat. nrs. 11, 54). Terzio's album depicts 74 figures, many of which follow the statues on the monumental tombstone of Maximilian I in the court church in Innsbruck. A series of statuettes was made after these tomb statues in the second half of the 16th century for collection in Ambras, including Leopold III and Viridis. See Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras, PA 231 235, available on online database: <https://www.khm.at/objektdb/detail/389538/?offset=0&lv=list>; <https://www.khm.at/objektdb/detail/389542/?offset=0&lv=list> (30 July 2020). – For the portraits in the Spanish Hall of Ambras Castle, see Elisabeth SCHEICHER, Der Spanische Saal von Schloss Ambras, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 71, 1975, pp. 39–94 (for Leopold III., p. 61, cat. no. 16, fig. 79); Elisabeth SCHEICHER, Schloss Ambras, *Die Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck. Die Hofbauten*, Wien 1986, pp. 579–582 (Österreichische Kunsttopographie, 47). For the reproduction of Leopold III's portrait in Spanish Hall, see Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Farbdiaarchiv, Mitteleuropäische Wand und Deckenmalerei, Stuckdekorationen und Raumaustellungen, <https://www.zi.fotothek.org/objekte/19070338/001-19070338/016-001-19070338> (31 July 2020).

²⁷ SCHEICHER 1975 (n. 26), p. 61, fig. 79; SCHEICHER 1983 (n. 26), pp. 88–89, cat. no. 54, figs. 84, 90. For the freely available reproduction of the family tree online, see https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Doll_Habsburgerstamm%C3%A4ume_3.jpg (1 August 2020).

²⁸ Dominicus CUSTOS, *Tirolensium Principum Comitum. Der Gefürsten Grafen zu Tyrol von Anno 1229 biß Anno 1600, eigentliche Contrafacturen sampt historischer Beschreibung auß hievor außgangnem Latein durch dessen Autoren verteutsch*,

series of miniature portraits for the collection of Ferdinand of Tyrol (most in Kunsthistorisches Museum, Vienna).

Viridis, Duchess Visconti (1352–1404/1414), was the second daughter of the wealthy nobleman and statesman Bernabò Visconti.²⁹ In 1365 she married Duke Leopold III of Austria, who after the death of his brother Rudolf IV took over the rule of Inner Austrian duchies.³⁰ After Leopold's death in the Battle of Sempach in 1386, Viridis moved from Vienna to Pristava above Stična, and retained close connections with Stična abbey until her death. She was a regular sponsor of the monastery and was in return enabled to rent its surrounding farm estates.³¹ Viridis was buried in Stična, most likely in the monastery church.³² Having been proclaimed the abbey's foundress in 1397, special care was taken in Stična to preserve her memory, also through artistic means.³³ Leopold III also maintained close relations with the monastery; in 1360 his brother Rudolf IV welcomed to court Stična's abbot Peter, who remained in Vienna as the court chaplain and Leopold's teacher.³⁴ According to the Stična chronicle, Leopold confirmed the abbey's privileges in 1385, a year before his death.³⁵

Until the mid-19th century, the paintings of the two most cherished Stična benefactors were still in Stična abbey, hanging in the library.³⁶ They were subsequently acquired by the Carniolan historical society (Historisches Verein für Krain), in whose collection they were still documented in 1866.³⁷ They were acquired by the Carniolan provincial museum (Krainisches Landesmuseum, now National Museum of Slovenia) before 1888, when they were included in the collection catalogue by the museum director and main curator Karl Deschmann,³⁸ Later they were transferred to

Augspurg 1599. For an online available copy in Bavarian State Library in Munich, see <https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00088296&pimage=2&v=100&nav=&dl=de> (31 July 2020).

²⁹ Joseph RIEDMAN, Viridis (Verde) Visconti, *Die Habsburger. Ein biographisches Lexikon* (ed. Brigitte Hamann), München 1988, p. 427.

³⁰ For Leopold III, see for example Joseph RIEDMANN, Leopold III., *Die Habsburger* 1988 (n. 29), pp. 244–245; Martin MUTSCHLECHNER, Leopold III, 'the Just', *Die Welt der Habsburger/The World of Habsburgs*, <https://www.habsburger.net/en/chapter/leopold-iii-marriage-and-offspring> (30 July 2020).

³¹ On Viridis' donations, see Johann Weichard VALVASOR, *Die Ehre des Hertzogthums Crain*, XI, Nürnberg 1689, p. 533; Peter HITZINGER, Der Grabstein der Herzogin Viridis in Sittich, *Mittheilungen des historischen Vereins für Krain*, 13, 1858, p. 26; Konrad ČRNOLOGAR, Der Grabstein der Herzogin Viridis in Sittich, *Mittheilungen des Musealvereines für Krain*, 5/2, 1892, pp. 57–64; Maver GREBENC, *Gospodarska ustanovitev Stične ali njena dotacija leta 1135*, Stična 1973; Maver GREBENC, *Virida v Stični, Meddobje*, 18, 1982, pp. 78–121; MLINARIČ 1995 (n. 11), especially pp. 183–188; POLAJNAR FRELIH 2007 (n. 24), pp. 497–498.

³² For the debate and the most probable location of Viridis' grave see Mija OTER GORENČIČ, Pro remedio et pro salute animae nostrae. Memoria v srednjeveškem umetnostnem okrasju cisterce v Stični kot odsev tesne povezanosti s plemstvom, *Acta historiae artis Slovenica*, 23/1, 2018, pp. 48–50 (with cited literature).

³³ In addition to Viridis' full-figure depiction, a 17th century stone plate survives with the Visconti coat-of-arms emblem of a snake, which has been attached to the inner wall of the monastery church right from the sacristy, and was possibly made to replace her authentic gravestone. Another memorial plate of a later date with the image of Viridis based on her painting is on the wall next to the entrance of church of St Lambert at Pristava. The church was built in 1497 at the location of the castle in which Viridis lived.

³⁴ Peter von RADICS, *Die Gegenäfte Albert und Peter von Sittich und Abt Angelus von Rein (1404–1414)*, Wien 1866, p. 23; MLINARIČ 1995 (n. 11), p. 146; POLAJNAR FRELIH 2007 (n. 24), p. 496.

³⁵ ARS, SI_AS 1073_402_148r, Paulo Puzel, Idiographia Sive Rerum memorabilium Monasterij Sitticensis Descriptio /.../, Monasterio Sitticensi 1719, fol. 65.

³⁶ RADICS 1866 (n. 34), p. 27.

³⁷ RADICS 1866 (n. 34), p. 27.

³⁸ Karl DESCHMANN, *Führer durch das krainische Landes-Museum Rudolfinum in Laibach*, Laibach 1888, pp. 145, 176–177.

the National Gallery of Slovenia.³⁹ In addition to Viridis and Leopold III, the catalogue mentions eight out of ten ovals of Stična's benefactors. In 1888 Viridis, Leopold III, and Judith of Spanheim from Kostanjevica abbey hung together, while the series of ovals were displayed in another exhibition room, together with two portraits of the Cistercian abbots Leopold Buseth of Kostanjevica and Franz Xavier Taufferer of Stična, both by Fortunant Bergant (1721–1769).⁴⁰ They were subsequently moved and displayed in the same exhibition room.⁴¹

In contrast to the abbey's 1784 abolition inventory,⁴² Deschmann states that before abolition, Viridis, Leopold III as well as the series of oval portraits of Stična benefactors and provincial princes had hung in Stična's refectory.⁴³ Similarly, he writes with regards to the portrait of Judith of Spanheim from Kostanjevica abbey, but according to the 1786 abolition inventory of Kostanjevica, the latter hung in the dining room of the prelatore.⁴⁴ Viridis and Leopold III are catalogued as pendants and anonymous works, while with regards to their display, Deschmann most probably based his statement on Peter Radics, who in 1866 writes that in 1704 Abbot Anton Gallenfels "had painter Ferdinand Stainer paint the portraits of Viridis and her husband", and that the same painter frescoed the refectory.⁴⁵ Radics supported his statement that Ferdinand Stainer (also Steiner, ?–1725) painted Viridis and Leopold III by citing the description of the renovation works under Anton Gallenfels in the abbey's chronicle *Idiographia Sive Rerum memorabilium Monasterij Sitticensis Descriptio*,⁴⁶ which was written by the deputy-prior Peter Puzel (Pucelj, c. 1669–1721), better known under his order name Paul.⁴⁷

The same information about authorship and display was repeated by Wladimir Milkowicz in his book on Carniolan monasteries, referring, however, only to Viridis' depiction.⁴⁸ Also Konrad Črnologar⁴⁹ and Josip Srebrnič⁵⁰ state that Viridis was painted by Stainer. At the 1925 exhibition of portraiture in Slovenia, the corresponding catalogue references Radic's attribution to Stainer,⁵¹ as does Viktor Steska two years later in his book on Slovenian painting.⁵² Subsequently, the attribution

³⁹ National Gallery of Slovenia, inv. nrs. 1346, 1348; Viridis: 186,5 x 132 cm, Leopold II: 187 x 131,5 cm.

⁴⁰ The portrait of Stična abbot Franz Xaver Taufferer (1733–1789) was acquired by the museum from the collection of Carniolan Historical Society, while the portrait of abbot Leopold Buset (1717–1771) from Kostanjevica abbey was donated to the museum by Camillo Count Thurn.

⁴¹ See also *Narodni muzej Slovenije* 2011 (n. 25), fig. on p. 12.

⁴² See p. 176.

⁴³ DESCHMANN 1888 (n. 38), p. 145

⁴⁴ DESCHMANN 1888 (n. 38), pp. 176–177. See also ARS, SI AS 781, Cistercijanski samostan in državno gospodstvo Stična, fasc. 3, s. p.

⁴⁵ RADICS 1866 (n. 34), p. 98: „.../ er [Gallenfels] durch dem Maler Ferdinand Steiner aus Straßburg in Tirol die oben erwähnten Porträts der Herzogin Viridis und ihres Gemähls fertigen lies, und demselben Künstler die Malerische Ausschmückung des Refectorium – Frescogemälde auf erhabener Gypsarbeit – übertrug“. See also Peter RADICS, Umeteljnost in umeteljna obrt Slovencev, *Letopis matice Slovenske za leto 1880*, Ljubljana 1880, p. 37.

⁴⁶ ARS, SI_AS 1073_402_148r, Paulo Puzel, *Idiographia Sive Rerum memorabilium Monasterij Sitticensis Descriptio* /.../, Monasterio Sitticensi 1719, pp. 277–278.

⁴⁷ On Puzel, see Maks MIKLAVČIČ, Puzel Peter, *Slovenski biografski leksikon*, 3/8 (ed. Franc Ksaver Lukman), Ljubljana 1952, pp. 608–609; MLINARIČ 1995 (n. 11), especially pp. 855–856, 933.

⁴⁸ Wladimir MILKOWICZ, *Die Klöster in Krain. Studien zur österreichischen Monasteriologie*, Wien 1889, p. 80.

⁴⁹ ČRNOLOGAR 1892 (n. 31), p. 62; Konrad ČRNOLOGAR, Sittich, *Mittheilungen der k. k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der kunst- und historischen Denkmale*, n. s. 26, 1900, p.173.

⁵⁰ Josip SREBRENČIČ, *Stična. Črtice o cistercijanskem samostanu v Stični*, Ljubljana 1919, p. 24.

⁵¹ *Razstava* 1925 (n. 24), p. 16, cat. nr. 49.

⁵² Viktor STESKA, *Slovenska umetnost. I: Slikarstvo*, Prevalje 1927, p. 127.

was accepted also in a short article on Stainer in *Zbornik za umetnostno zgodovino* [the Journal of Art History],⁵³ and in his biographical entry in the Slovenian biographic lexicon, where Stele points out that Stainer made “Leopold III and Viridis (as well as other portraits), painted frescoes in the refectory and renovated two other paintings”.⁵⁴ Although no doubt regarding this attribution has been expressed,⁵⁵ Leopold III has been inventoried as an anonymous work in the documentation system of the National Gallery.⁵⁶

Ferdinand Stainer was indeed involved in furnishing Stična abbey, for he made a fresco and paintings as part of the Baroque renovation of the monastery. He is documented to have painted for Stična under Abbot Gallenfels not only in Puzel’s *Idiographia* but also in a document in the Archives of the Republic of Slovenia, the latter confirming that in 1731, i.e. six years after Stainer’s death, the abbey still owed his heirs 1000 Gulden for his decade-long work in Stična, as specified in a respective document back in 1708.⁵⁷ According to this, Stainer, whose documented work in Carniola included also a painting of *Anunciata* in the Franciscan church in Ljubljana,⁵⁸ had worked for Stična as early as before the turn of the 18th century and probably at least until 1708, when he was given the post of Carinthian *Landschaftsmaler*, i.e. painter in the permanent service of the Carinthian estates in Klagenfurt.⁵⁹ The debt remained unsettled until at least 1734, when it was documented in the inventory compiled after the death of Abbot Alexander von Engelshaus.⁶⁰ Stična’s debt, with around two hundred Gulden additional interest, is recorded also in the painter’s probate inventory in the Carinthian State Archives in Klagenfurt.⁶¹

That Stainer painted for Stična is thus undoubtedly confirmed by archival sources. Based on the extent of the abbey’s debt, it can also be deduced that the amount of work he carried out was relatively extensive. Nevertheless, only a short reference in Puzel’s chronicle provides more information. As Puzel writes, in 1704 or at the end of the previous year, Anton Gallenfels had *Refectorio ex gypso extructo et renovato cum eleganti pictura et imaginibus per Refectorium et Abbatiam, hinc inde muro parietino affixis et adaptatis, assiduo labore et operâ Pictoris Ferdinandi Steiner Strassburgo ê Tyroli oriundi, aere non contemnendo de industria sua ad magnum decus et ornamentum non tantum Refectorij, sed et totius inclyti monasterij curat fieri*.⁶²

⁵³ Ante GABER, Steiner Ferdinand, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 14, 1936–1937, p. 88.

⁵⁴ France STELE, Steiner Ferdinand, *Slovenski biografski leksikon*, 4/10 (ed. Alfonz Gspan), Ljubljana 1967, p. 461.

⁵⁵ In addition to the above mentioned, see also ZADNIKAR 1990 (n. 22), p. 150; Marjan ZADNIKAR, *Samostan Stična in njegove znamenitosti*, Ljubljana 2001, p. 169; compare KOŠAK 2019 (n. 1), p. 61.

⁵⁶ Documentation of the National Gallery, inv. nr. 1346.

⁵⁷ ARS, SI_AS 1, Vicedomski urad za Kranjsko, box. 61, 12/11, p. 375; Majda SMOLE, *Vicedomski urad za Kranjsko. 13. stol.–1747. 6: Cerkevne zadeve. Lit. S–Z*, Ljubljana 1997, p. 29; MLINARIČ 1995 (n. 11), p. 729.

⁵⁸ Viktor STESKA, *Slike v ljubljanskih cerkvah okoli l. 1715*, *Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko*, 12/3–4, 1902, p. 50.

⁵⁹ Martin WUTTE, Beiträge zur Kunde Kärntner Künstler Josef Ferdinand Fromillers Geburtsort und sein Lehrer Ferdinand Stainer, *Carinthia I. Mitteilungen des Geschichtsvereines für Kärnten*, 123, 1933, p. 128; Carl LEBMACHER, Steiner Ferdinand, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart*, 31 (ed. Hans Vollmer), Leipzig 1937, p. 55.

⁶⁰ ARS, SI AS 1, Vicedomski urad za Kranjsko, box. 63, p. 2001.

⁶¹ Kärntner Landesarchiv, Klagenfurt (KLA), AT-KLA 207-C-1.325 St, Ständisches archiv 1, Inventare, fasc. 420, Stainer Ferdinand Maler, fol. 300v.

⁶² ARS, SI_AS 1073_402_148r, Paulo Puzel, *Idiographia Sive Rerum memorabilium Monasterij Sitticensis Descriptio /.../*, *Monasterio Sitticensi 1719*, pp. 277–278.

According to Puzel, as part of the renovation under Abbot Gallenfels, Stainer made the ceiling fresco in the refectory and several other paintings that were “fixed/attached and adapted to the walls” of the refectory and abbey. He, nevertheless, does not specify any of these paintings to be portraits or depictions of benefactors. Moreover, while Puzel mentions paintings in the refectory, the fact that in the 1734 inventory, Viridis and ten oval portraits were recorded in the prelature calls further into question Radics’ interpretation. On the other hand, the question remains as to the extent of Stainer’s work in the abbey in addition to the refectory fresco.⁶³ According to the above mentioned specification of the debt from 1708, which (excluding interest) remained the same until at least 1734, we can assume that by 1708 his works for the monastery may already have been concluded.

Further contextualisation of the historical depictions of Stična’s benefactors can be made based on a comparison with the paintings of the medieval founders and benefactors of Inner Austrian monasteries. Monumental full-figure paintings of the Rein Cistercian abbey founders, Leopold I of Trangau († 1129) and his wife Sophie from the Welf dynasty, the works of Joseph Amonte (1703–1753), survive in the burial chapel on the northern side of the presbytery of the abbey church.⁶⁴ Smaller, half-figure depictions of founders Otakar III of Trangau, son of Leopold I, and his wife Kunigundis survive in the refectory of the Benedictine abbey in Vorau.⁶⁵ Full-figure paintings of the founders of the Neuberg Cistercian monastery in Upper Styria, Duke Otto (1301–1339) and his wife Elisabeth of Gorizia-Tyrol, display a greater degree of similarity to the Stična benefactors.⁶⁶ While, as already mentioned, Leopold III and Viridis differ from the couple’s previously existing depictions, the Neuberg Otto follows his printed portrait reproduced in individual prints and portrait books, which was also copied in one of the ovals from Stična.⁶⁷

The most significant comparison, however, is with the series of six over-life sized depictions of the founders and benefactors of Viktring Cistercian abbey near Klagenfurt (Carintian State Museum, Klagenfurt),⁶⁸ attributed to Stainer’s student and follower Josef Ferdinand Fromiller (1693–1760), who

⁶³ One of the possible answers to this questions could be that in addition to frescoes, Stainer painted the series of paintings that were still in the refectory in 1784, i.e. 13 depictions of Cistercian saints and a large painting of the Last Supper. See ARS, SI AS 781, Cistercijanski samostan in državno gospostvo Stična, fasc. 3, s. p.

⁶⁴ See for example Elisabeth BRENNER, *Basilika Stift Rein. Meisterwerk des Barock*, Stift Rein 2014, pp. 166–167, figs. 199–200.

⁶⁵ Ferdinand HUTZ, Das Stift Vorau als Begräbnisstätte seines Gründers Otakar III., *Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark*, 88, 1997, p. 22.

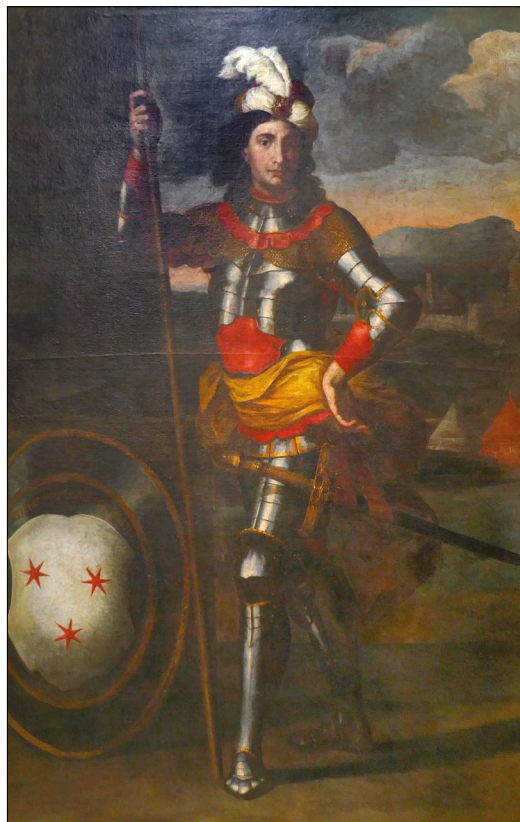
⁶⁶ See Rochus KOHLBACH, *Die Stifte Steiermarks. Ein Ehrenbuch der Heimat*, Graz 1953, pp. 243, 245, fig. 104, plate 86; for the reproduction, see https://www.meinbezirk.at/muerztal/c-lokales/stifterbilder-wieder-zu-hause_a966083 (18 July 2020).

⁶⁷ See the next chapter.

⁶⁸ Landesmuseum Kärnten, inv. nrs. K 955 a–f, oil on canvas, 213 x 144 cm. For the series, see Wilhelm DEUER, Asketische Weltsucht oder ständische Representation? Streiflichter zur Kulturgeschichte des Zisterzienserklosters Viktring, *Stift Viktring 1142–1992. Festschrift zum 850. Jahrestag der Klostergründung* (ed. Helmut Findenig), Klagenfurt 1992, pp. 44–45; Elisabeth REICHMANN-ENDRES, Zur kunsthistorischer Bedeutung von Kirche und Stift Viktring, *Stift Viktring 1992* (n. 68), p. 64; Elisabeth REICHMANN-ENDRES, Die barocken Stifterbilder von Viktring. Kunst und Geschichte, *Josef Ferdinand Fromiller. Barockkunst in Kärnten* (ed. Friedrich W. Leitner), Landesmuseum Kärnten, Klagenfurt 2005, pp. 71–78; Robert WLATTNIG, Josef Ferdinand Fromiller (1693–1760) – aktueller Forschungsstand und Neukäufe für das Landesmuseum. Eine kunsthistorische Würdigung zum 250. Todesjahr des berühmten Kärntner Barockmalers, *Die Kärntner Landsmannschaft. Kultur, Land, Menschen. Beiträge zu Volkskunde, Geschichte, Gesellschaft und Naturkunde*, 5/6, 2010, p. 13; Robert WLATTNIG, Abteilung für Kunstgeschichte, *Rudolfinum. Jahrbuch des Landesmuseum für Kärnten 2015*, Klagenfurt 2016, pp. 212–214. I express my gratitude to mag. Robert Wlattnig (Landesmuseum Kärnten, Klagenfurt) for a discussion about the series and for enabling me to view Fromiller’s paintings in the storage of the Landesmuseum.



3. Josef Ferdinand Fromiller: *Thymon of Hollenburg*, State Museum of Carinthia, Klagenfurt



4. Josef Ferdinand Fromiller: *Wilhelm Count of Malta*, State Museum of Carinthia, Klagenfurt

in 1733, eight years after Stainer's death, took over the post of *Landschaftsmaler*, which Stainer had retained until his death in 1725.⁶⁹ The credibility of the comparison between Viktring and Stična is additionally supported by the fact that close monastic ties between both abbeys were maintained until

⁶⁹ On Fromiller and his connection to Stainer see WUTTE 1933 (n. 59), pp. 128–131; generally on Fromiller, see especially *Jos. F. Fromiller. Profane Themen*, Landesmuseum für Kärnten in der Kärntner Landesgalerie, Klagenfurt 1976; Herfried THALER, *Josef Ferdinand Fromiller (1693–1760). Ein Beitrag zur Barockmalerei in Kärnten*, Wien 1978 (unpublished doctoral dissertation), on his training with Stainer pp. 14–20; Herfried THALER, *Zum Leben und Werk von Josef Ferdinand Fromiller*, *Josef Ferdinand Fromiller* 2005 (n. 68), pp. 8–10; see also August von JAKSCH, *Die Klagenfurter Malerfamilie Fromiller*, *Carinthia I. Mitteilungen des Geschichtsvereines für Kärnten*, 87, 1897, pp. 145–147; August von JAKSCH, *Der Nachlaß des Maler Josef Ferdinand Fromiller und seiner Gattin*, *Carinthia I. Mitteilungen des Geschichtsvereines für Kärnten*, 93, 1903, pp. 5–18; Henrich HAMMER, *Der Kärntner Barockmaler Josef Ferdinand Fromiller. Beiträge zu seiner Kenntnis*, *Carinthia I. Mitteilungen des Geschichtsvereines für Kärnten*, 100/4–5, 1910, pp. 101–163; August von JAKSCH, *Zur geschichte der Malerfamilie Fromiller*, *Carinthia I. Mitteilungen des Geschichtsvereines für Kärnten*, 116, 1926, p. 75; see also Walter FRODL, *Neue Werke Josef Ferdinand Fromillers*, *Carinthia I. Mitteilungen des Geschichtsvereines für Kärnten*, 133, 1943, pp. 82–96; Walter STIPPERGER, *Das steirische Werk Josef Ferdinand Fromillers. Das Hochaltarbild in der Pfarrkirche zu Oblarn*, *Zeitschrift des historischen Vereines für Steiermark*, 45, 1954, pp. 180–184; Barbara MUROVEC, *Freske in slikane tapete v dvorcu Röthelstein pri Admontu. Fromillerjevo delo na avstrijskem Štajerskem*, *Acta historiae artis Slovenica*, 8, 2003, pp. 109–124. On Fromiller's works in Slovenia, see STESKA 1927 (n. 52), p. 136; Tatjana BADOVINAC, *Slikar Josef Ferdinand Fromiller in njegova dela v Rogatcu*, *Acta historiae artis Slovenica*, 5, 2000, pp. 133–150.



5. Josef Ferdinand Fromiller: Meinhard Count Schönberg, State Museum of Carinthia, Klagenfurt

their abolition in 1784 and 1786 respectively.⁷⁰ The fact that Ferdinand Stainer was documented to have been working for Stična and Viktring sheds light on a possible artistic exchange between the abbeys. It is known that Stainer worked for the parish church in Maria Rain, which was under Viktring's dominion,⁷¹ between 1691 and 1699,⁷² thus during the period that, according to the 1731 specification of Stična's debt,⁷³ he was probably also working for Stična. More or less simultaneous with his work for Stična are the altarpieces in the two side chapels of Viktring abbey church in 1705 and 1706 respectively, both attributed to Stainer, while his altarpiece of Lactation of St Bernard in the Viktring Chapel of St Bernard dates to 1715.⁷⁴

The Viktring series includes depictions of the abbey founder Bernard Count Spanheim († 1147), his wife Kunigundis and four 12th century benefactors of Viktring, identified based on inscriptions, coats of arms and surviving sources as Bishop of Regensburg Hartwig of Spanheim, Thymon of Hollenburg (fig. 3), Wilhelm Count of Malta (fig. 4) and Meinhard Count Schönberg (Schonenberg, fig. 5).⁷⁵

The attribution of the Viktring benefactors to Fromiller has been supported by confirmation of the payment of six large canvases, in addition to several other paintings, to Fromiller on 18. February 1732.⁷⁶ The payment was made by abbot

⁷⁰ MLINARIČ 1995 (n. 11), p. 463, passim. Since the 17th century, Carniolan abbeys Stična and Kostanjevica and Carinthian abbey Viktring (which was the mother abbey of Kostanjevica) were in the same vicarage.

⁷¹ *Kärnten* (eds. Karl Ginhart, Gabriele Russwurm-Biró), Wien 2001 (Dehio-Hanbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs), p. 507; Janez HÖFLER, *O prvih cerkvah in župnijah na Slovenskem. K razvoju cerkvene teritorialne organizacije slovenskih dežel v srednjem veku*, Ljubljana 2016, p. 66, e-book: http://viharnik.com/downloads/Oprvihcerkvah_2izdaja.pdf (14 July 2020).

⁷² While he signed the altar painting of St Joseph with Child in one of the side chapels *Ferdinand Stainer 1691*, the painting of God the Father in the gable of the main altar is signed and dated *Ferd. Stainer 1692*. In addition, Stainer painted an undated series of apostles and the altarpiece of St. Mary, Anne and the Holy Trinity, signed and dated 1699, now in one of the chapels. See *Kärnten* 2001 (n. 71), pp. 508–509.

⁷³ See n. 60–61.

⁷⁴ *Kärnten* 2001 (n. 71), pp. 998–1001. See also *Kunst-Topographie des Herzogthums Kärnten*, Wien 1889 (Österreichische Kunst-Topographie, 1), p. 370.

⁷⁵ See DEUER 1992 (n. 68), pp. 44–45; REICHMANN-ENDRES 1992 (n. 68), p. 64; REICHMANN-ENDRES 2005 (n. 68), pp. 71–78.

⁷⁶ KLA, AT-KLA 312, Viktring, Zisterzienserkloster, fasc 5, nr. 238; see also DEUER 1992 (n. 68), pp. 44–45; REICHMANN-ENDRES 2005 (n. 68), pp. 73, 78, n. 2. In addition to these, Fromiller was also paid for a smaller unspecified painting, an unspecified altarpiece, a painting of Francis Xavier and three landscapes.

Benedikt Mulz (1720–1763), who had led the thorough baroque renovation of Viktring abbey. The depictions of sitters correspond to four sepia drawings in the album of Fromiller's and Stainer's drawings, which survives in the Carinthian State Archives in Klagenfurt.⁷⁷ As the album also includes drawings of his master Stainer, and since the four drawings of Viktring benefactors had been previously attributed to him, further analysis of the attribution is provided below.

In his 1976 dissertation on Fromiller, Herfried Thaler recognised the four unsigned drawings in the album as Stainer's,⁷⁸ while in 2005 he attributed the paintings of benefactors to Fromiller stating that he followed Stainer's drawings. Differently, in the same publication, Elisabeth Reichmann Endres attributed the paintings to Fromiller, explaining the problem of authorship of the drawings in the album.⁷⁹ Fromiller's style is indeed highly reminiscent of Stainer's and their unsigned works are occasionally difficult to differentiate. This is rendered even more challenging, as based on the archival data (which among other things reveal that Stainer lived in the house of Fromiller's brother, who was also a painter),⁸⁰ we can assume that Fromiller assisted his master with his commissions.

There are several further clues that support the attribution of drawings and paintings to Fromiller. One of them is the presence of similarly painted figures in the album further reworked in his paintings and frescoes, such as the preparatory drawing for the depiction of Ferdinand I in the *Fürstensaal* of Ossiach Benedictine abbey, which Fromiller reworked following Veronese's St. Mennas in the right organ wing for St Gemignano in Venice (now in Galleria Estense, Modena).⁸¹ The resemblance of fresco portrayals of other Habsburgs in Ossiach *Fürstensaal* to the sitters of the Viktring series further supports the attribution of the Viktring benefactors to Fromiller. Moreover, the three armoured benefactors (i.e. Meinhard Count Schönberg, Thymon of Hollenburg and Wilhelm Count of Malta) reveal close parallels to Fromiller's Henry IV in the painting *Henry IV Receives the Portrait of Marie de Medici* from a series made after reproductive prints after Rubens in around 1740, which formerly hung in Schloss Trabuschgen.⁸² And finally, Fromiller's authorship of both, the drawings and paintings of the Viktring benefactors, is additionally supported by the fact that Fromiller reused the figures of Kunigundis of Spanheim and Thymon Count Hollenburg as St Hemma and St Florian in the fresco in the town castle chapel (Burgkapelle) in Klagenfurt, his first larger commission as the painter of Carinthian estates, dated to 1734.⁸³ The female figure in Stainer's *Plague of Frogs* (Diocese Museum, Gurk), strongly resembling Kunigundis, however, reveals that the latter was likely initially conceived by following Stainer's figure type, while at the same time it illustrates the close interconnections (which often lead to interchangeability) between both artists' styles and oeuvres.

⁷⁷ KLA, AT-KLA 456-A-999 St, Josef Ferdinand Fromiller und Ferdinand Steiner, Skizzenbuch, Nr. 167, 168, 236, 238. For the album, see also August von JAKSCH, Josef Ferdinand Fromiller als Zeichner, *Carinthia I. Mitteilungen des Geschichtsvereines für Kärnten*, 94, 1904, pp. 134–136; THALER 1978 (n. 69), pp. 216–231; THALER 2005 (n. 69), pp. 42–48. The drawings of Count of Malta and Bernard of Spanheim are not in the album.

⁷⁸ THALER 1978 (n. 69), pp. 47–48.

⁷⁹ REICHMANN-ENDRES 2005 (n. 68), p. 75.

⁸⁰ WUTTE 1933 (n. 59), p. 130; LEBMACHER 1937 (n. 59), p. 55.

⁸¹ For the comparison with St. Mennas, see THALER 1978 (n. 69), p. 125; THALER 2005 (n. 69), pp. 29–31, fig. 16.

⁸² *Josef Ferdinand Fromiller* 2005 (n. 68), p. 104, cat. nr. 11, fig. 9; THALER 2005 (n. 69), pp. 35–38.

⁸³ See THALER 1978 (n. 69), pp. 42, 47–48; THALER 2005 (n. 69), pp. 15–17; see also WLATTNIG 2010 (n. 68), p. 13. The central scene of Apotheosis of St. Domitian of Carinthia follows Johann Georg Bergmüller's etching of Apotheosis of St Catherine.



6. Josef Ferdinand Fromiller: benefactor drawing in Josef Ferdinand Fromiller and Ferdinand Stainer's album of drawings, Carinthian State Archives, Klagenfurt

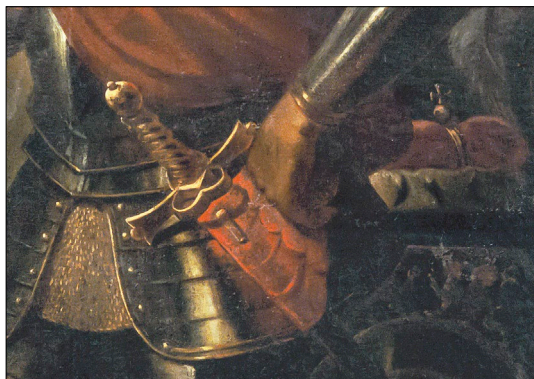


7. Josef Ferdinand Fromiller: folio with drawings of benefactors, Josef Ferdinand Fromiller and Ferdinand Stainer's album of drawings, Carinthian State Archives, Klagenfurt

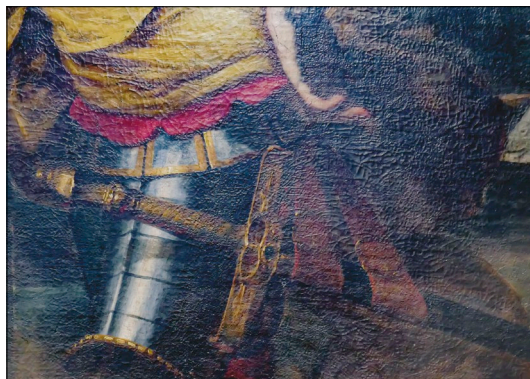
Like other depictions of monastic founders and benefactors, the Stična and Viktring series were made to honour their memory and emphasise the abbey's long-lasting history and close connections with them. In order to convey this message, the sitters were painted as meaningful political and historical figures, and members of the ruling dynasties, although little attention was paid to historical accuracy. Their attire, and the iconographic elements revealing the identities and status of the Viktring benefactors, such as the position of the coat of arms, architectural elements of the abbey and abbey churches in the background, show close parallels. Especially similar are Meinhard Count Schönberg and Leopold III, who, clad in armour and positioned in front of a military tent with a landscape background, almost appear as pendants.

That the Stična and Viktring benefactors indeed have a common origin is additionally confirmed by a sepia drawing in the Fromiller-Stainer album, which is almost identical to Leopold III. (fig. 6).⁸⁴ It is thus not a coincidence that this drawing was glued to the same folio as Schönberg and Thymon of Hollenburg (fig. 7), and the added black sepia frame is identical to the four surviving drawings of the Viktring benefactors. Being slightly larger in size and of a lighter tone than the drawings of the Viktring benefactors, we can assume that it was originally not part of the series; however, there can be no doubt that it was made by the same artist.

⁸⁴ KLA, AT-KLA 456-A-999 St, Josef Ferdinand Fromiller und Ferdinand Steiner, Skizzenbuch, Nr. 237.



8. Josef Ferdinand Fromiller, attributed:
Leopold III, Duke of Austria, detail,
National Gallery of Slovenia, Ljubljana



9. Josef Ferdinand Fromiller:
Meinhard Count Schönberg, detail,
State Museum of Carinthia, Klagenfurt

The painting of Leopold III differs from the corresponding drawing in only a few minor but nevertheless significant details. A shield with the monochrome Habsburg coat-of-arms was added, the sitter's facial features and hair were slightly altered, and most importantly, a vaguely drawn background was replaced with a much more defined image of an edifice with a tower and a bridge closely resembling the main entrance to Stična abbey as seen from the views of the abbey from the East, published in Johann Weichard Valvasor's *Topographia Ducatus Carniolae Modernae* (1679)⁸⁵ and *Die Ehre dess Hertzogthums Crain* (1689).⁸⁶ The question remains whether a depiction of another benefactor based on this drawing had ever been made. Clearly, however, the background of the composition was readjusted in the painting to confirm the sitter's connection with Stična. The monastery church tower in the background of Viridis' painting additionally reveals that the contemporary appearance of the tower, i.e. after its renovation in the early 17th century, is depicted.⁸⁷

Based on the existing drawing and typological comparison with the Viktring series and stylistic comparison with the three Viktring armoured sitters, the attribution of Leopold III to Fromiller seems plausible. Even more so, as both portraits reveal few parallels in style and brushwork with Stainer's signed and documented works. The attribution of Leopold III to Fromiller is further supported by several details that are almost identical to the Viktring sitters, such as the mail shirt underneath the armour (as compared with Meinhard Count Schönberg), the shield with the monochrome coat of arms, and the decorative elements of the sword (as compared with Count of Malta's sword, figs. 8–9). The fresh colouring of Viktring paintings as opposed to the subdued grey tones of the Stična canvas can be ascribed to the differences in the state of preservation.⁸⁸ The same problem

⁸⁵ Johann Weichard VALVASOR, *Topographia Ducatus Carnioliae modernae. Dass as ist Controfee aller Stätt, Märckht, Clöster, undt Schlösser, wie sie anietzo stehen in dem Ertzhertzogthumb Crain*, Wagensperg in Crain 1679, fol. 204.

⁸⁶ VALVASOR 1689 (n. 31), plate between pp. 530 and 531.

⁸⁷ The church belltower was renovated again in mid-18th century, and its 17th and early 18th century appearance is known from the engraving in Valvasor's *Topographia Ducatus Carnioliae* and his *Ehre*.

⁸⁸ While the darkened pigments on Leopold have in recent times not undergone restoration or cleaning, the once similarly highly damaged Viktring series was recently restored. See Leopold EHRENREICHER, Bericht der Werkstätten. Restaurierwerkstatt Maler und Vergolder, *Rudolfinum. Jahrbuch des Landesmuseum für Kärnten* 2005, Klagenfurt 2006, pp. 493–494; WLATTNIG 2016 (n. 68), p. 212.



10. Josef Ferdinand Fromiller: attributed, *Viridis, Duchess of Austria, neé Visconti*, detail, National Gallery of Slovenia, Ljubljana



11. Josef Ferdinand Fromiller: *Kunigundis of Spanheim*, detail, State Museum of Carinthia, Klagenfurt

is encountered in Viridis. However, despite the additionally raised and swollen layers of the colour around the sitter's face, most likely due to the reaction of the bolus with the colour pigments,⁸⁹ and despite the more robustly painted surfaces, her facial features (i.e long narrow nose, small heart-shaped lips and strong dark eyebrows) strongly resemble those of Viktring's Kunigundis (figs. 10–11).

The Stična and Viktring full-figure depictions of the benefactors were thus most likely made in the workshop of the same painter, Josef Ferdinand Fromiller, who used a similar compositional outline and some of the same typological and iconographical elements as his contemporaries in Kostanjevica, Rein and Neuberg. Between 1744 and 1756, Fromiller painted another, more extensive, ensemble of depictions of lay dignitaries. In the scope of his fresco work for the Benedictine abbey in Ossiach, he conceived fourteen fresco portraits of provincial princes in the *Fürstensaal* (fig. 12).⁹⁰ Painted in decorative niches, the portraits follow the visual concept of a baroque *Kaisersaal*, and, as will be discussed in more detail in the next chapter, reveal several parallels to the series of oval paintings of benefactors from Stična.

The question that remains open is the dating of Viridis and Leopold III. While the record of a "portrait of the foundress Viridis" in the 1734 inventory of Stična's prelature represents its definite *terminus ante quem* and clarifies the confusion regarding its display, no definite identification of Leopold is possible. Moreover, inventory records reveal that Viridis was displayed in the abbot's

⁸⁹ The painting underwent slight restoring and cleaning in 2005. For the information on the state of preservation of the painting, I thank Andrej Hirci and Simona Škorja from the National Gallery of Slovenia.

⁹⁰ See *Kunst-Topographie* 1889 (n. 74), p. 254; JAKSCH 1903 (n. 69), p. 7; HAMMER 1910 (n. 69), pp. 148–150; THALER 1978 (n. 69), pp. 94–95; THALER 2005 (n. 69), p. 24 (with the above mentioned chronology); Wilhelm DEUER, *Kunstgeschichtliche Wanderungen durch die Gemeinde Ossiach, Ossiach. Natur – Geschichte – Kultur* (ed Wilhelm Wadl), Klagenfurt am Wörthersee 2012, pp. 196–197. A specification of 1000 Gulden, which Ossiach abbey owed to Fromiller, dating 1756 is recorded in Fromiller's probate inventory. The painter, however, worked for the abbey's residence in Wernberg already on commission of Abbot Virgil Gleissenberger (1725–1737), and continued with works for the abbey church and representational premises under his follower abbot Herman Ludinger (1737–1753).



12. Josef Ferdinand Fromiller: provincial princes and benefactors in the Fürstensaal of the former Ossiach Benedictine Abbey

room without Leopold. While the latter could be associated with an unspecified portrait in the *Fürstenzimmer*,⁹¹ the possibility remains that it was painted subsequently, which would also explain its compositional differences.

Oval Portraits of Stična Benefactors and Provincial Princes, their Visual Models and their Written Source

The ten oval portraits of the benefactors of Stična Cistercian abbey and Carniolan provincial princes, of which eight are kept in the National Gallery and two in the National Museum of Slovenia, constitute the largest surviving series of lay portraits from Slovenian monasteries (figs. 13, 15, 17, 19, 21, 23, 25, 27, 29, 31).⁹² Their fate immediately after the abolition of the monastery remains unknown.

The fact that in the abbey the ovals were first kept in the abbot's room, and the context in which they were made, reveal that they were commissioned to correspond with the concepts of both *memoria* as well as imperial and monastic propaganda; the former emphasising the political role of the sitters and the latter the long tradition of the monastery's ties with them. In accordance

⁹¹ See n. 20.

⁹² National Museum of Slovenia, inv. nrs. N 6858, N 6862, N 1585; National Gallery of Slovenia, inv. nrs. NG S 872–877, 951; see also Jasna HORVAT, Mateja KOS, *Zbirka slik Narodnega muzeja Slovenije*, Ljubljana 2011, pp. 136, 181, cat. nrs. 385, 386, 640; KOŠAK 2019 (n. 1), pp. 56–61, figs. 3–12.

with the compulsory note of propaganda in this kind of portrait series, the selection of the sitters was thus not made only with regards to the significance of the privileges they granted and donations they made to Stična monastery but also with regards to their general historical and political significance. All benefactors are depicted with insignia, thus visually emphasising their lay functions. In the lower part of each of the ovals, the inscriptions in Latin describing the sitter's privileges to Stična abbey are painted on a white monochrome surface.

In chronological order, the sitters and privileges are the following: Ulrich III of Spanheim, Duke of Carinthia, donated a number of estates in Lower Carniola to Stična, and issued several privileges, including the protection of the Governor of Ljubljana Rudelin of Pierpaumb (also Ruger, Rudelin of Hrušice).⁹³ Otto Duke of Austria (1301–1339) confirmed the privileges awarded by his ancestors, including prolonging income from his estates in Ljubljana and Kostanjevica, which had been awarded previously by Spanheim.⁹⁴ Similar were the rights confirmed by several other sitters, including Rudolf IV, who granted the privileges under the provincial governor Ulrich of Cilli (Celje),⁹⁵ and Albert III, Duke of Austria (1349–1395), who confirmed the protection of the abbey by the Carniolan governor Ulrich of Cilli, and its fishing rights in Carniola and Mark that had been first awarded to them by Henry of Gorizia.⁹⁶ Leopold's and Viridis' son, William, Duke of Austria (c. 1370–1406), along with his brother Albert IV, interceded to grant rights and privileges to the monastery which, after a legal dispute with the Lords of Weichelberg, were reinstated by the Carniolan governor Herman II of Cilli.⁹⁷ The third son of Viridis and Leopold III, the Carinthian duke and Carniolan provincial prince Ernest, known as Ernest of Iron (1377–1424), who died in Bruck an der Mur and was buried in Rein Cistercian abbey, created a mass foundation in Stična.⁹⁸

⁹³ National gallery of Slovenia, inv. nr. NG S 877; inscription: *VLRICVS Dux Carin. et D[omi]nus Carn o[m]nes Sitti ho[m]ines / ta[m] colo[n]os qua[m] p[ro]prios à suis Iudicib[us] exe[m]it et Abbatis Sitt. / Iudicio et eme[n] dæ subiecit exceptis morte Iudicariâ / da[m]na[n]dis i[n]sup[er] quascu[m]q[ue] res in districtu suo sine / telo[n]ia et vectigali tra[n]sire voluit sub iniu[n]cta / p[ro]tectio[n]e Rudelino de Pirpau[m] Ca/stellano Labaci. M.C.C.LVI. See also ARS, SI_AS 1073_402_148r, Paolo Puzel, Idiographia Sive Rerum memorabilium Monasterij Sitticensis Descriptio, p. 31. For the help with transcriptions of inscriptions in the ovals I am indebted to Blaž Resman.*

⁹⁴ National Gallery of Slovenia, inv. nr. NG S 876; inscription: *OTTO Austr. Dux indulxit, ne quisqua[m] à Sit/tic. Monasterio, vel eius colonis iura forestia ex/torque præsumat: præterea X. Marc. dena/rioru[m] ab oppido Laybac. & Landstrassen / quotannis responderi jussit: / An. M.CCC.XXXVII. See also ARS, SI_AS 1073_402_148r, Paolo Puzel, Idiographia Sive Rerum memorabilium Monasterij Sitticensis Descriptio, pp. 34–35; see also GREBENC 1973 (n. 31), p. 61; MLINARIČ 1995 (n. 11), p. 128.*

⁹⁵ National Gallery of Slovenia, inv. nr. NG S 951; inscription: *RVDOLPHVS IV Archid. Austr. confirmat anteces/sorum privilegia, ac quad homines, & personas / nec non possessiones imposteru[m] adipiscen/das extendit. sub Capitaneo Carn. / Vlrico Com. Cinen. [sic!] / M.CCC.LX. See also ARS, SI_AS 1073_402_148r, Paolo Puzel, Idiographia Sive Rerum memorabilium Monasterij Sitticensis Descriptio, p. 60; cf. MLINARIČ 1995 (n. 11), p. 146*

⁹⁶ National Gallery of Slovenia, inv. nr. NG S 874; inscription: *ALBERTVS Austr. Dux concessit monaste/rio Sittic. piscari posse in cunctis a/quis Carniolie, & Marcæ Sclau. / sub manutenentia Conradi de / Kreyg Capitanei Carn. / Ao M.CCC.LX.IX. See also ARS, SI_AS 1073_402_148r, Paolo Puzel, Idiographia Sive Rerum memorabilium Monasterij Sitticensis Descriptio, p. 62; see also MLINARIČ 1995 (n. 11), pp. 128, 155, 179.*

⁹⁷ National Gallery of Slovenia, inv. nr. NG S 872; inscription: *WILHELMVS Austr. Dux, relicto solis Abb: / & Conventui Sittic. jure, quibusvis aliis inhi/buit, ne in emortuoru[m] Vicarioru[m] hæreditates / se ingerant com[m] issâ Hermano Com. / Cil. manutenentiâ. / an M.CCC.XC.VIII. See also ARS, SI_AS 1073_402_148r, Paolo Puzel, Idiographia Sive Rerum memorabilium Monasterij Sitticensis Descriptio, pp. 69–60.*

⁹⁸ National Museum of Slovenia, inv. nr. N 6859; inscription: *ERNESTVS Ferreus Archidux Austriae & c. / accepto Labaci Carniolie Homagio an: M. / CCC.XIV. Sitticensium privilegia ab An/tecessoribus concessa confirmavit, / decennio postea Græcÿ obÿt, & / Runæ sepultus est. See also ARS, SI_AS 1073_402_148r, Paolo Puzel, Idiographia Sive Rerum memorabilium Monasterij Sitticensis Descriptio, p. 75; MLINARIČ 1995 (n. 11), p. 180; Heide DIENST, Ernst »der Eiserne«, *Die Habsburger* 1988 (n. 29), pp. 96–98.*



13. Josef Ferdinand Fromiller, attributed:
Otto, Duke of Austria,
National Gallery of Slovenia, Ljubljana



14. Otto, Duke of Austria in: Johann Jakob Fugger,
Spiegel der Ehren des Höchstlößlichen Kayser- und
Königlichen Erzhauses Oesterreich, Nürnberg 1668



15. Josef Ferdinand Fromiller, attributed:
Rudolf IV, Duke of Austria,
National Gallery of Slovenia, Ljubljana



16. Rudolph IV, Duke of Austria in: Johann Jakob
Fugger, Spiegel der Ehren des Höchstlößlichen
Kayser- und Königlichen Erzhauses Oesterreich,
Nürnberg 1668



17. Josef Ferdinand Fromiller, attributed:
Albert III, Duke of Austria,
National Gallery of Slovenia, Ljubljana



18. Albert III, Duke of Austria, in: Johann Jakob Fugger,
*Spiegel der Ehren des Höchstlößlichen Kayser- und
Königlichen Erzhauses Oesterreich*, Nürnberg 1668



19. Josef Ferdinand Fromiller, attributed:
William, Duke of Austria,
National Gallery of Slovenia, Ljubljana



20. William, Duke of Austria, in: Johann Jakob Fugger,
*Spiegel der Ehren des Höchstlößlichen Kayser- und
Königlichen Erzhauses Oesterreich*, Nürnberg 1668



21. *Josef Ferdinand Fromiller, attributed: Ernest, Archduke of Austria, National Museum of Slovenia, Ljubljana*



22. *Ernest, Archduke of Austria, in: Johann Jakob Fugger, Spiegel der Ehren des Höchstlößlichen Kayser- und Königlichen Erzhauses Oesterreich, Nürnberg 1668*



23. *Josef Ferdinand Fromiller, attributed: Emperor Maximilian I, National Gallery of Slovenia, Ljubljana*



24. *Emperor Maximilian I, in: Johann Jakob Fugger, Spiegel der Ehren des Höchstlößlichen Kayser- und Königlichen Erzhauses Oesterreich, Nürnberg 1668*

Ernest's son Emperor Frederick III obligated the provincial governor Trojan of Modruch (Modruš) to maintain all rights given to the abbey by his ancestors.⁹⁹ Emperor Maximilian I confirmed the abbey's privileges and interceded for the protection of the monastery with William Auersperg.¹⁰⁰ Similarly, Emperor Ferdinand I interceded for the protection of Stična with Joseph Baron Lamberg.¹⁰¹ In accordance with his predecessors, the youngest sitter in the series, Archduke Charles II of Austria also confirmed the privileges of the monastery and obligated provincial governor Herbart of Auersperg to retain its rights.¹⁰²

The privileges of each of the corresponding sitters are briefly described in the lower part of the ovals. The comparison of the texts and the dates given in roman numerals reveals that the painter based the inscriptions on Puzel's *Idiographia Sive Rerum memorabilium Monasterij Sitticensis Descriptio*.¹⁰³ As no earlier or similar account of Stična's history has been documented, and as the only other surviving, but much shorter, work summarising the history of the monastery, *Notata de monasterio Sitticensi*, was according to recent research never kept in Stična,¹⁰⁴ *Idiographia* was without a doubt the most likely source for the ovals.

In *Idiographia*, the events related to individual benefactors and their privileges to Stična are described chronologically, in separate paragraphs, each starting with the year of the event or privilege. The years painted with roman numerals in ovals correspond with the written source in nine out of ten portraits. The exception is the year inscription in the portrait of Archduke Charles II, which we can assume is a *lapsus*; 1547 (*MDXLVII*) was painted instead of 1567 (*MDLXVII*), when

⁹⁹ National Gallery of Slovenia, inv. nr. NG S 873; inscription: *FRIDERICVS IV. Rom. Imp. mandat Trojano / de Modrusch Cap. prov. exemptionem / subditorum, ac bonorum Mona/sterii protegere. / An. M.CCCCXXLI*. See also ARS, SI_AS 1073_402_148r, Paolo Puzel, *Idiographia Sive Rerum memorabilium Monasterij Sitticensis Descriptio*, p. 79. See also VALVASOR 1689 (n. 31), p. 19; MLINARIČ 1995 (n. 11), p. 213.

¹⁰⁰ National Gallery of Slovenia, inv. nr. NG S 875; inscription: *MAXIMILIANVS I. Imperator confirmat privilegia prædecessorum, injunctâ Wilhelmo ab Auersperg Capitaneo, caterisq, Iudicibus Provinciæ manutenentiâ. An. M.CCCC.XCIV*. See also VALVASOR 1689 (n. 31), p. 307; ARS, SI_AS 1073_402_148r, Paolo Puzel, *Idiographia Sive Rerum memorabilium Monasterij Sitticensis Descriptio*, p. 90; see also MLINARIČ 1995 (n. 11), p. 247.

¹⁰¹ National Museum of Slovenia, inv. nr. N 15858; inscription: *FERDINANDVS I. Rom. Imp. committit Io/sepho â Lamberg Cap. Carn. prote/gere Monasterium in absoluto / regimine subditorum. / An. M.D.XL.IX*. See also ARS, SI_AS 1073_402_148r, Paolo Puzel, *Idiographia Sive Rerum memorabilium Monasterij Sitticensis Descriptio*, p. 109; see also MLINARIČ 1995 (n. 11), p. 351.

¹⁰² National Museum of Slovenia, inv. nr. N 6862; inscription: *CAROLVS Archidux Austr. omnia Monasterio / Sitticen. collata privilegia confirmavit, & / innovavit committens manutenentiam / Herbaro L. B. ab Auer/sperg Carn. Capitaneo. / An M. D. XLVII*. See also ARS, SI_AS 1073_402_148r, Paolo Puzel, *Idiographia Sive Rerum memorabilium Monasterij Sitticensis Descriptio*, p. 109; see also MLINARIČ 1995 (n. 11), pp. 361–362;

¹⁰³ On Puzel's sources, see ARS, SI_AS 1073_402_148r, Paolo Puzel, *Idiographia Sive Rerum memorabilium Monasterij Sitticensis Descriptio*, p. 6; Wladimir MILKOWICZ, *Die Chronik Puzels aus dem krainischen Cistercienserstifte Sittich, Mittheilungen des Musealvereines für Krain*, 3, 1890, pp. 53–70; ZADNIKAR 1990 (n. 22), pp. 28–30; MLINARIČ 1995 (n. 11), pp. 855–856.

¹⁰⁴ *Notata de monasterio Sitticensi* by anonymous 17th century writer comprises not more than 12 folios. It had been kept in Johann Weichard Valvasor's private library, known as *Bibliotheca Valvasoriana*, which was sold to Zagreb Bishop Aleksandar Mikulić in 1690. Today it is kept in the Metropolitan Library of the Croatian State Archives. Metod Mikuž believed that Valvasor probably used *Notata* as a source for his *Ehre* (Metod MIKUŽ, *Vrsta stiških opatov. Doneski k zgodovini stiške opatije. Inavguralna disertacija*, Ljubljana 1941, p. 17), but according to Monika Deželak Trojar, it was most probably compiled in Stična for Johann Ludwig Schönleben, who used it for his accounts on the abbey. See Monika DEŽELAK TROJAR, *Janez Ludvik Schönleben (1618–1681) v luči arhivskih virov, njegovega zgodovinskega in retoričnega opusa*, Maribor 2017 (unpublished doctoral dissertation), pp. 152, 279, 284; Monika DEŽELAK TROJAR, *Janez Ludvik Schönleben (1618–1681). Oris življenja in dela*, Ljubljana 2017, pp. 269, n. 1384; 305; 310, n. 1521.

the confirmation of privileges is recorded in Puzel's *Idiographia* as well as by other archival sources, swapping two of the Roman numerals.¹⁰⁵ Some individual misspellings by the painter are also revealed, such as in the name of Ulrich of Cilli in the portrait of Rudolph IV.¹⁰⁶ Nevertheless, the similar sentence structure and identical use of words and word combinations in the summarised and abbreviated painted descriptions confirm *Idiographia* as the most likely original source.

Puzel completed *Idiographia* in 1719.¹⁰⁷ He dedicated it to Abbot Alexander Engelshaus who commenced his position on 28 June 1719 and retained it until his death in 1734. Its completion date can thus be considered as a *terminus post quem* for the series of ovals, while the *terminus ante quem* is the already mentioned record of ten round/oval portraits in the prelatore in the 1734 inventory.¹⁰⁸

The decision to use the text from the newly-written chronicle was made not just to emphasise the benefactors' connection and significance to the monastery, but also to propagate the monastery's long and rich history through a new and already highly cherished source. Moreover, in the abbey's community, it (though most likely unintentionally) contributed also to the honour of the famous chronicle and memory of its chronicler Puzel, who died two years after the completion of *Idiographia*, in 1721. The visual aspect influencing the layout of inscriptions were the compositions of the printed illustrations which were used as models.¹⁰⁹ As they were mainly straight cut bust-length portraits in oval frames, with the lower end of the oval either an empty surface or carrying an inscription, the painter had to fill in the 'empty' surface. As (series of) portraits with longer inscriptions had been relatively common, the commissioner's influence cannot be considered as playing a major role in the layout, especially given that the series closely follows prints. Furthermore, series with longer inscriptions on monochrome backgrounds were relatively common, as confirmed by examples such as the series of regents in Melk Benedictine abbey, which was painted between 1749 and 1759 by Franz Josef Krämer,¹¹⁰ a series of narrative scenes with abbots in Rein Cistercian abbey and, particularly, Fromiller's frescoed regents in the *Fürstensaal* of Ossiach abbey. The latter include separate inscriptions in painted cartouches, which are shorter than Stična's but similar in structure.

Further context to the origins of the series is provided by its printed models, which originate from illustrated portrait books propagating the House of Habsburg.¹¹¹ Six out of nine Stična ovals –

¹⁰⁵ ARS, SI_AS 1073_402_148r, Paolo Puzel, *Idiographia Sive Rerum memorabilium Monasterij Sitticensis Descriptio*, p. 109; MLINARIČ 1995 (n. 11), p. 351.

¹⁰⁶ See n. 95.

¹⁰⁷ MLINARIČ 1995 (n. 11), p. 855; see also MILKOWICZ 1890 (n. 103), p. 69, who refers to 1718 as the completion year, and MIKLAVČIČ 1952 (n. 47), p. 608, who dates it in 1720.

¹⁰⁸ See n. 20.

¹⁰⁹ For analysis of the printed models, see below.

¹¹⁰ For the eighteen portraits of the members of the House of Habsburg in the hallway of the prelatore of Melk abbey, see for example *Die Denkmale des politischen Bezirkes Melk in Niederösterreich* (ed. Hans Tietze), Wien 1909 (*Österreichische Kunsttopographie*, 3), pp. 231, 362; Gerhard FLOSSMANN, *Stift Melk und seine Kunstschatze*, St. Pölten-Wien 1976, p. 59; Burkhard ELLEGAST, *Das Stift Melk*, Melk 2007 (reprint), pp. 338, 342–334. For the reproductions of portraits restored in 2015, see Alicja DABROWSKA, *Benediktinerstift Melk*, <https://www.dabrowska.at/projekte/2015/9/5/benediktinerstift-melk> (10 August 2020).

¹¹¹ For portrait books see Cecil H. CLOUGH, *Italian Renaissance Portraiture and Printed Portrait-Books, The Italian Book 1465–1800. Studies Presented to Dennis E. Rhodes on his 70th Birthday* (ed. Denis Vincent Reidy), London 1993, pp. 183–223; *Graphische Porträts in Büchern des 15. bis 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1995; Milan PELC, *Illustrium Imagines. Das Porträtbuch der Renaissance*, Leiden-Boston-Köln 2002 (*Studies in Medieval and Reformation Thought*, 88). For the most detailed comparative analyses of printed portraits in portrait books and

i.e. Dukes Otto, William, Rudolph IV and Albert III, Archduke Ernest the Iron, and Emperor Maximilian I – were made after portraits in the monumental glorifying biographical work on the House of Habsburg and its members, *Spiegel der Ehren des höchstlößlichen Kayser- und Königlichen Ertzhauses Oesterreich* (Nürnberg 1668) commissioned by Johann Jakob Fugger (1516–1575)¹¹² and reworked for printed publication by Sigmund von Birken (1626–1681), who dedicated his printed edition to Emperor Leopold I and his first wife Margaret Teresa of Spain (figs. 14, 16, 18, 20, 22, 24).¹¹³ The majority of portrait prints in Birken's edition of Fugger's book were made by Philipp Kilian. For several of the portraits, Philipp could rely on his father Wolfgang's printed portraits in Elias Ehinger's *Deß allerdurchleuchtigsten Haus Oesterreichs Herzogen, Ertzhertzogen, König und Kayser eigentliche Contrafacturen* (Augsburg, 1629),¹¹⁴ whereas the origins of their compositions were the hitherto printed portrait cycles of the Habsburgs.

Among the printed illustrations that were copied for the Stična series, four portraits in *Spiegel der Ehren* are identical to those in Ehinger's book, but Stična's Duke Otto is in reverse view to Wolfgang Kilian's image, and also Rudolf IV differs from the depiction in Ehinger's book, thereby confirming that the Stična painter most probably used illustrations in Birken's edition of *Spiegel der Ehren* or their individual reprints.

The Stična portrait of Frederick III (fig. 25), however, is in reverse view to Birken's edition and differs from his portrait in Ehinger's book.¹¹⁵ With the portrait of Ferdinand I (fig. 27), it could have been painted after prints illustrating Johann Jacob von Weingarten's monumental book *Fürsten-Spiegel, oder Monarchia deß Hochlößlichen Ertz- Hauses Oesterreich* (Prague 1673), which was dedicated to Leopold I and his second wife Claudia Felicitas (figs. 26 and 28),¹¹⁶ or after prints made after these illustrations. Weingarten extended the concept of Birken's edition of *Spiegel der Ehren* and included members of the nobility at the court of Leopold I., relying on portrait illustrations

their models, see Friedrich POLLEROSS, „Conterfet Kupfferstich“. Neue Erkenntnisse zu den ‚Porträtbüchern‘ des 17. Jahrhunderts, *Frühneuzeit - Info*, 27, 2016, pp. 170–191; Friedrich POLLEROSS, The „Annales Ferdinandeï“ of Franz Christoph of Khevenhüller and Elias Wideman, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 41, 2017, pp. 39–46; Friedrich POLLEROSS, „Conterfet Khupfferstich“. Bemerkungen zu den Bildnissen der „Annales Ferdinandeï“ des Grafen Franz Christoph von Khevenhüller (1640/1641), *Barockberichte*, 65, 2018, pp. 7–22.

¹¹² Johann Jakob FUGGER, *Ehrenspiegel des Hauses Österreich*, Augsburg 1555–1557 (Staatliche Bibliothek, München, BSB Cgm 895), available in digital form at: [¹¹³ Johann Jakob FUGGER, *Spiegel der Ehren des Höchstlößlichsten Kayser- und Königlichen Erzhauses Oesterreich oder Ausführliche GeschichtSchrift von Desselben, und derer durch Erwählungs- Heurat- Erb- und Glücks-Fälle ihm zugewandter Kayserlichen HöchstWürde, Königreiche, Fürstentüm er, Graf- und Herrschaften, Erster Ankunft, Aufnahme, Fortstammung und hoher Befreundung mit Kayser- König- Chur- und Fürstlichen Häusern /.../*, Nürnberg 1668, pp. 316, 346, 390, 405, 439, 513 \(plate V\); for one of the digitised copies see Österreichische Nationalbibliothek,](https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0010/bsb00103105/images/ (1–6); https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0010/bsb00103106/images/ (7) (27 May 2020).</p>
</div>
<div data-bbox=)

¹¹⁴ Elias EHINGER, *Deß allerdurchleuchtigsten Haus Oesterreichs Herzogen, Ertzhertzogen, König und Kayser eigentliche Contrafacturen*, Augsburg 1629. For a digital copy, see Österreichische Nationalbibliothek, [¹¹⁵ See EHINGER 1692 \(n. 114\); FUGGER 1668 \(n. 113\), p. 514](http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ156029307 (24 May 2020).</p>
</div>
<div data-bbox=)

¹¹⁶ Johann Jacob von WEINGARTEN, *Fürsten-Spiegel, oder Monarchia deß Hochlößlichen Ertz- Hauses Oesterreich*, Prag 1673, plates between pp. 292–293, and pp. 386–387. Ferdinand I's portrait as reproduced in illustration to Weingarten originates in the 1575 print by Martin Rota Kolunić. Ehinger reused the portrait published in Dominicus Custos' *Atrium heroicum* (see below, n. 118).



25. Josef Ferdinand Fromiller, attributed:
Emperor Frederick III,
National Gallery of Slovenia, Ljubljana



26. Emperor Frederick III, in: Johann Jacob von Weingarten, *Fürsten-Spiegel, oder Monarchia deß Hochlöblichen Ertz- Hauses Oesterreich*, Prag 1673



27. Josef Ferdinand Fromiller, attributed:
Emperor Ferdinand I,
National Museum of Slovenia, Ljubljana



28. Emperor Ferdinand I, in: Johann Jacob von Weingarten, *Fürsten-Spiegel, oder Monarchia deß Hochlöblichen Ertz- Hauses Oesterreich*, Prag 1673



29. Josef Ferdinand Fromiller, attributed: Charles II of Inner Austria, National Museum of Slovenia, Ljubljana



30. Charles II of Inner Austria in: Franz Christoph of Khevenhüller, *Conterfet Kupfferstich* (soviel man deren zu handen bringen können), Leipzig 1721

from previously published portrait books as models; in addition to portraits from Fugger's *Spiegel der Ehren* (the latter mostly in reverse view), also Galeazzo Gualdo Priorato *Historia di Leopoldo Cesare* (1670–1674).¹¹⁷

Stična's Charles II, Archduke of Inner Austria, who chronologically concludes the series, corresponds with the printed portrait by Dominicus Custos in *Atrium heroicum* (1600–1601).¹¹⁸ The illustration with the same portrait was included also in Ehinger's book,¹¹⁹ and Franz Christoph Khevenhüller's *Annales Ferdinandeï*, subsequently republished as *Conterfet Kupfferstich* (Leipzig 1721–1722, figs. 29–30).¹²⁰ Due to the similarities in details (such as the sitter's nose and ear), the latter seems the most possible direct model for the Stična painting, which consequently most likely shifts the *terminus post quem* of the series further to the date of its publication.

¹¹⁷ See POLLEROSS 2016 (n. 111), pp. 185–187.

¹¹⁸ Dominicus CUSTOS, *Atrium heroicum, Caesarum regum aliarumque summatum ac procerum, qui intra proximum seculum vivere ant hodie supersunt, imaginibus illustre. Cum proemio et epigrammatis Marci Henningi*, Augsburg 1600–1602; for a digitised copy from the Austrian National Library, see http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ185922407 (25 August 2020).

¹¹⁹ See EHINGER 1629 (n. 114), s. p

¹²⁰ Franz Christoph KHEVENHÜLLER, *Conterfet Kupfferstich, soviel man deren zu handen bringen können, deren jenigen regierenden grossen Herren, So von Käysers Ferdinand deß Andern Geburt, biß zu desselben seeligsten Tödlichen Abschied successivè regiert /.../*, 1, Leipzig 1721, p. 2. For Khevenhüller's monumental work, see POLLEROSS 2016 (n. 111), pp. 170–191; POLLEROSS 2017 (n. 111), pp. 39–46; POLLEROSS 2018 (n. 111), pp. 7–22. There were several versions of Charles II portrait within the edition, differing only in frame.



31. Josef Ferdinand Fromiller, attributed:
Ulrich II of Spanheim, National Gallery of Slovenia,
Ljubljana



32. Frederick IV, Duke of Austria in: Johann Jakob
Fugger, *Spiegel der Ehren des Höchstlõblichsten
Kayser- und Kõniglichen Erzhauses Oesterreich*,
Nürnberg 1668



33. Josef Ferdinand Fromiller: Bernard of Spanheim,
detail, State Museum of Carinthia, Klagenfurt



34. Josef Ferdinand Fromiller: William, Duke of Austria,
detail, Ossiach Benedictine abbey

Ulrich III of Spanheim is the only sitter of the Stična series who was not a member of the Habsburgs and thus the only sitter of the Stična cycle who does not appear in the above mentioned portrait books or reproductive prints (fig. 31). He, however, resembles Frederick IV, Duke of Austria, in *Spiegel der Ehren* (fig. 32),¹²¹ who was likely followed also in conceiving Viktring's Bernard of Spanheim (fig. 33).¹²²

Stična's ovals were thus made by combining illustrations from more portrait books. Most of the printed portraits used for the Stična sitters were available in individual sheets as well, and thus generally easily accessible and often used by artists, as revealed also by some of the sitters in a large series of fifteen monumental full-figure depictions of emperors by Martino Altomonte painted between 1720 and 1721 for *Kaisersaal* of the Benedictine monastery in Kremsmünster (for example Frederick III and Maximilian I), which were made after illustrations in Birken's edition of Fugger's *Spiegel*.¹²³ On the other hand, the portraits in Melk abbey are in some cases painted in reverse view in relation to the illustrations in Fugger, thus testifying to the use of different combinations of printed models. Illustrations from Fugger's *Spiegel* were most probably used also for the Neuberg painting of Duke Otto, and, in combination with Weingarten's *Fürsten-Spiegel*, by Josef Ferdinand Fromiller for some of the frescoed portraits of the Habsburgs in Ossiach abbey.¹²⁴

The Stična ovals were subsequently overpainted with unusually strong contour lines to emphasise the facial features and hair, thus partly masking the particularities of the original painter's style. Nevertheless, they reveal close parallels with the sitters of Fromiller's fresco cycle in Ossiach and with his benefactors from Viktring, as seen from the comparison of Ossiach's Duke William, Bernard of Spanheim from Viktring, and Stična's Ulrich of Spanheim (figs. 31, 33–34). That the Viktring series and Stična's ovals were most probably painted by the same hand is confirmed by further comparisons of the modelling of jewellery and garment decoration (figs. 35–36), thus enabling a tentative attribution of the Stična ovals to Fromiller. Another common feature of the Viktring and Stična cycles is the special emphasis on insignia and jewellery, which corresponds with their functions of displaying the sitter's status and power but also testifies to the artist's attention to decorative elements. As opposed to the Viktring and Stična full-figure depictions of founders and benefactors, based on the artist's own invention, the ovals, nevertheless, reveal greater dependency on their visual models.

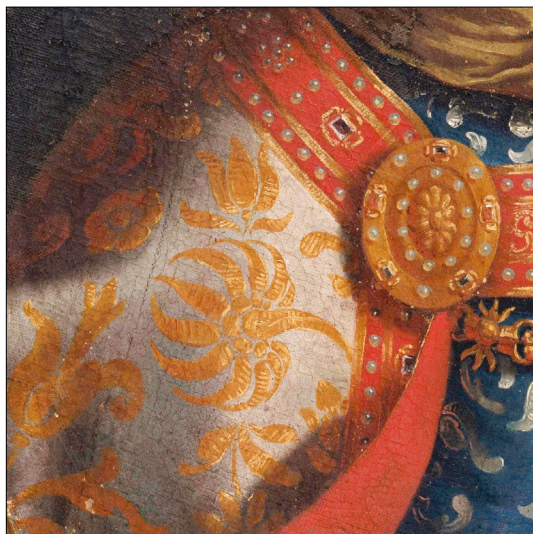
The decision to commission portraits of benefactors and provincial princes for Stična from Fromiller could have been the result of the close monastic ties between Viktring and Stična abbeys.

¹²¹ FUGGER 1668 (n. 112), p. 503.

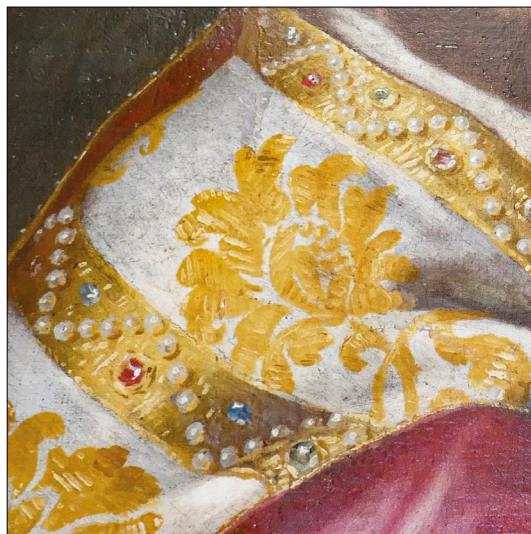
¹²² For the comparison, see below.

¹²³ See Hans AURENHAMMER, *Martino Altomonte. Mit einem Beitrag Martino Altomonte als Zeichner und Graphiker*, Wien-München 1965 (Veröffentlichung der Österreichischen Galerie in Wien), p. 45, specifies portraits in Fugger's *Spiegel der Ehren* and Weingarten's *Fürsten-spiegel* as Altomonte's models; on portraits see also Julius KLAS, *Martin Altomonte. Sein Leben und sein Werk in Österreich*, Wien 1916, p. 40; Erika DOBERER, Hans BERTELE-GRENADENBERG, *Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes Kremsmünster*, 1, Wien 1977 (Österreichische Kunsttopographie, 43), pp. 388 (fig. 218), 390 (fig. 221), 391–394; Benno WINTERSTELLER, *Kaisersaal, 1200 Jahre Kremsmünster. Stiftsführer. Geschichte, Kunstsammlungen, Sternwarte* (ed. Otto Wutzel), Linz 1977, pp. 85–89; see also Vanessa TASMIN WOLF, *Der Kaisersaal im Stift Kremsmünster*, Wien 2019 (unpublished master thesis), pp. 49–62, who compares the portraits with Terzio's full-figure representations in *Imagines gentis Austriacae*, which however show too many differences in several sitters, revealing that Altomonte used other prints.

¹²⁴ See THALER 1978 (n. 69), p. 124; THALER 2005 (n. 69), p. 29. The copy of Fugger's *Spiegel der Ehren* documented to originate from Ossiach (now in a private collection in Vienna) additionally confirms this. For the information on the Ossiach copy I am indebted to Friedrich Polleroß.



35. *Josef Ferdinand Fromiller, attributed:*
Emperor Frederick III, detail,
National Gallery of Slovenia, Ljubljana



36. *Josef Ferdinand Fromiller:*
Hartwig, Bishop of Regensburg, detail,
State Museum of Carinthia, Klagenfurt

Moreover, the decision to commission the student and follower of Stična's long-employed artist Stainer seems similarly likely and logical, also (or even more so) due to the fact that Fromiller succeeded Stainer in commissions for Viktring abbey as well as some of its incorporated parishes.¹²⁵ Based on the dating and authorship of other surviving series (the earliest of series used as comparison in this article, i.e. Altomonte's portraits for Kremsmünster, dates 1721) we can assume that the Stična benefactors were probably not made before the second quarter of the 18th century, which speaks in favour of Fromiller's authorship.



In addition to records in inventories, the surviving paintings of Stična's benefactors confirm that portraits of benefactors and provincial princes in monastic residential and representative premises followed regular and widely accepted trends in composition and typology. Their role and function can be seen in the context of state and monastic propaganda complementing their dedicational and memorial role. Many can be associated with relatively uniform visual models in glorifying biographical literature and corresponding individual portrait prints.

Although more diversity is seen in the Stična paintings of Viridis and Leopold III, due to the fact that they do not follow earlier depictions. Nevertheless, they correspond closely with the contemporary full-figure (mock) portraits of monastic founders in terms of typology. On the other hand, the visual uniformity of the series of the ten Stična benefactors based on printed models is complemented by the inscriptions emphasising the unrepitative nature of the benefactors' ties with Stična and their contributions to the abbey.¹²⁶

¹²⁵ See *Kunst-Topographie* 1889 (n. 74), p. 370; *Kärnten* 2001 (n. 71), pp. 998–1001.

¹²⁶ Research for this paper has been conducted within research programme *Slovenian Artistic Identity in European*

Med uniformnim in edinstvenim

Upodobitve dobrotnikov cistercijanskega samostana Stična

Povzetek

V prispevku je analiziran najobsežnejši ohranjeni sklop upodobitev dobrotnikov iz slovenskih samostanov – portreti dobrotnikov in deželnih knezov iz cistercijanskega samostana Stična. Avtorica se osredotoča na tipologijo, pomen in slogovne značilnosti z ozirom na sorodne ohranjene cikle iz (notranje)avstrijskih samostanov in z ozirom na njihove likovne in pisne vire.

Celopostavni portretni upodobitvi vojvode Leopolda III. in njegove soproge Viride, rojene Visconti, ki ju je Narodni muzej pridobil iz zbirke Zgodovinskega društva za Kranjsko, danes pa sta v zbirki Narodne galerije, je Peter Radics leta 1866 atribuiral Ferdinandu Stainerju († 1725) in napisal, da sta nekdanj viseli v samostanski jedilnici, kot vir svojih podatkov pa navedel leta 1719 končano kroniko samostana Stična, *Idiographio* Pavla Puclja. Ponovna preverba arhivskega vira potrjuje, da Pucelj navaja, da je v okviru prenove samostana po naročilu opata Antona Gallenfelsa konec leta 1703 oziroma v začetku leta 1704 Stainer končal poslikavo in (neopredeljene) slike v novoštukiranem refektoriju in opatiji. Pucelj torej ne omenja portretov, dvom v Radičevo atribucijo pa vzbujajo tudi navedbe v samostanskih inventarjih, ki potrjujejo, da portreti (vključno z Virido) že ob koncu prve tretjine 18. stoletja niso viseli v jedilnici, ampak v prelaturi, ter da med slikami v jedilnici ni bilo portretov, temveč so tam ob drugih nabožnih upodobitvah vselej zlasti upodobitve cistercijanskih svetnikov. Iz navedb samostanskega dolga Stainerju v njegovem zapuščinskem inventarju leta 1725, v seznamu upnikov iz leta 1731 in samostanskem inventarju iz leta 1734 je razbrati, da je samostan slikarju oziroma njegovim dedičem z izjemo naraščajočih obresti dolgoval isto vsoto denarja (tj. 1000 goldinarjev) vse od leta 1708, ko je ta zaključil z delom v Stični.

Upodobitvi Viride in Leopolda III. odstopata od njunih zgodnejših portretnih upodobitev. Izrazitejše paralele kažeta s sočasnimi upodobitvami ustanovnikov in dobrotnikov drugih (notranje) avstrijskih samostanov, zlasti s serijo šestih celopostavnih upodobitev dobrotnikov cistercijanskega samostana Vetrinj (Koroški deželni muzej, Celovec), delom Stainerjevega učenca in naslednika Josefa Ferdinanda Fromillerja (1693–1760), ki s stiškima razkrivajo tudi izrazite sorodnosti. Zanesljivejšo atribucijo Fromillerju omogoča Fromillerjeva risba dobrotnika, identičnega Leopoldu III., v Koroškem deželnem arhivu.

Tudi primerjalna analiza desetih ovalnih portretov stiških dobrotnikov in deželnih knezov z vetrinjskimi dobrotniki razkriva izrazite sorodnosti, ki kažejo na to, da so dela najverjetneje nastala v isti, Fromillerjevi delavnici, čemur v prid ne govori le izrazito sorodna modelacija tekstila in tekstilnega okrasja, temveč tudi dejstvo, da je Fromiller pri portretih deželnih knezov in dobrotnikov benediktinskega samostana Osoje uporabil kombinacijo istih likovnih virov, ki so botrovali nastanku stiških ovalov.

Serijski ovalni portreti stiških dobrotnikov in deželnih knezov je nastala v naslonu na ilustracije v knjigah portretov. Šest portretov (vojvode Oton, Viljem, Rudolf IV. in Albert III., nadvojvoda Ernest

Železni in cesar Maksimilijan I.) tesno sledijo ilustracijam v tiskani izdaji biografskega kompendija Johanna Jakoba Fuggerja *Spiegel der Ehren des höchstlößlichen Kayser- und Königlichen Ertzhauses Oesterreich* (Nürnberg 1668), dva (cesarja Friderik III. in Ferdinand I.) delu Johanna Jacoba Weingartna *Fürsten-Spiegel, oder Monarchia deß Hochlößlichen Ertz- Hauses Oesterreich* (Praga 1673), eden (nadvojvoda Karel II.) pa grafičnem portretu v prvi knjigi dela *Conterfet Kupfferstich, soviel man deren zu handen bringen können, deren jenigen regierenden grossen Herren* Franza Christopha grofa Khevenhüllerja (Leipzig 1721–1722).

Napisi na spodnjem delu ovalov so bili povzeti po leta 1719 dokončani *Ideographii* Pavla Puclja. Letnici 1719 oziroma 1721 kot *terminus post quem* za nastanek ovalnih portretov stiških dobrotnikov govorita v prid atribuciji Fromillerju.

Porträts als visualisierte Erinnerung an verdienstvolle Leistungen der Bürger von Maribor (Marburg)

Polona Vidmar

Der vorliegende Beitrag hat sich zum Ziel gesetzt, eine Reihe von Porträts aus der zweiten Hälfte des 19. und dem Anfang des 20. Jahrhunderts zu identifizieren. Die Porträts befinden sich im Regionalmuseum in Maribor (Pokrajinski muzej Maribor) und galten als Bürgermeisterporträts.¹ Außerdem sollen ihr ursprünglicher Anbringungsort bestimmt sowie die Beweggründe für ihre Entstehung eruiert werden. Seit der ersten freien Bürgermeisterwahl im Jahr 1851² bis zum Ende des Ersten Weltkrieges lenkten sieben Bürgermeister die Geschicke der Stadt Maribor, deren Einwohnerzahl von 6706 im Jahr 1851³ auf 27994 im Jahr 1910⁴ anstieg: Dr. Othmar Reiser (1850–1861),⁵ Andreas Tappeiner (1861–1867),⁶ Josef Dominik Bancalari (1867–1870),⁷ Dr. Matthäus Reiser (1870–1883),⁸

¹ Polona VIDMAR, *Mariborski rotovž*, Ljubljana 2014 (Umetnine v žepu, 10), S. 65. Božidar Borko erwähnte 1929, dass Eduard Lind Bildnisse von Bürgermeister Tappeiner und Bürgermeister Heinrich von Gasteiger für den Sitzungssaal der Sparkasse in Maribor malte, Gasteiger war jedoch nie Bürgermeister Maribors; siehe Božidar BORKO, Lind Eduard, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 23, Leipzig 1929, S. 235.

² Stane GRANDA, *Mariborski župani kot simbol mestne avtonomije in demokracije, Snovalci sodobnega mesta ob Dravi. Mariborski župani 1850–1941* (Hrsg. Darko Friš, Mateja Matjašič Friš, Aleš Maver), Maribor 2018 (Acta historica Sloveniae, 1), S. 21.

³ Martin BELE, Tone RAVNIKAR, Otmar Reiser, mariborski župan v letih 1850–1861, *Studia Historica Slovenica*, 17/3, 2017, S. 747.

⁴ 1910 fand die letzte Volkszählung vor dem Zerfall der Monarchie statt; siehe Filip ČUČEK, Kraji na slovenskem Štajerskem in Maribor med leti 1750 in 1918, *Studia Historica Slovenica*, 6/2–3, 2006, S. 389.

⁵ BELE, RAVNIKAR 2017 (Anm. 3), S. 741–760; Martin BELE, Tone RAVNIKAR, Dr. Othmar Reiser, mariborski župan v letih 1850–1861, *Snovalci* 2018 (Anm. 2), S. 30–49.

⁶ *Andreas Tappeiner in seinem Leben und Wirken*, Marburg 1868; Andrej HOZJAN, Manj znano in neznano o rodbini, zasebnosti in karierni poti mariborskega župana Andreasa Tappeinerja. Ob 150. obletnici njegove smrti (1868–2018), *Studia Historica Slovenica*, 17/3, 2017, S. 761–800; Roman MIRNIK, Andrej HOZJAN, Andreas Tappeiner, mariborski župan v letih 1861–1867, *Snovalci* 2018 (Anm. 2), S. 52–83.

⁷ Žiga OMAN, Josef Dominik Bancalari. Lekarnar na čelu Maribora, *Studia Historica Slovenica*, 17/3, 2017, S. 801–817; Žiga OMAN, Josef Dominik Bancalari, mariborski župan v letih 1868–1870, *Snovalci* 2018 (Anm. 2), S. 86–103.

⁸ Aleš MAVER, Tone RAVNIKAR, »Ein echter deutscher Biedermann«. Matthäus Reiser in njegovo županovanje v Mariboru, *Studia Historica Slovenica*, 17/3, 2017, S. 819–836; Aleš MAVER, Tone RAVNIKAR, Dr. Matthäus Reiser, mariborski župan v letih 1870–1883, *Snovalci* 2018 (Anm. 2), S. 106–125.

Dr. Ferdinand Duhatsch (1883–1886),⁹ Alexander Nagy (1886–1902)¹⁰ und Dr. Johann Schmiderer (1902–1919).¹¹

Die Kommunalpolitiker Maribors strebten danach, die Erinnerung an verdienstvolle Bürgermeister mit Hilfe von verschiedenen Medien aufrecht zu erhalten. So wurden beispielsweise in lokalen Zeitschriften apologetische Schriften und lithographische Porträts ehemaliger Bürgermeister veröffentlicht (Abb. 1),¹² der Gemeinderat erhob sie zu Ehrenbürgern¹³ und Straßen und Plätze wurden nach ihnen benannt.¹⁴ Nur Andreas Tappeiner, der als markanteste Persönlichkeit unter ihnen galt,¹⁵ erhielt vor 1876 eine Marmorbüste¹⁶ und 1904 ein öffentliches Denkmal, jedoch nicht für seine Verdienste als Bürgermeister, sondern als Gründer der Gemeinde-Sparkasse in Maribor.¹⁷ Eine für einen Bürgermeister unübliche Ehrung erfuhr Tappeiner mit einem gemalten Porträt auf der Fassade des Privathauses Herrengasse 5, auf der auch Feldmarschall Josef Graf Radetzky von

⁹ Boštjan ZAJŠEK, Ferdinand Duhatsch – slovenski Nemec oziroma nemški Slovenec, *Studia Historica Slovenica*, 17/3, 2017, S. 837–872; Boštjan ZAJŠEK, Dr. Ferdinand Duhatsch, mariborski župan v letih 1883–1886, *Snovalci* 2018 (Anm. 2), S. 128–159.

¹⁰ Vinko SKITEK, Aleksander Nagy – župan mestne občine Maribor na prelomu iz 19. v 20. stoletje, *Studia Historica Slovenica*, 17/3, 2017, S. 873–900; Vinko SKITEK, Mateja MATJAŠIČ FRIŠ, Inž. Alexander Nagy, mariborski župan v letih 1886–1902, *Snovalci* 2018 (Anm. 2), S. 162–194.

¹¹ Gregor JENUŠ, »Ljubi Bog, kako varovati, česar ni; saj vendar pri vseh concih in krajih sili v Mariboru slovenski značaj na dan!« Johann Schmiderer – zadnji mariborski župan avstrijske dobe, *Studia Historica Slovenica*, 17/3, 2017, S. 901–928; Gregor JENUŠ, Dr. Johann Schmiderer, mariborski župan v letih 1902–1919, *Snovalci* 2018 (Anm. 2), S. 198–135.

¹² Ein Blick auf Marburg im Jubiläumsjahre 1898, *Deutscher Bote für Steiermark und Kärnten. Kalender für das Jahr 1899*, Marburg a. d. Drau 1898, S. 12–24. Der anonyme Autor des Beitrags führt an, dass das Porträt Othmar Reisers nach einem 1845 entstandenen Ölgemälde ausgeführt wurde und dass das Porträt Andreas Tappeiners nach einer Fotografie des Ölporträts im Sitzungssaal der Sparkasse angefertigt wurde; die anderen Porträts erwähnt er nicht. Das lithographierte Porträt Matthäus Reisers wurde bereits in seinem 1897 publizierten Nekrolog veröffentlicht; siehe Kais. Rath Dr. Matthäus Reiser, *Deutscher Bote für Steiermark und Kärnten. Kalender für das Jahr 1897*, Marburg a. d. Drau 1896, S. 17.

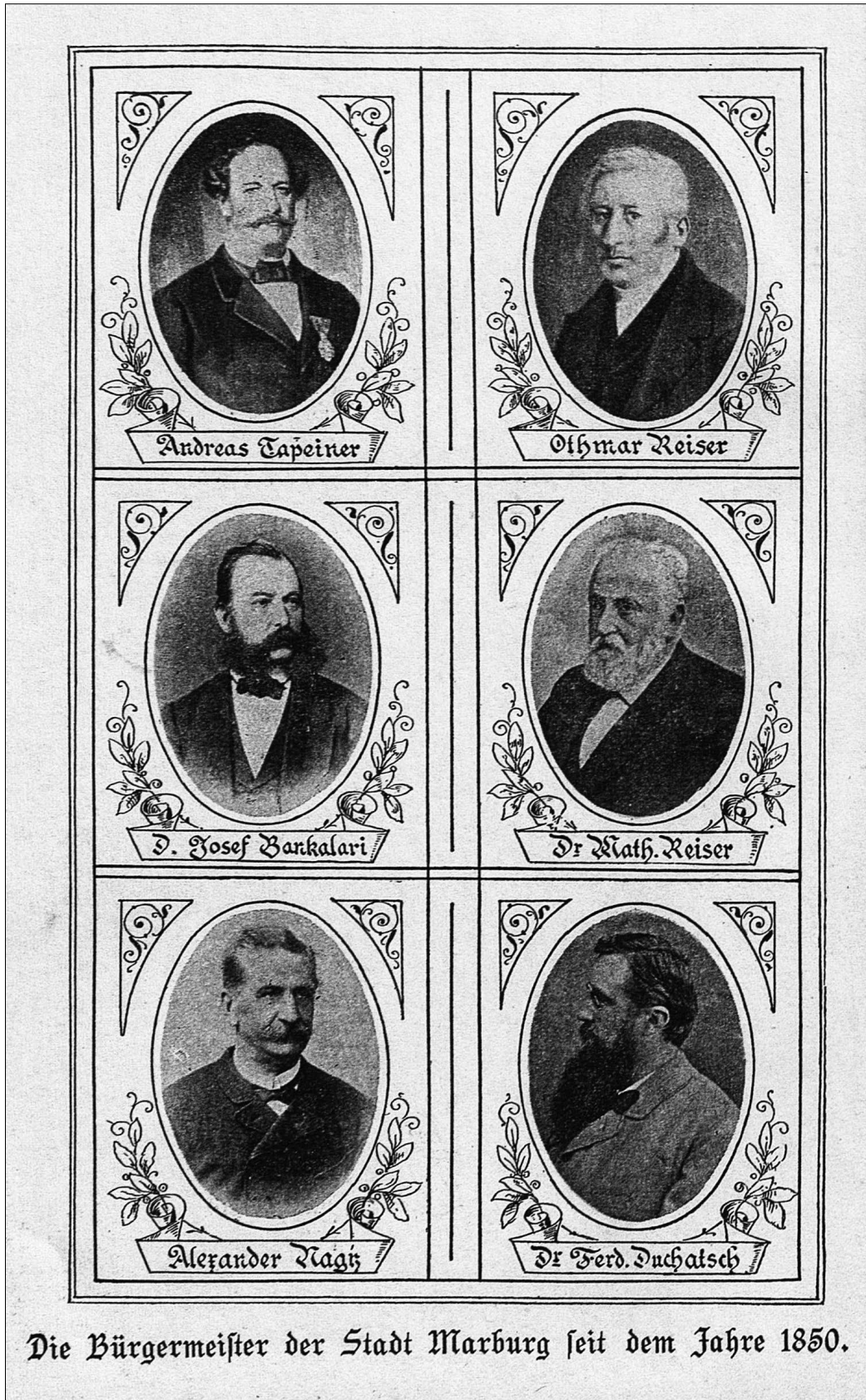
¹³ Auf der Internetseite der Stadtgemeinde Maribor sind folgende ehemalige Bürgermeister als Ehrenbürger mit der Jahreszahl ihrer Ernennung angeführt: Dr. Othmar Reiser (1883), Matthäus Reiser (1883), Alexander Nagy (?), Dr. Johann Schmiderer (?); siehe <http://www.maribor.si/povezava.aspx?pid=13> (28. 8. 2020). Alexander Nagy erhielt „/.../ die künstlerisch ausgeführte Urkunde seiner Ernennung zum Ehrenbürger /.../“ am 19. Februar 1899; siehe Freud und Leid eines Jahres (vom August 1898 bis Ende August 1899), *Deutscher Bote für Steiermark und Kärnten. Kalender für das Jahr 1900*, Marburg a. d. Drau 1899, S. 17.

¹⁴ Alle nach den Bürgermeistern benannten Straßen und Plätze erhielten 1919 neue Namen; siehe Sašo RADOVANOVIČ, *Mariborske ulice*, Maribor 2005, S. 33–35. Die Schmiderer-Gasse wurde nicht nach dem Bürgermeister Dr. Johann Schmiderer benannt, sondern bereits 1869 nach Josef Schmiderer, der 1833 einige Häuser an der westlichen Seite der Straße erbauen ließ (RADOVANOVIČ 2005 (Anm. 14), S. 229). Nur nach dem Bürgermeister Andreas Tappeiner wurde 1876 ein Platz benannt; der Tappeinerplatz wurde 1899 in Tegetthoffplatz umbenannt, während der bisherige Wielandplatz den Namen Tappeinerplatz erhielt (RADOVANOVIČ 2005 (Anm. 14), S. 242–243).

¹⁵ HOZJAN 2017 (Anm. 6), S. 798.

¹⁶ Die vom Mariborer Bildhauer Franz Teichmeister (um 1837–1876) gefertigte Büste wird im Regionalmuseum Maribor verwahrt; siehe Emilijan CEVC, Teichmeister Franz, *Slovenski biografski leksikon*, 4/12 (ur. Alfonz Gspan), Ljubljana 1980, S. 47; Maja GODINA GOLJIJA, Der Museumsverein und das Museum, *Deutsche und Maribor. Ein Jahrhundert der Wenden. 1846–1946* (Hrsg. Jerneja Ferlež), Maribor 2012, S. 152; HOZJAN 2017 (Anm. 6), S. 798.

¹⁷ Zur Errichtung des Denkmals siehe Sonja ŽITKO, *Po sledeh časa. Spomeniki v Sloveniji 1800–1914*, Ljubljana 1996, S. 116. Zur Stellung des Denkmals im Oeuvre des Bildhauers Josef Kassin siehe Brigitte PONTA-ZITTERER, *Der Kärntner Bildhauer Josef Kassin (1856–1931)*, Graz 2018 (ungedruckte Dissertation), S. 156–157, 399.



1. Porträts der Bürgermeister der Stadt Maribor,
Lithographie in: Deutscher Bote für Steiermark und Kärnten. Kalender für das Jahr 1899, Marburg a. d. Drau 1898

Radetz und Vizeadmiral Wilhelm von Tegetthoff dargestellt waren.¹⁸ Die ovalen Porträtmedaillons wurden 1879 von Josef Kolb im Auftrag des Besitzers Johann Girstmayr Jün. gemalt.¹⁹

Im vorliegenden Beitrag wird der Versuch unternommen, anhand von erstmals berücksichtigten Quellen, vor allem Zeitungsartikeln und Jubiläumsschriften, die Beweggründe für die Entstehung der einzelnen Porträts zu erforschen und herauszuarbeiten, wie sich der Wunsch nach dauerhafter Erinnerung in den Porträts der Bürgermeister und anderer Mitglieder der Stadelite widerspiegelt. Festgestellt werden konnte, dass die behandelten Porträts für die repräsentativen Räume von drei öffentlichen Gebäuden in Maribor gemalt wurden, um die überragenden Leistungen der Bürgermeister, der Direktionsobmänner der Gemeinde-Sparkasse und der Vorsteher des Theater- und Kasinovereines zu verewigen. Die Porträts werden in den Kontext vergleichbarer Porträtserien in den Hauptstädten Wien und Graz sowie den benachbarten steirischen Städten gestellt, die den Auftraggebern der Mariborer Porträts bekannt gewesen sein dürften.

Die Bürgermeisterporträts im Sitzungssaal des Rathauses

Die Gemälde, die sich vor dem Ende des Ersten Weltkrieges im Mariborer Rathaus befanden, sind kaum bekannt und erforscht.²⁰ Rudolf Gustav Puff erwähnt in seiner 1846 verfassten Monographie, dass im Vorsaal im ersten Geschoss des Rathauses die Porträts Leopolds VI. (von Babenberg), eines österreichischen Prinzen und des thronenden Kaisers Karl VI., das Gericht König Salomons (1658) und eine bemerkenswerte Vedute Maribors hingen.²¹ Die Ganzfigurenporträts und das Gerichtsbild werden im Regionalmuseum Maribor verwahrt,²² die Vedute im Steiermärkischen Landesarchiv in Graz.²³ Die Porträtierten wurden von Puff falsch identifiziert – dargestellt werden Kaiser Josef I. und sein Bruder Karl III., König von Spanien, für deren Porträts der Mariborer Maler und Rats Herr Matthias Mimbl 1709 28 Gulden erhielt.²⁴ Das dritte Porträt stellt Kaiser Leopold I. dar und ist vermutlich zur Erinnerung an seine Erbhuldigungsreise 1660, möglicherweise auch von Mimbl gemalt, um 1681 entstanden.²⁵ Die drei Kaiserporträts wurden nach 1846 in den Gemeinderatssaal des Rathauses überführt, an dessen Ostwand sie sich noch in den Jahren vor 1916 befanden, als eine

¹⁸ Ein Blick 1899 (Anm. 12), S. 15.

¹⁹ Zdenka SEMLIČ RAJH, Žiga OMAN, Lučka MLINARIČ, *Maribor. Mesto, hiše, ljudje. Stavbna zgodovina starega mestnega jedra med sredino 18. stoletja in letom 1941*, Maribor 2012, S. 96.

²⁰ Siehe VIDMAR 2014 (Anm. 1), S. 57–68.

²¹ Rudolf Gustav PUFF, *Maribor. Njegova okolica, prebivalci in zgodovina*, Maribor 1999 (Documenta et studia historiae recentioris, 13), S. 67.

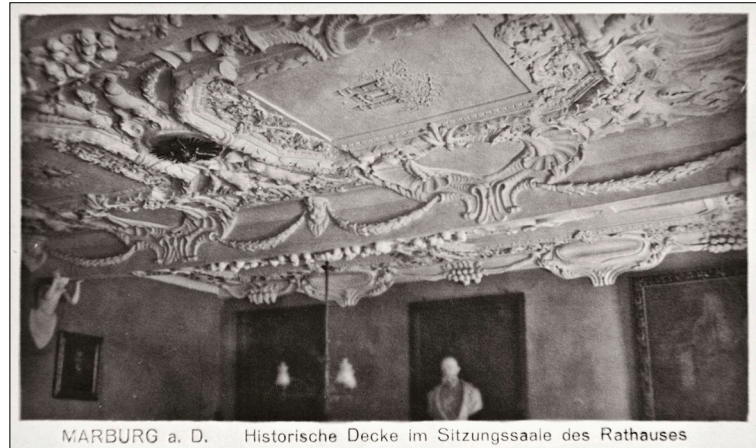
²² Zum Gerichtsbild siehe Sašo RADOVANOVIČ, *Mestna oblast in njihovi znaki – insignije*, Maribor 1999 (Muzejski listi, 16), S. 7; VIDMAR 2014 (Anm. 1), S. 58–60.

²³ VIDMAR 2014 (Anm. 1), S. 61.

²⁴ Steiermärkisches Landesarchiv Graz (StLA), A. Marburg Stadt, K. 7, H. 47, *Commer ambtts raittung von anno 1709*, S. 18: *Nach laudt des h Mathias Mimbl, mahler alhier, seines extracth vnd mag anschaffung midt N^o 41 zalle ich deme wegen der zwey pildnussen ihro jezigen ro kay may vnd des khonig Carll in Spänien, so in der alhiegen raths stuben verhanden, sein mallerey arbeits zusammen sambth denen verguldeten ramben 28 g. r.; siehe auch Jože MLINARIČ, *Gradivo za zgodovino Maribora. Mestne obračunske knjige 1573–1776. 22: Iz mariborskih davčnih knjig 1672–1688*, Maribor 1997, S. 18; VIDMAR 2014 (Anm. 1), S. 61–65.*

²⁵ VIDMAR 2014 (Anm. 1), S. 62–64.

2. Gemeinderatssaal, Rathaus,
Maribor, vor 1916



3. Gemeinderatssaal, Rathaus,
Maribor, um 1929



Postkarte der nordöstlichen Ecke des Saals publiziert wurde (Abb. 2).²⁶ An der Nordwand ist ein Brustbildnis des Bürgermeisters Alexander Nagy zu sehen. Auf einer 1929 entstandenen Postkarte des Saals sind an der Nordwand ein Brustbildnis des Bürgermeisters Johann Schmiderer und ein Hüftbild des Bürgermeisters Matthäus Reiser sichtbar, während an der Westwand ein Porträt von König Alexander I. (1921–1934) und drei noch nicht identifizierte Bildnisse hingen, bei denen es sich wahrscheinlich um die Darstellungen von Bürgermeistern handelt (Abb. 3).²⁷ Bald nach dem Druck der zweiten Postkarte hat die Stadtgemeinde Maribor die Porträts aus dem Rathaussaal dem Historischen Verein für die slowenische Steiermark übergeben.²⁸ Im Regionalmuseum Maribor werden

²⁶ Pokrajinski arhiv Maribor (PAM), Zbirka fotografij in razglednic, Inv. N. 2294.

²⁷ PAM, Zbirka fotografij in razglednic, Inv. N. 2295.

²⁸ Der 1903 gegründete Historische Verein für die slowenische Steiermark (Zgodovinsko društvo za Slovensko Štajersko) besaß eine umfangreiche museale Sammlung, die 1920 mit der Sammlung des Museumsvereins in Marburg (Muzejsko društvo v Mariboru) vereint wurde; 1924 wurde der vereinten Sammlung auch die Sammlung des Diözesanmuseums Lavant (Lavantinski škofijski muzej) angeschlossen; siehe Drago OMAN, Ob šestdesetletnici muzejskih zbirk v prostorih mariborskega mestnega gradu, *Argo. Časopis slovenskih muzejev*, 42/1, 1999, S. 9–11. Im Inventarbuch des Historischen Vereins ist vermerkt, dass die Stadtgemeinde Maribor 1931 dem Verein zwölf Porträts übergab: die Porträts der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI., der Bürgermeister Johann Schmiderer, Anton Gomilšek (Gamilschegg; 1834–1849), Othmar Reiser, Franz Josef Wibmer (1778–1797), Alexander Nagy,



4. Alois Graf: *Porträt des Bürgermeisters Alexander Nagy, um 1899–1902, Regionalmuseum Maribor*

drei Kaiserbildnisse und die Porträts von Matthäus Reiser und sein Pendant (ein Kniestück des Bürgermeisters Andreas Tappeiner, das auf den Fotografien nicht sichtbar ist),²⁹ sowie die Brustbilder von Alexander Nagy und Johann Schmiderer aufbewahrt.³⁰

Aus der Signatur am linken Bildrand *A. Graf* ist ersichtlich, dass die Brustporträts von Alexander Nagy (1834–1909) und Johann Schmiderer (1848–1925) von Alois Graf (1837–1918) gemalt wurden. Nach den Angaben von Josef Wastler studierte Alois Graf von 1857 bis 1865 an der Wiener Akademie, war danach als Konservator der Zahn'schen Gemäldesammlung in Köln und als Porträtmaler im Rheinland tätig und ließ sich 1870 in Graz nieder, wo er seit 1872 als Zeichenlehrer am Mädchenlyzeum und als Porträtmaler tätig war.³¹ Graf lehrte auch an der Landes-Oberrealschule

Matthäus Reiser, Josef Bancalari und Andreas Tappeiner sowie des Fürstbischofs Jakob Maximilian Stepišnik (Stepischnegg); für die Information danke ich Dr. Valentina Bevc Varl.

²⁹ Vermutlich hing es rechts neben dem Porträt Matthäus Reisers, wo zwischen beiden stuckierten Atlanten Platz für ein Porträt war. Auf den Fotografien ist auch die Liste der Stadtrichter und Bürgermeister nicht sichtbar, die von Artur Mally erstellt und von Alois Waidacher ausgeführt wurde; siehe Freud und Leid eines Jahres (von September 1906 bis Ende September 1907), *Deutscher Bote für Steiermark und Kärnten. Kalender für das Jahr 1908*, Marburg a. d. Drau 1907, S. 20: „Kais. Rat Dr. Artur Mally hat der Stadtgemeinde ein Verzeichnis der Stadtrichter und Bürgermeister Marburgs gewidmet. Der Stadtbeamte Herr Alois Waidacher hat die schöne Ausführung dieses Werkes besorgt und ziert dasselbe nun den Gemeinderatssaal.“

³⁰ Regionalmuseum Maribor, Inv. Nr. N. 232 (69 x 55 cm) und Inv. Nr. N. 233 (69 x 56 cm). Die Provenienz der Gemälde aus dem Rathaus war nicht bekannt, vermutlich, weil im aktuellen Inventarbuch der Kulturhistorischen Abteilung vermerkt ist, dass die Porträts vor 1907 vom Museumsverein erworben wurden; für die Information danke ich Dr. Valentina Bevc Varl.

³¹ Josef WASTLER, *Steirisches Künstler-Lexicon*, Graz 1883, S. 31; Dankmar TRIER, Graf Alois, *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 60, München-Leipzig 2008, S. 68. Am Grazer Mädchenlyzeum



5. Alois Graf: *Porträt des Bürgermeisters
Dr. Johann Schmiderer, 1902,
Regionalmuseum Maribor*

in Graz; 1872 ist er als Assistent mit der Adresse Münzgraben 88 angeführt³² und ab 1873 als Supplent und Lehramts-Kandidat,³³ wurde jedoch auf eigenes Ansuchen am 25. September 1876 von seiner Stelle enthoben.³⁴ Für die Datierung des Porträts von Alexander Nagy (Abb. 4) ist ausschlaggebend, dass er als Ritter des Franz-Josef-Ordens dargestellt ist, dessen Auszeichnung er anlässlich des Regierungsjubiläums 1898 erhielt.³⁵ Das Porträt ist nach dem 28. Februar 1899 gemalt worden, als Nagy im Rathaussaal das Ritterkreuz des Ordens erhielt.³⁶ Die im Kalender für das Jahr 1899 veröffentlichte Lithographie zeigt Nagy vor der Verleihung des Ordens (Abb. 1). Schmiderers Porträt dürfte im Jahr 1902 gemalt worden sein, dem Jahr seiner Wahl zum Bürgermeister, da eine Lithographie des Porträts (Abb. 5) bereits im Kalender für das Jahr 1903 publiziert wurde.³⁷ Beide Porträts

unterrichtete Graf bis spätestens 1883/1884, da im nächsten Studienjahr die akademischen Maler Emil Moser und Joseph Blaschke als Zeichenlehrer erwähnt sind; siehe *Jahres-Bericht des Mädchen-Lyceums in Graz. Veröffentlicht am Schlusse des Schuljahres 1884/85*, Graz 1885, S. 2–3. Im Jahresbericht von 1875/1876 wird als Zeichenlehrer der akademische Maler Anton Graf, Assistent an der Landes-Oberrealschule genannt, wobei sein Vorname falsch angegeben ist; siehe *Jahres-Bericht des Mädchen-Lyceums in Graz. Veröffentlicht am Schlusse des Schuljahres 1875/76*, Graz 1876, S. 5.

³² *Einundzwanzigster Jahresbericht über die steiermärkisch-landschaftliche Ober-Realschule in Graz, für das Studienjahr 1872*, Graz 1872, S. 16.

³³ *Zweiundzwanzigster Jahresbericht über die steiermärkisch-landschaftliche Ober-Realschule in Graz, für das Studienjahr 1873*, Graz 1873, S. 17, 19.

³⁴ *Sechszwanzigster Jahresbericht der steiermärkischen Landes-Oberrealschule in Graz über das Studienjahr 1876/77*, Graz 1877, S. 37.

³⁵ Freud und Leid 1900 (Anm. 13), S. 16.

³⁶ Freud und Leid 1900 (Anm. 13), S. 17.

³⁷ Freud und Leid eines Jahres (von September 1901 bis Ende August 1902), *Deutscher Bote für Steiermark und Kärnten. Kalender für das Jahr 1903*, Marburg a. d. Drau 1902, S. 15.



6. Eduard Lind: *Porträt des Bürgermeisters Dr. Matthäus Reiser*, 1883, *Regionalmuseum Maribor*

entstanden während des Bürgermeistermandats der Porträtierten. Es konnte nicht festgestellt werden, ob die Gemälde von den Porträtierten oder vom Gemeinderat in Auftrag gegeben worden waren. Im Vergleich mit den Porträts, die im Folgenden behandelt werden, ist ungewöhnlich, dass statt eines lokalen Malers ein Grazer für die Ausführung gewählt worden war.

Das Bildnis von Matthäus Reiser (1830–1895), das im Sitzungssaal des Rathauses hing (Abb. 6), wurde von Eduard Lind signiert und datiert (*Gemalt von Ed. Lind 1883*).³⁸ Eduard Lind (1827–1904) aus Hamburg lebte seit 1856 in Maribor und porträtierte zahlreiche Bürger.³⁹ Reiser ist fast frontal dargestellt und trägt den Franz-Josef-Orden, den er für seine Verdienste beim Bau der Ober-Realschule erhalten hatte.⁴⁰ Im Unterschied zu Brustbildnissen ermöglichte das Hüftbild dem Maler, narrative Gegenstände in den Händen des Porträtierten und dem ihn umgebenden Raum darzustellen. Reiser hält in seiner Linken ein Dokument

mit dem Titel *Gemeinderepraesentanz in Marburg*, das auf seine Tätigkeit im Gemeindeausschuss verweist.⁴¹ Auf dem Tisch liegen ein geöffnetes Buch mit nicht entzifferbarem Text, einige Architekturpläne und das Gipsmodell für das Denkmal des Vizeadmirals Wilhelm von Tegetthoff.⁴² Reiser war seit 1871 Obmann des Ausschusses für die Errichtung des Tegetthoff-Denkmal, das vom Bildhauer Heinrich Fuss gefertigt und im Beisein von Kaiser Franz Josef I. während der sog. Marburger Kaisertage am 10. Juli 1883 auf dem damaligen Tappeinerplatz in Maribor enthüllt wurde.⁴³

³⁸ Regionalmuseum Maribor, Inv. Nr. N. 1091 (139 x 100 cm).

³⁹ Valentina BEVC VARL, *Muzejski predmeti iz usnjarske družine Herzog in trgovske družine Pachner v zbirki Pokrajinskega muzeja Maribor*, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 67/2, 2019, S. 271.

⁴⁰ Ein Blick 1899 (Anm. 12), S. 16. Das Ritterkreuz des Ordens erhielt Reiser während seiner Reise nach Wien zu den Beisetzungsfeierlichkeiten für Vizeadmiral Wilhelm von Tegetthoff im April 1871; siehe MAVER, RAVNIKAR 2017 (Anm. 8), S. 831.

⁴¹ Nach der Angabe von Andrej Hozjan wurde der neue Ausdruck Gemeinderepraesentanz für Gemeindeausschuss im Jahr 1861 unter Bürgermeister Andreas Tappeiner eingeführt; siehe HOZJAN 2017 (Anm. 6), S. 791.

⁴² Zum Gipsmodell siehe Polona VIDMAR, *Lokalpatriotismus und Lokalpolitik. Die Denkmäler Wilhelms von Tegetthoff, Kaiser Josefs II., sowie Erzherzog Johann in Maribor und die Familie Reiser*, *Acta historiae artis Slovenica*, 18/1, 2013, S. 70–71.

⁴³ Zum Tegetthoff-Denkmal in Maribor siehe Sergej VRIŠER, *Znamenja in javni spomeniki v Mariboru do 1941*,

Während der Enthüllung wurde Reiser der Titel eines Kaiserlichen Rats verliehen.⁴⁴ Von dem unteren Architekturplan, der auf dem Tisch liegt, ist nur die Inschrift *Stadterweiterung* sichtbar, auf dem darüberliegenden Aufriss der Ober-Realschule in Maribor befindet sich die Widmung *Herrn Dr. Mathäus Reiser, kaiserlicher Rath, / Bürgermeister von Marburg 1870 b. Ende 1882 / und Ehrenbürger / gewidmet vom Gemeindsausschusse / 1883*. Aus der Widmung lässt sich schließen, dass der Gemeinderat das Gemälde in Auftrag gegeben hatte. Am 7. Dezember 1882 wurde auf den Vorschlag des Vizebürgermeisters Ludwig Bitterl von Tessenberg hin und nachdem die Rücktrittserklärung des kranken Reisers gelesen worden war auf der Gemeinderatssitzung der Beschluss gefasst, ein Porträt in Auftrag zu geben: „Ich stelle daher den Antrag, zur bleibenden Erinnerung ein Bild des Herrn Dr. M. Reiser malen zu lassen und demselben einen Platz neben jenem des Bürgermeisters Tappeiner einzuräumen, im Protokoll aber die Anerkennung seiner Verdienste anzumerken.“⁴⁵

Dem zitierten Vorschlag des Vizebürgermeisters Bitterl kann man entnehmen, dass sich das Porträt des Bürgermeisters Andreas Tappeiner (1810–1868) spätestens seit Dezember 1882 im Sitzungssaal des Rathauses befand (Abb. 7). Wann Eduard Lind vom Gemeinderat den Auftrag erhielt, eine Replik seines Porträts von Andreas Tappeiner für den Sitzungssaal des Rathauses zu malen,⁴⁶ konnte nicht eruiert werden. Wie auf dem älteren Porträt, das Lind für die Gemeinde-Sparkasse in Maribor angefertigt hatte, hält Tappeiner den Entwurf der Statuten der Gemeinde-Sparkasse in seiner linken Hand und stützt sich mit seiner Rechten auf einen Tisch, auf dem sich Bücher befinden. Auf seiner Brust ist der Franz-Josefs-Orden zu sehen, den Tappeiner 1866 dafür erhielt,



7. Eduard Lind: Porträt des Bürgermeisters Andreas Tappeiner, vor 1882, Regionalmuseum Maribor

Časopis za zgodovino in narodopisje, 42 (n. F. 7)/2, 1971, S. 189; Sonja ŽITKO, *Historizem v kiparstvu 19. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 1989, S. 42; ŽITKO 1996 (Anm. 17), S. 112; VIDMAR 2013 (Anm. 42), S. 68–75.

⁴⁴ Ein Blick 1899 (Anm. 12), S. 16.

⁴⁵ Marburger Berichte, *Marburger Zeitung*, 21/149, 13. 12. 1882, S. 2; siehe auch MAVER, RAVNIKAR 2017 (Anm. 8), S. 833.

⁴⁶ Die Replik aus dem Sitzungssaal des Rathauses ist im Regionalmuseum Maribor, Inv. Nr. N. 1090 (139 x 100) erhalten. Für das erste Porträt Linds von Bürgermeister Tappeiner aus dem Sitzungssaal der Gemeinde-Sparkasse (Regionalmuseum Maribor, Inv. Nr. N. 1063) siehe die Fortsetzung des Beitrags.



8. Friedrich von Amerling:
 Porträt des Bürgermeisters
 Dr. Johann Kaspar Freiherr von
 Seiller, 1853, Wien Museum

dass er sich darum bemühte, zahlreiche Soldaten einzuquartieren und Verwundete zu versorgen, als sich diese auf der Durchfahrt durch Maribor befanden.⁴⁷ Rechts oben ist sein Familienwappen abgebildet.

Die vier erhaltenen Porträts bezeugen, dass der Sitzungssaal des Rathauses mindestens seit Dezember 1882 mit Bürgermeisterporträts versehen wurde, die unterschiedliche Größe der Porträts und die Tatsache, dass einige Bürgermeister fehlen, zeigen jedoch, dass sich in Maribor die Tradition einer fortlaufenden Serie von Bürgermeisterporträts nicht ausbildete. An Vorbildern, die der politischen Elite Maribors bekannt sein dürfen, hat es nicht gefehlt. In Wien ließ der erste frei gewählte Bürgermeister Dr. Johann Kaspar Freiherr von Seiller (1851–1861) 1853 den Gemeinderatsaal neugestalten und gleichzeitig sein Porträt von Friedrich von Amerling anfertigen (Abb. 8).⁴⁸ Danach

⁴⁷ Ein Blick 1899 (Anm. 12), S. 15.

⁴⁸ Felix CZEIKE, *Wiener Bürgermeister. Eine Geschichte der Stadt Wien*, Wien-München 1975, S. 64, 137, 143.



9. Julius Udvardy: *Porträt des Bürgermeisters Dr. Moritz Ritter von Franck*, 1888, Sammlung der Stadt Graz/Kulturamt

bildete sich die Gepflogenheit aus, dass jeder Bürgermeister von Wien kurz nach seinem Amtsantritt einem Maler für ein Ganzkörperporträt Modell stand, das zuerst aufbewahrt und nach dem Tod des Porträtierten im Stadtsenatsaal, dann wegen Platzmangel im Roten Salon angebracht wurde, um endlich ins Wiener Museum überführt zu werden.⁴⁹ Die Tradition dürfte den Kommunalpolitikern Maribors bekannt gewesen sein, auch deswegen, weil der 1802 in Maribor geborene Wiener Bürgermeister Seiller bereits 1850 zum Ehrenbürger von Maribor ernannt wurde.⁵⁰ Das Ganzkörperporträt ermöglichte den Wiener Bürgermeistern, mit zahlreichen narrativen Gegenständen dargestellt zu werden. Seiller ist mit einem auf dem Tisch liegenden Plan der ummauerten Stadt Wien dargestellt (in seiner Amtszeit wurde der Wiener Stadtmauer niedergerissen), der von Hans Canon porträtierte Dr. Cajetan Felder (1868–1878), in dessen Amtszeit der Grundstein zum neuen Rathaus gelegt wurde, zeigt mit seiner Rechten ebenfalls auf einen Architekturplan.⁵¹ Die Tradition der Bürgermeisterporträts für das Rathaus wurde auch in Graz gepflegt, je-

doch in Form von Hüftbildnissen (Abb. 9).⁵² Die Grazer Bürgermeisterporträts wurden wahrscheinlich bereits 1894 im charakteristisch getäfelten Gemeinderats-Sitzungssaal des umgebauten Rathauses angebracht, als am 10. Dezember die erste Sitzung im neuen Rathaus stattfand.⁵³ Der Saal wurde im Juni 1895 von Kaiser Franz Josef I. besichtigt.⁵⁴ Einige Porträts befanden sich wahrscheinlich aus Platzgründen bereits im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts im Vorzimmer des Bürgermeisters.⁵⁵ Die Grazer Bürgermeisterporträts werden in der Sammlung der Stadt Graz/Kulturamt verwahrt,⁵⁶

⁴⁹ Wolfgang WIESER, *Das Wiener Rathaus. Geschichte & Gesellschaft, Architektur & Anekdoten*, Wien 2011, S. 112–113.

⁵⁰ Siehe Mestna občina Maribor, <http://www.maribor.si/povezava.aspx?pid=13> (28. 8. 2020).

⁵¹ CZEIKE 1975 (Anm. 48), S. 81.

⁵² Zu den Porträts siehe Walter SEMETKOWSKI, *Graz. Stadt der Volkserhebung. Ein Führer durch die Stadt*, Graz 1939, S. 47; Friedrich BOUVIER, *The City Hall in Graz, Mayors and City Halls. Local Government and the Cultural Space in the Late Habsburg Monarchy* (Hrsg. Jacek Purchla), Cracow 1998, S. 207; Gerhard MARAUSCHEK, *Verfassungs- und Verwaltungsgeschichte der Stadt Graz 1784 bis 2003, Geschichte der Stadt Graz. 1: Lebensraum – Stadt – Verwaltung* (Hrsg. Walter Brunner), Graz 2003, S. 207, 209.

⁵³ Ernst KÖLLER, *Das Grazer Rathaus, Historisches Jahrbuch der Stadt Graz*, 1, 1968, S. 140.

⁵⁴ Gerhard MARAUSCHEK, *Die Grazer Bürgermeister 1885–1919. Ein Überblick über die deutsch-nationale Periode der Stadtgemeinde Graz, Historisches Jahrbuch der Stadt Graz*, 27–28, 1998, S. 34.

⁵⁵ Siehe MARAUSCHEK 1998 (Anm. 54), S. 43.

⁵⁶ Für die freundliche Mitteilung und die Zusendung der Abbildung danke ich Frau Mag. Birgit Kulterer und Herrn Richard Edelsbrunner.

fünf nach 1945 gemalte Bildnisse befinden sich im Stadtsenatssitzungssaal des Rathauses.

Während in Wien und Graz der Zerfall der Monarchie nicht zu einer Unterbrechung des Porträtierens der Bürgermeister führte, entstanden in Maribor nach 1918 keine gemalten Bürgermeisterporträts mehr. Die vorhandenen Porträts wurden dem Historischen Verein für die slowenische Steiermark übergeben, nachdem in der Öffentlichkeit die Meinung überwiegte, dass aus dem Rathaus die Zeichen des *Altösterreichisch-Deutschen Regimes und Geistes* entfernt werden sollten.⁵⁷ Anders war es in Ljubljana (Laibach), wo der bereits am 13. November 1850 gewählte Mihael Ambrož als erster slowenische Bürgermeister von Ljubljana galt.⁵⁸ Er wurde im Jahr seiner Ernennung von Mihael Stroj (1803–1871) sitzend, mit der Zeitung *Novice* in der Hand porträtiert.⁵⁹ Die Tradition des Porträtierens bildete sich in Ljubljana nicht in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus und erst am 2. April 1922, in der Amtszeit des Bürgermeisters Dr. Ljudevit Perič, fasste der Gemeinderat den Beschluss, die Porträts aller noch lebender Bürgermeister für den Gemeinderatsaal anfertigen zu lassen.⁶⁰ Die damals entstandenen Porträts, als Kniestück sitzend oder stehend gemalt, werden nicht im Rathaus, sondern im Stadtmuseum von Ljubljana aufbewahrt.⁶¹ Die Galerie der Bürgermeister von Zagreb (Agram) wurde bei der Sitzung der Stadtverwaltung am 30. 5. 1905 ins Leben gerufen; der damalige Bürgermeister Milan Amruš gab von 1905 bis 1910 zehn Hüftbilder seiner Vorgänger seit 1851, die nach Fotografien angefertigt wurden, in Auftrag.⁶² Auch die Porträts der Bürgermeister von Zagreb werden im Museum der Stadt Zagreb und nicht im Rathaus verwahrt.⁶³



10. Rosa von Guttenberg:
Porträt des Bürgermeisters Josef Ornig, vor 1899,
Pokrajinski muzej Ptuj – Ormož

⁵⁷ VIDMAR 2014 (Anm. 1), S. 70. Wie in Anm. 27 bereits erwähnt wurde, wurden sie zu einem ungenannten Zeitpunkt dem Historischen Verein von der Stadtgemeinde Maribor übergeben. Neben den erhaltenen Porträts der Bürgermeister Tappeiner, Reiser, Nagy und Schmiderer sind in dem Inventarbuch des Historischen Vereins noch die Bildnisse der Bürgermeister Anton Gomilšek (Gamilschegg), Othmar Reiser, Franz Josef Wibmer und Josef Bancalari vermerkt, die entweder verloren oder in der Museumssammlung noch nicht identifiziert sind.

⁵⁸ Sonja ANŽIČ, Damjan HANČIČ, Tatjana ŠENK, *Ljubljanski župani skozi čas*, Ljubljana 2004, S. 118–119.

⁵⁹ Franc ZALAR, *Podobe ljubljanskih meščanov*, Ljubljana 1992, S. 107–108; ANŽIČ, HANČIČ, ŠENK 2004 (Anm. 58), S. 118.

⁶⁰ ANŽIČ, HANČIČ, ŠENK 2004 (Anm. 58), S. 130.

⁶¹ ZALAR 1992 (Anm. 59), S. 91–93; ANŽIČ, HANČIČ, ŠENK 2004 (Anm. 58), S. 124, 126–133.

⁶² Adolf pl. Mošinsky (1863–1907), Bürgermeister der Stadt Zagreb (1892–1904), „transLOKAL“. 9 Städte im Netz (1848–1918). *Bratislava/Prefßburg, Brno/Brünn, Kraków/Krakau, Ljubljana/Laibach, München, Pécs/Fünfkirchen, Trieste/Triest, Zagreb/Agram* (Hrsg. Gerhard M. Dienes), Graz 1996, S. 538, Kat. Nr. 4.9.9.

⁶³ Adolf pl. Mošinsky 1996 (Anm. 62), S. 538, Kat. Nr. 4.9.9.



11. Mitschan: *Porträt des Bürgermeisters Johann Lakitsch*, 1913, Museum im alten Zeughaus, Bad Radkersburg

Die Anregungen für die Bestellung der Bürgermeisterporträts dürften nach Maribor nicht nur aus den Großstädten Wien und Graz, sondern auch aus den benachbarten Städten Ptuj (Pettau) und Radkersburg (Bad Radkersburg/Radgona) gekommen sein, mit denen die Mariborer Kommunalpolitiker Beziehungen pflegten. Im Regionalmuseum Ptuj – Ormož gelten neun Brustbildnisse als Porträts von Bürgermeistern aus dem Rathaus, obwohl in der Museumsdokumentation keine Daten zu deren Provenienz vorhanden sind.⁶⁴ Trotz des Fehlens von Inschriften, die eine zuverlässige Identifizierung aller Porträtierten ermöglichen würden, scheint die Serie kontinuierlich alle neun Bürgermeister von Josef Carl Neumann (1808–1822) bis Josef Ornig (1894–1918) darzustellen.⁶⁵ Die Serie lässt auf eine frühe Tradition des Porträtiens der Bürgermeister in Ptuj schließen, die Umstände ihrer Entstehung müssen jedoch erst erforscht werden. Für das 1895 von Alois Oswatitsch (1874–1959) gemalte Porträt des Bürgermeisters Ernst Eckl (1856–1861, 1885–1894) kann festgestellt werden, dass es nach dessen Amtszeit entstanden ist.⁶⁶ Als

Oswatitsch den ehemaligen Bürgermeister porträtierte, war er als Stipendiat der Gemeinde Ptuj Student der Akademie der bildenden Künste in Wien.⁶⁷ Oswatitsch stellte Eckl im Dreiviertelprofil und mit dem Franz-Josef-Orden auf der Brust dar. Der langjährige Bürgermeister Josef Ornig (1894–1918) wurde fast im Profil porträtiert (Abb. 10).⁶⁸ Die Signatur *Guttenberg* bezeugt, dass das Porträt von der Malerin Rosa von Guttenberg (1878–1959), die nach ihrem Studium in München und Paris seit 1893 in Graz lebte, gemalt wurde.⁶⁹ Da Ornig ohne Franz-Josef-Orden, den er 1899 erhielt und dem 1908

⁶⁴ Marjeta CIGLENEČKI, Oprema županove pisarne na ptujskem magistratu, *Ptujski zbornik*, 6/2, 1996, S. 932, 944. Für die Sichtung der Dokumentation danke ich Tatjana Štefanič und Dr. Branko Vnuk.

⁶⁵ Zum Porträt von Franz Raisp (1825–1850) siehe Andreja VRIŠER, *V fraku in krinolini. Moda v obdobju bidermajerja in drugega rokokoja na likovnih delih in fotografijah na Slovenskem*, Maribor 2006 (Osvetljena dediščina, 1), S. 26.

⁶⁶ Zu Alois Oswatitsch siehe Marjeta CIGLENEČKI, Portreti nadžupnikov, dekanov in proštov v ptujski mestni župnijski cerkvi sv. Jurija, *Ptujska župnijska cerkev sv. Jurija. Zbornik znanstvenega simpozija ob praznovanju 1150. obletnice posvetitve mestne cerkve in 850. obletnice »Konradove cerkve«* (Hrsg. Slavko Krajnc), Ptuj 1998, S. 246–247.

⁶⁷ CIGLENEČKI 1998 (Anm. 66), S. 246.

⁶⁸ Boris FARIČ, Tatjana ŠTEFANIČ, Dejan ZADRAVEC, »Počivajte v miru!« *Nagrobniki s starega ptujskega mestnega pokopališča*, Ptuj 2018, S. 44–45.

⁶⁹ Rudolf LIST, *Kunst und Künstler in der Steiermark. Ein Nachschlagewerk*, 1, Ried im Innkreis 1967, S. 192.



12. Mitschan: Porträt des Bürgermeisters Oswald Edler von Kodolitsch, 1910, Museum im alten Zeughaus, Bad Radkersburg

das Offizierskreuz desselben Ordens folgte,⁷⁰ dargestellt ist, wurde das Porträt wahrscheinlich vor 1899, jedenfalls aber während seiner Amtszeit, gemalt.

Die im Museum im alten Zeughaus in Bad Radkersburg erhaltenen Bürgermeisterporträts⁷¹ sind nicht sukzessiv entstanden, sondern wurden 1913 von dem Maler Mitschan⁷² nach Fotografien oder älteren Porträts als Serie gemalt, die mit dem Bürgermeister Johann Lakitsch (1848–1860) beginnt (Abb. 11).⁷³ Jedes Porträt ist mit dem Namen des Porträtierten und den Zeitangaben seiner Amtsausführung versehen. Der Initiator der Serie dürfte der langjährige Radkersburger Bürgermeister Oswald Edler von Kodolitsch (1897–1921) gewesen sein, der sich bereits 1910 von Mitschan porträtieren ließ (Abb. 12).⁷⁴ Doch während seine Vorgänger als Brustbilder dargestellt sind, wählte er ein Hüftporträt, das nicht für das Rathaus, sondern für den Saal der 1862 gegründeten Sparkasse Radkersburg⁷⁵ bestimmt war. Kodolitsch war langjähriger Obmann dieser Institution. Das mächtige, nach Plänen des Grazer Architekten Leopold Theyer in den Jahren 1895 bis 1898 erbaute Gebäude der Sparkasse⁷⁶ ist im Hintergrund des Porträts

⁷⁰ Zu Josef Ornig und der Verleihung des Franz-Josef-Ordens siehe Vinzenz BAUER, Pettaus letzter deutscher Bürgermeister, *Südsteiermark. Ein Gedenkbuch* (Hrsg. Franz Hausmann), Graz 1925, S. 304–309; Rudolf PERTASSEK, *Pettau. Die älteste steirische Stadt. Geschichte, Handel und Wandel einer 2000-jährigen Siedlung und ihrer Umgebung* (Hrsg. Erwin Scharnagl, Rainer Scharnagl, Wolfgang Pertassek), Graz 2012, S. 185–188.

⁷¹ Die Porträts befinden sich im Depo, wurden jedoch noch 1974, als Kodolitsch sie „Portraitgalerie der Bürgermeister Radkersburgs“ nannte, im Museum ausgestellt; siehe Georg KODOLITSCH, *Radkersburg. Kunstgeschichtlicher Führer*, Graz 1974, S. 29. Für die Sichtung der Museumsdokumentation und die Möglichkeit, die Originale anzuschauen, danke ich Mag. Beatrix Vreča, der Direktorin des Museums im alten Zeughaus.

⁷² Über den Maler Mitschan konnten leider keine Daten ermittelt werden.

⁷³ Seit 1848 bis 1921 lenkten neun Bürgermeister die Geschicke der Stadt; für die Liste siehe Heinrich LECHNER, *Radkersburg. Ein Heimatbuch*, Graz 1931, S. 76.

⁷⁴ Zu Oswald Edler von Kodolitsch siehe Hermann KURAHNS, Oswald Edler von Kodolitsch. Bürgermeister von Radkersburg, *Bundes-Oberstufenrealgymnasium, Bad Radkersburg* 1984, S. 7–17; Hermann KURAHNS, Grundzüge der Geschichte Bad Radkersburgs, *Bad Radkersburg. Naturraum und Bevölkerung, Geschichte, Stadtanlage, Architektur*, Bad Radkersburg 1997, S. 108–109.

⁷⁵ Jože ROGAN, Razvoj denarništva v občini Gornja Radgona, *Glasiło Zgodovinskega društva Gornja Radgona*, 1, 1994, S. 48–56.

⁷⁶ Zum Gebäude am Grazertorplatz 15 siehe KODOLITSCH 1974 (Anm. 71), S. 31; Bettina HABSBURG-LOTHRINGEN, Beatrix VREČA, *Bad Radkersburg. Stadt und Region*, Bad Radkersburg 2009, S. 107.

gut sichtbar. Kodolitsch ist mit dem Ritter- und Offizierskreuz des Franz-Josef-Ordens dargestellt, ein Buch und eine Rolle auf dem Tisch kann man nicht genauer identifizieren. Sein Familienwappen ist rechts oben abgebildet, das Stadtwappen rechts unten.

Die Porträts der Direktionsobmänner im Sitzungssaal der Gemeinde-Sparkasse

Als am 21. September 1904 das Denkmal des Gründers der Gemeinde-Sparkasse in Maribor, Andreas Tappeiner, enthüllt wurde, wurden von dem Atelier Mackart zwei Fotografien des festdekorierten Sitzungssaals der Sparkasse angefertigt, die 1912 auch publiziert wurden (Abb. 13–14).⁷⁷ An den Wänden sind sechs Porträts sichtbar, die im Regionalmuseum Maribor verwahrt werden.⁷⁸

Links neben dem Kamin an der Nordwand hing das Porträt Andreas Tappeiners mit der Inschrift *Andreas Tappeiner / Gründer und Obmann der Gemeinde Spar-Kasse / in Marburg 1862–1868*.⁷⁹ Mit seiner Rechten stützt er sich auf den Tisch, auf dem einige nicht identifizierbare Bücher liegen, in der Linken hält er ein Dokument mit der Aufschrift *Entwurf / der Statuten der Sparkasse in Marburg / Zweck der Sparkasse / § 1*. Der erste von Tappeiner verfasste Entwurf des Statutes wurde bereits am 23. Januar 1859 den Behörden zur Genehmigung vorgelegt, musste aber von Tappeiner neu entworfen und mehrmals korrigiert werden, bis die vierte Version am 26. September 1861 vom Ministerium genehmigt wurde.⁸⁰ Mit der Darstellung des Dokuments auf dem Porträt werden somit Tappeiners verdienstvolle Bemühungen um die Gründung der Sparkasse hervorgehoben. Rechts des Kamins hing das Porträt von Heinrich Edler von Gasteiger mit der Inschrift *Heinrich Edler von Gasteiger / Obmann der Gemeinde Sparkasse / in Marburg 1871–1880*.⁸¹ Er ist als Ritter des Franz-Josef-Ordens während des Unterschreibens eines Dokuments dargestellt, auf dem die Wörter *Fonds, Passiv-Capital, Activ-Capital, und Hypothekar Darlehen* sichtbar sind. Auf der Sitzung des Ausschusses, die am Todestag Gasteigers am 18. März 1880 stattfand, wurde beschlossen, dass man wegen seiner Verdienste ein Porträt bestellen werde, dass, gleich wie das Porträt Tappeiners, die Amtsräume der Sparkasse zieren solle.⁸² Das beweist einerseits, dass Eduard Lind Tappeiners Porträt vor 1880 gemalt hat und andererseits, dass das Porträt Gasteigers nach dem Tod des Porträtierten, vermutlich mit Hilfe einer Fotografie oder eines älteren Porträts gemalt wurde. Ebenfalls ist ersichtlich, dass die von Lind gemalten Porträts Tappeiners und Gasteigers bereits

⁷⁷ Julius PEYER, *Denkschrift der Gemeinde-Sparkasse in Marburg aus Anlaß ihres 50jährigen Bestandes 1862–1912*, Marburg 1912.

⁷⁸ Im aktuellen Inventarbuch der Kulturhistorischen Abteilung wird die Provenienz der sechs Porträts aus dem Rathaus angegeben, doch bezeugen die Fotografien (Abb. 12 und 13), dass sie aus der ehemaligen Gemeinde-Sparkasse stammen. Für die Information danke ich Dr. Valentina Bevc Varl.

⁷⁹ Regionalmuseum Maribor, Inv. Nr. N. 1063 (139 x 105 cm).

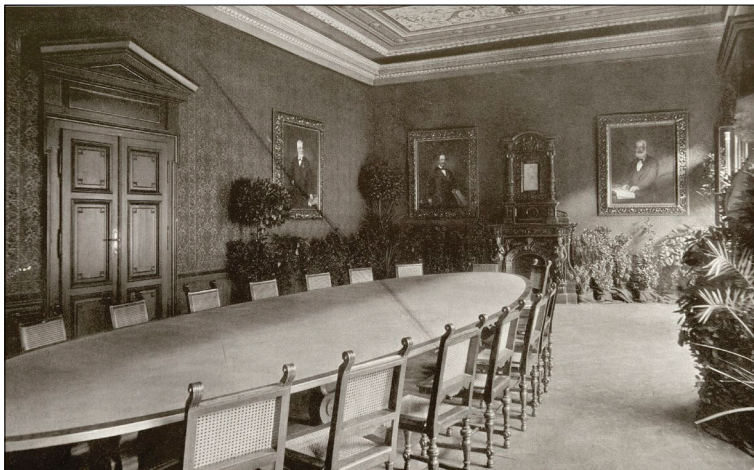
⁸⁰ Franz IPPEN, *Denkschrift über die Entstehung und Entwicklung der Gemeinde-Sparcasse in Marburg vom 17. Dezember 1858 bis 31. Dezember 1886. Aus Anlass der Feier ihres 25jährigen Bestandes*, Marburg 1887, S. 13–16.

⁸¹ Regionalmuseum Maribor, Inv. Nr. N. 1078 (139 x 105 cm).

⁸² IPPEN 1887 (Anm. 80), S. 63: „Der seltene Eifer, mit dem der Genannte sich dem Wohle der Anstalt stets unverdrossen widmete und die Verdienste, die er sich um dieselbe erworben hatte, bestimmten den Ausschuss, in der am Todestage abgehaltenen Sitzung, das Andenken dieses Mitgliedes unter anderem auch dadurch zu ehren, dass dessen lebensgroßes Bildnis gleich dem seines im Jahre 1868 verstorbenen Vorgängers Herrn Andreas Tappeiner, des ersten Obmannes der Sparcasse, die Amtsräume der Anstalt ziere.“



13. Atelier Mackart:
Sitzungssaal der
Gemeinde-Sparkasse,
Maribor, 1904



14. Atelier Mackart:
Sitzungssaal der
Gemeinde-Sparkasse,
Maribor, 1904

vor dem Bau des eigenen Sparkassengebäudes in den Jahren 1884–1886 für die alten Amtsräume entstanden waren. Zwei Räume im Rathaus, die die Sparkasse seit der Eröffnung als Amtsräume verwendete,⁸³ wurden bald zu klein, deswegen schloss die Sparkasse 1871 mit Johann Girstmayr Jün. einen Mietvertrag für neue Amtsräume in dessen Haus auf dem Rathausplatz.⁸⁴ Girstmayr, dessen Vater Johann Girstmayr Sen. vom 20. März 1868 bis zum 1. Januar 1871 Obmann der Sparkassendirektion war, nahm bereits beim Neubau seines Hauses auf die Amtsräume der Sparkasse Rücksicht.⁸⁵ Erst nachdem das neue Sparkassengebäude 1886 fertiggestellt worden war, konnten

⁸³ Auf der Gemeinderatsitzung am 11. Oktober 1861 wurde beschlossen, der Sparkasse ein Zimmer und das anschließende Archiv der Gemeindeganzleien als Amtsräume zu überlassen; siehe IPPEN 1887 (Anm. 80), S. 17.

⁸⁴ IPPEN 1887 (Anm. 80), S. 39.

⁸⁵ IPPEN 1887 (Anm. 80), S. 39. Das Girstmayr-Haus, in dem sich die Amtsräume der Gemeinde-Sparkasse von 1871 bis 1886 befanden, zeigte mit einer Fassade zum Rathausplatz und mit der anderen zur Herrngasse. Die Fassade zur Herrngasse 5 wurde 1879 mit den Porträts von Tappeiner, Radetzky und Tegetthoff, gemalt von Josef

die Porträts Tappeiners und Gasteigers aus dem Girstmayr-Haus in den Sitzungssaal überführt werden, in welchem sie die Ehrenplätze neben dem Kamin bekamen. Die Entstehungszeit von Tappeiners Porträt konnte nicht eruiert werden. Lind malte es nach 1866, als Tappeiner das Kreuz des Franz-Josef-Ordens erhielt, und vor 1880, als das Porträt zum ersten Mal in den Räumen der Sparkasse erwähnt wurde. Aufgrund desselben Hemdes, der Fliege und des Sakkos sowie der ähnlichen Pose wäre es möglich, dass Lind das Porträt mit Hilfe einer von Primus Skoff erstellten Fotografie⁸⁶ und einer von August Presuhn gefertigten Lithographie, die 1868 in der angeblichen Autobiographie Tappeiners publiziert wurde,⁸⁷ malte.

Als drittes wurde von Eduard Lind das Porträt Alexander Nagys gemalt. Es trägt die Inschrift *Alexander Nagy / Ingenieur und Bürgermeister / der Stadt Marburg. / Der Ausschuss der*

Gemeinde Sparkasse / in Marburg anlässlich der Vollendung / des Sparkasse-Gebäudes anno 1886 (Abb. 15).⁸⁸ Am 25. Mai 1887 beschloss der Ausschuss der Sparkasse auf die Initiative des Vorsitzenden Franz Stampfl hin, die Verdienste des Obmanns des Baukomitees, Alexander Nagy, mit einem lebensgroßen Porträt zu würdigen, das wie jene der ehemaligen Direktionsobmänner Andreas Tappeiner und Heinrich Edler von Gasteiger den Sitzungssaal zieren sollte.⁸⁹ Während der Feier des 25. Jubiläums der Gemeinde-Sparkasse am 18. September 1887 befand sich das Porträt bereits im Sitzungssaal: „Die Festfeier ging in dem, mit einem wohl getroffenen Bilde des Herrn Bürgermeisters Alexander Nagy – welches aus dem Atelier des Herrn Lind stammt, – neugezierten Sitzungssaale der Sparkasse programmäßig vor sich.“⁹⁰ Aus diesen Angaben ist eine genaue Datierung der Ausführung des Porträts in der Zeit zwischen Mai und September 1887 möglich. Auf dem Tisch neben dem Porträtierten liegen Bücher, Briefe, eine Urkunde und der Plan des neuen Gebäudes (*Plan des Sparkasse-Gebäudes / in / Marburg a. D.*). Der Bau des Gebäudes, für das bereits 1874 das ehemalige



15. Eduard Lind: Porträt des Ingenieurs und Bürgermeisters Alexander Nagy, 1887, Regionalmuseum Maribor

Kolb, versehen. Zu den Fresken siehe SEMLIČ RAJH, OMAN, MLINARIČ 2012 (Anm. 19), S. 96.

⁸⁶ Publiziert in HOZJAN 2017 (Anm. 6), S. 770.

⁸⁷ *Andreas Tappeiner* 1868 (Anm. 6), Frontispiz.

⁸⁸ Regionalmuseum Maribor, Inv. Nr. N. 1077 (139 x 105 cm).

⁸⁹ Aus Stadt und Land (Ehrung des Herrn Bürgermeisters), *Marburger Zeitung*, 26/64, 29. 5. 1887, S. 4; vgl. SKITEK 2017 (Anm. 10), S. 883; SKITEK, MATJAŠIČ FRIŠ 2018 (Anm. 10), S. 173.

⁹⁰ Das Sparkasse-Jubiläum, *Marburger Zeitung*, 26/113, 21. 9. 1887, S. 3.

Röckenzaun'sche Haus und 1877 ein Teil des ehemaligen Pfarrhofgartens gekauft wurden und 1877 die Pläne für ein zweigeschossiges Gebäude vorhanden waren, wurde erst 1884 nach veränderten Plänen, die die Mädchenschule einbezogen, begonnen und zwei Jahre später vollendet.⁹¹ Nagy konnte sich erst ab 1882, als er zum Stadtrat und Obmann der städtischen Bausektion gewählt wurde,⁹² maßgeblich am Bauprojekt beteiligen. Franz Ippen, Sekretär der Sparkasse, schreibt 1887, dass vor allem der Bürgermeister Alexander Nagy und der Stadtrat Anton von Schmid Verdienste für „/... das Gelingen dieses schönen Werkes /.../ im Style der modernen Renaissance erbaut /.../“ haben,⁹³ während er den Autor der Architekturpläne, Adolf Balzer,⁹⁴ nicht erwähnt. Ein Porträt erhielt jedoch nur Nagy, der während des Baus, am 2. Januar 1886,⁹⁵ zum Bürgermeister gewählt wurde.

In der letzten Sitzung des Ausschusses der Sparkasse 1888 beschloss man „/.../ mit Rücksicht auf die langjährige, höchst verdienstvolle Thätigkeit des Herrn Obmannes Franz Stampfl und jener des Herrn Rechtsconsulenten Dr. Matthäus Reiser /.../ zur Erinnerung und Aneiferung für nachkommende Mitglieder /.../ beide Herren durch den heimischen Künstler Lind malen zu lassen und diese Bilder im Sitzungssaale der Sparcasse aufzustellen.“⁹⁶ Verwirklicht wurde nur das Porträt Reisers, „/.../ nachdem Herr Obmann Franz Stampfl andauernd kränkelte.“⁹⁷ Das mit *Ed. Lind* 1889 signierte und datierte Porträt ist mit folgender Inschrift versehen: *Herr Dr. Matthäus Reiser / Kaiserlicher Rath / Bürgermeister von Marburg / v. 20. Oct. 1870 b. Ende 1882 u. Ehrenbürger / Rechtscons. u. Directions-Mitglied / seit der Sparcasse Gründung 6. Dez. 1861 / geb. 31. August 1830 zu Weilensbach / bei Villingen am Schwarzwald.*⁹⁸ Anders als bei dem Porträt von Tappeiner, malte Lind nicht eine Replik seines ersten Porträts von Reiser, sondern stellte den verdienstvollen Rechtskonsultant in veränderter Pose und statt frontal im Dreiviertelprofil dar. Fast unverändert blieben die erzählerischen Requisiten, so das Modell für das Tegetthoff-Denkmal und die Briefe und Pläne auf dem Tisch. Auf den Plänen sind die Inschriften *Bürgerstrasse 1874, 1874 Volksgarten, Ankauf und Plan zum Wielandplatz, Anlage vom Stadtpark 19 Octbr. 1871, Stadtverschönerungs-Verein. Nov. 1871, Plan zum Oberrealschulgebäude 1873* zu finden. Kein dargestellter Gegenstand erinnert an die Sparkasse oder an die Funktion eines Rechtskonsultanten, stattdessen werden die Errungenschaften aus Reisers Bürgermeisterzeit hervorgehoben, und zwar noch stärker als bei dem Porträt, das im Rathaus hing.

Ende 1893 wurde der Beschluss für das Porträt von Julius Pfrimer (1833–1895) gefasst: „In Würdigung der grossen Verdienste, welche sich Herr Directions-Obmann Julius Pfrimer erworben, beschloss der Ausschuss in seiner Sitzung vom 7. Dezember d. J., dessen Bild anfertigen zu lassen und

⁹¹ IPPEN 1887 (Anm. 80), S. 51, 58–60.

⁹² SKITEK 2017 (Anm. 10), S. 876; SKITEK, MATJAŠIČ FRIŠ 2018 (Anm. 10), S. 168.

⁹³ IPPEN 1887 (Anm. 80), S. 83.

⁹⁴ Igor SAPAČ, Katalog pomembnejših klasicističnih, bidermajerskih in historističnih arhitekturnih stvaritev na območju Republike Slovenije, in: Igor Sapač, Franci Lazarini, *Arhitektura 19. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 2015, S. 523–524.

⁹⁵ SKITEK 2017 (Anm. 10), S. 880.

⁹⁶ *Gemeinde-Sparcasse in Marburg. Rückblick über die 15jährige Thätigkeit 1. Jänner 1887–1. Jänner 1902*, Marburg 1902, S. 6–7.

⁹⁷ *Gemeinde-Sparcasse* 1902 (Anm. 96), S. 7. Ein Jahr vor dem Beschluss, sein Porträt malen zu lassen, wurde der Direktionsobmann und ehemalige Vizebürgermeister Franz Stampfl bei der Gemeinderatssitzung am 3. März 1887 zum Ehrenbürger der Stadt Maribor ernannt; siehe SKITEK, MATJAŠIČ FRIŠ 2018 (Anm. 10), S. 173.

⁹⁸ Regionalmuseum Maribor, Inv. Nr. N. 1064 (139 x 105 cm).

damit den Sitzungssaal zu zieren.“⁹⁹

Das Gemälde ist signiert und datiert (gemalt v. Ed. Lind 1894) sowie mit folgender Inschrift versehen: *Herr Julius Pfrimer / Directions-Obmann / der Gemeinde Sparcasse. / 25 Februar 1889 / Landtags-Abgeordneter. / Handels- u. Gewerbekammer / Mitglied.*¹⁰⁰ Pfrimer war bis zu seinem Tod am 5. Januar 1895 Obmann der Direktion der Sparkasse.¹⁰¹ Lind hat den Obmann fast frontal als Ritter des Franz-Josef-Ordens dargestellt, auf dem Tisch liegen Bücher und Dokumente. Erhalten ist auch eine Lithografie Pfrimers von Franz Würbel (1822–1900) aus der Serie *Das Parlament*, die 1879 in Wien gedruckt wurde und auf der Pfrimer als Landtagsabgeordneter aus der Steiermark dargestellt ist.¹⁰²

Als letztes der sechs Porträts wurde im Sitzungssaal 1902 das Bildnis von Josef Dominik Bancalari (1852–1911) angebracht: „Gleichzeitig wurde aus Anlass der 40jährigen Bestandesfeier, das wohlgetroffene Bild des um das Wohl der Sparcasse und der Stadt Marburg hochverdienten Mitgliedes und Obmannes der Direction, Herrn Josef D. Bancalari der Gallerie der Directions-Obmänner einverleibt.“¹⁰³ Das 1901 von Eduard Lind gemalte Porträt (Gemalt v. Ed. Lind 1901; Abb. 16) trägt die Inschrift: *Jos. D. Bancalari / Gemeinde und Stadtrath / Sparcasse-Ausschuss Mitglied seit 9. März 1882 / Oberer der Direction seit 30. Jänner 1896.*¹⁰⁴ Der Apotheker, Hausbesitzer und Gemeinderat Bancalari,¹⁰⁵ ein Sohn des ehemaligen Bürgermeisters Josef Dominik



16. Eduard Lind: Porträt des Direktionsobmanns Josef Dominik Bancalari, 1901, Regionalmuseum Maribor

⁹⁹ *Gemeinde-Sparcasse* 1902 (Anm. 96), S. 13.

¹⁰⁰ Regionalmuseum Maribor, Inv. Nr. N. 1080 (139 x 105 cm).

¹⁰¹ *Gemeinde-Sparcasse* 1902 (Anm. 96), S. 16.

¹⁰² Österreichische Nationalbibliothek, Porträtsammlung, Inv. Nr. PORT_00112427_01. Zur Serie siehe Ana LAVRIČ, *Portretna galerija škofov v zbirki mariborske nadškofije. Škofovski memorialni portreti od ustanovitve lavantinske škofije do mariborske nadškofije*, Ljubljana 2020 (Umetnine v žepu, 18), S. 75.

¹⁰³ *Gemeinde-Sparcasse* 1902 (Anm. 96), S. 30.

¹⁰⁴ Regionalmuseum Maribor, Inv. Nr. N. 1065 (139 x 105 cm).

¹⁰⁵ IPPEN 1887 (Anm. 80), S. 92.

Bancalari (1868–1870),¹⁰⁶ war bis 31. Dezember 1909 Obmann der Direktion.¹⁰⁷ Bancalari war auch Obmann des Ausschusses zur Errichtung des Tappeiner-Denkmal und hielt am 21. September 1904 die Weiherede „/.../ in gewohnter formvollendeter Weise /.../“.¹⁰⁸ Lind malte Bancalari leicht nach rechts gewendet, auf dem Tisch liegen Bücher und Dokumente, von denen ein Graph auf die erfolgreiche Tätigkeit der Sparkasse hinweist.¹⁰⁹

Die Porträtserie der Direktionsobmänner wurde spätestens seit September 1904, als die Fotografien des Ateliers Mackart entstanden, mit einheitlichen Rahmen versehen. Die Rahmenleisten wurden im Unternehmen Anton Seidls in Graz hergestellt.¹¹⁰ Offensichtlich sind einige Leisten übriggeblieben, da noch ein Porträt mit dem gleichen Rahmen versehen ist, das in der Museumsdokumentation als Porträt eines Priesters von Ante Trstenjak (1894–1970) verzeichnet ist und aus dem Rathaus bzw. der Gemeinde-Sparkasse stammt.¹¹¹ Der Porträtierte darf vielleicht als Priester, Historiker und Leiter des Museumsvereins Dr. Franc Kovačič (1867–1939) identifiziert werden,¹¹² das Porträt wurde wahrscheinlich in der Mitte der zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts gemalt.¹¹³

Die *Galerie der Directions-Obmänner*¹¹⁴ umfasst nur vier der neun Obmänner, die von 1862 bis 1912 die Direktion der Sparkasse leiteten (Nagy und Reiser waren keine Direktionsobmänner); als Argument des Porträtierens wurden meist ihre Verdienste, bei Reiser außerdem das Gedenken und seine Vorbildfunktion für neue Kandidaten, genannt.¹¹⁵ Durch das Fehlen einer Kontinuität im Porträtieren der Amtsträger unterscheidet sich die Serie von vergleichbaren Porträtserien von Leitern finanzieller Institutionen, zum Beispiel der 1816 in Wien gegründeten Privilegierten österreichischen National-Bank (Oesterreichischen Nationalbank).¹¹⁶ Porträtiert wurden auch die

¹⁰⁶ OMAN 2017 (Anm. 7), S. 801–818. Ein gemaltes Porträt des Bürgermeisters Bancalari ist nicht bekannt. Im Regionalmuseum Maribor wird aber ein Brustbild seines Verwandten (wahrscheinlich seines Onkels) Jakob Bancalari, eines k. u. k. Kreissekretärs, verwahrt (Inv. Nr. N. 901), der am 11. September 1898 99-jährig als ältester Bürger Maribors verstarb. Eine Lithographie nach dem Brustporträt wurde im Kalender für das Jahr 1900 veröffentlicht; siehe Freud und Leid 1900 (Anm. 13), S. 22–23. Vgl. OMAN 2017 (Anm. 7), S. 804, der vermutete, dass Jakob Bancalari ein älterer Bruder des Bürgermeisters Josef Dominik Bancalari war.

¹⁰⁷ PEYER 1912 (Anm. 77), S. 43.

¹⁰⁸ PEYER 1912 (Anm. 77), S. 14.

¹⁰⁹ Vgl. das von Bancalari am 31. 12. 1901 unterschriebene Bilanz-Conto, publiziert in *Gemeinde-Sparcasse* 1902 (Anm. 96), Beilage VI.

¹¹⁰ Das ist dem Aufkleber zu entnehmen, der nur auf dem Porträt Heinrich Gasteigers erhalten ist: *Maschinen-Waschgoldleisten aus der Fabrik von Anton Seidl in Graz*.

¹¹¹ Regionalmuseum Maribor, Inv. Nr. N. 1079 (139 x 105 cm).

¹¹² Für den Vorschlag der Identifikation bedanke ich mich bei den Kollegen Dr. Franci Lazarini und Dr. Marjeta Ciglenceki.

¹¹³ Das Porträt des Priesters wird im Verzeichnis der 906 bekannten Werke Ante Trstenjaks, das von Maja Vetric erstellt wurde, nicht erwähnt; siehe Maja VETRIH, *Ante Trstenjak, akademski slikar. Življenje in delo*, Murska Sobota 1998, S. 108–131. Das Porträt könnte eines der Porträts oder anderer Gemälde sein, die Trstenjak nach seiner ersten selbstständigen Ausstellung, die im Dezember 1923 im Kasinosaal in Maribor stattfand, verkaufte, um sich damit einen Aufenthalt in Paris zu finanzieren. Zur Ausstellung und zum Verkauf der Porträts siehe VETRIH 1998 (Anm. 113), S. 18; Edita MILETA, *Ante Trstenjak 1894–1970. Spominska razstava*, Ljutomer 1994.

¹¹⁴ *Gemeinde-Sparcasse* 1902 (Anm. 96), S. 30.

¹¹⁵ Nicht porträtiert wurden Johann Girstmayr Sen. (1868–1871), Wilhelm Geuppert (1880–1886), Franz Stampfl (1888–1889), Anton Furche (März bis Dezember 1895) und Karl Pfrimer (1910 bis mindestens 1912). Für die Liste der Obmänner siehe PEYER 1912 (Anm. 77), Beilage B.

¹¹⁶ Für die Porträts siehe *Gouverneure und Präsidenten der Oesterreichischen Nationalbank*, Wien 2015.

Präsidenten und Vize-Präsidenten der 1825 durch Franz Graf von Hartig gegründeten Steiermärkischen Sparkasse, die ihre Amtsräume zuerst im Erdgeschoss des Grazer Landhauses hatte, 1854 in die Albrechtsgasse 3 übersiedelte und von 1883 bis 1885 nach den Plänen von Matthias Seidl ein eigenes repräsentatives Sparkassenhaus in der Schmiedgasse 2 errichten ließ.¹¹⁷ Die neuen Räumlichkeiten der Steiermärkischen Sparkasse waren den Sparkassenvertretern aus Maribor spätestens seit 1887 bekannt, als die Steiermärkische Sparkasse am „Steirischen Sparkassentag“ in ihren Räumen Vertreter der steirischen Schwesterinstitute begrüßte, die sich zum ersten Mal zu gemeinsamen Beratungen zusammenfanden.¹¹⁸ Die Porträts der Präsidenten und Vize-Präsidenten, die die Porträtierten stehend oder sitzend bis zu den Hüften zeigen, wurden im Sitzungszimmer, dem so genannten „Kuratoriumszimmer“, angebracht.¹¹⁹ Das älteste war wahrscheinlich das Porträt des Präsidenten bzw. Obervorstehers Ignaz Dissauer (1851–1858), nach dessen Tod am 28. Januar 1858 der Kurator Moritz Edler von Kaiserfeld den Antrag an den Ausschuss stellte, zur bleibenden Erinnerung an die großen Verdienste Dissauers eine Kopie des vorhandenen Porträts des Verstorbenen anfertigen zu lassen und damit das Direktionszimmer der Anstalt (den Sitzungssaal) zu zieren.¹²⁰ Die Kopie wurde von Karl Riedel, einem Schüler Waldmüllers, in Wien gemalt.¹²¹ Der Beschluss, ein Porträt des verstorbenen Vize-Präsidenten August Ritter von Franck anfertigen zu lassen, das in den Räumen der Sparkasse einen Ehrenplatz einnehmen sollte, wurde 1885 gefasst.¹²² In der Jubiläumsschrift wurde nicht vermerkt, ob auch die Porträts des langjährigen Präsidenten Dr. Josef Freiherr von Neupauer (1858–1902) und des Vize-Präsidenten Moritz Ritter von Franck (1858–1862, 1885–1895) erst nach ihrem Ableben in Auftrag gegeben worden waren.¹²³ In Graz entstand auch eine Porträtserie der Obmänner der Gemeinde-Sparkasse, die 1869 unter Obmann Wilhelm Ritter von Schweidler in zwei Räumen im Erdgeschoss des Grazer Rathauses mit ihrer Tätigkeit begann.¹²⁴ Als bedeutendste Widmung aus dem Reservefonds der Gemeinde-Sparkasse an die Stadt

¹¹⁷ Josef POTPESCHNIGG, *Fünfzig Jahre der steiermärkischen Sparkasse. Eine Chronik ihrer Entstehung und ihrer Wirksamkeit vom 15. Mai 1825 bis Ende 1874*, Graz 1875; Wilhelm KAISERFELD, Heinrich POSCHACHER, *Die Steiermärkische Sparkasse 1825–1925. Eine Denkschrift anlässlich ihres hundertjährigen Bestandes*, Graz 1925, S. 1–6, 25, 87, 111–115; Sigbert PAURITSCH, Walter BRUCKMAN, *Zur Geschichte der Steiermärkischen Sparkasse in Graz, 140 Jahre Steiermärkische Sparkasse in Graz 1825–1965*, Graz 1965, S. 103, 126–127; Werner RAUCHENWALD, *Die Grazer Sparkassen Chronik 1825–2000. Hintergründe und Fakten zur Geschichte der Grazer Sparkasseninstitute*, Graz 2000, S. 11–23, 83–84, 192–199; Werner RAUCHENWALD, *Banken in Graz. Bankiers und Spar- und Kreditinstitute in Vergangenheit und Gegenwart. Hintergründe und Fakten zur Grazer Kreditwirtschaft*, Graz 2007, S. 86–88, 98, 112–113.

¹¹⁸ PAURITSCH, BRUCKMAN 1965 (Anm. 117), S. 119; RAUCHENWALD 2000 (Anm. 117), S. 297.

¹¹⁹ RAUCHENWALD 2007 (Anm. 117), S. 130. Im Sitzungssaal im ersten Geschoss versammelte sich der Ausschuss von 1885 bis 1922; siehe KAISERFELD, POSCHACHER 1925 (Anm. 117), S. 114.

¹²⁰ KAISERFELD, POSCHACHER 1925 (Anm. 117), S. 31.

¹²¹ KAISERFELD, POSCHACHER 1925 (Anm. 117), S. 31: „/.../ und nun schmückt das charakteristische, sprechend ähnliche Ölbildnis des Verewigten, ein wahres Kunstwerk des Malers Karl Riedel in Wien, der ihn im Leben nie gesehen, und nur nach einem älteren Porträt und Mitteilungen seines Wesens gemalt hatte, das Präsidialzimmer der Anstalt.“

¹²² KAISERFELD, POSCHACHER 1925 (Anm. 117), S. 124.

¹²³ Zu den Porträts siehe PAURITSCH, BRUCKMAN 1965 (Anm. 117), S. 126; zur Tätigkeit Moritz Ritters von Franck in der Steiermärkischen Sparkasse siehe Wulfgang RAJAKOVICS, *Moritz Ritter von Franck (1814–1895). Bürgermeister der Stadt Graz und Landtagsabgeordneter*, Graz 1964 (ungedruckte Dissertation), S. 222–224.

¹²⁴ PAURITSCH, BRUCKMAN 1965 (Anm. 117), S. 135; RAUCHENWALD 2000 (Anm. 117), S. 123–127; RAUCHENWALD 2007 (Anm. 117), S. 185; Armin SIPPEL, *Der Grazer Gemeinderat und seine Bürgermeister von 1850 bis 1919. Von den Anfängen der Gemeindegeldverwaltung zu den ersten freien Wahlen. Ein Beitrag zur Geschichte der Kommunalpolitik*, Graz 2010 (ungedruckte Diplomarbeit).

Graz gilt der umfangreiche Um- und Zubau des Rathauses nach Plänen von Alexander von Wielemans und Theodor Reuter, in dem die städtische Sparkasse seit 1893 ihre Amtsräume hatte.¹²⁵

Wenn sich keine Tradition des sukzessiven Porträtierens der Obmänner einer finanziellen Institution ausbildete, konnte eine Serie der Amtsträger auch als Folge eines Auftrages entstehen. Eine solche ist die Serie der Obmänner der 1820 gegründeten Sparkasse in Ljubljana,¹²⁶ mit der die Leiter der Mariborer Sparkasse in Kontakt standen, da 1862 sowohl die Geschäftsordnung wie auch die Form der Sparkassenbücher nach dem Vorbild aus Ljubljana errichtet wurden.¹²⁷ Vierzehn Obmänner der Sparkasse – von Johann Nepomuk Hradecky (1820–1821), der den Statut der Sparkasse in seiner Hand hält, bis Dr. Emil Bock (1916–1918) – wurden von Heinrich Wettach (1858–1929) gemalt, wahrscheinlich in der Amtszeit des



17. Heinrich Wettach: *Porträt des Direktionsobmanns Dr. Emil Bock, 1916–1918, Narodni muzej Slovenije, Ljubljana*

zuletzt Porträtierten (Abb. 17), 1916–1918.¹²⁸ Die Serie ist im Brustformat und mit neutralem Hintergrund konzipiert, deswegen sind die mit dem Amt verbundenen Requisiten nicht dargestellt, mit Ausnahme des Statutes bei Hradecky, eines Buches bei Lucas Burger (1825, 1843–1848) und eines nicht identifizierbaren Dokuments in der Hand von Dr. Maxim Wurzbach (1851–1854).

Die Porträts der Vorsteher des Theater- und Kasinovereins in den Vereinsräumen

Wegen der Inschrift *Bürgermeister Andreas Tappeiner / Gründer u. Vorstand des Theater- u. Casino Vereines / 1863–1867* darf man annehmen, dass die zweite Replik von Linds Porträt des ehemaligen Bürgermeisters Andreas Tappeiner für einen der Räume des Theater- und Kasinogebäudes in

¹²⁵ PAURITSCH, BRUCKMAN 1965 (Anm. 117), S. 141; RAUCHENWALD 2000 (Anm. 117), S. 184–187, 240–245; RAUCHENWALD 2007 (Anm. 117), S. 189–190.

¹²⁶ 1820 als Laibacher Sparcasse gegründet, 1828 in Illyrische Sparcasse und wieder zur Laibacher Sparcasse umbenannt, 1845–1931 Krainer Sparcasse, 1931–1941 Hranilnica Dravske banovine, 1941–1946 Hranilnica Ljubljanske pokrajine.

¹²⁷ IPPEN 1887 (Anm. 80), S. 20–21.

¹²⁸ Jasna HORVAT, Mateja KOS, Katalog zbirke, *Zbirka slik Narodnega muzeja Slovenije*, Narodni muzej Slovenije, Ljubljana 2011, S. 137–139, Kat. Nr. 389–402; siehe auch ZALAR 1992 (Anm. 59), S. 67, 113–114; ANŽIČ, HANČIČ, ŠENK 2004 (Anm. 58), S. 112–113; Janez KOS, *Zlata knjiga ljubljanskih častnih meščanov*, Ljubljana 2019, S. 96, 115.



18. Eduard Lind: *Porträt des Gründers und Vorstands des Theater- und Kasinovereins Andreas Tappeiner, um 1900, Regionalmuseum Maribor*

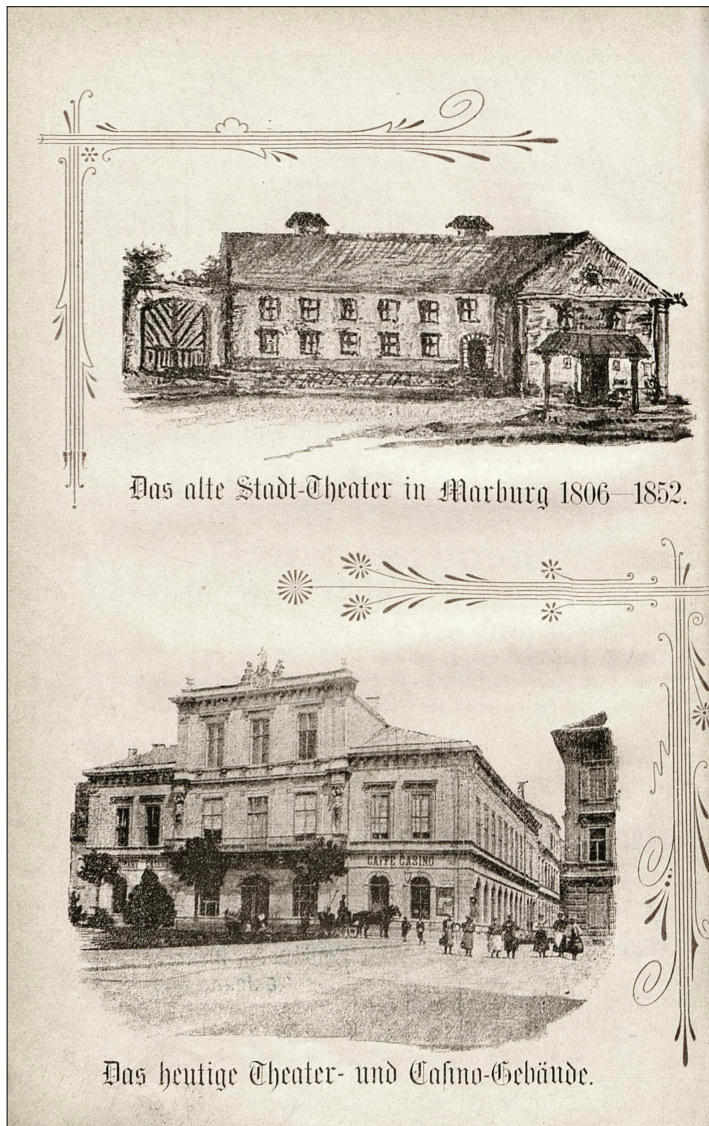
Maribor gemalt wurde (Abb. 18).¹²⁹ Wie auf den Porträts für die Sitzungssäle der Sparkasse und des Rathauses, hält Tappeiner den Statut der Gemeinde-Sparkasse in seinen Händen, obwohl der Statut für den Theater- und Kasinoverein nicht relevant war. Zur Serie gehört nur noch das Porträt von Roman Pachner Jün. (1838–1926) mit der Inschrift *Roman Pachner / Gründer, Verwaltungsausschuss u. Vorstand / des Theater- und Casino Vereines von 1863 bis 1900*.¹³⁰ Pachner lehnt sich mit seiner rechten Hand auf den Tisch, auf dem ein geöffnetes Buch mit dem Porträt einer Schauspielerin oder Sängerin liegt. Dass das Porträt Pachners von dem Theater- und Kasinoverein für einen seiner Räume in Auftrag gegeben wurde, ist aus seinem 1926 publizierten Nekrolog ersichtlich: „Als Dankbarkeit für das Wirken Roman Pachners hat ihm der Theater- und Kasinoverein durch Anbringung eines lebensgroßen Bildes in seinen Räumen, gemalt vom heimischen Maler Lindt, geehrt“.¹³¹ Pachner betätigte sich auch als Zeichner und Maler¹³² und fertigte unter anderem eine Zeichnung des alten Theaters in Maribor an, die 1898 anlässlich des 50. Jubiläums des Baubeginns

¹²⁹ Regionalmuseum Maribor, Inv. Nr. N. 1087 (135 x 100 cm).

¹³⁰ Regionalmuseum Maribor, Inv. Nr. N. 1086 (138 x 100 cm). Zum Porträt siehe BEVC VARL 2019 (Anm. 39), S. 271.

¹³¹ Nachrichten aus Maribor, *Marburger Zeitung*, 66/222, 1. 10. 1926, S. 3; siehe auch BEVC VARL 2019 (Anm. 39), S. 264.

¹³² Zu seinen Gemälden im Regionalmuseum Maribor siehe BEVC VARL 2019 (Anm. 39), S. 264–268.



19. Das alte Stadttheater und das neue Theater- und Kasinogebäude, Lithographie in: *Deutscher Bote für Steiermark und Kärnten. Kalender für das Jahr 1898, Marburg a. d. Drau 1897*

des Theater- und Kasinogebäudes am Domplatz (Slomškov trg) publiziert wurde (Abb. 19).¹³³ Die Zeichnung des alten Stadttheaters, die gemeinsam mit der Darstellung des neuen Theater- und Kasinogebäude publiziert wurde, betont den großen Fortschritt und hebt die Bedeutung des Neubaus hervor, der zum gesellschaftlichen Zentrum der deutschen Bürger Maribors wurde.¹³⁴ Die Porträts Tappeiners und Pachners sind nicht datiert. Die Jahreszahl 1900 in der Inschrift auf dem Porträt Pachners könnte darauf hinweisen, dass sie um 1900 gemalt wurden; der Anlass für ihre

¹³³ Das Stadt-Theater in Marburg, *Deutscher Bote für Steiermark und Kärnten. Kalendär für das Jahr 1898*, Marburg a. d. Drau 1897, S. 13: „Der Freundlichkeit des Herrn Roman Pachner verdanken wir die nach einem älteren Bilde angefertigte Zeichnung, welche den Eingang zum alten Stadttheater und das ehemalige Bürgerversorgungshaus in der Kirchgasse (jetzt Domgasse) wiedergibt.“ Zum neuen Theatergebäude, das 1848–1851, und dem Kasino, das 1863–1864 erbaut wurde; siehe Robert BARAVALLE, *Deutsches Theater im steirischen Unterlande, Südsteiermark* 1925 (Anm. 70), S. 129–130; SAPAČ 2015 (Anm. 94), S. 503.

¹³⁴ *Nachrichten aus Maribor* 1926 (Anm. 131), S. 3.

Entstehung könnte die Renovierung des Theaters gewesen sein, für dessen „bauliche Herstellung“ die Gemeinde-Sparkasse Ende 1901 40.000 Kronen aus ihrem Reservefonds stiftete.¹³⁵

Tappeiners und Pachners Porträts gehören zu den Porträts von Gründern, Vorstehern und Mitgliedern bestimmter Vereine. Zu diesen Porträts gehören beispielsweise das in Maribor befindliche Brustbild des Gründers des Freiwilligen Feuerwehrvereins Pekre-Limbuš, Othmar Reiser (II.), Sohn des ehemaligen Bürgermeisters Othmar Reiser (I.),¹³⁶ und eine mehr als 50 Brustbilder umfassende Serie der Mitglieder des Scharfschützenverbands von Ljubljana.¹³⁷ Trotzdem folgen die Porträts Tappeiners und Pachners in Typus, Format und Ausschnitt dem Vorbild der Bildnisse der Obmänner der Sparkassendirektion. Das ist einerseits eine Folge der Tatsache, dass Eduard Lind eine Replik seines älteren Porträts von Tappeiner gemalt hat, andererseits dürfte es mit den engen Beziehungen der Vereinsmitglieder zur Sparkasse zusammenhängen. Die Sparkasse stiftete 1901 nicht nur 40.000 Kronen für die Renovierung des Theatergebäudes, sondern gründete bereits 1887 einen Stiftungsfonds von 20.000 Gulden, dessen Zinsen der Subvention des Theaters gewidmet wurden.¹³⁸ Andreas Tappeiner war Gründer der Sparkasse und des Theater- und Kasinovereins, Roman Pachner war nicht nur Gründer und Vorstand des Vereins, er war von 1885 bis 1919 auch Mitglied des Sparkassenausschusses.¹³⁹



Die Porträts der Bürgermeister, der Direktionsobmänner der Gemeinde-Sparkasse und der Vorsteher des Theater- und Kasinovereins in Maribor entstanden im Auftrag des Ausschusses der jeweiligen Institution, um die Erinnerung an die Verdienste der Porträtierten zu bewahren. Mit der Bestellung eines Porträts wurden die herausragenden Leistungen einzelner Persönlichkeiten gewürdigt, bei keiner der behandelten Serien verfolgte die Stadtelite Maribors die Absicht, das Amt der Porträtierten hervorzuheben, was zu einer kontinuierlichen, sukzessiv entstandenen Porträtserie in der Art einer Ahnengalerie geführt hätte.¹⁴⁰ Obwohl man ein Porträt als Auszeichnung verstand, gab es keine festen Kriterien dafür, welche Leistungen zur Entstehung eines Porträts geführt hätten. Die Beweggründe waren oft subjektiv, wie zum Beispiel die emotionale Ergriffenheit der Gemeinderäte, nachdem die Rücktrittserklärung des kranken Bürgermeisters Matthäus Reiser in der Gemeinderatssitzung gelesen worden war,¹⁴¹ oder bei der Nichtrealisierung des bereits

¹³⁵ Zum Anlass des 40-jährigen Bestandes der Sparkasse beschloss der Ausschuss an seiner Sitzung am 16. August 1901, 100.000 Kronen aus dem Reservefonds zu entnehmen und davon in drei jährlichen Raten 40.000 Kronen der baulichen Herstellung des Theatergebäudes (Ende 1901), 20.000 Kronen dem Stadtverschönerungsverein, 10.000 Kronen als Beitrag zur Gründung eines Lokalmuseum in Maribor (Ende 1902) und 30.000 Kronen der Errichtung eines Denkmals für den Gründer Andreas Tappeiner (Ende 1903), zu widmen; siehe *Gemeinde-Sparkasse* 1902 (Anm. 96), S. 29–30.

¹³⁶ Zum Porträt siehe Franjo ŠAUPERL, *120 let požarne brambe in gasilstva v Pekrah. Zbornik PGD Pekre 2010*, Pekre 2010, S. 51; VIDMAR 2013 (Anm. 42), S. 67.

¹³⁷ Zur Porträtserie siehe ZALAR 1992 (Anm. 59), S. 63, 65–67, 81, 87–88, 98–99, 113–115.

¹³⁸ IPPEN 1887 (Anm. 80), S. 89.

¹³⁹ PEYER 1902 (Anm. 77), Beilage D; Nachrichten aus Maribor 1926 (Anm. 131), S. 3.

¹⁴⁰ Vorbild für die Stadtelite Maribors, eine kontinuierliche Serie der Amtsträger malen zu lassen, könnte die Porträtgalerie der Bischöfe von Lavant gewesen sein, die seit 1859 in Maribor verwahrt wird. Zur Porträtgalerie siehe Ana LAVRIČ, *Portretna galerija lavantinskih škofov*, *Acta historiae artis Slovenica*, 20/1, 2015, S. 11–96; LAVRIČ 2020 (Anm. 102).

¹⁴¹ Marburger Berichte, *Marburger Zeitung*, 21/149, 13. 12. 1882, S. 2.

beschlossenen Porträts des Direktionsobmanns Franz Stampfl, weil er andauernd krank war.¹⁴² Es konnte gezeigt werden, dass die Porträts teilweise während des Mandats oder zu Lebzeiten der Porträtierten, teilweise auch nach deren Ableben in Auftrag gegeben wurden, wobei sie dann nach der Vorlage von Fotografien oder älteren Porträts gemalt wurden.¹⁴³ Für die Wahl der Größe und des Ausschnitts der behandelten Porträts war das vor 1880 von Eduard Lind gemalte Porträt Andreas Tappeiners für die Gemeinde-Sparkasse ausschlaggebend. Die in Lebensgröße und als Hüftbilder gemalten Porträts ermöglichten dem Maler Eduard Lind, die Porträtierten mit den Requisiten ihres Amtes oder mit den bedeutendsten Errungenschaften ihrer Amtszeit darzustellen. Im Vergleich mit Bürgermeisterporträts anderer Städte konnte gezeigt werden, dass der Ausschnitt (Ganzkörperporträt, Hüftbildnis bzw. Kniestück, Brustbild) die Bedeutung einer Stadt widerspiegelte, wobei zwei Bürgermeisterporträts aus dem Rathaus Maribors (Tappeiner, Reiser) als Porträts der Großstädte Graz, Ljubljana und Zagreb und zwei (Nagy, Schmiderer) als Porträts der benachbarten steirischen Städte Ptuj und Radkersburg konzipiert wurden.¹⁴⁴

¹⁴² *Gemeinde-Sparcasse* 1902 (Anm. 96), S. 7.

¹⁴³ Andererseits stellte Barbara Aulinger für die seit 1927 gemalten Porträts der Direktoren der Karl-Franzens-Universität Graz fest, dass man von den Altdirektoren nur jene am Leben befindlichen malte, weil man sich damals ein Gemälde nach einer Fotografie nicht vorstellen konnte; siehe Barbara AULINGER, „*Dieses Porträt ist ähnlicher als ich.*“ *Die steirischen Direktorenporträts als Zeitdokumente*, Graz 2012, S. 20.

¹⁴⁴ Für die fundierte Sichtung der Museumsdokumentation bzw. der Inventarbücher sowie für die Möglichkeit zur Besichtigung der Porträts danke ich der Kollegin Dr. Valentina Bevc Varl, für die Veröffentlichungsbewilligung Frau Direktorin Dr. Mirjana Koren. Dieser Beitrag entstand im Rahmen des Forschungsprogramms *Slovenian Artistic Identity in European Context* (ARRS, P6-0061) und des Forschungsprojekts *Visual Arts between Censorship and Propaganda from the Middle Ages to the End of World War I* (ARRS, L7-8282), die von der Slowenischen Forschungsgesellschaft (ARRS) und der Slowenischen Akademie der Wissenschaften und Künste (SAZU) finanziert werden.

Portreti kot vizualizirani spomin na dosežke zaslužnih mariborskih meščanov

Povzetek

Po prvi svetovni vojni je bilo iz mariborskega rotovža in mestne hranilnice v muzej (sedaj Pokrajinski muzej Maribor) prenesenih nekaj več kot deset portretov enakega formata. Ker so v muzejski dokumentaciji za večino portretov zabeležili provenienco iz rotovža, so veljali za portrete mariborskih županov, poglobljene umetnostnozgodovinske obravnave pa še niso bili deležni. V pričujočem prispevku je avtorica ugotovila prvotno nahajališče portretov, analizirala upodobljene rekvizite glede na funkcijo portretirancev, na podlagi sočasnih časopisnih člankov in jubilejnih besedil raziskala nagibe naročnikov in predstavila mariborske portrete v kontekstu sorodnih portretnih galerij v prestolnicah (Dunaj, Gradec, Ljubljana, Zagreb) in bližnjih štajerskih mestih (Ptuj, Radgona).

Od sedmih županov, ki so od prvih demokratičnih volitev leta 1851 do razpada avstroogrške monarhije vodili mesto, so bili v sejni sobi mariborskega rotovža nameščeni doprsna portreta Alexandra Nagyja (1886–1902) in dr. Johanna Schmidererja (1902–1919), ki ju je naslikal v Gradcu delujoči slikar Alois Graf (1837–1918), ter reprezentativnejša portreta Andreasa Tappeinerja (1861–1867) in dr. Matthäusa Reiserja (1870–1883) v izrezu do bokov, deli v Mariboru delujočega slikarja Eduarda Linda (1827–1904). Na Reiserjevem portretu je Lind upodobil pomembne dosežke Reiserjevega županskega mandata (spomenik viceadmiralu Wilhelmu von Tegetthoffu, ustanovitev in gradnjo višje realke ter širitve mesta), na Tappeinerjevem pa statut občinske hranilnice, saj je portret naslikal kot repliko portreta, ki ga je pred letom 1880 ustvaril za občinsko hranilnico. V primerjavi z županskimi portreti drugih mest se je izkazalo, da je izrez (celopostavni, do bokov oziroma dokolenski in doprsni portret) odražal pomen mesta, pri čemer sta portreta Tappeinerja in Reiserja v mariborskem rotovžu sledila portretom v deželnih prestolnicah (Gradec, Ljubljana, Zagreb), portreta Nagyja in Schmidererja pa portretom v bližnjih štajerskih mestih (Ptuj, Radgona). Medtem ko se je na Ptujtu tradicija kontinuiranega portretiranja županov razvila že v prvi polovici 19. stoletja, je serija portretov radgonskih županov nastala po enotnem naročilu leta 1913. Portreti Reiserja, Nagyja in Schmidererja so nastali po poziranju med županskim mandatom, za Tappeinerjev portret pa časa nastanka ni bilo mogoče zanesljivo ugotoviti, vendar je verjetno nastal po Tappeinerjevi smrti na podlagi fotografije in starejšega litografskega portreta.

Šest portretov v sejni sobi občinske hranilnice je anonimni pisec imenoval galerija portretov predstojnikov direkcije občinske hranilnice. Tudi pri tej seriji ne gre za neprekinjeno vrsto nosilcev funkcije, ampak so portreti v sočasnem časopisju in jubilejnih besedilih opredeljeni kot nagrada za izjemne dosežke posameznikov. Portrete predstojnikov Andreasa Tappeinerja (pred 1880), Heinricha Gasteigerja (1880), Juliusa Pfrimerja (1894) in Josefa Dominika Bankalarija (1901) je Eduard Lind naslikal po zaključku njihovih mandatov ali med njimi ter jih opremil z rekviziti, ki vizualizirajo hranilniško dejavnost. Alexandra Nagyja je Lind portretiral leta 1887 za njegove zasluge pri gradnji hranilniške palače, sedanjega rektorata Univerze v Mariboru, Matthäusa Reiserja pa leta 1889 za dolgoletno opravljanje dolžnosti pravnega svetovalca hranilnice. Medtem ko je na Nagyjevem portretu z načrtom hranilniške stavbe smiselno upodobljen namen naročila portreta, so na Reiserjevem spet poudarjene njegove županske zasluge.

Portreta ustanoviteljev in predstojnikov gledališko-kazinskega društva Andreasa Tappeinerja in Romana Pachnerja je Eduard Lind naslikal ob koncu 19. stoletja oziroma okrog leta 1900 za društvene prostore. Z velikostjo in izrezom sta prilagojena seriji hranilniških predstojnikov, saj je Tappeinerjev portret

nastal kot replika starejšega v hranilnici, celo atributa v Tappeinerjevi roki – statuta občinske hranilnice – slikar ni prilagodil namenu replike.

S portretnimi serijami županov, predstojnikov direkcije občinske hranilnice in gledališko-kazinskega društva so člani mariborske lokalnopolitične in finančne elite vizualizirali izjemne dosežke nosilcev funkcije, da bi jim zagotovili trajen spomin in spodbujali bodoče kandidate. V kontekstu primerljivih srednjeevropskih portretnih galerij je pri mariborskih serijah manj pomembno kontinuirano upodabljanje nosilcev funkcije, poudarjena je propagandna vloga portreta kot nagrade za posameznikove izjemne dosežke.

National Houses in Moravia and Austrian Silesia before 1914

Architecture and Fine Arts as an Opportunity for the Manifestation of National Allegiance

Jan Galeta

National houses from the end of the 19th and the beginning of the 20th century, when the Lands of the Bohemian Crown were part of Austria-Hungary, are in many respects an intriguing phenomenon, albeit somewhat forgotten by history. They were, however, public buildings, which served as prominent centres of cultural and social life in the cities. The idea of their construction came mostly from ‘grassroots’, so to speak, because they came from a civic, as opposed to a municipal, initiative. National houses were built and owned by private associations or clubs.¹ These were, on the one hand, closed societies belonging to the local elites, but on the other, they also presented themselves publicly – via lectures, theatre and music performances, and by organising festivities, parties, and balls. Whether they were theatrical, musical, educational, athletic, reading or other clubs, very soon after 1859 and the end of Bach’s absolutism, the clubs were split by nationality into Czech and German in Moravia and Czech, and German and Polish in Silesia. Similarly, the whole of society became divided with the spread of the Czech national revival and the way in which the Moravian Germans reacted to it with growing defensive nationalism. Therefore, associations promoted the culture and history of their nation and enhanced education. In the second half of the century, they became significant agents in both the Czech and German societies, and national houses were places to hold their activities.

Moravian and Silesian national houses are characterised by their versatility. Of course, there were clubrooms – such as reading rooms or game rooms with billiards – but also restaurants, credit unions or newspaper offices, hotel rooms and other business spaces, public libraries, Sokol²

¹ For more on associations in the Czech lands, see Lukáš FASORA, *Dělník a měšťan. Vývoj jejich vzájemných vztahů na příkladu šesti moravských měst 1870–1914*, Brno 2010, pp. 91–169, 216–259; Jiří MALÍŘ, *Die Parteien in Mähren und Schlesien und ihre Vereine, Die Habsburgermonarchie 1848–1918. 8: Politische Öffentlichkeit und Zivilgesellschaft. 1: Vereine, Parteien und Interessenverbände als Träger der politischen Partizipation* (eds. Helmut Rumpler, Peter Urbanitsch), Wien 2006, pp. 705–803; Pavel KLADIWA, Andrea POKLUDOVÁ, Renata KAFKOVÁ, *Lesk a bída obecních samospráv Moravy a Slezska. 2/1: Muži z radnice*, Ostrava 2008, pp. 87–104; Jiří MALÍŘ, *Vereinshäuser in Brünn und in den national gemischten Städten Mährens vor 1914, Heimstätten der Nation. Ostmitteleuropäische Vereins- und Gesellschaftshäuser im transnationalen Vergleich* (eds. Peter Haslinger, Heidi Hein-Kircher, Rudolf Jaworski), Marburg 2013, pp. 137–160.

² Sokol was a Czech gymnastics association, an equivalent of the German Turnverein. It was strongly nationally oriented and also supported Pan-Slavism. It was founded in 1862, and in 1913 it had over 190,000 members.

or Turnverein gyms, and sometimes even temporary school classrooms. The most important space was a large social hall, which could be called the ‘heart’ of every national house. It could be used for balls, dances, banquets, lectures, musical and theatrical performances, but also for general association or political group meetings. In this study, however, I will focus on the question of how individual nations could present themselves in a public setting through these buildings and, thus, spread national propaganda. This was done through the architectural style itself, the decoration – such as sculpture, painting and various ephemeral elements – as well as festivities and celebrations, and finally through propaganda in the press.

Style

It would seem obvious that in the case of buildings, which took pride in being centres of national life and culture, style was the main component of their representation. After all, Ákos Moravánszky, for example, describes the 19th century as a “Masquerade of styles”,³ and this question of appropriate style or even national style was an essential problem for the architects of the time.⁴ In terms of style, however, Moravian national houses can be characterised as follows: for the Czech buildings, the most typical was the use of Italianising Neo-Renaissance – ten of them were created in this style, the most significant being Besední dům (Beseda House)⁵ in Brno in 1873 by Theophil Hansen (fig. 1).⁶ In contrast, this kind of Neo-Renaissance was atypical for German national houses with hints appearing only in the classicising of buildings in Znojmo and Nový Jičín in the 1880s.⁷ Five German houses were, on the other hand, clad in German or Northern Neo-Renaissance style, including the distinguished Deutsches Haus in Brno by Berlin architects Hermann Ende and Wilhelm Böckmann in 1891 (fig. 2).⁸ The Neo-Baroque proved to be a universal style, so it was used for four Czech and two German national houses⁹ – after all, it was also the ‘state’ style of Austria.¹⁰

³ Ákos MORAVÁNSZKY, *Die Architektur der Donaumonarchie*, Berlin 1988, p. 37.

⁴ See e.g. *Nation, Style, Modernism* (eds. Jacek Purchla, Wolf Tegethoff), Cracow-Munich 2006.

⁵ In regard to the dates, the text always states the year in which the building was completed, although many of them were built over the course of many years. The names of the buildings are not translated but are left in their original language.

⁶ The others were the Národní dům (National House) in Třebíč (1871), Besední dům (Beseda House) in Uherské Hradiště (1871), and Besední dům in Znojmo (1881) – these three early buildings still carry signs of late classicism. Furthermore, there were the national houses in Olomouc (1887), Moravská Ostrava (1894), Jihlava (1894), Frydlant nad Ostravicí (1895), and Místek (1896 and 1900), and Besední dům in Královo Pole (1902).

⁷ Deutsches Bürgervereinshaus in Znojmo by architect Josef Slowak from 1882 and Deutsches Vereinshaus in Nový Jičín by Otto Thienemann from 1886.

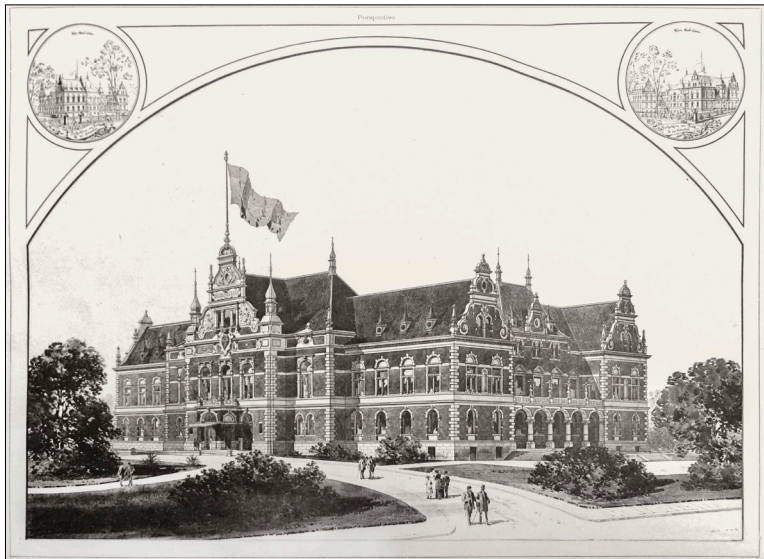
⁸ Other buildings in the Northern Neo-Renaissance style were the Deutsches Haus in Moravská Ostrava (1895), Litovel (1899), and Místek (1901), and the Deutsches Vereinshaus in Šumperk (1902).

⁹ The Czech national houses – the Národní dům in Moravské Budějovice (1893) and Besední dům in Ivanovice na Hané (1901). The Český dům (Czech House) in Vítkovice (1900) and the Národní dům in Žďár nad Sázavou (1901) mixed the Neo-Baroque style with Art Nouveau. The German national houses – the Deutsches Haus in Moravský Krumlov (1893) and in Prostějov (1894).

¹⁰ Werner TELESKO, *Die Wiener Hofburg und die Barockrezeption, Die Wiener Hofburg. 1835–1918. Der Ausbau der Residenz vom Vormärz bis zum Ende des „Kaisersforum“* (ed. Werner Telesko), Wien 2012, pp. 464–478; Jindřich VYBÍRAL, *Friedrich Ohmann. Objev baroku a počátky moderní architektury v Čechách/Friedrich Ohmann. Die Entdeckung des Barocks und die Anfänge der modernen Architektur in Böhmen*, Praha 2013, pp. 36–42.



1. Theophil Hansen:
Besední dům, Brno



2. Hermann Ende, Wilhelm
Böckmann: *Deutsches Haus,*
Brno, competition proposal, 1888

Art Nouveau in its Viennese variant remained a Czech domain. Among the four national houses in this style, the Národní dům (National House) in Prostějov by Jan Kotěra from 1907 stands out in particular.¹¹ The Germans did not build any Art Nouveau national houses in Moravia. However, in 1911, the Deutsches Haus in Břeclav was built in the so-called Heimatschutzstil, which was generally somewhat atypical in Moravia.¹² The Poles in the town of Moravská Ostrava built their Dom Polski (Polish House) in 1901 as an eclectic collage of various styles, including a reference to recent architecture in the Polish cultural centre of Krakow, as well as to the Vienna Secession.

¹¹ Along with the aforementioned mixed Neo-Baroque and Art Nouveau buildings, there were also the Czech national houses in Hustopeče (1909), Židlochovice (1912) and Šternberk (1914).

¹² It was designed by the Viennese architect Clemens M. Kattner. This style was part of modern architecture, but did not deny a connection to traditions and local conventions. See *Architektenlexikon Wien*, www.architektenlexikon.at/de/281.htm (25 March 2020).

It is interesting to examine how the associations that built national houses commented on the choice of style. The surviving design programs – i.e. the instructions for architects on what the building should contain – as well as the minutes of the individual associations' meetings are quite vague on this issue. Here are just a few examples. The Deutsches Haus in Brno became an enigmatic building of the Northern Neo-Renaissance not only in Moravia, but essentially in the whole of Austria-Hungary, and its cultural significance for Moravian Germans can be compared, in some respects, to the significance of the National Theatre in Prague for the Czechs. Nevertheless, the conditions of the 1888 competition only required, without any further specification, that “The building itself should not only be practical, but in its exterior appearance it should show monumentality and an appropriate character for a ‘German house’”.¹³ In Jihlava in 1904, the Germans announced their intention to build a Deutsches Haus as a ‘monumental building’, again without any mention of style.¹⁴ A similar approach was taken by the Czechs: in Moravská Ostrava in 1892, they wanted the Národní dům to be *dignified, its character readily indicative of its purpose, but without great splendour*, and they also stated that, *With regard to the surroundings (the cathedral and school) the Renaissance style seems like the most suitable, yet the use of any other style is not excluded*.¹⁵ In this case, a certain style was preferred, although it was not for its national character, but simply to fit into the surrounding new buildings. Likewise, in 1899, during the negotiations on an extension of the hall of the Národní dům in Místek, the layout and purpose of the individual rooms were addressed, but not the style, even though the members of the association ardently discussed exactly which chairs and tables to buy.¹⁶

From these and many other illustrations,¹⁷ it seems that the requirement for external visual forms was usually not officially defined by the client in any way and if so, only vaguely. In the case of competitions, this led to a similar outcome as in Brno, where the projects for the Deutsches Haus ranged from various forms of Italianizing Neo-Renaissance, through Northern Neo-Renaissance, Neo-Baroque, Neoclassicism to Neo-Gothic and even unspecified ‘Russian motifs’.¹⁸ Architects could clearly interpret the vague requirement for characterisation in very different ways, and there is no simple answer to the question of why associations, as patrons of national houses, were so careful in their demand for style. From the comments of the jury evaluating the Brno competition, in which, besides the leader of local Germans Friedrich Wannieck, the architects Friedrich von Schmidt and his former pupil August Prokop played a key role, it is apparent that if anyone was clear on the question of style, it was the two architects. Their comment on the winning project by Böckmann and Ende is more akin to what one might have expected from the patrons: “A well-chosen style adds

¹³ Deutsches Haus fuer Bruenn, *Sammelmappe hervorragender Concurrenz-Entwürfe*, 15, 1888, s. p.

¹⁴ Baubewegung in Wien, *Architekten- und Baumeister-Zeitung*, 11/15, 13 April 1902, p. 5.

¹⁵ Národní technické museum, Archiv architektury a stavitelství, 24: Kříženecký Rudolf, 20100813/02, Program pro stavbu Národního domu v Mor. Ostravě.

¹⁶ Státní okresní archiv Frýdek-Místek, Družstvo pro vystavění Národního domu Místek, inv. no. 1, Kniha protokolů ze schůzí, notes from 7 February 1899 and 29 November 1899.

¹⁷ Jan GALETA, *Národní domy na Moravě 1868–1914. Architektura a nacionalismus*, Brno 2020 (unpublished doctoral thesis), pp. 87–89.

¹⁸ August PROKOP, Die Konkurrenzpläne für das „Deutsche Haus“ in Brünn, *Zeitschrift des österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins*, 40, 1888, p. 46. More on competition see Jan GALETA, *Našemu městu ku okrase. Architektonické návrhy na Německý dům v Brně, Brno v minulosti a dnes. Příspěvky k dějinám a výstavbě Brna*, 28, 2015, pp. 227–262.

the extraordinary value to the design. The German house requires a German style.”¹⁹ So it was the architects, whether in the position of jurors or designers, who cared the most about style and who made decisions about it. While the clients defined the functional and spatial solution of the buildings very carefully – the number, size, and layout of particular rooms the building should have – and discussed it with the architects, in a matter as supremely artistic as style, the patrons left the solution to the architects and relied on their expertise. For the associations, it was sufficient for the building to fulfil the ideals of monumentality and dignity mentioned above. This is also confirmed by the record from 1872 from Brno’s Besední dům, which states that the members of the association left the decision regarding the mural decoration of the great hall to the architect Theophil Hansen.²⁰

It is also interesting to explore how contemporaries expressed themselves concerning the style of national houses in the period press. The Deutsches Haus in Brno as well as the one in Moravská Ostrava were honoured by insightful descriptions in short publications, issued on the occasion of their opening, which mention the intention of transferring the typical German style to Moravia. It was these publications that likely contributed to the popularisation of the Northern Neo-Renaissance among a wider audience.²¹ On the Czech side, however, nothing comparable occurred. Only in the case of Besední dům in Brno, a commentator aptly noted: “The building is of the Renaissance style /.../” and then, a few sentences later: “The whole building is a monumental palace /.../”.²² This was, however, an absolute exception, as other remarks did not reflect on the style of the building, but only described its splendour.²³ Likewise, in the vast majority of period descriptions of other national houses in Moravia, mentions of style are nowhere to be found. In Olomouc, the Národní dům was thus described only as a “magnificent building”.²⁴ According to ceremonial speeches, the Deutsches Vereinshaus in Nový Jičín was designed “down to the smallest stylistic and artistic detail,” without a definition of that style provided in any way.²⁵ Moreover, at the opening of the Národní dům in Prostějov by Jan Kotěra in 1907 (fig. 3), which was a particularly significant event at which many distinguished guests gave speeches, it was only said that the building “with its overall artistic concept, as well as its execution, its distinctiveness and its usefulness, will be a permanent embellishment of the city /.../” The poet Jaroslav Vrchlický said that, “A work in which the harmony of style and colour is combined into a beautiful whole had been achieved /.../” and the press further wrote of “a marvellous piece of work, which the Národní dům undoubtedly is in its simplicity and purity of style.”²⁶ The word ‘style’ was utilised but without any specification of what the speaker or writer actually meant by it. These and many other contemporary commentaries thus give evidence to the hesitation, uncertainty and, in fact, the lack of interest in venturing into the field of stylistic evaluation of national houses. This so-called “best invention of art history”, which

¹⁹ Das Deutsche Haus, *Tagesbote aus Mähren und Schlesien*, 37/227, 6 October 1887, p. 3.

²⁰ Archiv města Brna (AMB), K15: Akciová společnost Besedního domu, inv. no. 32, report from 29 April 1872.

²¹ Gustav TRAUTENBERGER, *Festschrift zur Eröffnung des Deutschen Hauses in Brünn am 17., 18. und 19. Mai 1891*, Brünn 1891; Alois SCHWARZ, *Das Deutsche Haus in Mährisch-Ostrau. Gedenkblätter zur Feier der Eröffnung am 2. und 3. Juni 1895*, Ostrau 1895.

²² Ladislav DYJECKÝ, *Besední dům v Brně, Světozor*, 8, 1874, pp. 174–175.

²³ See e.g. K otázce českého divadla v Brně, *Moravská orlice*, 21/97, 27 April 1883, p. [3].

²⁴ Národní dům v Olomouci, *Selské listy*, 4/99, 16 December 1887, p. 1.

²⁵ Die Eröffnung des Deutschen Vereinshauses in Neutitschein, *Neutitscheiner Wochenblatt für Stadt und Land*, 13/45, 30 October 1886, pp. 5–11.

²⁶ Slavnosti otevření Národního domu v Prostějově, *Hlasy z Hané*, 26/135, 4 December 1907, pp. 1–3; 26/136, 6 December 1907, pp. 1–3.



3. Jan Kotěra:
Národní dům, Prostějov

was also adopted by general history and other disciplines, was still an active and open topic at the end of the 19th century and it was, in fact, one of the main issues not only in art history but also in architectural practice.²⁷ Apparently, in the common consciousness of the society of that time, recognition of style was not self-evident, but it was an issue of expertise left to professionals – the architects.

Concerning national houses in Moravia, it is my opinion that it is possible to speak of a ‘national style’ as a programmatic and deliberate choice only in the case of the Northern Neo-Renaissance German houses in Moravská Ostrava, Litovel, Místek, and Šumperk, where the clients recognised, in the manner of the Deutsches Haus in Brno, which style is the best to express ‘Germanness’.²⁸ On the other hand, the Italianizing Neo-Renaissance prevailed among Moravian Czechs for a long time. This fact alone, however, is not sufficient to automatically consider it a ‘Czech national style’,²⁹ simply because another suitable style did not exist. The so-called Czech Neo-Renaissance,³⁰ invented in Prague in the early 1880s, was not employed in Moravia until around 1900, and by that time, most of the national houses had already been built. Paradoxically, perhaps the only national house in this style is the Slovenian Narodni dom in Maribor by the Czech architect Jan Vejrych from 1899.³¹ For a long time, other styles were not available, but as soon as the Baroque was ‘discovered’

²⁷ Cf. *Renaissance der Renaissance. Ein Bürgerlicher Kunststil im 19. Jahrhundert* (eds. Petra Krutich, Anke Hufschmidt), 1–3, München-Berlin 1992–1995; *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa* (ed. Hermann Fillitz), 1–2, Bad Vöslau 1996; *Recepcja renesansu w XIX i XX wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki* (ed. Małgorzata Wróblewska Markiewicz), Łódź 2002; Ralf MENNEKES, *Die Renaissance der Deutschen Renaissance*, Petersberg 2005; Martin HORÁČEK, *Přesná renesance v české architektuře 19. století. Dobová diskuse o slohu*, Olomouc 2012; Marek ZGÓRNIAK, *Wokół neorenesansu w architekturze XIX wieku*, Krakow 2013.

²⁸ Cf. Franci LAZARINI, *Arhitektura v službi propagande - primer Nemške hiše v Celju*, *Umetnostna kronika*, 66, 2020, pp. 2–10.

²⁹ Cf. Anthony ALOFSIN, *When Buildings Speak. Architecture as Language in the Habsburg Empire and Its Aftermath, 1867–1933*, Chicago-London 2006, p. 42.

³⁰ Jindřich VYBÍRAL, *Constructing National Identity on the Example of Czech Architecture of the 19th Century*, in: Vendula Hnídková, Jindřich Vybíral, *Národní styl. Kultura a politika*, Praha 2013, pp. 148–163.

³¹ Monika PEMIČ, *Heime der Nation. Die Vereinshäuser in Ljubljana und Maribor*, *Im Dienst der Nation*.

and the Art Nouveau style ‘invented’, Czech builders of Moravian national houses adopted them, disregarding the fact that their origin lay in Vienna after all, as in the case of the Neo-Renaissance.

Iconography of the Decoration

If architecture itself only rarely served to represent nationality, what other means of propaganda were used by individual nations in Moravia?³² One was the thematic element of decoration, in which, for example, stucco or sculpture on the façade, as well as works of art and interior design referred to national culture, history and mythology. Linden branches as a Slavic symbol on Czech buildings can serve as an example (fig. 4).³³ Apart from being used on façades, they were typically located above the arches of stages in the halls of Czech national houses, where they coiled around the arms of Bohemia, Moravia and Silesia.³⁴ The heraldic signs of the Lands of the Bohemian Crown were another manner of expressing not only Czech national identity but also the political program on the building for means of propaganda. If the Moravian and Silesian eagles were together with the Czech lion and the crown of St. Wenceslas, it expressed the historical and legal ideas held by Czech politicians at that time, i.e. the idea of the indivisibility of the Lands of the Bohemian Crown within Austria-Hungary and the inviolability of the historical borders.³⁵ Thus, architectural decoration became a clear and direct expression of political opinions (fig. 5). After all, the joint display of the arms of the Czech lands irritated the Moravian Germans. Therefore, when the Czechs temporarily hung them on the balcony of Brno’s Besední dům during the visit of Francis Joseph I in 1892, the police intervened and

Identitätsstiftungen und Identitätsbrüche in Werken der bildenden Kunst (eds. Matthias Krüger, Isabella Woldt), Berlin 2011, pp. 233–260; Franci LAZARINI, The Architecture of Cultural Institutions in Slovenia in the Period of Historicism, *Admired as Well as Overlooked Beauty. Contributions to Architecture and Urbanism of Historicism, Art Nouveau, Early Modernism and Traditionalism* (eds. Jan Galeta, Zuzana Ragulová), Brno 2015, pp. 73–84; Igor SAPAČ, Katalog pomembnejših klasicističnih, bidermajerskih in historističnih arhitekturnih stvaritev na območju Republike Slovenije, in: Igor Sapač, Franci Lazarini, *Arhitektura 19. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 2015, pp. 525–526; Monika PEMIČ, Die Pläne vom Narodni dom in Maribor im Archiv des Národní technické muzeum in Prag und die Probleme ihrer Datierung, *Umění*, 61/1–2, 2018, pp. 88–104; Franci LAZARINI, Nationalstile als Propagandamittel in der Zeit der Nationalbewegungen. Slowenische und andere Nationalstile in der Architektur um 1900, *Acta historiae artis Slovenica*, 25/2, 2020, pp. 257–259.

³² More on various forms of representations in general, see David SUMMERS, Representation, *Critical Terms for Art History* (eds. Robert S. Nelson, Richard Shiff), Chicago-London 2003, pp. 3–19. For an example of a decorative program of a particular building specifically, cf. Werner TELESKO, Die programmatik der Residenz – die plastischen und malerischen Ausstattungen der Hofmuseen und der Neuen Burg, *Die Wiener Hofburg* 2012 (n. 10), pp. 398–419; Nataša IVANOVIĆ, State and National Representation in the Case of Ljubljana’s Town Hall, *Die Repräsentation der Habsburg-Lothringischen Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur/Representing the Habsburg-Lorraine Dynasty in Music, Visual Media and Architecture 1618–1918* (ed. Werner Telesko), Wien-Köln-Weimar 2017, pp. 189–204.

³³ Linden leaves were used on Czech national houses in Olomouc, Moravská Ostrava, Místek, Frýdlant nad Ostravicí, Hradec nad Moravicí and Vítkovice.

³⁴ The emblems of the three Czech lands were used in various places in the interior and exterior of Czech national houses in Moravská Ostrava, Vítkovice, Šternberk, Židlochovice, Brno, Znojmo, Žďár nad Sázavou, Prostějov, Místek, Frýdlant nad Ostravicí, Doubrava, or in the design for the hall in Jihlava.

³⁵ See Jiří KOŘALKA, *Češi v Habsburské říši a Evropě 1815–1914*, Praha 1996, pp. 145–146; Milan ŘEPA, *Moravané nebo Češi?*, Brno 2001, pp. 140–142; Miroslav HROCH, *Národy nejsou dílem náhody*, Praha 2009, pp. 258–265 (English edition: Miroslav HROCH, *European nations, explaining their formation*, London 2015).



4. Národní dům, Místek, portal with linden leaves



5. Národní dům, Místek, coat of arms of the Lands of the Bohemian Crown with the Crown of St. Wenceslas

tore the arms down. The situation was then dealt with officially with the Moravian governor's office even ruling that the grouped coats of arms constituted an *inadmissible political demonstration*.³⁶ The Germans did not even want to hear about the indivisibility of the Czech lands. For them, Moravia was the crown land of the Habsburg Empire and its bond with Bohemia a relic.³⁷ At the end of the century, either Pan-German or pro-Austrian ideas, but especially strong local patriotism, prevailed among the German population.³⁸ This is one of the reasons why, in terms of heraldry, German national houses are most often decorated only with the city's coat of arms.³⁹

However, it was not only heraldic motifs that served to clearly communicate the national identity of the builders of national houses and their visual propaganda. The other means included images of great national figures, whether historical, recent or contemporary, in the form of busts, paintings or even photographs. For example, historian František Palacký (1798–1876), called the Father of the Nation, the Baroque pedagogue and philosopher Jan A. Komenský (1592–1670), called the Teacher of Nations, or Emperor Charles IV (1316–1378), called Father of the Fatherland, stood out in Czech national houses. In some cases, the Czechs also turned to the times of legends – in Národní dům in Místek, the glass panels of one of the doors of the hall are decorated with portraits of the mythical rulers of Prague Libuše and Přemysl, and the curtain in the hall of Besední dům in Brno depicted the fabled singer Lumír, known only, however, from the forged Dvůr Králové manuscript.⁴⁰ Moreover, folklore and Sokol themes appeared as well.

It was no different in German national houses. The most significant in this respect was undoubtedly the one in Brno, for which a comprehensive decorative program was very carefully conceived. Along with industrialist Friedrich Wannieck, who was the father of the whole idea, the painters Emil

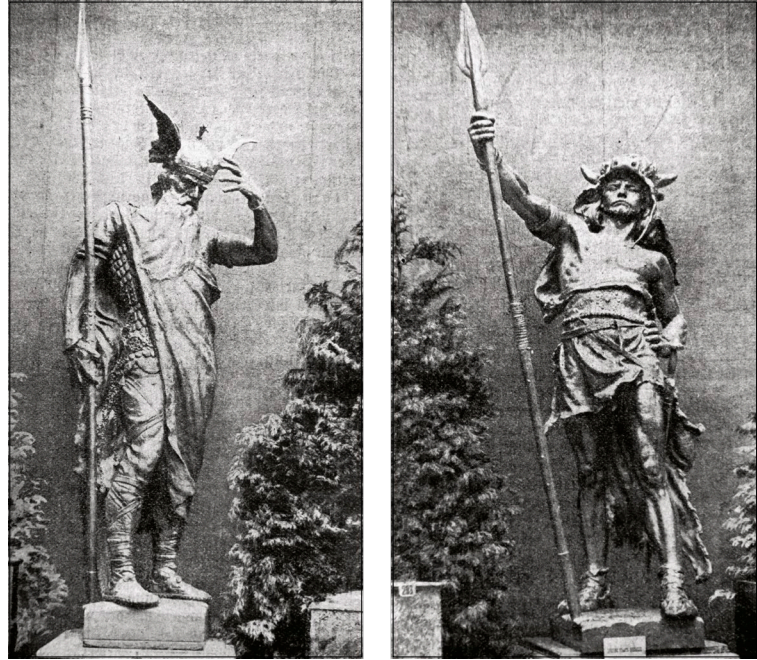
³⁶ AMB, K15: Akciová společnost Besedního domu, inv. no. 73; Jiří PERNES, *Pod moravskou orlicí, aneb dějiny moravanství*, Brno 1996, pp. 103–106.

³⁷ See Milan HLAVAČKA, *Konec královského města Znojma, Šestnáct příspěvků k dějinám (Velké) Moravy. Sborník k narozeninám Bohuslava F. Klímy* (eds. Libor Bílek, Josef Kováčik), Brno 2011, pp. 125–137.

³⁸ Milan ŘEPA, *Moravané, Němci, Rakušané. Vlasti moravských Němců v 19. století*, Praha 2014.

³⁹ This was the case in Brno, Šumperk, Znojmo. It was planned in Jihlava, and it was probably the case in Moravská Ostrava as well.

⁴⁰ Jan RANDÁK, *Báje rukopisů, Malované opony divadel českých zemí* (ed. Jiří Valenta), Praha 2010, pp. 100–101. The curtain was moved from Brno to Žďár nad Sázavou in the 1870s and ended up in the local national house.



6. Carl Wollek:
Quadi kings Vannius and
Gabinus, *Deutsches Haus*, Brno

Pirchan Sr. and sisters Maria and Sophie Görlich, historians Heinrich Kirchmayr and Gustav Trautenerger, and the architect August Prokop took part in creating the concept of the program.⁴¹ The interior decorations included depictions from Germanic mythology and history, focusing on the Quadi tribe inhabiting Moravia in the first centuries AD, as well as depictions of medieval Brno, the siege of the city by the Swedes during the Thirty Years' War, and the symbolic ploughing of Emperor Joseph II. in nearby Slavíkovice (Slawikowitz). A portrait gallery of preeminent members of the Mährisches Gewerbeverein was also present.⁴² The fascination of the Brno Germans with the historical tribe of the Quadi was substantiated by Kirchmayr's theories that the Moravian Germans of the 19th century are descendants not only of colonists from the High Middle Ages but notably of ancient Germans.⁴³ The culmination of this obsession took place at the turn of the century with the acquisition of life-sized sculptures by Carl Wollek for the foyer of the German House, which represented the Quadi kings Gabinus and Vannius and the Germanic goddesses Nanna and Frija (fig. 6).

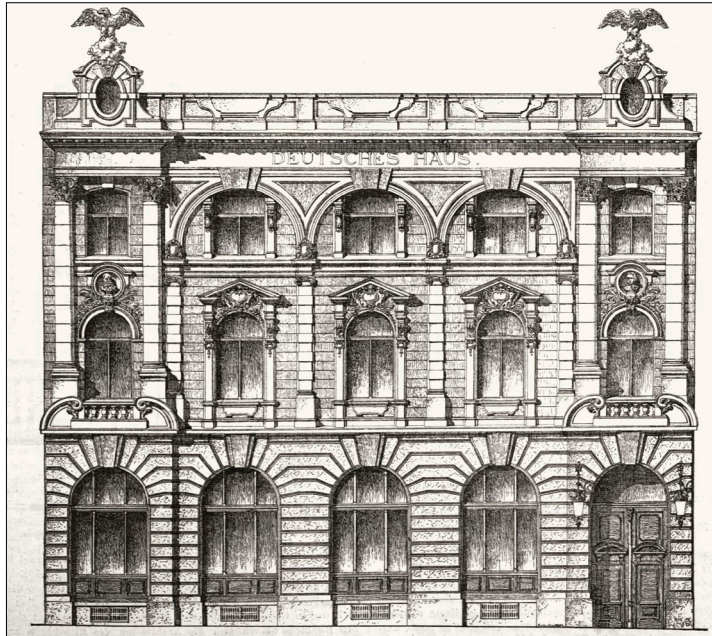
Such clearly communicated decoration could be found in other German houses in Moravia as well, although not to the same extent and sophistication as in Brno. In the German House in Moravská Ostrava, the railing of the balcony was decorated with two male figures – knights in armour with spears who referred to the medieval tradition of the so-called Roland statues.⁴⁴ Sculptures

⁴¹ *Deutsches Haus in Brünn. Bolwerk des Deutschtums in der Brünnner Sprachinsel*, Leimen-Heidelberg 1961; Pavel CIBULKA, Historicko-mytologické motivy výzdoby Německého domu v Brně, *Paměť míst, událostí a osobností. Historie jako identita a manipulace* (eds. Milan Hlavačka, Antoine Marès, Magdaléna Pokorná), Praha 2011, pp. 348–365.

⁴² AMB, Sbirka fotografií U5, inv. no. Xb31, Xb59.

⁴³ Jan GALETA, Images and Reflections of Medieval Brno in the Nineteenth and Twentieth Century, *Inventing Medieval Czechoslovakia 1918–1968. Between Slavs, Germans, and Totalitarian Regimes* (eds. Adrien Palladino, Ivan Foletti), Roma 2019, pp. 163–188.

⁴⁴ For more on this topic, see Věra LAŠTOVIČKOVÁ, *Cizí dům? Architektura českých Němců 1848–1891/Ein fremdes Haus? Die Architektur der Deutschböhmen 1848–1891*, Praha 2015, pp. 244–249.



7. Maximilian Katscher:
Deutsches Haus, Prostějov

of Landsknechts guarded the entrance to the staircase in the German House in Litovel,⁴⁵ and the power of the knightly ideal is demonstrated by a stained glass panel with a knight at the Deutsches Vereinshaus in Šumperk.⁴⁶ Another popular German motif was the depiction of Emperor Joseph II (1741–1790) in the role of “patron of the Germans in the monarchy /.../, supporter of the German language and centralism /.../, forebearer of political liberalism.”⁴⁷ A large allegorical monument was erected in his honour in front of Brno’s Deutsches Haus, and his bust could be found on the façade of the Deutsches Haus in Prostějov together with a portrait of Francis Joseph I (fig. 7).

Grand Opening, Speeches and Ephemeral Decoration

Ceremonial and symbolic festivities associated with the opening of new public buildings were perhaps even more significant before World War I than they are today. All the peculiarities that this entailed in the case of national houses can be illustrated by the example of the Czech Národní dům in Doubrava in Austrian Silesia (fig. 8). The opening of this essentially Italianising eclectic building began on the evening of September 3, 1903, when Sokol members arrived at the village from nearby Orlová and then made their way to the National House carrying lanterns in the evening twilight. At the end of their journey, they sang the national song *Kde domov můj*, which later became the Czech anthem, and a celebratory poem was then recited in the main hall. The poem’s opening words were:

⁴⁵ Státní okresní archiv Olomouc (SOKA Olomouc), Spolek Německý dům Litovel, Festrede, p. 7.

⁴⁶ Jan GALETA, Německý spolkový dům v Šumperku (Deutsches Vereinshaus), *Opuscula Historiae Artium*, 68/1, 2019, pp. 68–82.

⁴⁷ ŘEPA 2001 (n. 35), p. 237.



8. Miloslav Martinec:
Národní dům, Doubrava

“We are in our own!”, and it dealt with the dedicated work and the suffering of the Czechs in Silesia.⁴⁸ Afterwards, a ‘performance’ took place in the form of a tableau vivant themed as “Tribute of the Nations to Palacký, Fügner, Tyrš and Komenský” – i.e. to four Czech greats – and a theatrical performance ensued. The next day the main celebrations started. Representatives of many associations from the surrounding area arrived and, accompanied by music, they proceeded from the station to the Národní dům. Young men in folk costumes lead the procession on horseback, each symbolically representing Silesia, Moravia, and Bohemia, bearing the respective national emblems.⁴⁹ Several speeches were delivered in front of the building. In one of them, the builder Miloslav Martinec wished for the building “to become a bastion in this farthest Czech East, on which all the attacks of the enemy would shatter,”⁵⁰ and once again, *Kde domov můj* was sung. In the garden, under the streaming national banners, the Sokols performed their exercise routines, a band played, people danced and played skittles, and stands with food, beer and other refreshments were available.

This celebration included almost everything that took place at other national house openings as well. If there was anything missing at the festivities in Doubrava, it was, for example, decorated houses along the route of the parade, as well as more high profile guests from the ranks of politicians. In Moravia the deputies of the Imperial Council or the Moravian Diet were no exception, as they were happy to promote their public image while also adding to the gravitas of the event. The performed songs, theatre play, and tableau vivant, much like the façade of the building, which was decorated with the coats of arms of Bohemia, Moravia and Silesia with the crown of St. Wenceslas, show how the Czech Silesians clearly cleaved to the idea of a united Czech nation in all three countries. Since they were only the third-largest group in the Duchy of Silesia after the Germans and Poles, they did not have any other options. Be that as it may, the celebrations in Doubrava demonstrate how organised and large these events could be, and they perfectly illustrate how they wavered between the seriousness of symbolic national manifestations on the one hand and folk festivals on the other.

Speeches were an integral part of festive occasions. They were another opportunity to express the national character of the building, another chance to spread national propaganda among those

⁴⁸ Z Dombrové, *Opavský týdeník*, 34/79, 10 October 1903, pp. 1, 3.

⁴⁹ Slavnost otevření /.../, *Ostravan*, 3/42, 11 October 1903, p. [3].

⁵⁰ Otevření Národn. domu v Doubravě, *Noviny těšinské*, 9/45, 10 October 1903, pp. 1–2; 9/46, 17 October 1903, p. 2.

assembled. It should be noted that such celebrations for a broad audience could be attended by many people with nationally ambivalent or lukewarm opinions, and it was advisable to capture their attention with the architecture, the visuals of the celebration, as well as with the spoken word. Common elements of these speeches can be traced across dozens of Czech and German national houses in Moravia and Silesia. In almost one hundred percent of cases, including Doubrava, the speakers referred to national houses as castles, fortresses or bastions of the nation. Thus, in Břeclav in 1911, they celebrated the building not only as a “protective bastion”, but also as a “charming home of German hospitality, which is to be a place of social gatherings and artistic enjoyment, as well as a meeting place for all Germans and a place of serious national deeds.”⁵¹ In 1894, the Czechs, on the other hand, appreciated that in Jihlava “In the surf of the waves of furious German-national chauvinism, the Czech Beseda stood as a strong fortress,”⁵² and in the case of the Dom Polski in Moravská Ostrava, it was said in 1900 that “a new border fortress of Polishness was opening.”⁵³

The speeches also included strong and determined words about who is more at home in Moravia, which the speakers supported with references to history. In the German houses in Nový Jičín or Litovel, there were mentions of the founding of the towns in the Middle Ages by colonists from German lands and in Břeclav, even by the ancient Quadi and Marcomanni.⁵⁴ In Litovel, the Germans also dove into mythology when an appeal to the god Odin was made as part of a celebratory poem: *Bless our German house, Allfather*.⁵⁵ On the Czech side, it is worth mentioning the example from Moravská Ostrava, where charity was brilliantly transformed into national propaganda. Farmers from the area spontaneously brought free sand on their wagons for the construction of the Národní dům. However, when the building was opened, the event was symbolically exaggerated in a comparison to the famous Hussite warriors of the 15th century and their military leader: “It appeared as the battlewagon wall of the brave Žižka.”⁵⁶

There were not only speeches made on festive occasions, the houses were also decorated with temporary symbols, most frequently with bunting.⁵⁷ On the German side, the use of Pan-German black-red-gold flags was quite common – in Litovel, they adorned the hall and the inscription *Deutsches Haus* on the façade was rendered in this tricolour,⁵⁸ while in Šumperk, the Pan-German flag was shown off on a promotional postcard and the ceremonial keys bore the tricolour as well.⁵⁹ Naturally, the Czechs also liked to wave flags, and they did so with Czech flags during the opening celebrations of houses in Vítkovice and Moravská Ostrava, for example, where the participants of the parade wore red and white sashes, and the ceremonial wagons were trimmed with linden leaves. In Olomouc, the Národní dům was decorated with an imperial and Slavic banner, i.e. the gold-black bicolour and the blue-white-red tricolour.⁶⁰

⁵¹ Ein Festtag für Deutsch-Lundenburg, *Tagesbote aus Mähren und Schlesien*, 61/555, 18 December 1911, p. 9.

⁵² Bedřich BROŽ, Mé vzpomínky na Jihlavu, *Jihlavské listy*, 18/43, 27 October 1923, pp. 2–3.

⁵³ Dom Polski, *Głos Ludu Śląskiego*, 4/38, 15 September 1900, p. 2.

⁵⁴ Ein Festtag 1886 (n. 51) p. 9.

⁵⁵ SOKA Olomouc, Spolek Německý dům Litovel, Feltspruch vorgetragen von Luise Theilmer.

⁵⁶ K dějinám Nár. domu v Mor. Ostravě, *Ostravice*, 2/24, 16 June 1894, p. 2.

⁵⁷ Cf. HROCH 2009 (n. 35), pp. 238–240.

⁵⁸ SOKA Olomouc, Spolek Německý dům Litovel, Festrede, p. 6.

⁵⁹ Eröffnung des Deutschen Vereinshauses, *Grenzbote des nordwestlichen Mährens*, 28/104, 31 December 1902, pp. [2–5].

⁶⁰ Na národní dům, *Selské listy*, 4/57, 22 July 1887, p. 3.

Campaigns in the Press

As soon as a building is proclaimed a national ‘fortress’ and if it is said loudly and often enough, it will indeed become such a fortress, and it will be perceived as such by opponents who attack it. The least that could have happened was somewhat embarrassing attempts at pointed comments, as in the case of the Czechs writing about the Deutsches Haus in Litovel in 1899, stating that tinkers were needed to wire the building so that it would not fall apart, adding sarcastically: “Like Germanness, like German house – both are bursting on all sides!”⁶¹ Likewise, the Germans did not avoid such attacks. In 1880, when the Czechs from Besední dům in Brno wanted the municipal gasworks to issue their bills in Czech and not in German, they received an answer in the German press that this was not going to happen and to “let them use Czech gas!”⁶²

These attacks fit into the general context of a relatively tense and escalated situation between the two nations, where, thanks to the Austrian municipal electoral system based on the amount of taxes paid, most Moravian cities were controlled by the economically stronger Germans. The Czechs fought against this, for example, through the ‘To each their own’ (Czech: *Svůj k svému*) campaign, according to which the ‘proper’ Czechs were to shop only in stores owned by the Czechs and use the services of Czech craftsmen, thus supporting the nation not only socially but also economically. This was accompanied by calls for placing children in Czech schools and by the struggle for even establishing these schools against the will of the German town councils.⁶³ The Germans did not appreciate these strategies. They condemned them and even claimed that it was precisely such forms of economic and cultural nationalism that led them to build German houses in Moravský Krumlov and Litovel.⁶⁴

In view of the foregoing, I believe that national houses can also be perceived as liminal spaces.⁶⁵ As soon as a person entered one of them, they crossed a certain boundary and defined themselves as a member of a particular nation or its supporter, and they also declared this publicly. Period reports also support this. Accordingly, the mayor of village of Radvanice, František Pastrňák, owing to his surname of Czech origin, allegedly wanted to establish a German school in his village and, therefore, lobbied the Deutscher Schulverein in nearby Moravská Ostrava in 1895. The meetings took place in the local Deutsches Haus, which the Czech newspapers strongly condemned, and they warned the citizens of Radvanice of their mayor’s behaviour and against consorting with the Germans.⁶⁶ In Místek in 1908, the press vigorously tore into several members of the local Czech elite and scolded them for attending concerts and festivities at the local Deutsches Haus instead of frequenting the Národní dům (fig. 9). Even two young women from prominent Czech families, who also visited the German House, could not escape harsh criticism. According to the author of the

⁶¹ Hledají se drátaři!, *Litovelské noviny*, 9/2, 27 January 1899, p. [2].

⁶² Nichts Deutsch, *Tagesbote aus Mähren und Schlesien*, 30/238, 16 October 1880, p. [3].

⁶³ J. ČECH, *Svůj k svému!*, Praha 1883; Albín BRÁF, *České a německé svůj k svému*, Praha 1911; Karel MÜLLER jr., Heslo „svůj k svému“ v hospodářské emancipaci české společnosti. Česká společnost, nacionalismus a národní hospodářství, *Střední Evropa. Revue pro středoevropskou kulturu a politiku*, 89, 1999, pp. 109–123; 90, 1999, pp. 88–104.

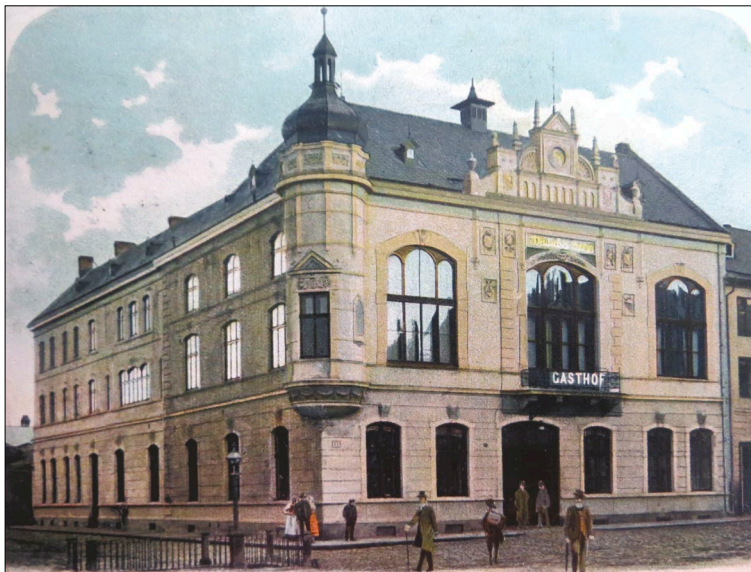
⁶⁴ Mähr.-Kromau, *Tagesbote aus Mähren und Schlesien*, 43/13, 17 January 1893, p. 3; Ein deutsches Fest in Littau, *Mährisches Tagblatt*, 14/138, 19 June 1893, p. [4].

⁶⁵ More on liminality in art history, see Ivan FOLETTI, Liminality. Space and Imagination, *Migrating Art Historians. On the Sacred Ways*, Brno-Roma 2018, pp. 109–117.

⁶⁶ Z Radvanic, *Ostravice*, 3/49, 3 August 1895, p. 2.



9. František Staněk,
Antonín Tebich, František R. Tichý:
Národní dům, Místek



10. Zdenko Vodička:
Deutsches Haus, Litovel

article, “it would be our pleasure to enlighten the young ladies on how we imagine the behaviour of a Czech lady in public life and – within the family as well.”⁶⁷ The Czechs who visited the German House were thus publicly disgraced without any hesitation, and the two young ladies were addressed by the editor’s sharp recommendation, calling for a kind of national re-education.

The press went even further in Litovel, where it published a letter sent by an anonymous contributor. He sternly rebuked the local miller František Schuster, stating that he “proves his Germanness with his person, family, children and everything,” and that “His heart draws him to that ‘german house’, which twice I have seen him leaving.”⁶⁸ The miller had to defend himself in a statement, in which he claimed that he is a good Czech, that he does not visit the Deutsches Haus (fig. 10) and

⁶⁷ To jsme už hodně daleko!, *Noviny Těšínské*, 14/12, 11 January 1908, p. 3.

⁶⁸ Chytá na cigáry, *Litovelské noviny* 9/17, 15 September 1899, p. [3].

that, on the contrary, he only goes to a Czech restaurant with his family.⁶⁹ It is certainly possible that it could be, for example, a personal vendetta, for which the press at the time simply provided space, or competition attempting to damage Schuster's mill. As can be seen from all the examples, however, a visit to the national house of 'the others' could have very profound personal, social, and economic consequences and damage a person's reputation.

Conclusion

The previous examples and reflections on style, iconography, celebrations, and the power of the press speak to the symbolic potential of national houses. If we consider these buildings as potential centres of national propaganda, then it becomes clear that it was possible to use their stylistic forms as well. National houses could also serve as 'showcases' for other works of art and symbols – whether associated with architecture or not – and could become a 'stage' for performative acts of a clearly national focus – from plays, to songs and speeches – and they could undoubtedly become targets of hatred,⁷⁰ as well as places which, by their meaning and symbolism, co-created the national attitudes of specific people.⁷¹

⁶⁹ Oprava, *Litovelské noviny* 9/19, 13 October 1899, p. [2].

⁷⁰ Jan GALETA, National Houses – *Damnatio Memoriae*. Architecture and Nationalism at the end of 19th and in 20th Century, *Admired as well as Overlooked* 2015 (n. 31), pp. 119–136.

⁷¹ This paper is part of the MUNI/A/1192/2019 research project at the Masaryk University in Brno. It was translated by Anna Jaegerová.

Narodni domovi na Moravskem in v avstrijski Šleziji pred letom 1914

Arhitektura in likovna umetnost kot priložnost za manifestacijo nacionalne pripadnosti

Povzetek

Narodni domovi so bili v času nacionalnega preporoda med najpomembnejšimi stavbami na Moravskem in v avstrijski Šleziji ne le za tamkajšnje Čehe, ampak tudi za Nemce in Poljake. Kot središča javnega in kulturnega življenja v mestih so bili deležni pozornosti celotne liberalne družbe. Zgrajeni so bili po zaslugi civilne družbe in lokalnih elit, saj so jih financirala društva in združenja, sredstva pa so pridobivali tudi z nabirkami. Razumljivo je, da so bile stavbe s tako jasno opredeljeno nacionalno usmerjeno funkcijo tudi priložnost, z nacionalno propagando nagovoriti tako svojo okolico kot tudi obiskovalce. Pričakovali bi, da bo pri tovrstnih stavbah arhitekturni slog najpomembnejši element nacionalne reprezentance. Vendar pa lahko na Moravskem o nacionalnem slogu kot programski odločitvi govorimo le ob severni neorenesansi, ki so jo uporabljali Nemci, medtem ko Čehi svojega sloga niso imeli. Zanimivo je tudi, da med pogoji številnih natečajnih razpisov in v zapisnikih različnih društev naročniki zunanje podobe stavbe sploh niso opredelili, če so jo že, pa zelo nedoločno. Naročniki so zelo natančno definirali funkcionalne in prostorske rešitve zgradb in se o tem dogovarjali z arhitekti, medtem ko so pri izrazito umetniškem vprašanju sloga rešitev ponavadi prepustili arhitektom in se zanesli na njihovo strokovno znanje. Društvom je zadoščalo, da so stavbe ustrezale idealom monumentalnosti in dostojanstva.

Ker je arhitekturi sami le redko uspelo reprezentirati nacionalnost, je bil v tem pogledu pomemben element dekoracije, pri kateri so npr. štukature in kipi na fasadi pa tudi umetniška dela in notranja oprema v stavbi opozarjali na narodno kulturo, zgodovino in mitologijo. Pri Čehih so bili pomembni grbi dežel Češke krone, saj so izražali ne samo češko nacionalno identiteto, ampak tudi njihov politični program. Če sta pod krono sv. Vavclava ob češkem levu stala moravski in šlezijijski orel, je to odražalo zgodovinske in pravne ideje čeških politikov tistega časa, tj. idejo o nedeljivosti dežel Češke krone znotraj Avstro-Ogrske in nedotakljivosti zgodovinskih meja. Na nemški strani je igralo ključno vlogo prepričanje, da so moravski Nemci ne le potomci srednjeveških kolonistov, temveč tudi starodavnega germanskega plemena Kvadov. To je doseglo vrhunec v preddverju Nemške hiše v Brnu, ki so ga okrasili s kipi kvadskih kraljev Gabinija in Vanija ter germanskih boginj Nane in Frije v naravni velikosti, delom Carla Wolleka. Pogosta so bila tudi umetniška dela, ki so izražala viteške ideje, kakršno je slikano okno na stopnišču Nemške hiše v Šumperku.

Odlične priložnosti za širjenje nacionalne propagande so bile slavnostne otvoritve narodnih domov. Poleg povork z alegoričnimi vozovi in narodnimi nošami, pesmi, gledaliških iger in živih slik, ki so poudarjale nacionalne ideje in jih predstavljale široki javnosti, so na teh zborih igrali pomembno vlogo nastopi politikov in njihovi govori. Govorniki so o narodnih domovih skoraj zmeraj govorili kot o gradovih, utrdbah ali obrambnih stolpih naroda, omenjali pa so tudi lokalne zgodovinske dogodke. Zgradbe so bile okrašene tudi s provizoričnimi simboli, najpogosteje z zastavami – Nemci so v glavnem uporabljali pangermansko zastavo, Čehi dvobarvno belo-rdečo in panslavistično zastavo, oba naroda pa sta manifestirala svojo pripadnost avstrijski državi z rabo zlato-črne cesarske zastave.

Časopisje, značilno povezano s političnimi strankami, je imelo nenadomestljivo vlogo tako pri nacionalni propagandi kot tudi pri recepciji narodnih domov. Jezik v časopisih tega obdobja je bil zelo agresiven; mnogi češki članki so se norčevali iz nemških narodnih domov in obratno. Ko so na primer Čehi v Brnu od mestne plinarne zahtevali, da za Besední dům izdaja račune v češčini in ne v nemščini,

jim je nemški tisk svetoval, naj uporabljajo »češki plin«. Napadali pa so tudi posameznike in obsojali njihovo vedenje. Tako je tisk obrekoval in očrnil nekatere člane češke elite v mestu Místek, ker so obiskali tamkajšnjo Nemško hišo.

Če imamo torej narodne domove za potencialna središča nacionalne propagande, potem je razumljivo, da so v propagandne namene izkoristili tudi njihove slogovne oblike. Služili pa so tudi kot »izložbe« drugih umetniških del in simbolov ter postali prizorišča dogajanj z očitnim nacionalnim poudarkom.

Nationalstile als Propagandamittel in der Zeit der Nationalbewegungen

Slowenische und andere Nationalstile in der Architektur um 1900

Franci Lazarini

Zu den Hauptcharakteristiken der Architektur in den letzten Jahrzehnten der Habsburgermonarchie zählt das Phänomen der Nationalstile.¹ Dabei handelt es sich zwar nicht um ein genuin österreich-ungarisches Phänomen, doch gerade die Donaumonarchie, in der es seit der Märzrevolution (1848–1849), ganz besonders nach dem Fall der Regierung von Eduard Graf von Taaffe (1893), zur Emanzipation der auf dem Gebiet der Monarchie lebenden Völker und damit zu Konflikten zwischen ihnen kam,² bot ideale Voraussetzungen für die Entwicklung unterschiedlicher nationaler Architekturstile, die als wichtiges Propagandamittel in der Zeit der Nationalbewegungen interpretiert werden können. Das gilt auch für die slowenischen Länder, ganz besonders für Krain und die Steiermark. Eine übersichtliche Studie über die Problematik des Nationalstils in der slowenischen Architektur lieferte vor Jahrzehnten bereits Damjan Prelovšek, der sich allerdings nur auf Objekte in der Hauptstadt Ljubljana (dt. Laibach) beschränkte und dabei die Bemühungen um die Gestaltung eines slowenischen Nationalstils in den Mittelpunkt stellte, andere Nationalstile jedoch unberücksichtigt ließ.³ Die folgende Abhandlung widmet sich den unterschiedlichen Nationalstilen, die auf dem Gebiet des heutigen Sloweniens zu finden sind, sowie ihrer Propagandafunktion und versucht sie in den Kontext des in der Habsburgermonarchie herrschenden Architekturdiskurses einzureihen.

Der dominierende Architekturstil im späten Österreich-Ungarn war der Späthistorismus, der aus der reichen Tradition der Wiener Ringstraße hervorgegangen war, wobei die Architekten –

¹ Grundlegend zur Problematik der Nationalstile in der österreich-ungarischen Architektur: Ákos MORAVÁNSZKY, *Die Architektur der Donaumonarchie*, Berlin 1988, S. 139–165. Neuere Studien: Anthony ALOFSIN, *Architektur beim Wort nehmen. Die Sprache der Baukunst im Habsburgerreich und in seinen Nachfolgestaaten, 1867–1933*, Salzburg 2011, S. 137–183; Dániel VERESS, *Architecture as Nation-Building. The Search for National Styles in Habsburg Central-Europe before and after World War I, Empires, Nations and Private Lives. Essays on the Social and Cultural History of the Great War* (Hrsg. François-Olivier Dorais, Daria Dyakonova, Nari Shelekpayev), Newcastle upon Tyne 2016, S. 1–39.

² Grundlegend zu Nationalfragen in der Habsburgermonarchie: Fran ZWITTER, Jaroslav ŠIDAK, Vaso BOGDANOV, *Nacionalni problemi v Habsburški monarhiji*, Ljubljana 1962 (französische Übersetzung: Fran ZWITTER, Jaroslav ŠIDAK, Vaso BOGDANOV, *Les problèmes nationaux dans la monarchie des Habsbourg*, Beograd 1960). Zur Affirmation der Nationen und zu zwi-schennationalen Konflikten nach dem Fall von Taaffe siehe Karl VOCELKA, *Geschichte Österreichs. Kultur-Gesellschaft-Politik*, München 2006, S. 233–239.

³ Damjan PRELOVŠEK, *Narodni slog v slovenski arhitekturi*, *Acta historiae artis Slovenica*, 3, 1998, S. 115–126. Vgl. Damjan PRELOVŠEK, *Stavbarstvo 19. stoletja in iskanje narodne identitete, Umetnost na Slovenskem. Od prazgodovine do danes* (Hrsg. Irena Trenc-Frelj), Ljubljana 1998, S. 253–256. Zum Slowenentum in der bildenden Kunst siehe Nadja ZGONIK, *Podobe slovenstva*, Ljubljana 2002.

im Unterschied zu älteren Formen des Historismus – nach einer innovativen Verwendung von Gebäudeelementen älterer Architekturepochen strebten.⁴ Es handelt sich hierbei um eine ausgeprägt anationale Architektur, die in der gesamten Monarchie zu finden war und die als „gesamt-österreichisch“ bezeichnet werden kann.⁵ Man erkennt sie an öffentlichen Gebäuden im Stil der Neorenaissance, die nach Vorbildern aus der kaiserlichen Hauptstadt in Landeshauptstädten wie auch kleineren Orten der unterschiedlichen Länder errichtet wurden. Neben der Neorenaissance breitet sich als Reminiszenz an die Blütezeit der Monarchie, (wahrscheinlich) aber auch aufgrund der persönlichen Vorlieben des Thronfolgers Erzherzog Franz Ferdinand (1863–1914), um das Jahr 1900 besonders in Wien der Neobarock als Stil öffentlicher Gebäude aus.⁶ Die Sezession brachte, besonders unter dem Einfluss von Otto Wagner (1841–1918) und seiner Schule, in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts einen frischen Wind und eine neue Vielfalt in die österreich-ungarische Architektur, was aber keinesfalls bedeutet, dass die Nationalstile lediglich eine Variante der Sezession dargestellt hätten. Im Gegenteil, viele Nationalstile lehnen sich in einem größeren Maße an die historische, und nicht an die moderne Architektur an. Man muss sich aber auch der Tatsache bewusst sein, dass die im nationalen Stil errichteten Gebäude nur einen kleinen Teil der gesamten österreich-ungarischen Architekturproduktion ausmachten, die als Ganzes betrachtet im gesamten Kaiserreich einheitlich blieb, denn oftmals handelt es sich bei dem Nationalstil eines bestimmten Volkes lediglich um die Ausführungen eines einzelnen Architekten (und manchmal seines Kreises) und weniger um eine Bewegung, die sich weiter ausgebreitet hätte.

Bei manchen Nationen kommt es bereits im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einer Verbindung von Nationalbewusstsein und Kunststil, wie das wohl bekannteste Beispiel – nämlich die irrtümliche Proklamation der Gotik als deutscher Stil – deutlich macht.⁷ In den meisten Fällen bewegte man sich jedoch im Rahmen des Historismus, wobei man sich an jenen Epochen orientierte, die als besonders typisch für eine bestimmte Nation galten. Das gilt u.a. für die deutsche Neorenaissance als Beispiel für den deutschen Nationalstil (z. B. der Anbau an der Österreichischen Nationalbank in Wien, Friedrich Baron Schmidt, 1873, die Villa Harnocourt im Prater, Otto Hieser, 1887–1889, abgerissen im Jahr 1960, das Hotel Meissl und Schadn, Karl Hofmeier, 1896, abgerissen im Jahr 1945, ebenfalls in Wien),⁸ wie auch für den tschechischen Nationalstil (z. B. Werke von Antonín Wiehl und Jan Vejrych).⁹ Andere Architekten, die eher davon überzeugt waren, dass gerade die Volkskunst als

⁴ Siehe Renate WAGNER-RIEGER, *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, Wien 1970, S. 227–263.

⁵ Der Begriff österreichisch bezieht sich vor 1918 auf Österreich-Ungarn als Ganzes beziehungsweise auf seine österreichische Hälfte (Die im Reichsrat vertretenen Königreiche und Länder, die inoffiziell als Cisleithanien bezeichnet wurden).

⁶ Zum Neobarock bei den österreichischen öffentlichen Gebäuden siehe Michaela MAREK, Stil und Modi als symbolischer Politikdiskurs. Zur Architektur in der Habsburgermonarchie um 1900 aus kulturgeschichtlicher Perspektive, *Die Wiener Hofburg und der Residenzbau in Mitteleuropa im 19. Jahrhundert* (Hrsg. Werner Telesko, Richard Kurdiovsky, Andreas Nierhaus), Wien 2010, S. 174–178.

⁷ Vgl. MORAVÁNSZKY 1988 (Anm. 1), S. 139.

⁸ Zur deutschen Neorenaissance siehe Kurt MILDE, *Neorenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts. Grundlagen, Wesen und Gültigkeit*, Dresden 1981, S. 278–300; Godehard HOFFMANN, *Architektur für die Nation? Der Reichstag und die Staatsbauten des Deutschen Kaiserreiches 1871–1918*, Köln 2000, S. 238–240.

⁹ Zum tschechischen Nationalstil siehe Jindřich VYBÍRAL, „Die Kunst muss aus nationalem Boden hervorgehen“. Die Erfindung des tschechischen Nationalstils, *Im Dienst der Nation. Identitätsstiftungen und Identitätsbrüche in Werken der bildenden Kunst* (Hrsg. Matthias Krüger, Isabella Woltd), Berlin 2011, S. 77–94; Jindřich VYBÍRAL, Constructing National Identity on the Example of Czech Architecture of the 19th Century, in: Vendula Hnídková, Jindřich Vybiral, *Národní styl. Kultura a politika*, Praha 2013, S. 148–187. Vgl. VERESS 2016 (Anm. 1), S. 19–27.

künstlerischer Ausdruck der unteren sozialen Klassen im Unterschied zur internationalen Kunst der höheren Schichten wirklich nationalbildend sei, orientierten sich bei der Entwicklung eines Nationalstils an der vernakulären Architektur. Zu nennen wären hier der Zakopane-Stil, d.h. der polnische Nationalstil in Galizien (z. B. Stanisław Witkiewicz, Villa pod Jedlami, Zakopane, 1896–1897)¹⁰ und der slowakische Nationalstil, der in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg vom slowakischen Architekten Dušan Jurkovič (1868–1947; Villa Bartelmus, Rezek, 1900–1901; das Hotel Jurkovičův dům, Luhačovice, 1905) in Mähren entwickelt wurde.¹¹ Der dritte und zweifelsohne innovativste Weg, der der Sezession in vielerlei Hinsicht am nächsten steht, orientiert sich nicht an Architekturdenkmälern vergangener Epochen, sondern an Vorbildern der ethnographischen Überlieferung, die er in die Architektur überführt. Am bekanntesten ist hier sicherlich der ungarische Nationalstil, der zur Zeit der Jahrhundertwende vom Budapester Architekten Ödön Lechner (1845–1914) entwickelt wurde. Bei der Auswahl der Muster orientierte er sich an Stickereien auf der Kleidung von Hirten aus Siebenbürgen (Transsilvanien), das damals als typischste ungarische Landschaft galt, und kombinierte diese – gemäß der damals beliebten Theorie von den indischen und persischen Ursprüngen der Ungarn – mit Elementen der indischen und persischen Kunst (z. B. das Kunstgewerbemuseum, 1893–1896, das Geologische Institut, 1897–1899 und die Postsparkasse, 1900–1901; alle in Budapest).¹²

Das Gebiet des heutigen Slowenien stellte vor 1918 keine politische Entität dar, sondern war in die historischen Länder Krain, Steiermark, Kärnten und Görz aufgeteilt. Das Übermurgebiet, das heutige Prekmurje, unterlag einer in politischer, kultureller und kunsthistorischer Hinsicht spezifischen Entwicklung, denn es gehörte im Unterschied zum übrigen slowenischen Gebiet zum ungarischen Teil der Monarchie. Von den genannten Gebieten war einzig Krain, das als zentrales slowenisches Land galt, überwiegend slowenisch, wogegen in der Untersteiermark (der südliche Teil der ehemaligen Steiermark, der heute zu Slowenien gehört) ein slowenisches Hinterland und deutsche Städte vorzufinden waren, wobei es mancherorts, besonders in Celje (dt. Cilli), eine wirtschaftlich starke slowenische Minderheit gab, was wiederum zahlreiche Konflikte zwischen der slowenischen und der deutschen Bevölkerung verursachte.¹³ Diese politischen Gründe führten

¹⁰ Zum Zakopane-Stil siehe MORAVÁNSZKY 1988 (Anm. 1), S. 150–153; Elizabeth CLEGG, *Art, Design and Architecture in Central Europe 1890–1920*, New Haven-London 2006 (Pelican History of Art), S. 120–122; ALOFSIN 2011 (Anm. 1), S. 166–167; VERESS 2016 (Anm. 1), S. 13–18. Zur Villa Pod jedlami siehe Elżbieta PRZESMYCKA, Jan Gwalbert Pawlikowski's Villa "Under Fir Trees", *Great Villas of Poland* (Hrsg. Ryszard Nakonieczny), Praha 2013 (Great Villas), S. 83–85.

¹¹ MORAVÁNSZKY 1988 (Anm. 1), S. 153–156; CLEGG 2006 (Anm. 10), S. 113–114; ALOFSIN 2011 (Anm. 1), S. 168–174; Aleksandr SKALICKÝ, Pavel ZATLOUKAL, Villa of Rudolf Bartelmus, *Great Villas of Bohemia, Moravia and Silesia* (Hrsg. Vladimír Šlapeta, Pavel Zatloukal), Praha 2010 (Great Villas), S. 136–137. Vgl. Jana POHANIČOVÁ, Matúš DULLA, Villas in the Spas and Mountain Resorts, *Great Villas of Slovakia* (Hrsg. Matúš Dulla), Praha 2010 (Great Villas), S. 43. Zu Dušan Jurkovič: Dana BOŘUTOVÁ-DEBNÁROVÁ, *Dušan Samo Jurkovič. Osobnosť a dielo*, Bratislava 1993; Dana BOŘUTOVÁ, *Architekt Dušan Samo Jurkovič*, Bratislava 2009. Jurkovič entwickelte den slowakischen Nationalstil in Mähren, das in der österreichischen Hälfte der Monarchie lag, denn aufgrund von starkem Druck seitens der Ungarn, ist die Entwicklung eines besonderen slowakischen Stils in der Slowakei wahrscheinlich nicht möglich gewesen.

¹² MORAVÁNSZKY 1988 (Anm. 1), S. 139–149; CLEGG 2006 (Anm. 10), S. 129; ALOFSIN 2011 (Anm. 1), S. 138–166; VERESS 2016 (Anm. 1), S. 6–13. Zu Lechner siehe József SISA, *Lechner. A Creative Genius*, Budapest 2014.

¹³ Zu den nationalen Verhältnissen in Slowenien in den letzten Jahrzehnten der Habsburgermonarchie: Ferdo GESTRIN, Vasilij MELIK, *Demokratična in socialna prebuja na Slovenskem, Zgodovina Slovencev* (Hrsg. Meta Sluga), Ljubljana 1979, S. 541–554; Peter ŠTIH, Vasko SIMONITI, Peter VODOPIVEC, *Slowenische Geschichte. Gesellschaft – Politik – Kultur*, Graz 2008 (Veröffentlichungen der Historischen Landeskommission für Steiermark, 40; Zbirka Zgodovinskega časopisa, 34), S. 283, 301–302.

dazu, dass die beiden Gebiete zu einem idealen Raum für unterschiedliche Nationalstile wurden, was aufgrund seiner Lage am äußersten Rand von Ungarn auch für das Übermurgebiet zu erwarten wäre, was, worauf am Ende des vorliegenden Beitrages eingegangen werden soll, allerdings nicht der Fall war.

Trotz der spezifischen politischen und gesellschaftlichen Lage, gab es zur Zeit der Jahrhundertwende Bemühungen um einen slowenischen Nationalstil. Der Architekt Ivan (Janez) Jager (1871–1959), Schüler von Carl König (1841–1915), Karl Mayreder (1856–1935) und Max Fabiani (1865–1962)¹⁴ stellte 1898 in einer Reihe von Feuilletons in der Zeitschrift *Slovenski narod* fest,¹⁵ dass die gesamte neuere Architektur kein nationales „Klima“ habe. In diesem Zusammenhang heißt es: „/.../ von nun an wollen wir darauf Rücksicht nehmen und unsere Pflicht ist es, dass wir wenigstens unsere Wohnungen im slowenischen Geist einrichten und dekorieren. Der Slowene soll bei sich er selbst sein!“¹⁶ Dabei empfiehlt er eine Anlehnung an die Volkskunst. Das Zitat steht in einem engen Zusammenhang mit einem Projekt, zu dem ihn im Februar des gleichen Jahres der Baumeister Filip Supančič (1850–1928) und der Tischler Josip Primožič eingeladen hatten. Supančič hatte nach dem Erdbeben 1895 das Pongratz-Haus (Ecke Dvorni trg und Gosposka ulica) in Ljubljana renoviert und umgebaut und Jager übernahm die Planung der Innenausrichtung des Kaffeehauses *Narodna kavarna* (dt. Nationales Kaffeehaus) im Erdgeschoss des Gebäudes. Dem Kunstkritiker Miljutin Zarnik (1873–1940) vertraute der Architekt an, dass ihm bei der künstlerischen Ausstattung des Kaffeehauses die nach Volkssitte bemalten Ostereier als Vorlage für die Bemalung von Decke und Wänden sowie von Möbeln und Treppengeländern gedient hätten.¹⁷ Neben den Ostereiern entnahm er die Ideen für die Ornamente auch den Volkstrachten und zum Zweck der Ausstattung des Kaffeehauses sammelte er zweieinhalb Monate lang in ganz Slowenien Ornamente, unter anderem auch in der Strahl-Sammlung in Stara Loka (dt. Altenlaak).¹⁸ Leider wurde die Innenausstattung des Kaffeehauses 1932 entfernt und ist nur aufgrund von wenigen Fotografien bekannt, auf denen man die mit üppigen Ornamenten verzierten Räume sehen kann. Wie man einer handkolorierten Fotografie aus der Hinterlassenschaft des Architekten entnehmen kann, überwiegen im Billardzimmer grüne und im Lesesaal rote Töne. Bei den Möbeln variierte Jager das aus der vernakulären Kunst stammende Herzmotiv und über dem

¹⁴ Zu Ivan Jager siehe France STELE, *Umetnost v Primorju*, Ljubljana 1960, S. 149–152; Damjan PRELOVŠEK, Janez Jager in slovenska arhitektura, *Sinteza*, 26–27, 1973, S. 65–72. Vgl. France MESESNEL, Jager Ivan, *Slovenski biografski leksikon*, 1/3 (Hrsg. Izidor Cankar, Franc Ksaver Lukman), Ljubljana 1928, S. 367–368; Damjan PRELOVŠEK, Jager, Ivan (John), *Enciklopedija Slovenije*, 4 (Hrsg. Marjan Javornik), Ljubljana 1990, S. 247–248; Robert SIMONIŠEK, *Slovenska secesija*, Ljubljana 2011, S. 60–69.

¹⁵ Kje naj je naša individualnost v arhitekturi? (Naprednim slovenskim krogom v premislek), *Slovenski narod*, 31/131, 13. 6. 1898, S. 1–2; 31/132, 14. 6. 1898, S. 1–3; 31/140, 23. 6. 1898, S. 1–2; 31/143, 27. 6. 1898, S. 1–2; 31/144, 28. 6. 1898, S. 1–2.

¹⁶ Kje naj je naša individualnost 1898 (Anm. 15), 31/131, S. 2. Vgl. PRELOVŠEK 1973 (Anm. 14), S. 66.

¹⁷ Jager sammelte zur Zeit der Jahrhundertwende systematisch Muster von Ostereiern. In seinem Nachlass, der sich in der Slowenischen Akademie der Wissenschaften und Künste befindet, findet man 150 Zeichnungen von Mustern slowenischer, kroatischer und tschechischer Ostereier sowie Material zu mährischen, polnischen und ukrainischen. Vgl. Ana KOBLAR-HORETZKY, *Biblioteka Slovenske akademije znanosti in umetnosti. Objave 4. Zapuščina Ivana Jagra. 2: Biografsko gradivo*, Ljubljana 1981 (Maschinenschrift), S. V, 11–15.

¹⁸ K emancipaciji Slovencev, *Slovenski narod*, 31/184, 16. 8. 1898, S. 1–2; 31/185, 17. 8. 1898, S. 1–2; 31/186, 18. 8. 1898, S. 1–2; 31/187, 19. 8. 1898, S. 1–2; PRELOVŠEK 1973 (Anm. 14), S. 68. Vgl. Jelka PIRKOVIČ, Breda MIHELIČ, *Secesijska arhitektura v Sloveniji*, Ljubljana 1997, S. 156; PRELOVŠEK, *Narodni slog*, 1998 (Anm. 3), S. 118–119; ZGONIK 2002 (Anm. 3), S. 34–38; Igor SAPAČ, *Katalog pomembnejših klasicističnih, bidermajerskih in historističnih arhitekturnih stvaritev na območju Republike Slovenije*, in: Igor Sapač, Franci Lazarini, *Arhitektura 19. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 2015, S. 461.

1. Ivan Jager:
Kaffeehaus Narodna kavarna,
Ljubljana, 1898, Billardzimmer



2. Ivan Jager:
Kaffeehaus Narodna kavarna,
Ljubljana, 1898, Lesesaal

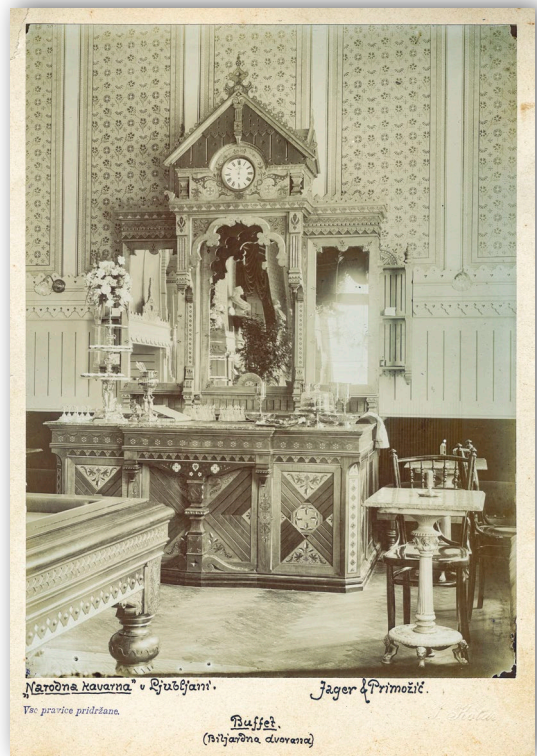


Baldachin über der Sitzbank befand sich eine kleine Heuharfe. Auch auf den Möbelstücken fand man Motive aus dem slowenischen ethnografischen Kulturerbe, wobei sie als Ganzes jedoch im Altdeutschen Stil gehalten waren (Abb. 1–4).¹⁹ Die Innenausstattung des Laibacher Kaffeehauses war leider Jagers einziger Versuch, einen slowenischen Nationalstil zu schaffen, denn bereits 1901 verließ der Architekt Europa und ließ sich nach einem mehrmonatigen Aufenthalt in China im Februar 1902 in

¹⁹ Biblioteka Slovenske akademije znanosti in umetnosti, Rokopisna zbirka, R51/XIII-1, R51/XIII-3, R51/XIII-4’.



3. Ivan Jager: Kaffeehaus Narodna kavarna, Ljubljana, 1898, Ausstattung des Lesesaals



4. Ivan Jager: Kaffeehaus Narodna kavarna, Ljubljana, 1898, Ausstattung des Lesesaals

Minneapolis in den USA nieder. Bei seinen amerikanischen Objekten galt sein Interesse mehr den Konstruktionsaspekten, dem Nationalstil widmete er sich fortan nicht mehr.²⁰

Zum slowenischen Nationalstil könnte man auch einige Arbeiten von Jagers Zeitgenossen Ciril Metod Koch (1867–1925) zählen, der in Wien an der Akademie der bildenden Künste bei Karl Freiherr von Hasenauer (1833–1894) Architektur studiert hatte. Sein Opus ist hauptsächlich von Gebäuden im Stil von Hasenaus Nachfolger Otto Wagner und dessen Kreis geprägt (z. B. das Čuden-Haus, 1902, und das Hauptman-Haus, 1904, beide in Ljubljana), zu finden sind aber auch andere stilistische Lösungen.²¹ Beim Gebäude des Laibacher Hotels Tivoli (aufgrund seines alpenländischen Stils auch »Švicarija«, was soviel wie Schweizerhof bedeutet, genannt, 1908–1910) ließt sich Koch von der traditionellen Baukunst inspirieren.²² Die hölzernen Abschlüsse des Mittelrisaliten erinnern an

²⁰ PRELOVŠEK 1973 (Anm. 14), S. 70.

²¹ Zu Ciril Metod Koch siehe Nace ŠUMI, *Arhitektura secesijske dobe v Ljubljani*, Ljubljana 1954, S. 35–38; Damjan PRELOVŠEK, *Ljubljanska arhitektura Hribarjevega časa, Grafenauerjev zbornik*, Ljubljana 1996, S. 600–601; SIMONIŠEK 2011 (Anm. 14), S. 51–60. Vgl. France MESESNEL, Koch Ciril Metod, *Slovenski biografski leksikon*, 1/4 (Hrsg. Izidor Cankar, Franc Ksaver Lukman), Ljubljana 1932, S. 481; Damjan PRELOVŠEK, Koch, Ciril Metod, *Enciklopedija Slovenije*, 5 (Hrsg. Marjan Javornik), Ljubljana 1991, S. 174–175. Zum Čuden-Haus siehe ŠUMI 1954 (Anm. 21), S. 36; PIRKOVIČ, MIHELIČ 1997 (Anm. 18), S. 66, 154. Zum Hauptman-Haus siehe ŠUMI 1954 (Anm. 21), S. 38; PIRKOVIČ, MIHELIČ 1997 (Anm. 18), S. 67–68, 170.

²² Zum Hotel Tivoli siehe PIRKOVIČ, MIHELIČ 1997 (Anm. 18), S. 162; PRELOVŠEK, *Narodni slog*, 1998 (Anm. 3), S. 119–120. ŠUMI 1954 (Anm. 21), S. 38, bezeichnet das Gebäude als „modernisierten Oberkrainer Bauernstil“ und ergänzt, dass Koch damit begann, „nationale Motive“ in die slowenische Architektur zu integrieren.



5. Ciril Metod Koch:
Hotel Tivoli (Švicarija/
Schweizerhof), Ljubljana,
1908–1910

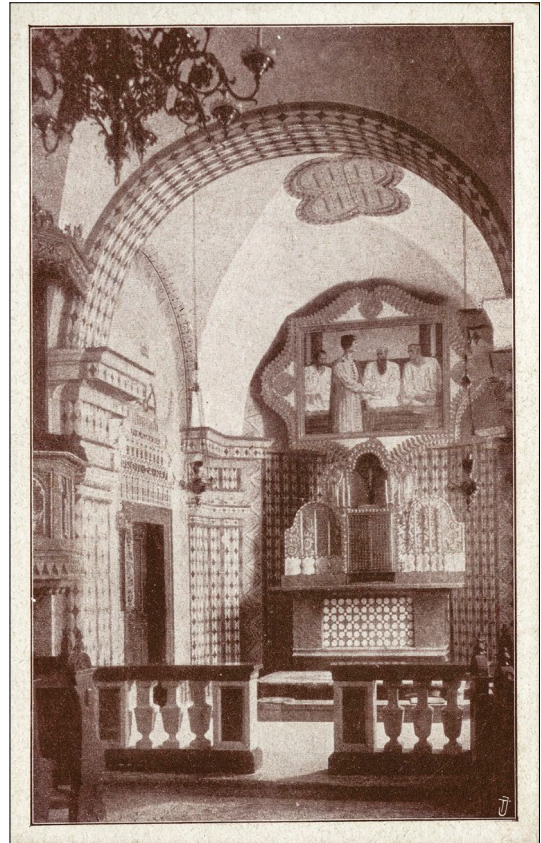
die Abschlüsse von Heuharfen. Dieses Motiv wiederholt sich in verkleinerter Form beim Seitenrisaliten und an den Abschlüssen der Mansardenfenster (Abb. 5). Während Jager bei der Ausstattung des Kaffeehauses Ornamente der slowenischen Volkskunst verwendete, was an Lechners Versuch erinnert, einen ungarischen Stil zu entwickeln, entschied sich Koch bei der Ausarbeitung eines Nationalstils für ein anderes Verfahren, mit dem er auf innovative Weise die (Oberkrainer) vernakuläre Architektur nachahmte.²³

Die Suche nach einem slowenischen Nationalstil erlebte ihren Epilog in den veränderten politischen Umständen nach dem Ersten Weltkrieg. Nach dem Zerfall von Österreich-Ungarn wurde der größte Teil des slowenischen Gebiets Teil des Königreichs der Serben, Kroaten und Slowenen (des späteren Jugoslawiens), was ganz besonders in den ersten Nachkriegsjahren in unterschiedlichen Bereichen die Suche nach einer slowenischen Identität auslöste. Unter diesen Umständen wurde erneut versucht, einen slowenischen Nationalstil zu entwickeln. Interessant ist, dass nie ein einheitlicher jugoslawischer Architekturstil geschaffen wurde, denn in Serbien entstand der serbisch-byzantinische Stil (z. B. die Arbeiten von Momir Korunović), in Kroatien gab es keine vergleichbaren Versuche und in Slowenien wurde der Nationalstil entscheidend durch Ivan Vurnik (1884–1971) beeinflusst.²⁴ Vurnik studierte wie Jager an der Technischen Hochschule in Wien bei König, Mayre-

²³ Eine ähnliche Art, die vernakuläre Architektur nachzuahmen, findet man auch beim Hribar-Haus in Cerklje na Gorenškem (dt. Zirklach), das nach 1886 nach Plänen von Jan Vladimír Hráský (1857–1939) umgebaut wurde. Vgl. Nika LEBEN, Prenova Hribarjeve hiše v Cerkljah, *Varstvo spomenikov*, 33, 1991, S. 69–72; PIRKOVIČ, MIHELIČ 1997 (Anm. 18), S. 176; Nika LEBEN, Hribar Villa, *Great Villas of Slovenia* (Hrsg. Damjan Prelovšek), Prague 2013 (Great Villas), S. 36–39.

²⁴ Michał PSZCZÓŁKOWSKI, Walka o styl. Poszukiwania form narodowych w architekturze krajów Jugosłowiańskich w I połowie XX wieku/Struggling for the Style. Searching for National Forms in Architecture of Yugoslav Countries in the First Half of the 20th Century, *Przestrzeń i form/Space & Form*, 24/2, 2015, S. 213–228. Eine ähnliche Situation gab es in der Tschechoslowakei, wo sich Anfang der 1920er Jahre die slowakischen Architekten gegen den Versuch durchsetzten, den Rondokubismus als tschechoslowakischen Nationalstil zu etablieren. Siehe Michał PSZCZÓŁKOWSKI, W poszukiwaniu własnej tożsamości. Forma narodowa na tle zjawisk w architekturze Czeskiej i Slowackiej (Czechosłowackiej) w pierwszej połowie XX wieku/Searching the Identity. National Form in Comparison to Phenomena of Czech and Slovak (Czechoslovak) Architecture in the 1st Half of the 20th Century, *Przestrzeń i forma/Space & Form*, 24/1, 2015, S. 237–250.

der und Fabiani und machte eine zusätzliche Ausbildung bei Otto Wagner. Danach arbeitete er im Atelier von Ludwig Baumann und rief 1919 an der neugegründeten Universität Ljubljana den Studiengang Architektur ins Leben.²⁵ Die erste Gelegenheit, seine Version eines Nationalstils zu präsentieren, bot sich ihm bei der Renovierung des Presbyteriums in der St. Katharinenkirche in Topol pri Medvodah (früher Sveta Katarina pri Medvodah, 1919–1920).²⁶ Ähnlich wie zwei Jahrzehnte zuvor Jager, verwendete auch Vurnik Ornamente aus der Ethnografie. Die Wände des Presbyteriums sind mit ornamentalen geometrischen Mustern bemalt, u.a. auch mit einer stilisierten Nelke, die oftmals auf traditionellen Stickereien zu finden ist, es herrschen die Farben der slowenischen Trikolore (weiß-blau-rot) in der Kombination mit Gold vor, über dem Eingang in die Sakristei ist das Ornament mit einem Rad und einer Krone (die Attribute der Heiligen Katharina von Alexandrien) sowie mit stilisierten Büchern kombiniert (Abb. 6). Wie bei anderen Projekten arbeitete der Architekt auch bei der Ausstattung des Presbyteriums der St. Katharinenkirche mit seiner Ehefrau Helena, geb. Kottler (1882–1962), zusammen, einer Wiener Malerin, von der auch das Altarbild stammt.²⁷ Der Höhepunkt von Vurniks Bemühungen um einen slowenischen Nationalstil stellt das in den Jahren von 1921–1922 erbaute Gebäude der Genossenschaftlichen Wirtschaftsbank dar, in dem sich heute das Bezirksgericht befindet.²⁸ Die Dekoration der Fassade, erneut



6. Ivan Vurnik: St. Katarinenkirche, Topol pri Medvodah, Renovierung des Presbyteriums, 1919–1920

²⁵ Zu Ivan Vurnik siehe Dušan BLAGANJE, Ivan Vurnik, arhitekt/Ivan Vurnik, the Architect, *Ivan Vurnik. 1884–1971. Slovenski arhitekt/Slovenian Architect* (Hrsg. Janez Koželj), Ljubljana 1994 (= *Arhitektov bilten*, 24/119–124), S. 10–48. Vgl. Peter KREČIČ, Vurnik Ivan, *Slovenski biografski leksikon*, 4/14 (Hrsg. Alfonz Gspan, Jože Munda, Fran Petre), Ljubljana 1986, S. 646; Peter KREČIČ, Vurnik Ivan, *Enciklopedija Slovenije*, 14 (Hrsg. Martin Ivanič), Ljubljana 2000, S. 403–404. Zu Vurniks Versuchen, einen slowenischen Nationalstil zu konzipieren, siehe Damjan PRELOVŠEK, O dekorativnosti zgodnje Vurnikove arhitekture/Decoration in early Vurnik's Architecture, *Ivan Vurnik* 1994 (Anm. 25), S. 67–70.

²⁶ BLAGANJE 1994 (Anm. 25), S. 18–19; PIRKOVIČ, MIHELIČ 1997 (Anm. 18), S. 150–152, 194; ZGONIK 2002 (Anm. 3), S. 33. Izidor Cankar (1886–1958), einer der führenden slowenischen Kunsthistoriker der Zwischenkriegszeit, veröffentlichte ein Panegyrikus über Vurniks Renovierung des Presbyteriums, in dem er sich jedoch nicht mit dem Aspekt des Nationalstils auseinandersetzte. Siehe Izidor CANKAR, Presbiterij sv. Katarine, *Dom in svet*, 34/4–6, 1921, S. 112–118.

²⁷ Zu Helena Vurnik siehe Andrej SMREKAR, Življenje in delo Helene Kottler Vurnik, *Helena Vurnik. Slikarka in oblikovalka 1882–1962*, Narodna galerija, Ljubljana 2017, S. 22–62.

²⁸ BLAGANJE 1994 (Anm. 25), S. 20–21; PRELOVŠEK 1994 (Anm. 25), S. 68–69; Andrej HRAUSKY, Nekateri opombe k Vurnikovi Zadružni gospodarski banki/Some remarks on Vurnik's Co-operative bank, *Ivan Vurnik*



7. Ivan Vurnik: Genossenschaftliche Wirtschaftsbank (jetzt Bezirksgericht), Ljubljana, 1921–1922

in Zusammenarbeit mit seiner Ehefrau Helena entstanden, überbietet jene der St. Katharinenkirche. An den Erkern, den Fenster- und Türumrahmungen sowie dem Kranzgesims befindet sich ein prächtiges Ornament, dessen Grundlage wiederum eine stilisierte, in den Farben der slowenischen Trikolore und mit Gold verzierten Nelke bildet. Ein ähnliches, wenn auch etwas vereinfachtes Muster, schmückte früher auch die Nordfassade (Abb. 7).²⁹ Im Inneren des Gebäudes ist ein Teil der Kassenhalle im Erdgeschoss bemalt, wo die vielseitige Ornamentik mit Szenen aus der slowenischen Folklore ergänzt wird (eine stilisierte Landschaft mit Fichten, Weizenfeldern und Weinrebe, Frauenfiguren in Oberkrainer Tracht).³⁰ In der zweiten Hälfte der 1920er Jahre, als die Euphorie über den neuen Staat etwas nachgelassen hatte, verlor auch die Frage nach dem Nationalstil an Aktualität. Mit Vurniks Umorientierung zum Funktionalismus findet auch der letzte Versuch, einen slowenischen Nationalstil zu kreieren, seinen Abschluss.

Der slowenische Nationalstil ist aber nicht der einzige Nationalstil in der slowenischen Architektur der Jahrhundertwende. Das Gebäude des Volkshauses *Narodni dom* in Maribor (dt. Marburg an der Drau, Jan Vejrych, 1898–1899) ist in Slowenien das einzige Beispiel für den tschechischen Nationalstil.³¹ Ihn zeichnen

1994 (Anm. 25), S. 73–78; PIRKOVIČ, MIHELIČ 1997 (Anm. 18), S. 84–86, 160; PRELOVŠEK, *Narodni slog*, 1998 (Anm. 3), S. 120–121; ZGONIK 2002 (Anm. 3), S. 44–46, 109–110; Stane BERNIK, *Slovenska arhitektura dvajsetega stoletja/Slovene Architecture of the Twentieth Century*, Ljubljana 2004, S. 54–56, 228–229; ALOFSIN 2011 (Anm. 1), S. 181–183. Von den zeitgenössischen Autoren hatte sich der Pionier der slowenischen Kunstgeschichte, France Stele (1886–1972) sehr positiv über das Gebäude der Genossenschaftlichen Wirtschaftsbank und über Vurniks Suche nach einem Nationalstil ausgelassen. Siehe: France STELE, *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih. Kulturnozgodovinski poskus*, Ljubljana 1924, S. 154–156.

²⁹ Siehe Fotografie in: Ivan Vurnik 1994 (Anm. 25), S. 174.

³⁰ PRELOVŠEK 1994 (Anm. 25), S. 68, verweist auf die in der selben Zeit herausgegebene Sammlung traditioneller Stickmuster von Albert Sič (Albert SIČ, *Narodne vezenine na Kranjskem*, 1–4, Ljubljana 1918). Diese könnte für Vurnik eine Quelle gewesen sein, doch der Einfluss von Albert Sič auf Vurnik ist bislang noch nicht genügend erforscht.

³¹ Grundlegend zum Mariborer Volkshaus *Narodni dom*: Národní dům v Mariboru, *Světovzor*, 32, 1. 7. 1898, S. 398–399, 401; Iztok PREMROV, *Arhitektura 19. stoletja v Mariboru*, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 45 (n. F. 10)/2, 1974, S. 366–367; Vlasta STAVBAR, *Narodni dom v Mariboru*, *Celjski zbornik 1997. Ob 100-letnici Narodnega doma*, Celje 1997, S. 95–114; Sergej VRIŠER, *Arhitektura Narodnega doma v Mariboru. Ob njeni [sic] stoletnici*, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 70 (n. F. 35)/3, 1999, S. 493–495; Vlasta STAVBAR, *Narodni dom v Mariboru*, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 73 (n. F. 38)/1, 2002, S. 75–89; Monika PEMIČ, *Heime der*



8. Jan Vejrych: Volkshaus Narodni dom, Maribor, 1898–1899, mit der ursprünglichen Bemalung

Elemente der tschechischen Profanarchitektur des 16. Jahrhunderts aus, wie zum Beispiel Schweigwerkgiebel, Türmchen sowie die reichen Fresko- und Sgraffitomalereien auf der Fassade. Der Stil, der auch als tschechische Renaissance bezeichnet wird, wurde von der Restaurierung eines der wichtigsten Denkmäler des 16. Jahrhundert inspiriert, nämlich des Palastes Schwarzenberg in Prag (Agostino Galli, 1545–1567), der 1871 nach den Plänen von Josef Schulz renoviert wurde.³² Als Vater des tschechischen Nationalstils gilt der Architekt Antonín Wiehl (1846–1910), der in diesem Stil hauptsächlich Mietshäuser konzipierte (z. B. das Mietshaus in der Poštovna Gasse, 1876 (gemeinsam mit Jan Zeyer), das Mietshaus in der Sadové Gasse, 1882 (gemeinsam mit Karl Gemperle), sein eigenes Wohnhaus auf dem Wenzelsplatz, 1895–1896); alle in Prag).³³ Jan Vejrych (1856–1926) war es, der den tschechischen

Nation. Die Vereinshäuser in Ljubljana und Maribor, *Im Dienst der Nation* 2011 (Anm. 9), S. 233–260; Jan UHLÍK, *Architekt Jan Vejrych a jeho tvorba*, Praha 2013 (ungedruckte Diplomarbeit), S. 67–68; Igor SAPAČ, *Javne palače*, in: Igor Sapač, Franci Lazarini, *Arhitektura 19. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 2015, S. 145; SAPAČ 2015 (Anm. 18), S. 525–526; Franci LAZARINI, *The Architecture of Cultural Institutions in Slovenia in the Period of Historicism, Admired as Well as Overlooked Beauty. Contributions to Architecture and Urbanism of Historicism, Art Nouveau, Early Modernism and Traditionalism* (Hrsg. Jan Galeta, Zuzana Ragulová), Brno 2015, S. 79; Mojca ŠTUHEC, *Z železnico do modernejšega Maribora. Arhitektura in urbanizem Maribora med letoma 1846 in 1918*, Maribor 2016 (Zora, 116), S. 76–79; Monika PEMIČ, *Novoodkriti dokumenti iz 90. let 19. stoletja za mariborski Narodni dom iz arhivov in zbirki v Pragi in Mariboru*, *Bilten Slovenskega umetnostnozgodovinskega društva*, 36, 2017 (<http://www.suzd.si/bilten/prispevki/1524-bilten-suzd-36-2017-03>); 12. 8. 2020); Monika PEMIČ, *Die Pläne vom Narodni dom in Maribor im Archiv des Národní technické muzeum in Prag und die Probleme ihrer Datierung*, *Umění*, 61/1–2, 2018, S. 88–104; Monika PEMIČ, *Slovensko narodno gibanje in izvirna podoba Narodnega doma v Mariboru*. Jan Vejrych, njegovi slovenski naročniki in odzivi tedanjega občinstva, *Zgodovinski časopis*, 73/3–4, 2019, S. 412–441.

³² VYBÍRAL 2013 (Anm. 9), S. 156–157.

³³ VYBÍRAL 2011 (Anm. 9), S. 81–84. Das erste Gebäude, bei dem Elemente der tschechischen Renaissancearchitektur verwendet wurden, war zwar die Höhere Mädchenschule in Prag (Ignác Ullmann, 1866–1867), doch galten

Nationalstil für öffentliche Gebäude verwendete.³⁴ Zu seinen wichtigsten Arbeiten zählen das Rathaus in Pardubice (dt. Pardubitz; 1893–1894), die Sparkasse in Lázně Bělohrad (dt. Bad Bielehrad; 1893–1894), die Poliklinik in Písek (dt. Pisek; 1895), das Rathaus in Kladno (dt. Kladen; 1896–1898), das Gewerbemuseum in Chrudim (dt. Crudim; 1897–1898), die Mädchenschule in Jilemnice (dt. Starckenbach; 1897–1898) und das Rathaus in Kolín (dt. Kolin; 1899).³⁵ Das Gebäude in Maribor erinnert an diese Gebäude, wobei allerdings betont werden muss, dass die reichen Sgraffito- und Freskomalereien an der gesamten Fassade um das Jahr 1925 übermalt wurden, wodurch ein wichtiger Teil des ursprünglichen Aussehens verloren ging (Abb. 8).³⁶ Die Volkshäuser, eine besondere österreichungarische Variante öffentlicher Gebäude, in denen unterschiedliche Volksvereine angesiedelt waren und die über einen Saal für Veranstaltungen verfügten, die diese Vereine organisierten, hatten immer auch eine wichtige Propagandafunktion, die aber nicht dringend mit der Wahl des Architekturstils verbunden war. Oftmals genügte schon die Anwesenheit des Gebäudes im öffentlichen Raum, wobei der Architekturstil selbst keine wirkliche Rolle spielte, weswegen sich die Architekten meistens für die „anationale“ Neorenaissance des Wiener Rings entschieden.³⁷ Auch die Architektur der in Slowenien erbauten Volkshäuser hat keine nationalen Konnotationen, wobei allerdings das Volkshaus in Maribor eine wichtige Ausnahme darstellt. Leider kann beim aktuellen Stand der Untersuchungen keine eindeutige Antwort auf die Frage gegeben werden, ob die Auftraggeberin des Mariborer Volkshauses, die Mariborer Sparkasse (bzw. ihr Leiter Jernej Glančnik) selbst ein Gebäude im tschechischen Nationalstil wollte, um damit zu betonen, dass es um ein slowenisches (bzw. slawisches) Zentrum in der eigentlich mehrheitlich deutschen Stadt ging, oder ob sie sich eben für einen tschechischen Architekten entschied, der das Gebäude im Stil der meisten seiner Gebäude konzipierte.³⁸ In jedem Fall aber erfüllte das Gebäude seine Propagandafunktion, denn es störte die deutsche Mehrheit im Stadtrat in einem Maße, dass sich diese 1909 lieber für die teurere Lage auf der Hauptbrücke entschied (Eugen Fassbender, 1909–1913), als einem Verlauf der Hauptverbindungsstraße zwischen Wien und Triest am slowenischen Volkshaus entlang zuzustimmen.³⁹

Ähnlich wie der tschechische Nationalstil beruft sich auch die deutsche Neorenaissance, die sich in den 1870er und dann intensiver in den 1880er Jahren zeigt, als sie die Rolle des deutschen Nationalstils übernahm, auf die historische Architektur, besonders auf die (nord)deutsche Renaissancearchitektur des 16. und 17. Jahrhunderts mit ihren typischen Schweigwerkgiebel, unverputz-

die genannten Gebäudeteile zur Zeit ihrer Erbauung noch nicht als Träger einer nationalen Symbolik; vgl. VYBÍRAL 2011 (Anm. 9), S. 80.

³⁴ VYBÍRAL 2011 (Anm. 9), S. 84.

³⁵ Zu Vejrých siehe UHLÍK 2013 (Anm. 31).

³⁶ Die Skizzen zur Sgraffito-Ornamentik machte der Architekt selbst, die Figuren zwischen den Fenstern in der zweiten Etage stammen von dem tschechischen Maler Ladislav Novák (1865–1944). Zur ursprünglichen Bemalung siehe PEMIČ 2017 (Anm. 31); PEMIČ 2019 (Anm. 31), S. 429. Vgl. SAPAČ 2015 (Anm. 18), S. 526.

³⁷ Zu den Volkshäusern im Allgemeinen siehe Jan GALETA, National Houses – Damnatio Memoriae? Architecture and Nationalism at the End of 19th and in 20th Century, *Admired as Well as Overlooked* 2015 (Anm. 31), S. 119–123. Vgl. SAPAČ, Javne palače, 2015 (Anm. 31), S. 145; Jan GALETA, National Houses in Moravia and Austrian Silesia before 1914. Architecture and Fine Art as an Opportunity for the Manifestation of National Allegiance, *Acta historiae artis Slovenica*, 25/2, 2020, S. 231–247.

³⁸ In der Zeit um 1900 wurden häufig tschechische Architekten mit der Konstruktion slowenischer Volkshäuser beauftragt. Einerseits lag das am Mangel an slowenischen Architekten, andererseits aber auch an der Unangemessenheit ihrer deutschen Kollegen für den Bau eines in nationaler Hinsicht so wichtigen symbolischen Objekts.

³⁹ Vgl. PIRKOVIČ, MIHELIČ 1997 (Anm. 18), S. 26. Zur Mariborer Hauptbrücke (jetzt Alte Brücke) siehe SAPAČ 2015 (Anm. 18), S. 522 (mit älterer Literatur).

ten Backsteinfassaden (oder einer Kombination aus verputzten und unverputzten Oberflächen), Ecktürmen und Erkern, einer vielfältigen architektonischen Gliederung und besonders dem Fachwerkbau.⁴⁰ Die deutschsprachigen Einwohner⁴¹ stellten in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg einen wichtigen gesellschaftlichen und politischen Faktor dar, und zwar ganz besonders in der Steiermark.⁴² Mit Ausnahme von Celje, wo sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts neben der deutschen auch eine wirtschaftlich starke slowenische Gemeinschaft gebildet hatte, gab es in allen untersteierischen Städten eine deutsche politische und wirtschaftliche Mehrheit (wogegen die Landbevölkerung slowenisch war), die bis zum Zerfall der Monarchie höchst einflussreich blieb. Trotzdem begannen sich die untersteierischen Deutschen in den letzten Jahrzehnten der Monarchie bedroht zu fühlen, was dazu führte, dass sie die Steiermark als deutsches Land propagierten, was auch in den Stadtbildern zum Ausdruck kam, u.a. auch durch das Errichten von Gebäuden im „deutschen Stil“. Zu den schönsten Beispielen für die deutsche Neorenaissance in Slowenien zählen die Deutschen Häuser in Brežice und Celje.⁴³ Das Deutsche Haus in Brežice (dt. Rann; jetzt Sitz des Bezirksgerichts, unbekannter Architekt, 1904) wurde auf der Hauptstraße errichtet und wirkt festungsartig. Die Architektur des Eckgebäudes hat einen für die deutsche Neorenaissance charakteristischen Giebel, und einen runden Eckturm, den Hauptteil betonte der zentrale viereckige Turm (der nach dem Zweiten Weltkrieg niedriger gemacht wurde).



9. Deutsches Haus, Brežice, 1904

⁴⁰ Zur deutschen Neorenaissance siehe WAGNER-RIEGER 1970 (Anm. 4), S. 231; MILDE 1981 (Anm. 8), S. 278–300; HOFFMANN 2000 (Anm. 8), S. 238–240. Generell zur Formierung des deutschen Nationalstils: VĚRA LAŠTOVIČKOVÁ, *Cizí dům? Architektura českých Němců 1848–1891/Ein fremdes Haus? Die Architektur der Deutschböhmen 1848–1891*, Praha 2015, S. 44–55.

⁴¹ Als Deutsche werden jene Bevölkerungsgruppen in der Habsburgermonarchie bezeichnet, die bei der Volkszählung als Umgangssprache (die Volkszählungen hatten keine Rubrik für die Nationalität und fragten auch nicht nach der Muttersprache) deutsch angaben, wodurch sie automatisch zur deutschen Bevölkerung gezählt wurden. Dazu zählten auch viele Slawen, die aufgrund ihres sozialen Aufstiegs Deutsch als erste Sprache verwendeten. Zum Problem der Volkszählungen in der österreichischen Hälfte von Österreich-Ungarn siehe ZWITTER, BOGDANOV, ŠIDAK 1962 (Anm. 2), S. 21–24.

⁴² Zu Rolle und Bedeutung der deutschen Bevölkerung in den untersteierischen Städten siehe Janez CVIRN, *Trdnjavski trikotnik. Politična orientacija Nemcev na Spodnjem Štajerskem (1861–1914)*, Maribor 1997; *Nemci in Maribor. Stoletje preobratov. 1846–1946* (Hrsg. Jerneja Ferlež), Maribor 2012.

⁴³ Das Deutsche Haus ist das deutsche Äquivalent zum slowenischen Volkshaus. Während die slowenische Kunstgeschichte konsequent zwischen slowenischen Volkshäusern und Deutschen Häusern unterscheidet (vgl. SAPAČ, *Javne palače*, 2015 (Anm. 31), S. 145–147), verwenden die tschechischen Kunsthistoriker den Begriff Volkshaus als Überbegriff für die unterschiedlichen nationalen Ausprägungen (tschechische, polnische, deutsche, jüdische usw.). Insofern sind auch die Deutschen Häuser lediglich eine Variante der Volkshäuser; vgl. GALETA 2015 (Anm. 37), S. 120; Jan GALETA, *Německí domy na Moravě, Mezery v Historii/Lücken in der Geschichte 2014* (Hrsg. Marcel Fišer), Cheb 2015, S. 9.



10. Peter Paul Brang: Deutsches Haus, Celje, 1906–1907

Außerdem wurde bei der letzten Etage Fachwerk verwendet, das zu Beginn des 20. Jahrhunderts sozusagen ein Synonym für „deutsche“ Architektur war (Abb. 9). Aufgrund seiner Architektur stellt das Gebäude ein wichtiges Propagandamittel der Deutschen dar, das nicht nur aufgrund des gegenüberliegenden slowenisches Volkshauses notwendig war, sondern auch aufgrund der Tatsache, dass Brežice als südlichste Stadt der Steiermark an der Landesgrenze lag, was eine Betonung des deutschen Landescharakters notwendig machte.⁴⁴

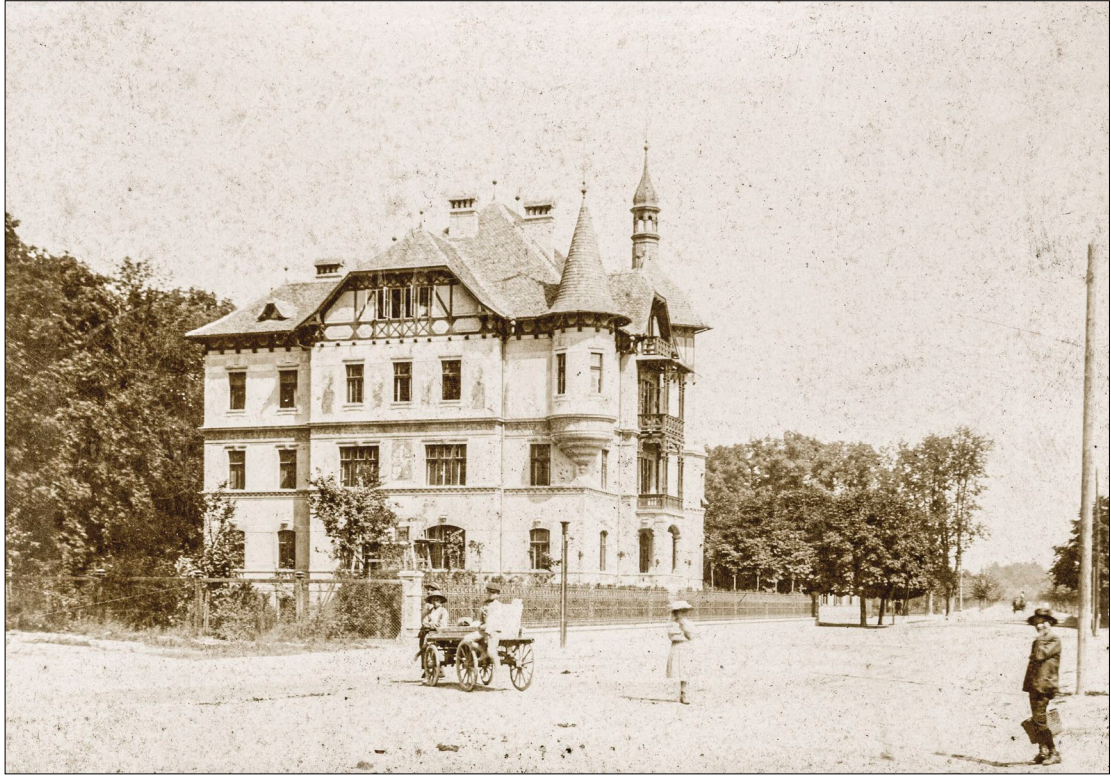
Ähnliche Gebäudeelemente findet man auch auf der Fassade des Deutschen Hauses in Celje (jetzt *Celjski dom*), das in den Jahren 1906–1907 nach Plänen des Wiener Architekten Peter Paul Brang (1852–1925), eines Schülers von Theophil von Hansen (1813–1891) erbaut wurde.⁴⁵ Auch das Deutsche Haus in Celje muss als Antwort auf das slowenische Volkshaus verstanden werden,

das im Stadtzentrum stand und Zeuge der angespannten slowenisch-deutschen Beziehungen in der Stadt war, die sich aufgrund der Einführung von Parallelklassen mit slowenischer Unterrichtssprache im Jahr 1895 am dortigen Gymnasium noch zusätzlich verschlechterten (sog. Cillier Gymnasialfrage).⁴⁶ Das zentralgelegene zweistöckige Gebäude gegenüber des Bahnhofes zeichnen ein unterschiedlich geneigtes Dach aus, unverputzte Fassadenteile, an denen Ziegel durchscheinen und die eigentlich verputzte Fassade ergänzen, unterschiedlich geformte Fenster, ein Geländer mit Fischblasenmotiv, und ein Eingangsbereich, der von zwei viereckigen Türmen flankiert ist und mit einem Treppengiebel abschließt. Als dominantes architektonisches Element gilt der runde Eckturm mit konischem Dach, der im oberen Teil mit einem Rundbogenfries verziert ist und unterschiedlich geformte Fenster hat (Abb. 10). Auch hier wurde die deutsche Neorenaissance ohne Zweifel zu Propagandazwecken ausgewählt, denn der Auftraggeber, die Gesellschaft Deutsches Haus, hatte schon in der Ausschreibung betont, dass das Gebäude einen germanischen Fassadentypus haben

⁴⁴ Zum Deutschen Haus in Brežice siehe Jože CURK, *Spodnještajerski trgi in mesta v 19. stoletju*, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 50 (n. F. 15)/1–2, 1979, S. 234–235; Jože CURK, *Brežice. Gradbena zgodovina gradu in mesta*, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 52 (n. F. 17)/2, 1981, S. 242, 247; SAPAČ, *Javne palače*, 2015 (Anm. 31), S. 147; SAPAČ 2015 (Anm. 18), S. 378; LAZARINI 2015 (Anm. 31), S. 80.

⁴⁵ Zum Deutschen Haus in Celje siehe Peter POVH, *Celjska arhitektura v 19. stoletju*, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. F. 9, 1972, S. 108–109; Andrej STUDEN, *Beseda, dve o Nemški hiši v Celju*, *Celjski zbornik 1991*, Celje 1991, S. 39–52; PIRKOVIČ, MIHELIČ 1997 (Anm. 18), S. 175; SAPAČ, *Javne palače*, 2015 (Anm. 31), S. 147; SAPAČ 2015 (Anm. 18), S. 387; LAZARINI 2015 (Anm. 31), S. 80, 82; Franci LAZARINI, *Arhitektura v službi propagande – primer Nemške hiše v Celju*, *Umetnostna kronika*, 66, 2020, S. 2–10.

⁴⁶ Zu den slowenisch-deutschen Beziehungen in Celje siehe Janez CVIRN, *Kri v luft! Čreva na plot! Oris družabnega življenja v Celju na prelomu stoletja*, Celje 1990; Janez CVIRN, *Celje – izginjajoči nemški otok na Spodnjem Štajerskem, Od Maribora do Trsta. 1850–1914. Zbornik referatov* (Hrsg. Darko Friš, Franc Rozman), Maribor 1998, S. 57–65. Zur Cillier Gymnasialfrage siehe Janez CVIRN, *Celjsko gimnazijsko vprašanje (1893–1895)*, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 45/1–2, 1997, S. 102–111.



11. Alfred Bayer: Villa Wettach (jetzt Amerikanische Botschaft), Ljubljana, 1896–1897

sollte.⁴⁷ Die Kommission, deren Vorsitz der Architekt des Neuen Rathauses in München, Georg Hauberisser d. J. (1841–1922), innehatte, entschied sich deswegen für Brang, dessen Opus wenigstens einige – wenn auch nicht viele – Lösungen im Stil der deutschen Neorenaissance aufwies. Zu diesen gehören beispielsweise das Stadtbad in Ústí nad Labem (dt. Aussig; 1906–1908), das eine große Ähnlichkeit mit dem Deutschen Haus in Celje aufweist, sowie das Kaiser-Franz-Josef-Bad in Liberec (dt. Reichenberg, in dem heute die Regionalgalerie angesiedelt ist, 1900–1902).⁴⁸

Für die deutsche Neorenaissance entschieden sich außerdem deutschnationale Bürger. Ein herausragendes Beispiel ist die Villa Wettach in Ljubljana (jetzt Botschaft der Vereinigten Staaten von Amerika, Alfred Bayer, 1896–1897), deren Auftraggeber, der Wiener akademische Maler Heinrich Wettach (1858–1928), 1885 nach Ljubljana umgezogen war und bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs in dem Gebäude eine private Malerschule leitete. Der aus Karlovy Vary (dt. Karlsbad) stammende Architekt Alfred Bayer (1859–1916) verwendete für die Außenseite des reich verzierten und ursprünglich mit Fresken und Sgraffito ausgestatteten Gebäudes ein abwechslungsreiches Dach, Ecktürme und einen Konsolenerker, was der Villa einen festungsartigen und nordischen („deutschen“)

⁴⁷ STUDEN 1991 (Anm. 45), S. 41.

⁴⁸ Zu Peter Paul Brang siehe Marcella STERN, Brang Peter Paul, *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 13, München-Leipzig 1996, S. 646; Grigor DOYTCHINOV, Christo GANTCHEV, *Österreichische Architekten in Bulgarien. 1878–1918*, Wien-Köln-Weimar 2001, S. 85–90. Zur Einordnung des Deutschen Hauses in Celje in Brangs Opus und zum Vergleich der Fassade mit anderen zeitgenössischen Deutschen Häusern siehe LAZARINI 2020 (Anm. 45), S. 4–10.

Anschein verleiht, der noch zusätzlich von dem Holzbalkon und dem charakteristischen Fachwerk hervorgehoben wird (Abb. 11). Ähnliche, im Stil der deutschen Neorenaissance erbaute Villen findet man auch in Karlsbad (z. B. das Kaffeehaus und Hotel Jägerhaus, 1894; das Grand Hotel Savoy Westend, 1897),⁴⁹ wo es ebenfalls eine national gemischte Bevölkerung gab, wobei die Anzahl der Deutschen jedoch überwiegt. In Anbetracht der deutschen Ausrichtung des Malers Wettach kann angenommen werden, dass der „deutsche“ Stil des Gebäudes zumindest teilweise aus Gründen der Propaganda ausgewählt worden war.⁵⁰ Es handelt sich hierbei nicht um das einzige Beispiel dafür, dass der Auftraggeber seine deutsche Gesinnung mit Hilfe der deutschen Neorenaissance zum Ausdruck brachte. Ähnliche Beispiele findet man auch in den anderen Ländern der österreichischen Hälfte der Monarchie.

Das Prekmurje (ung. Muravidék), am äußersten nordöstlichen Ende Sloweniens gelegen, stellt in der slowenischen Geschichte und Kunst eine Besonderheit dar, denn es gehörte bis zum Ende des Ersten Weltkrieges zur ungarischen Hälfte der Monarchie. Aufgrund der schlechten Verkehrsverbindungen – eine Zugverbindung mit den anderen slowenischen Regionen wurde erst nach dem Ersten Weltkrieg ins Leben gerufen – hatte die dortige Bevölkerung fast keinen Kontakt mit ihren Landsleuten im restlichen Slowenien.⁵¹ Das Zentrum der Region, die Stadt Murska Sobota (ung. Murszombat), erlebte zur Zeit der Jahrhundertwende eine beträchtliche urbane und architektonische Entwicklung und bildete das zweitwichtigste Zentrum der Sezession auf dem Gebiet des heutigen Sloweniens.⁵² Eine wichtige Rolle spielte dabei der in Murska Sobota geborene Architekt László Takáts (1880–1916), der an der Technischen Hochschule in Budapest Architektur studiert hatte und die Architektur im Übermurgebiet mit Formen der ungarischen Art Nouveau befruchtete.⁵³ Aufgrund der politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Verbindungen zu Budapest findet man bei einigen seiner Gebäude Elemente der ungarischen Art Nouveau, schwieriger ist jedoch die Frage zu beantworten, ob man bei bestimmten Gebäuden tatsächlich von einem ungarischen Nationalstil sprechen kann, in den einige Autoren beispielsweise die von László Takáts entworfene St. Nikolaikirche und ganz besonders die Sparkasse des südlichen Teils von Komitat Eisenburg einreihen.⁵⁴ Wie bereits angemerkt wurde, ist für den ungarischen Nationalstil, der Ende des 19. Jahrhunderts in der nationaleuphorischen Atmosphäre der Tausendjahrfeier der Ansiedlung der Ungarn in der Pannonischen Tiefebene (1896) vom Budapester Architekten Ödön Lechner entwickelt wurde, die Verwendung von Mustern auf der Kleidung von Hirten aus Transsilvanien charakteristisch, wobei die transsilvanischen Muster, die 1885 unter dem Titel *Magyar díszítő stíl* (Ungarischer Nationalstil) von József Huszka veröffentlicht wurden, eine herausragende Rolle spielen. Lechner kombinierte sie frei mit Elementen der persischen und indischen Architektur,

⁴⁹ Zu Alfred Bayer siehe Jürgen TIEDE, Bayer Alfred, *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 7, München-Leipzig 1993, S. 665; Architektenlexikon Wien, www.architektenlexikon.at/de/30.htm (18. 8. 2020); archINFORM, <https://deu.archinform.net/arch/24547.htm> (18. 8. 2020).

⁵⁰ Zur Villa Wettach siehe Breda MIHELIČ, Vilka četrt med Prešernovo cesto in Tivolijem v Ljubljani ter prenova Wettachove vile. Problemi varovanja in prenove stanovanjske četrti, *Varstvo spomenikov*, 39, 2001, S. 139–156; Breda MIHELIČ, Vila [sic] Wettach, *Great Villas* 2013 (Anm. 23), S. 58–60; Igor SAPAČ, Vile, in: SAPAČ, LAZARINI 2015 (Anm. 18), S. 285–287; SAPAČ 2015 (Anm. 18), S. 491. Vgl. PRELOVŠEK, Narodni slog, 1998 (Anm. 3), S. 122.

⁵¹ Zur Situation in Prekmurje siehe GESTRIN, MELIK 1979 (Anm. 13), S. 557–559.

⁵² PIRKOVIČ, MIHELIČ 1997 (Anm. 18), S. 25.

⁵³ Zu László Takáts siehe Franc OBAL, *Arhitektura historicizma in secesije v Prekmurju*, Murska Sobota-Ljubljana 2002, S. 150–157.

⁵⁴ Vgl. PIRKOVIČ, MIHELIČ 1997 (Anm. 18), S. 132, 185; OBAL 2002 (Anm. 53), S. 152.



12. László Takáts: Nikolaikirche (jetzt Domkirche), Murska Sobota, 1910–1912



13. László Takáts: Sparkasse des südlichen Teils von Komitat Eisenburg (jetzt Haus der Kulinarik), Murska Sobota, 1907

jener Länder also, in denen einige den Ursprung der Ungarn vermuteten. Ein besonderes Erkennungsmerkmal des ungarischen Nationalstils ist seine Farbigkeit, die besonders durch die Verwendung von Pyrogranitplatten erreicht wurde, die in der Manufaktur Zsolnay in Pecs hergestellt wurden.⁵⁵ Lechners bedeutendste Werke im ungarischen Nationalstil sind das Rathaus in Kecskemét (1893–1897), das Kunstgewerbemuseum (1893–1896), das Geologische Institut (1897–1899) und die Postsparkasse (1900–1901) in Budapest. Bei der Postsparkasse verwendete der Architekt auch dekorative Elemente, die an jene Gefäße erinnern, die bei einem frühmittelalterlichen archäologischen Fund, dem Schatz von Nagyszentmiklós, gefunden wurden. Zu seinen späteren Werken im Nationalstil zählen die St. Elisabethkirche (die sog. Blaue Kirche) in Bratislava (ung. Poszony; 1907–1913) sowie die Villa Sipeki in Budapest (1905–1907), die er gemeinsam mit seinen Mitarbeitern Marcell Komor (1868–1944) und Deszö Jakab (1864–1932) entwarf,⁵⁶ die Lechners Stil eine Zeit lang weiter führten. Als wichtigste Beispiel gilt die Synagoge in Subotica (ung. Szabatka, 1901–1902).⁵⁷

Takáts Gebäude bedeuten eine wichtige Bereicherung der Sezession in Murska Sobota, obwohl sie weniger großzügig konzipiert waren als Lechners Arbeiten. Die Nikolaikirche (heute Domkirche,

⁵⁵ Zum ungarischen Nationalstil siehe MORAVÁNSZKY 1988 (Anm. 1), S. 139–149; CLEGG 2006 (Anm. 10), S. 128–132; VERESS 2016 (Anm. 1), S. 6–13. Vgl. SISA 2014 (Anm. 12), S. 12–16.

⁵⁶ Zu den genannten Gebäuden siehe MORAVÁNSZKY 1988 (Anm. 1), S. 141–145; SISA 2014 (Anm. 12), S. 16–22, 24–27, 29. Zur Villa Sipeki siehe Katalin MARÓTYZ, Villa Sipeki, *Great Villas of Hungary* (Hrsg. Antal Puhl), Prague 2013 (Great Villas), S. 69–73.

⁵⁷ MORAVÁNSZKY 1988 (Anm. 1), S. 145. Zur Synagoge in Subotica siehe Marija POKRAJAC, The Last Synagogues in Vojvodina. Synagogues of Subotica and Novi Sad, *Serbian Studies. Journal of the North American Society for Serbian Studies*, 28/1–2, 2017, S. 233–237.

1910–1912) zeichnet zwar eine modern gestaltete Fassade mit bescheidener Dekoration im Stil der Sezession aus, doch die eigentliche Konstruktion der Kirche erinnert eindeutig an die zeitgenössische neoromanische Sakralarchitektur (Abb. 12).⁵⁸ Das Einetagenhaus der Sparkasse des südlichen Teils von Komitat Eisenburg (heute Haus der Kulinarik, 1907)⁵⁹ kennzeichnen einige Elemente, die auch bei den Architekten des Lechner-Kreises zu finden sind, wie z. B. das „transsilvanische“ Pyramindendach und die abgeschnittene Ecke (Abb. 13).⁶⁰ Doch die fehlenden transsilvanischen Ornamente und „asiatischen“ Architekturelemente, vor allem aber die wenig intensiven Farben, lassen es nicht zu, von einem ungarischen Nationalstil zu sprechen, obwohl man in Murska Sobota, dem äußersten Rand Ungarns, auch ein Gebäude vermutet hätte, dessen Stil Ausdruck des ungarischen Nationalbewusstseins gewesen wäre.

Die Propaganda in der Zeit der Nationalbewegungen in Österreich-Ungarn verlief auf unterschiedliche Weise. Eine der interessantesten ist sicherlich der Versuch, unterschiedliche Nationalstile in der Architektur auszubilden, die zwar nie einen wirklichen Aufschwung erlebten, aber vom damaligen Kunst- und Kulturverständnis der unterschiedlichen Länder und ihrer Architekten zeugen. In Slowenien gibt es zwar nur wenige im Nationalstil erbaute Gebäude, diese jedoch nehmen als äußerst interessante Kulturdenkmäler einen festen Platz in der slowenischen Architektur der Jahrhundertwende ein.⁶¹

⁵⁸ Zur Nikolaikirche siehe PIRKOVIČ, MIHELIČ (Anm. 18), S. 124–125, 185; OBAL 2002 (Anm. 53), S. 90–94.

⁵⁹ Zur Sparkasse des südlichen Teils von Komitat Eisenburg siehe PIRKOVIČ, MIHELIČ (Anm. 18), S. 131–132, 186; OBAL 2002 (Anm. 53), S. 112–114.

⁶⁰ Vgl. PIRKOVIČ, MIHELIČ (Anm. 18), S. 32.

⁶¹ Die Forschungsarbeit für den vorliegenden Beitrag erfolgte am Forschungszentrum der Slowenischen Akademie der Wissenschaften und Künste (ZRC SAZU), France Stele Institut für Kunstgeschichte, im Rahmen des Forschungsprogramms *Slovenian Artistic Identity in the European Context* (P6-0061), das von der Slowenischen Forschungsagentur (ARRS) finanziert wird, und an der Universität Maribor, Philosophische Fakultät, im Rahmen des applikativen Forschungsprojekts *Visual Arts between Censorship and Propaganda from the Middle Ages to the End of World War I* (L7-8282), das von der Slowenischen Forschungsagentur (ARRS) und der Slowenischen Akademie der Wissenschaften und Künste finanziert wird.

Nacionalni slogi kot propagandno sredstvo prebujajočih se narodov Slovenski in drugi nacionalni slogi v arhitekturi okoli leta 1900

Povzetek

Ena od značilnosti arhitekture Habsburške monarhije v zadnjih desetletjih njenega obstoja je pojav nacionalnih arhitekturnih slogov, ki jih lahko obravnavamo tudi kot odličen primer propagande prebujajočih se narodov v večnacionalni državi. Nacionalni slogi sicer niso avstro-ogrška posebnost, je pa slednja s svojo kompleksno politično in nacionalno problematiko predstavljala idealen teren za njihov razvoj. Pri tem se je treba zavedati, da so bili arhitekturni slogi posameznih narodov (z izjemo nemške neorenesanse) pogosto omejeni na opus enega arhitekta in njegovega kroga, tako da nikoli niso dobili širšega razmaha. Prevladujoči arhitekturni slog je vse do razpada monarhije ostal pozni historizem (z neorenesančnimi javnimi stavbami kot enim najpogostejših stavbnih tipov), poleg njega pa še (pretežno internacionalna) secesija, torej izrazito anacionalna arhitektura, ki bi jo lahko označili tudi za »vseavstrijsko«.

Pristopi k oblikovanju nacionalnih slogov so bili pri različnih arhitektih (in narodih) različni, v grobem pa jih lahko razdelimo v tri skupine. V prvo sodijo arhitekti, ki se pri iskanju nacionalnega sloga naslanjajo na zgodovinsko arhitekturo in tako še najbolj ostajajo v okvirih poznega historizma (npr. nemška neorenesansa, češki nacionalni slog), drugi se v prepričanju, da je ljudska umetnost tista, ki dejansko pripada nekemu narodu, za razliko od internacionalne umetnosti višjih družbenih slojev, pri izoblikovanju nacionalnega sloga naslanjajo na vernakularno arhitekturo (npr. zakopanski slog, tj. slog Poljakov v Galiciji, slovaški nacionalni slog). Tretja, nedvomno najbolj inovativna smer, ki je hkrati tudi najbližje secesiji, pa za izhodišče jemlje ornamente iz etnografske dediščine in le-te prenaša v arhitekturo (npr. madžarski nacionalni slog).

Kljub specifični politični, gospodarski in kulturni situaciji na Slovenskem je na prehodu iz 19. v 20. stoletje prišlo tudi do poskusov oblikovanja slovenskega nacionalnega sloga. Leta 1898 je Ivan (Janez) Jager (1871–1959) izdelal načrte za notranjščino Narodne kavarne v pritličju Pongratzove hiše na vogalu Gosposke ulice in Dvornega trga v Ljubljani (oprema je bila odstranjena leta 1932), ki jo je zasnoval v slovenskem nacionalnem slogu. Za oblikovno izhodišče je vzel vzorce iz pisanic, pa tudi z ljudskih oblačil, s čimer je po metodi sledil sorodnim poskusom na Madžarskem. Drugače je h kreiranju nacionalnega sloga pristopil Ciril Metod Koch (1867–1925), ki se je pri ljubljanskem Hotelu Tivoli (tudi Švicarija, 1908–1910) naslonil na (gorenjsko) vernakularno arhitekturo in njene značilne oblike zelo inovativno združil v novo celoto. Do ponovnega poskusa izoblikovanja slovenskega nacionalnega sloga je prišlo po prvi svetovni vojni, v prvih letih obstoja Kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev, ko je na različnih nivojih prihajalo do iskanja slovenske narodne identitete. Ivan Vurnik (1884–1971) je v sodelovanju z ženo Heleno, roj. Kottler (1882–1962), dunajsko slikarko, razvijal slovenski nacionalni slog, ki je temeljil na vzorcih z ljudskih vezenin, slikanih v barvah slovenske trobojnice z dodano zlato. Njuno prvo delo v nacionalnem slogu je prenova prezbitarija župnijske cerkve sv. Katarine na Topolu pri Medvodah (1919–1920), vrhunec njunih prizadevanj pa predstavlja stavba Zadružne gospodarske banke v Ljubljani (1921–1922). V drugi polovici dvajsetih let, ko je minil zanos prvih let nove države, je tudi vprašanje nacionalnega sloga prenehalo biti aktualno. Z Vurnikovo preusmeritvijo v funkcionalizem se tako zaključuje še zadnji poskus kreiranja slovenskega arhitekturnega sloga.

Poleg slovenskega najdemo na ozemlju današnje Slovenije še nekaj drugih primerov nacionalnih slogov. Stavbe narodnih domov so že zaradi svojega namena predstavljale pomembno propagandno sredstvo,

pa čeprav so bile pretežno zgrajene v »anacionalnem« neorenesančnem slogu dunajskega Ringa. Pomembno izjemo predstavlja Narodni dom v Mariboru (Jan Vejrych, 1898–1899), ki predstavlja edini primer češkega nacionalnega sloga na Slovenskem. Glede na razpoložljive vire ni mogoče podati nedvoumnega odgovora, zakaj se je naročnica, mariborska Posojilnica (oziroma njen ravnatelj Jernej Glančnik), odločila za češki nacionalni slog. Morda je šlo za dobro premišljeno propagandno potezo, saj je tako stavba že s svojo zunanjsčino kazala na prisotnost Slovencev (oziroma Slovanov) v sicer nemško govorečem Mariboru, lahko pa tudi, da so se naročniki odločili zgolj za češkega arhitekta (kar se je zgodilo tudi pri nekaterih drugih narodnih domovih), ki je stavbo zgradil v slogu svojih drugih stavb. Vsekakor je bil propagandni učinek dosežen, stavba je nemško večino v mariborskem občinskem svetu tako motila, da se je leta 1909 raje odločila za dražjo lokacijo Državnega mostu, kot pa da bi dopustila, da bi državna cesta Dunaj–Trst potekala mimo Vejrychovega Narodnega doma.

Za slovensko ozemlje, še zlasti za Štajersko, je bila značilna tudi močna nemška skupnost, ki je v štajerskih mestih, z izjemo Celja, predstavljala politično in gospodarsko večino, a se je zaradi vse večje slovenske emancipacije čutila vse bolj ogroženo (mnogokrat povsem neupravičeno). Med njihove korake za utrditev lastne pozicije sodi tudi gradnja nemških hiš, nemških ekvivalentov slovenskim narodnim domovom, med katerimi sta z vidika propagande najpomembnejši Nemški hiši v Brežicah (neznani arhitekt, 1904), najjužnejšem mestu Štajerske, in v Celju (Peter Paul Brang, 1906–1907), nacionalno najbolj problematičnem mestu v deželi. Obe stojita na pomembnih urbanističnih lokacijah in imata zunanjsčino oblikovano v slogu nemške neorenesanse, ki je zlasti od osemdesetih let 19. stoletja prevzela vlogo nemškega nacionalnega sloga. Nemško neorenesanso najdemo tudi na zunanjsčinah nekaterih zasebnih bivališč, s čimer so nemško govoreči in čuteči lastniki opozarjali na svojo pripadnost. Najlepši primer je brez dvoma vila Wettach v Ljubljani (Alfred Bayer, 1896–1897).

Prekmurje, do leta 1918 del ogrske polovice monarhije, predstavlja posebnost v slovenski zgodovini, pa tudi umetnosti. Murska Sobota je bila na prelomu stoletij deležna precejšnjega urbanističnega in arhitekturnega razcveta, pri čemer je ključno vlogo igral arhitekt László Takáts (1880–1916). Čeprav bi v mestu na skrajni zahodni meji Ogrske pričakovali kakšen primer madžarskega nacionalnega sloga, slednjega ne najdemo. Označevanje nekaterih Takátsevih del, zlasti katoliške župnijske cerkve sv. Nikolaja (sedaj stolnica, 1910–1912) in stavbe Hranilnice južnega dela Železne županije (sedaj Hranilnica prekmurskih dobrot, 1907), z madžarskim nacionalnim slogom, na kar namigujejo nekateri avtorji, se ne zdi smiselno. Primerjava z drugimi stavbami, zgrajenimi v omenjenem slogu, tj. z deli Ödöna Lechnerja (1845–1914) in njegovih naslednikov, nam, kljub uporabi nekaterih iz madžarske artnouveaujske arhitekture izvira-jočih elementov, pokaže pomanjkanje temeljnih elementov madžarskega sloga, kot so transilvanski vzorci, iz indijske ali perzijske arhitekture izvirajoči stavbni členi in žive barve, zato lahko omenjeni stavbi označimo kvečjemu za primera madžarskega art nouveauja, ne pa madžarskega nacionalnega sloga.

Umetnost med cenzuro in propagando v prvi svetovni vojni

Petra Svobljak

Uvod

»Zapljeni veliko, zelo veliko in v dvomnem slučaju rajše še nekoliko več,« so velevala navodila cenzorjem še spomladi leta 1918,¹ ko je nemški propagandni stroj ugotavljal, da »Kdor varčuje na propagandi, bo trošil na krvi.«²

Propaganda in cenzura sta bili dejavnosti, ki sta v prvi svetovni vojni zahtevali izjemen napor, vsaka po svoje sta usmerjali javno mnenje, manipulirali s socialnimi odnosi in upravljali z ekonomijo hrane in življenjskih potrebščin. Nobena država namreč v vojni ni mogla računati na zmago brez združenega in enotnega naroda, česar pa ni bilo mogoče doseči brez nadzora nad mislimi in dejanji slehernega državljana.³ Morda je bilo treba sleherniku v civilu posvetiti nekaj več pozornosti in usmerjati njegove misli, saj je civilni svet od vojaškega ločeval proces urjenja, v katerem je imela disciplina najpomembnejše mesto in v katerem so vrednote in čustva atrofirali, medtem ko je bilo umanjkanje avtomatske discipline v civilnem svetu, kjer se je čustveno (človeško) življenje nadaljevalo, mogoče preseči s ponavljanjem idej, ker je »civilna pamet standardizirana z novicami in ne z usposabljanjem,« kot je presodil Harold Lasswell v svoji študiji o tehnikah (zahodne/antantne/zavezniške) propagande med prvo svetovno vojno.⁴ Kot je ugotavljal, je prišlo med prvo svetovno vojno do spoznanja, da mobilizacija mož in sredstev ne bo dovolj, temveč bo potrebna mobilizacija mnenj, moč nad mnenjem pa je pomenila moč države nad življenjem in lastnino, ki je v času vojne prešla v roke uradnih ustanov z odprto licenco za delovanje in zlorabljanje.

Nadzor nad državljani monarhije

Tudi v Habsburški monarhiji ni bilo drugače. Habsburški uradniki v častniških uniformah so upravljali z informacijami iz dveh središč, Vojnega obveščevalno-nadzornega urada (Kriegsüberwachungsamt

¹ Kratka navodila za cenzorje, *Slovenec. Politichen list za slovenski narod*, 46/76, 4. 4. 1918, str. 5.

² »Wer in Propaganda spart, verschwendet in Blut«. Gl. Klaus MAYER, *Die Organisation des Kriegspressequartiers beim k.u.k. Armeoberkommando im ersten Weltkrieg 1914–1918*, Wien 1963 (tipkopis doktorske disertacije), str. 128.

³ Harold LASSWELL, *Propaganda Technique in the World War*, New York 1938, str. 10.

⁴ LASSWELL 1938 (op. 3), str. 11.

– KÜA) s cenzurnimi in nadzornimi nalogami ter Vojnega tiskovnega urada (Kriegspressequartier – KPQ), osrednjega vojnega propagandnega stroja, ki je seveda tudi cenzuriral, ko je naročal, odbiral in izbiral material.

Temeljni problem tako cenzure kot propagande je bil pravzaprav v avstrijskem patriotizmu, ki je izhajal iz nerešenega konflikta med nemško in večnacionalno identiteto dvojne monarhije, kar je seveda ogrožalo vsakršna prizadevanja za mobilizacijo t. i. avstrijskega duha v vojnem naporu. Vse do izbruha vojne je država storila malo ali nič za ustvarjanje avstrijske identitete, ki bi v vojni prešla na višjo stopnjo lojalnosti in patriotizma, propaganda je bila resda habsburška, nikakor pa ne sozvočna z nacionalno raznovrstnostjo monarhije.⁵ Morda med uspešne poskuse lahko štejemo razpise vojnih posojil; uspešna sta bila prva dva razpisa, pri naslednjih pa je bilo zaznati slabšanje življenjskih razmer v monarhiji ter premislek o »vlaganju« v lokalne in nacionalistične akcije.⁶ Ali pa t. i. *Wehrmann im Eisen*,⁷ v ljubljanskem primeru »brambni ščit v železju«, ko so 18. avgusta 1915 ljubljanske mestne oblasti postavile pred magistratom ščit, v katerega so Ljubljančani proti plačilu prispevka v korist vdov in sirot padlih vojakov zabijali žeblje; na splošno je bila dobrodelnost tista, ki je imela večkratni učinek, tako neposredno gmotnega kot propagandistično-patriotičnega. Za dvig patriotičnega duha je vojni arhiv začel izdajati vojaško-zgodovinsko serijo, ki je pripovedovala o junaštvih, častnikih, bojih na severni ali južni fronti, izdajali so časopis *Donauland*, v katerega so prispevala sloveča imena avstrijske književnosti, kot sta bila Stefan Zweig in Rainer Maria Rilke. Kot izpostavlja Mark Cornwall, pa je bila temeljna »težava« avstrijske propagande njena popolna vpetost v vojaški sistem.⁸

Obe nadzorno-propagandni ustanovi sta bili torej utemeljeni v izjemnem stanju, ki ga je dvojna monarhija, zlasti pa njen avstrijski del, uvedla že 23. julija 1914, ko je izjemne ukrepe sprejel ministrski svet s Karlom grofom Stürgkhom na čelu in suspendiral temeljne državljanske svoboščine, prepovedal periodični tisk, njegove prevode in povzetke, neperiodični tisk pa podvrigel pregledu političnih, policijskih ali deželnih oblasti. Tiskanje periodičnih publikacij z znanstveno vsebino je bilo nato dovoljeno šele z odredbo 29. marca 1918 (R.G.Bl. 118), toda pod pogoji, ki jih je določilo notranje ministrstvo. Tudi vse časopisje iz nevtralnih držav je bilo podvrženo policijski cenzuri. Pravno podlago za uvedbo izjemnega stanja je predstavljal *Dienstbuch J - 25a. Orientierungsbehef über Ausnahmeverfügungen für den Kriegsfall für die Reichsräte vertretenen Königreiche in Ländern*, ki je vseboval temeljne usmeritve in koordinacijo vseh v primeru vojne vpletenih ukrepov vojaške, gospodarske, pravne in politične narave. Omogočil pa ga je 14. člen državnega zakonika z 21. 12. 1867 (R.G.Bl. Nr. 141):

Če se v času, ko državni zbor ne zaseda, pojavi nujna potreba izdati predpise, glede katerih je v ustavi določeno soglasje državnega zbora, tedaj je mogoče izdati take predpise s cesarsko uredbo, pod odgovornostjo skupnega ministrstva, kolikor ne bi predpisi imeli namena spremeniti državni temeljni zakon ali ne vsebovati trajne obremenitve državnega zaklada ali odtujitve državne imovine.⁹

⁵ Mark CORNWALL, *The Undermining of Austria-Hungary. The Battle for Hearts and Minds*, New York 2000, str. 32.

⁶ CORNWALL 2000 (op. 5), str. 28.

⁷ Kathryn E. DENSFORD, *The Wehrmann in Eisen. Nailed Statues as Barometers of Habsburg Social Order during the First World War*, *European Review of History/Revue européenne d'histoire*, 24/2, 2017, str. 305–324.

⁸ CORNWALL 2000 (op. 5), str. 28.

⁹ Lojze UDE, *Boj za Maribor in Štajersko Podravje v l. 1918/1919*, Ljubljana 1960 (tipkopis), str. 4.

Svoboda izražanja in prepoved cenzure sta bila z uvedbo izjemnih ukrepov na neposrednem udaru, saj je zaplembo in odpiranje pisem brez sodnega ukaza pod izrednimi pogoji dopuščal že 5. člen državnega zakonika s 5. 5. 1869 (R.G.Bl. Nr. 66), 6. člen pa je postavil politično oblast v položaj, da je lahko izvajala okrepljen nadzor nad delovanjem društev, še posebno političnih.

Mirovanje temeljnih pravic je torej predstavljalo podlago za izvajanje izrednega stanja s KÜA in v ogrski polovici z njeno »sorodnico« v Budimpešti (Hadifelügyeleti Bizottság), ki sta preko »rdeče linije« koordinirali politiko cenzure in nadzora. Ne zgolj simbolno navezavo urada na vojno ministrstvo je predstavljal tudi sedež represivnega urada, ki je bil kar v prostorih ministrstva na Stubenringu 1 na Dunaju. Pravna utemeljitev urada je bila po mnenju številnih (pravnih) zgodovinarjev nezakonita in je, kot je ocenil Josef Redlich, kazala na to, da so oblasti že leta pred vojno predvidevale, da bo (morebitno) vojno mogoče voditi le ob popolni uveljavitvi diktatorskega režima,¹⁰ Lojze Ude pa ga je ocenil kot popolnoma tajni urad avstrijske diktature.¹¹

KÜA je vodil podmaršal Leopold Schleyer baron Pontemalghera, za svoje delovanje pa je urad zaposloval sodelavce z vojnega, zunanega, finančnega, notranjega in kmetijskega ministrstva, ministrstva za železnice ter z vrhovnega vojaškega poveljstva. Od uradnikov se je zahtevalo zanesljivo in popolno obvladovanje nemškega jezika, jedro personalne sestave pa je ostajalo nespremenjeno in je predstavljalo potrebno konstanto v delovanju urada. Uradniki, ki so izhajali s posameznih ministrstev, so predstavljali tudi vez med KÜA in izvornimi ministrstvi. KÜA so sestavljale skupine za zunanjo politiko in politične zadeve, za pretok blaga s tujino, politična skupina, skupine za sodne zadeve in posle z organi civilne cenzure, za pošto, telegram in telefonske zadeve, za uvozne in izvozne zadeve, za cenzuro telegramov in uporabo tujega tiska, vojaška cenzurna skupina, vojaška izvozna skupina, predstavnik c. kr. ministrstva za zadeve Bosne in Hercegovine, predstavnik c. kr. ministrstva za narodno obrambo c. kr. ministrstva za železnice, častnik za zveze vojne nadzorne komisije, za manipulacijske storitve kot tudi za t. i. strojne evidence. Organizacija urada se ni bistveno spreminjala vse do leta 1917, ko je prišlo do večje spremembe in so urad sestavljale politična skupina, cenzurna skupina, skupina za cenzuro tiska (politična in vojaška cenzura tiska), pisemska cenzura, cenzura telegramov, skupina za uvozne in izvozne zadeve in strojne evidence, delovala je še skupina za splošne zadeve, ki se je ukvarjala z mednarodnim prometom in pravnimi vprašanji v civilnih, kazenskih, državljanskih in upravnih zadevah v prometu s tujino.¹² S ponovnim sklicem dunajskega parlamenta so se spremenile tudi pravne okoliščine za delovanje KÜA, ki se je preimenoval v *Ministerialkommission im k.u.k. Kriegsministerium*, kar pa je dejansko pomenilo le spremembo v imenu, ne pa tudi v sami dejavnosti.

Urad je deloval v avstrijski polovici monarhije, predvsem delovanje politične in cenzurne skupine je bilo neskladno z ogrskim sistemom in vodenjem vojne na notranjepolitičnem področju. Gradivo urada, ki ga hrani Vojni arhiv na Dunaju, priča o zelo razvejani dejavnosti urada, ki je

¹⁰ UDE 1960 (op. 9), str. 4.

¹¹ Joseph REDLICH, *Österreichische Regierung und Verwaltung im Weltkriege*, Wien-New Haven 1925, str. 94; Gustav SPANN, *Zensur in Österreich während des I. Weltkrieges. 1914–1918*, Wien 1972 (tipkopis doktorske disertacije); Gustav SPANN, *Das Zensursystem des Kriegsabsolutismus in Österreich während des ersten Weltkrieges 1914–1918, Justiz und Zeitgeschichte. VIII. Symposium Zensur in Österreich 1780 bis 1989* (ur. Erika Weinzierl), Wien-Salzburg 1991, str. 31–58; Werner DAJANI, *Das Briefgeheimnis in der österreichischen Rechtsentwicklung*, Wien 1999 (tipkopis doktorske disertacije), str. 150; Tamara SCHEER, *Die Ringstraßenfront. Österreich-Ungarn, das Kriegsüberwachungsamt und der Ausnahmezustand während des Ersten Weltkrieges*, Wien 2010 (Schriften des Heeresgeschichtlichen Museums, 15).

¹² SCHEER 2010 (op. 11), str. 56–57.

preko svojih skupin izvajal nadzor nad življenjem državljanov, od malih »črnoborzijancev« na tržnicah, ki so prodajali predrago blago, do velikih prevratniških gibanj in procesov, ki so utirali pot razpadu monarhije. To je botrovalo izjemni količini nastale dokumentacije. Kot navaja Tamara Scheer, je na urad do sredine oktobra 1914 prišlo 7400 zadev, za kar je bilo potrebno zaposliti dva dodatna častnika – pisarja, obseg poslovanja leta 1915 pa je prinesel 45.000 datotek, kar je pomenilo ustvarjanje 100 dokumentov dnevno,¹³ ki so danes dostopni v 332 arhivskih škatlah.¹⁴ Kopičenju dokumentov je seveda sledila prostorska stiska, ki pa jo je vojno ministrstvo »rešilo« z zanimivo priprošnjo za razumevanje, da je treba vse težave rešiti, pri čemer udobje ne igra nikakršne vloge.¹⁵ V začetku delovanja urada je bilo zaposlovanje žensk izjema, z naraščanjem poslovanja, posebno od leta 1917 dalje, pa se je bilo treba soočiti tudi z zaposlovanjem žensk pod skupnimi in enakimi načeli. Tiste sodelavke urada, ki so bile že dalj časa zaposlene, so poimensko popisali s posebnimi formularji, posamezne pisarne pa so morale podati kratko poročilo o izkušnjah z delom z asistentkami, na podlagi česar je nastal priročnik *Službeni red za žensko pomoč v pisarnah* (Dienstordnung für weibliche Kanzleikräfte); število zaposlenih sodelavk KŪA je bilo nizko, od konca aprila 1917 jih je bilo v uradu šest.¹⁶ Vse zadeve, s katerimi so rokovali uradniki in uradnice v KŪA, so bile pogosto označene kot »uradna tajnost«, zato niso smele biti predmet nepooblaščenih pogovorov v uradu in zunaj njega.

Totalna cenzura v totalni vojni

Nadzor in cenzura sta bila tako glavna naloga KŪA, tudi temeljni orodji vojnega režima, pri čemer bo na tem mestu predstavljen predvsem sistem cenzure, ki je skupaj s propagando pomembno vplival na javno mnenje in ga oblikoval. Cenzurna skupina se je delila na cenzuro tiska, in sicer na politično in vojaško cenzuro tiska, ki so jo izvajali sodelavci notranjega pravosodnega in finančnega ministrstva ter častniki, na pisemsko cenzuro in cenzuro telegramov. Pisemsko cenzuro je vodil Skupni centralni poizvedovalni urad (Gemeinsames Zentralnachweisbureau), ki je bil ustanovljen že 6. avgusta 1914 in ga je vodil major Theodor Primavesi.¹⁷ Cenzura je bila vseobsegajoča, saj so pod njen drobnogled sodile vse vrste komunikacij – tisk, zasebna korespondenca, telegrami, telegraf, radijski promet, filmska produkcija, fotografije, pisemski golobi in zbirateljstvo. Poudariti velja, da cenzure niso izvajali v osrednjem uradu, temveč na pristojnih poštnih ali telegrafskih uradih ali na samem kraju nastanka medija komuniciranja (npr. pri poveljstvih vojaških enot, v ujetniških taboriščih).

¹³ SCHEER 2010 (op. 11), str. 67.

¹⁴ Österreichisches Staatsarchiv (OeStA), Kriegsüberwachungsamt (Ministerialkommission beim KM) (KA ZSt KM KŪA), 1914–1918. Za podatke o fondu gl. <https://www.archivinformationssystem.at/detail.aspx?ID=4803> (14. 9. 2020).

¹⁵ SCHEER 2010 (op. 11), str. 63.

¹⁶ SCHEER 2010 (op. 11), str. 63.

¹⁷ O pisemski cenzuri in njenem vplivu na Slovenskem gl. npr. Petra SVOLJŠAK, Slovenci v primežu avstrijske cenzure, *Velika vojna in Slovenci. 1914–1918* (ur. Peter Vodopivec, Katja Kleindienst), Ljubljana 2005, str. 109–127; Petra SVOLJŠAK, Zapleni vse, česar ne razumeš, utegnili bi škoditi vojevanju. Delovanje avstrijske cenzure med Veliko vojno, *Cenzurirano. Zgodovina cenzure na Slovenskem od 19. stoletja do danes* (ur. Mateja Režek), Ljubljana 2010, str. 55–65.

Urad je nadzoroval vso pošto iz tujine in v tujino z izjemo korespondence med avstro-ogrskimi državljani in državljani nevtralnih držav. Naloga cenzurnega pisemskega urada je bila urejanje in izvajanje posebnih odredb na področju delovanja pošte in telegrafa, urejanje cenzure celotne pošte iz tujine (pisma, vrednostna pisma in poštni paketi), cenzura notranje korespondence (zlasti na območju armade na fronti, ki je v »slovenskem« primeru obsegalo dežele južno od Brennerja, Koroško, Kranjsko, južno Štajersko, Primorje, Hrvaško, Slavonijo in Dalmacijo), cenzura vojne pošte in cenzura pošte vojnih ujetnikov. Glavna naloga cenzure pošte iz tujine je bila preprečiti poštni promet s sovražno tujino, za vojaške in državne oblasti pa je bila izjemnega pomena notranja korespondenca, ki je bila verodostojen, a lahko neugoden odsev razmer na domači fronti in je bila zaradi velikih količin neobvladljiva,¹⁸ zato se je cenzura omejila na naključne preglede ali izbrane naslovnike ter industrijska območja.¹⁹ Cenzuro vojaške pošte so izvajala poveljstva armade na bojišču, vendar je bilo tudi to opravilo preobsežno in so se tudi na tem področju cenzure uveljavili le naključni pregledi. Vsekakor je bila dejavnost cenzure zavita v tančico skrivnosti, ki jo je najprej skušal vsaj malo razgrniti ali, kot je zapisala Maureen Healey, ustanovo počlovečiti,²⁰ dunajski dnevnik *Neue Wiener Tagblatt*, po katerem je besedilo povzel tudi *Slovenec* 31. januarja 1916 in objavil članek, ki je dokumentiral delo cenzorjev na glavnem dunajskem poštnem uradu. Članek se je osredotočil na pisemsko cenzuro, ki je izvajala najobsežnejše delo, zaradi prevelikega obsega pa je dosledno pregledovala »le« pisemski promet vojnih ujetnikov:²¹

Po veliki večini so to skoraj same dopisnice z znanim rdečim križcem, katerih je slednji dan do 200.000. To je na mesec 5 do 6 milijonov, in to kopico ujetniške korespondence je treba prebrati, razvrstiti, napraviti o njej statistiko, poročati o njej in jo odpošiljati dalje in sicer v svesti, da je med nedolžnimi pozdravi morda tudi kaj ovrnega, kar zahteva največje pazljivosti. V istini ni nič čudnega, če se nahaja v cenzurnem oddelku kaj »ostanka«. Ob normalnih razmerah ne leži nobena dopisnica na tem uradu več kakor 24 ur. Dolžnost cenzorja je, da z modrim svinčnikom prečrta podrobnosti, katere so laiku često brezpomembne, in so v lastni deželi res brezpomembne, nikakor pa ne v tujini.²²

Poštni promet s tujino so od oktobra 1916 dalje nadzirale tri velike cenzurne postaje (Dunaj, Budimpešta, Feldkirch), v katerih je bilo zaposlenih 1000 ljudi in so mesečno obdelali od enega do treh milijonov poštnih pošiljk.²³ Cenzorje so zaradi občutljivosti materiala, s katerim so rokovali,

¹⁸ Samo za primer naj navedem, da je dvojna monarhija med vojno svojim vojakom razdelila 826,5 milijonov uradnih razglednic, avstro-ogrška vojna pošta pa je obdelala dnevno devet milijonov pošiljk, gl. Christa HÄMMERLE, "You Let a Weeping Woman Call You Home?" Private Correspondences during the First World War in Austria and Germany, *Epistolary Selves. Letters and Letter-Writers 1600–1945* (ur. Rebecca Earle), Aldershot 1999, str. 154; Martha HANNA, War Letters. Communication between Front and Home Front, 1914–1918-Online. International Encyclopedia of the First World War, https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/war_letters_communication_between_front_and_home_front (14. 9. 2020).

¹⁹ Zgovoren primer delovanja cenzure in predvsem nadzornega sistema je bil goriški politik in založnik Andrej Gabršček. Gl. Petra SVOLJŠAK, »Označen sem namreč za sumljivega in državi nevarnega prijatelja italijanske iredente«. Drobtnica o političnem preganjanju Andreja Gabrščka med 1. svetovno vojno, *Marušičev zbornik. Zgodovinospisec zahodnega roba. Prof. dr. Branku Marušiču ob 80-letnici*, Ljubljana 2019, str. 347–371.

²⁰ Maureen HEALEY, *Vienna and the Fall of the Habsburg Empire. Total War and Everyday Life in World War I*. Cambridge 2006, str. 132.

²¹ Npr. SVOLJŠAK 2005 (op. 17), str. 109–127.

²² Na cenzurnem uradu, *Slovenec. Političen list za slovenski narod*, 44/24, 31. 1. 1916, str. 4.

²³ SCHEER 2010 (op. 11), str. 96.

pred zaposlitvijo preverili, in sicer glede značaja, preteklega življenja in političnih prepričanj. Po poročanju *Slovenca* so bili cenzorji po večini prostovoljci, »tudi dame so med njimi, in so samo nekateri plačani«. ²⁴

Dejavnosti pisemske cenzure pa ni krojila le nepregledna količina pisemskega materiala, temveč predvsem (ali tudi) njihova jezikovna pestrost, kot je bilo zapisno v članku *Na cenzurnem uradu*, pravi babilon jezikov:

Razdeljena (cenzurna skupina – op. PS) je na 24 jezikovnih skupin: 3 nemške, 4 ruske, 3 italijanske, 2 češki, 1 madžarsko, a potem je tu tudi angleški, francoski, rumunski, ukrajinski, hrvaški, hebrejski, srbski, slovenski in poljski oddelek. Prihajajo pa tudi pisma in dopisnice, pisane v turškem, perzijskem, grškem, tatarskem, furlanskem, albanskem, armenskem, litvinskem, rusinskem in še v drugih jezikih. Tudi malorusko narečje je treba cenzurirati, kakor n. pr. besarabsko. Nekatera pisma so sestavljena, n. pr. rumunska, ki so pisana s cirilico, nadalje ima mnogo listov jako slab pravopis in iz vsega tega si lahko mislimo, kakšno delo čaka cenzorje. /.../ Treba je velikih izkušenj, zakaj ujetniki se včasih poslužujejo najsmelejših kombinacij in poraba tajnega pisma je zlasti v Rusiji jako razširjena. In uprav iz Rusije prihaja dnevno do 40 odstotkov vseh pisem in dopisnic, t. j. dnevno 100.000 dopisnic prihaja samo iz Rusije. Kakih 20 odstotkov je nemških pisem, ostala korespondenca je napisana v drugih jezikih. ²⁵

Pisemska cenzura, zlasti korespondence vojnih ujetnikov (v obe smeri, torej tudi pisma od doma), ²⁶ je sestavljala poročila, in sicer po narodnostnem načelu, s čimer je nudila usmeritve za državne ustanove glede obvladovanja razmer na domači fronti, kar je pokazalo na strateško vrednost pisem. Slovensko cenzurno skupino, ki se je morala zaradi obsega dela konec leta 1915 oddvojiti od skupne hrvaško-slovenske skupine, je vodil dr. Miro Potočnik, med cenzorji pa je bil tudi kustos dvorne biblioteke dr. France Kidrič, ki si ga je cenzurni urad izposodil za polovični delovni čas ter tako reševal problematiko pomanjkanja osebja. ²⁷ Zanimiv pa je tudi utrinek o delovanju dr. Ivana Prijatelja, ki je bil prav tako zaposlen v dunajski Dvorni knjižnici, kjer so med vojno postavili poseben oddelek za zbiranje knjig z vojno tematiko. Kot navaja Janko Hacin, se je z necenzuriranimi izvodi tujih knjig ukvarjal prav Prijatelj, ki je prijateljaval z dr. Milkom Brezigarjem, članom t. i. Slovenskega tajnega odbora, tajne organizacije za zrušitev monarhije. Preko knjižnice naj bi potekala tajna dejavnost prenosa šifriranih pisem iz Švice, ki jih je pošiljal Janko Hacin, in sicer naj bi v knjižnico poslali dva izvoda knjige ter v enega dali šifrirano sporočilo, ki naj bi ga nato Brezigarju predal dvorni knjižničar Prijatelj skupaj z enim izvodom knjige. Kasneje naj bi ta način prenašanja šifriranih sporočil zaradi nevarnosti opustili in s pomočjo Brezigarjevega brata, ki je bil kot enoletni prostovoljec zaposlen na vojnem cenzurnem uradu, šifrirana sporočila pošiljali preko pooblaščenih knjigarn z izvodi knjig, ki so nosile ponarejene nalepke o opravljeni cenzuri. ²⁸

²⁴ Na cenzurnem uradu 1916 (op. 22), str. 4.

²⁵ Na cenzurnem uradu 1916 (op. 22), str. 4.

²⁶ O cenzuri korespondence vojnih ujetnikov gl. tudi Alon RACHAMIMOV, *Arbiters of Allegiance. Austro-Hungarian Censors during World War I, Constructing Nationalities in East Central Europe* (ur. Pieter M. Judson, Marsha L. Rozenblit), Oxford 2005, str. 157–177.

²⁷ SVOLJŠAK 2005 (op. 17), str. 114.

²⁸ Janko HACIN, *Vsi ti mladi fantje*, Ljubljana 2006, str. 155–156.

Za doseganje svojih ciljev je centralni urad lahko uporabil vsa razpoložljiva sredstva, ustvariti je moral demarkacijo obeh front, bojevane in domače, ter ustvariti nadzor informacij, ki so se med njima pretakale. Kot ugotavlja Maureen Healey, je avstrijski projekt nadzora ciljal k sanaciji vseh tistih verzij in vidikov vojne, o katerih ljudje niso imeli neposredne izkušnje in znanja, kar je v praksi pomenilo »zaščititi« civiliste pred motečimi informacijami s fronte in vojake pred vznemirljivimi informacijami z domače fronte, saj sta obe fronti morali vzdržati.²⁹

Prebivalstvo se je seveda zavedalo, da cenzura deluje, težko je bilo spregledati bele lise v časopisih ali cenzurni žig na pismih in telegramih. Na podlagi odzivov dunajskega prebivalstva na posege cenzure, tudi v zasebna pisma, je Maureen Healey sklepal, da cenzura pravzaprav ni vzbujala posebnega strahu, temveč je bila bolj nadležna dejavnost, ki pa je vendarle narekovala previdnost tako v javnem kot zasebnem komuniciranju.³⁰ Bistvo avstrijske medvojne cenzure je bil nadzor prebivalstva in posameznih narodnih enot znotraj Avstro-Ogrske, ugotavljanje odnosa do aktualnih življenjskih razmer, pa seveda političnih nazorov in načrtov posameznih aktivističnih in nacionalističnih skupin glede prihodnosti monarhije. Cenzurna praksa je bila najtrša v času ministrskega predsednika Karla grofa Stürgkha, predvsem pa je bila podrejena vojaškemu interesu, zato je imela vojska v cenzuri predimenzioniran vpliv, kar pa je bilo mogoče prav zaradi prekinitve demokratičnega parlamentarnega nadzora. Po mnenju avstrijskih pravnikov je zato cenzurni aparat skupaj z drugimi sredstvi vojaškega absolutizma dosegal in presegal razumne meje oblastne samovolje.³¹

V skupini za telegrafsko cenzuro so delovali častniki, civilni uradniki v vojski in poštni uradniki, ki so preverjali, zadrževali ali odstranjevali telegrame, zanimiva ali uporabna mesta iz telegramov, zasebnih telegramov in tiskovin, v dnevnikih telegramskih poročilih pa so povzemali tudi pridobljene radiograme iz nevtralnih ali sovražnih držav.³² Kot je ocenil Gustav Spann, je bila cenzura telegramov bistveno lažje delo kot pisemska cenzura, saj je bil promet majhen, telegrafski (zasebni) promet preko državnih meja je bil prekinjen ali vsaj onespособljen za prehajanje neželenih novic. Posebna pozornost je veljala območjem v bližini fronte, zato je nadzor zasebnih telegramov in železniškega telegrafskega prometa potekal na državnih mejah, za posamezna delovna območja pa so bile pooblaščenice posebne komisije, na primer za Štajersko, Koroško, Salzburg in Zgornjo Avstrijo v Gradcu, za Primorsko pa v Trstu. Spomladi leta 1916 je bila ustanovljena radiotelegrafska postaja, saj je nova tehnologija zahtevala tudi posebne pristope, nadzorna pristojnost pa je bila v rokah telegrafske cenzurne skupine. Tudi telefonski promet je bil nadziran, zveze preko državnih meja pa so bile prekinjene.³³

Vojaška cenzurna skupina (od leta 1916) je skrbela tudi za slikovno cenzuro, pri čemer Tamara Scheer opozarja na pomembno razlikovanje med delom, ki ga je opravljala cenzura pri KŮA, in delom Vojnega tiskovnega urada,³⁴ ki bo predmet razlage v nadaljevanju. Naloga cenzure je bila defenzivnega značaja (čeprav je z leti dejavnost cenzure postajala vse bolj ofenzivna), cenzura pa je natančno vedela, kaj je dovoljeno in kaj ne. Slikovna cenzura je obsegala vse medije, ki so »nosili« slikovne upodobitve, od časopisov do razglednic, nadzirali pa so tudi tiste podobe, ki so bile

²⁹ HEALEY 2006 (op. 20), str. 131.

³⁰ HEALEY 2006 (op. 20), str. 137.

³¹ SPANN 1991 (op. 11), str. 41.

³² DAJANI 1999 (op. 11), str. 152.

³³ DAJANI 1999 (op. 11), str. 157–158.

³⁴ SCHEER 2010 (op. 11), str. 112.

priložene paketom ali pismom. Odziv bralcev/gledalcev na slike je bil v primerjavi z besedili težje predvidljiv. Tamara Scheer za primer navaja objavljanje slik vojnih ujetnikov. Tisti v avstro-ogrskih taboriščih so smeli biti upodobljeni na način, ki je prikazoval skrb za ugodne higienske razmere in življenjske pogoje, medtem ko so bile nezaželene upodobitve plešočių ali igrivih ujetnikov. Tudi za ujetnike pri delu so veljala pravila, objaviti se je smelo slike ujetnikov, ki so delali izven taborišč, ne pa tudi tistih del, ki bi jih bralstvo lahko razumelo kot ponižujoča. Cenzurna pravila so šla tako daleč, da so določila, da se na primer vojnih ujetnikov, ki pometajo cesto, ne sme v podnapisu poimenovati za pometaće. Prepovedana je bila tudi objava prijaznih slik avstro-ogrskih vojnih ujetnikov v nasprotnikovih taboriščih, saj naj bi uradni fotografi zgolj reklamirali podobe, ki niso bile odraz dejanskega stanja in so predstavljale namišljeno skupino vojakov – ujetnikov, kar bi lahko celo spodbudilo dezertacije iz vojske.³⁵ Pod drobnogled cenzorjev so bile postavljene tudi knjige, vojna je namreč spodbudila veliko založniško dejavnost, knjiga pa naj bi po Murray G. Hallu postala »velik bombni posek«.³⁶ Posebno pozornost so oblasti in cenzorji namenjali zemljevidom. Kmalu po začetku vojne so bili natisnjeni prvi vojni zemljevidi, po začetni prepovedi objav/tiskanja avtomobilskih in kolesarskih zemljevidov založb Freitag in Ravenstein v merilu 1: 300.000 je prišlo do preklica prepovedi po nemškem vzoru. Tudi vojna literarna dela so bila podvržena cenzuri, najprej so se »ustavila« na poštnih uradih in v KŪA, toda zaradi velike založniške dejavnosti je bilo potrebno postopke vendarle poenostaviti: tako leksikonov niso vedno znova pregledovali, knjige z več kot 20 stranmi niso potrebovale cenzurnega predpregleda, temveč je bila mogoča le naknadna zaplemba. V luči gospodarske vojne je bil seveda prepovedan izvoz strokovne literature, spodbujalo pa naj bi se izvoz propagandne literature v nevtralne države, za kar naj bi skrbeli posebni pisarni na Dunaju (v dogovoru z Vojnim arhivom) in v Budimpešti.³⁷ Poseben učinek cenzure je predstavljala prepoved branja, razširjanja in prodaje knjig, s katero so oblasti želele doseči točno določene cilje; po izrednem porastu otroške in mladostniške delinkvence na Dunaju so za zaježitev tega pojava sprejeli številne ukrepe. Med drugim je bil objavljen seznam 171 prepovedanih knjig, na otroke in mladostnike naj bi kvarno učinkovala tudi popularna kultura, kamor so med drugim uvrstili francoske ljubezenske prizore, kabarejske in kino predstave, ki so jih za otroke prepovedali.³⁸ Z začetkom vojne je bil prepovedan uvoz tujih filmov, kar naj bi sicer spodbudilo domačo filmsko produkcijo. Predvsem pa je bila naloga filmske cenzure že omenjena zaščita mladostnikov. Tako je na primer praška cenzura prepovedala projekcije za mladostnike, v Šleziji je bila narejena izjema za propagandne filme, tudi v Spodnji Avstriji so mladostnikom omejili ogled filmov, posebna odredba za varstvo mladostnikov pa je bila izdana za območje jugozahodne fronte. Na območju fronte, torej na Tirolskem, Salzburškem, Štajerskem, Koroškem in Kranjskem, pa tudi v Dalmaciji in Zgornji Avstriji, je bil ogled filmov dovoljen starejšim od 17. leta starosti, le posebne produkcije so bile izvzete, prav zato so oblasti v Trstu prosile za znižanje starostne meje na 12 let, saj so se sklicevale na stabilizacijski učinek filma na otroke.³⁹

³⁵ SCHEER 2010 (op. 11), str. 112.

³⁶ Murray G. HALL, Das Buch als „Bombengeschäft“, *Österreich und der Große Krieg, 1914–1918. Die andere Seite der Geschichte* (ur. Klaus Amann, Hubert Lengauer), Wien 1989, str. 140, povzeto po: SCHEER 2010 (op. 11), str. 114–115. Navedeno poglavje je dostopno tudi na <http://personal.murrayhall.com/archiv/> (22. 9. 2020).

³⁷ SCHEER 2010 (op. 11), str. 115.

³⁸ HEALEY 2006 (op. 20), str. 251–254.

³⁹ Paul WINKLER, Kinematografische Propaganda und Zensur in Österreich-Ungarn von 1914–1918 als gescheitertes kybernetisches Modell, *Medienimpulse*, 52/4, 2014, str. 7–8.

V javnem življenju dvojne monarhije je bila najbolj na očeh zagotovo cenzura tiska. Nadzor tiska v okoliščinah suspendiranega demokratičnega sistema in izjemnih razmerah so opredelila *Navodila (Dienstbuch J - 25a)* v 7. členu, deželni cenzurni uradi pa so od centralnih pridobili usmeritve za delo na področju tiska: tri ure pred »odhodom« v tiskarno so morali natančno pregledati vse časopise in izključiti za monarhijo škodljive novice, zloženke v obsegu do pet listov so morale biti dostavljene osem dni pred objavo, novice vojaškega značaja je moral KPQ potrditi skupaj z obveznim izvodom. Z ukazom 25. julija 1914 je bila *de facto* ukinjena svoboda tiska in uvedena je bila preventivna cenzura. Zaradi izjemne učinkovitosti in strogosti so nekateri časopisi preprosto prenehali izhajati, drugi so bili prepovedani (npr. *Glas slobode* iz Bosne in Hercegovine), sicer pa je časnikarstvo v vojnem času hodilo po mejni črti in včasih preskušalo, kaj bi zmoglo biti objavljeno. Po oceni Lojzeta Udeta se je germansko-slovanski spor, ki je med vojno doživljal svoj višek, udejanjal tudi skozi časopisno cenzuro. Dvojna merila je avtor opazoval skozi vsebine mariborskih nemških časnikov, zoper napade katerih se slovenski časopisi zaradi zaplemb niso mogli braniti.⁴⁰ Včasih pa se je pokazalo, da so morda cenzorji zatisnili oko ali pa bili pri delu nekoliko površni, če sodimo po večkrat omenjenem primeru objave članka *Jugoslovanski romarji v Evropi*, ki ga je povzel *Slovenec* 19. junija 1915 po zagrebški *Hrvatski* in tako slovensko javnost seznanil z ustanovitvijo, programom in člani Jugoslovanskega odbora, a ga tudi zaključil s soglasjem z vojnim naporom in deklarirano lojalnostjo cesarski hiši, kar je morda tudi omogočilo »sporno« objavo:

Prav nič se ne bojimo, da bi ta spomenica zmešala glavo našega človeka. /.../ Ti ljudje so se sami izgnali iz naše domovine. Njihovo delo kaže, da jim srce ni doma, ampak pri Srbih in v Črni gori. Zato s temi ljudmi nimamo nič skupnega, ker njihovo delo nasprotuje naši stoletni zvestobi habsburški dinastiji. Hrvat in Slovenec ima svojo domovino le pod Avstrijo. Pod to streho pričakujemo lepše bodočnosti, za katero žrtvujemo radi vse.⁴¹

Na nedoslednosti in neenake cenzurne prakse opozarja tudi Tamara Scheer, ki je zasledila tudi primere izida ene izdaje časopisa, druga istega dne pa je bila prepovedana.⁴² Zlasti za začetno vojno obdobje velja poudariti, da je bila v tisku prisotna tudi močna samocenzura, predvsem kot odraz spontanega in iskrenega patriotizma. Novinarji so se z vojnimi razmerami seveda znašli v povsem novih in neznanih delovnih okoliščinah. Zato so zanje organizirali »tiskovne večere«, s pomočjo katerih naj bi izboljšali komunikacijo ter podučili novinarje, kako morajo poročati o vojaških in vojnih temah. Drugo sredstvo posredovanja navodil za poročanje so bile novinarske konference,⁴³ ki so služile predvsem vojaško-političnim informacijam in bi morale pozitivno vplivati na razumevanje cenzurnih ukrepov s strani novinarjev.⁴⁴ Tiskovne konference so bile trodelne, najprej so posredovale navodila glede obravnave aktualnih vprašanj, potem so obravnavale poročila civilnih in vojaških oblasti, del pa je bil namenjen tudi novinarskim vprašanjem. Časopisna uredništva so bila obveščena o tem, kaj smejo objaviti, obenem pa so jih podučili tudi, kakšen odnos morajo imeti do aktualnih vprašanj. Jeseni 1917 je časopisna cenzura začela popuščati, zlasti na področju objavljanja prispevkov o političnih zadevah, medtem ko so bile novice vojaške narave še vedno

⁴⁰ UDE 1960 (op. 9), str. 11.

⁴¹ Jugoslovanski romarji v Evropi, *Slovenec. Političen list za slovenski narod*, 43/137, 19. 6. 1915, str. 3.

⁴² SCHEER 2010 (op. 11), str. 128.

⁴³ Walter REICHEL, „Pressearbeit ist Propagandaarbeit“. *Medienverwaltung 1914–1918. Das Kriegspressequartier (KPQ)*, Innsbruck 2016, str. 58.

⁴⁴ SCHEER 2010 (op. 11), str. 133

usmerjane s strani KPQ. Nenazadnje je k temu prispeval tudi ponoven zagon delovanja dunajskega parlamenta, kar je odprlo vrata živahnim parlamentarnim razpravam in številnim interpelacijam, o katerih so necenzurirano poročali tudi mediji. Časopisi so začeli prinašati tudi zapise o koncu vojne in o mirovnih pobudah, kar je dodatno zamajalo vzdušje na domači fronti, ki so ga zaznamovali splošno pomanjkanje, protesti (žensk in otrok) za kruh in izboljšano preskrbo ter stavke v industrijskih območjih. Navezanost med obema frontama se je zrcalila v prehajanju neugodnih novic iz zaledja na bojišče, kar je vznemirjalo vojaške oblasti do te mere, da je vrhovni poveljnik Arthur Arz pl. Straussenburg objavil seznam časopisov, katerih distribucija na vojnem območju je bila prepovedana, zlasti so bili škodljivi socialnodemokratski in t. i. nacionalistični časopisi, med katerimi so bili tudi *Slovenec*, *Glas Slovenca*, *Hrvata i Srba* ali *Lidové Noviny*.⁴⁵ Proti koncu so časniki celo povzemali poročila Reutersa ali D'Annunzijeve letake, ki so prileteli na dunajska tla 9. avgusta 1918. Umetna karantena, kot je poveljnikov ukrep imenoval Mark Cornwall,⁴⁶ ni bila nepropustna, saj je prehajanje novic (od ust do ust) omogočilo tudi gibanje vojaških enot med fronto in zaledjem. Poleg tega je izhajanje časopisov krojila še ena posebna okoliščina, in sicer pomanjkanje papirja, pri razdeljevanju katerega naj bi osrednje oblasti prav tako uveljavljale dvojna merila za časopise, ki so izhajali izven Dunaja.⁴⁷

Vojni tiskovni urad in propaganda

Drugi steber cenzure in gonilna sila propagande v monarhiji je bil že omenjeni Vojni tiskovni urad (KPQ), ki je bil neposredno podrejen vrhovnemu poveljstvu vojske, izvajal je propagando in cenzuro na bojišču ter nadziral novice o armadi ali vojnem naporu, ki so bile posredovane domačim ali tujim novinarjem. Bedeti je moral tudi nad tem, da so domači novinarji in časopisi pisali lojalno in v skladu z navodili, na vsakodnevni novinarskih konferencah (od 1916 dalje) je poročal o položaju na bojiščih, sistematično obdeloval podatke iz tujega tiska, sestavljal strogo zaupne referate za cesarjev urad in vrhovno poveljstvo, ukvarjal pa se je tudi s propagando in začel izdajati posebne časopise za vojake. Urad je bil mobiliziran že 28. julija 1914, temelji pa so bili postavljeni leta 1909, ko so nastala navodila za mobilizacijo propagandnega urada in vojaških atašejev. Prvi sodelavci so prihajali z Dunaja, že v naslednjem mesecu je zaposloval 51 oseb, do konca vojne pa je štel 925 oseb.⁴⁸ Uradu je do leta 1917 poveljeval vojaški zgodovinar polkovnik Maximilian pl. Hoen, za njim Wilhelm Eisner-Bubna (po obeh poveljnikih se tudi periodizira delovanje KPQ), največji vpliv na razvoj urada pa naj bi imel po mnenju poznavalcev Edmund Glaise pl. Horstenau, ki je pripravljaval osnutke uradnih poročil in izjav za javnost.⁴⁹ KPQ je bil nastanjen v Dukli (kasneje se je selil v Zsolno/Žilina, del v Nagybecsce/Bytča in Ostravo, leta 1917 pa na Dunaj). Sprva je usklajeval časopisno poročanje in na novinarskih konferencah usmerjal poročanje vojnih dopisnikov,

⁴⁵ CORNWALL 2000 (op. 5), str. 284.

⁴⁶ CORNWALL 2000 (op. 5), str. 284.

⁴⁷ UDE 1960 (op. 9), str. 11.

⁴⁸ Christoph TEPPEBERG, War Press Office (Austria-Hungary), 1914–1918-Online. International Encyclopedia of the First World War, 20. 10. 2015, https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/war_press_office_austria-hungary (20. 9. 2020).

⁴⁹ TEPPEBERG 2015 (op. 48), p. 13.

ki so morali biti vredni zaupanja in obvladati nemško ali madžarsko.⁵⁰ Za poročanje je bilo najprej izbranih 16 domačih in 15 tujih novinarjev, potem se je število avstrijskih dvignilo na 32, madžarskih na 24 in tujih celo na 48. Vojni dopisniki niso bili vojaške osebe, nosili so civilne obleke, na roki pa so imeli ovit črno-rumen trak z napisom »tisk«. Po drugi strani pa so bili v vojaški kazenski in disciplinski pristojnosti. Ko je sredi marca 1917 naloge poveljnika KPQ prevzel polkovnik Wilhelm Eisner-Bubna, je naraslo število sodelavcev, KPQ pa je pod novo preambulo vstopil v še večjo ofenzivo: »Tiskovna služba je propagandna služba. Obe sta najpomembnejši za dvig ugleda vojske doma in v tujini. Dolžnost vseh vojaških agencij je, da nudijo obsežno podporo dejavnostim KPQ. Seveda to velja v prvi vrsti za poročila vojnih poročevalcev.«⁵¹ Celoten napor je bil torej usmerjen v večanje ugleda vojske in monarhije z aktivno propagando doma in v tujini, na fronti in v zaledju ter preprečevanje vdora vsakršnih informacij, ki bi škodile vojski in monarhiji. Sodelovanje v KPQ je bilo lahko izraz globokega patriotizma in prepričanja v veličino avstrijskega orožja ter seveda v pravičnost avstro-ogrske vojne, z vidika posameznika pa je bila odločitev verjetno težja in je nihala med kolaboracijo, umikom ali opozicijo. Delati za KPQ je namreč pomenilo delati v sozvočju z zahtevami (vojaških) oblasti in se morda na ta račun odmakniti od svojih prvotnih umetniških nagibov. Steve Beller je v oceni dveh najznamenitejših avstrijskih vojnih dopisnikov Alice Schalek in Rode Rode menil, da je prva verjela v to, kar je pisala, podvomil pa je v misel Rode Rode, da je vojna orodje, da postaneš človeški. Dejstvo pa je, tako Beller, da je v vojnopropagandnem naporu kulturna elita sodelovala v velikem obsegu, ne glede na to, ali je verjela v nujnost te dejavnosti za uspešen izid vojne ali ne. Del kulturniške elite se je od vojne odmaknil, pobegnil v zasebnost, npr. Gustav Klimt ali pisatelj Arthur Schnitzler, kot najbolj skrajno obliko umika pa avtor razume tudi samomor.⁵² Opozicija v vojni je pomenila predvsem pacifizem, po Bellerju je bil najbolj znan primer avstrijskega pacifizma atentat na ministrskega predsednika grofa Stürgkha, ki ga je izvedel socialist in teoretični fizik Friedrich Adler, večina pa je svoj pacifizem izražala bolj zasebno ali v nevtralni (varni) tujini. Med najbolj znanimi in glasnimi oporečniki je bil zagotovo Karl Kraus z delom *Die letzten Tagen der Menschheit* (slov. *Poslednji dnevi človeštva*, prvič objavljeno 1918). Kot je ocenila Ivana Bogdanović, se v kontekstu vojne propaganda poslužuje različnih orodij, kot so manipulacija, demagogija in agitacija, poleg sofizma, hipokrizije in laži.⁵³

Ko se je dejavnost KPQ razširila z umetniško skupino, fotografi, ustvarjalci filmov in gledališčniki, se je tudi število pripadnikov urada zelo povečalo. Kot primer naj navedem, da je samo v umetniški skupini delalo približno 350 vojnih slikarjev.⁵⁴ Tudi sicer se številke zaposlenih ali sodelujočih v KPQ med posameznimi avtorji precej razlikujejo, od skupno 550 umetnikov in novinarjev do 451

⁵⁰ Propaganda, Künstler und KPQ, Österreichisches Staatsarchiv, Wien 2014, <http://wk1.staatsarchiv.at/propaganda-kuenstler-und-kpq/kriegspressequartier/vorschrift-fuer-die-bildliche-berichterstattung/> (18. 9. 2020).

⁵¹ Walter KALINA, Österreichisch-ungarische Propaganda im Ersten Weltkrieg. Das k.u.k. Kriegspressequartier 1914–1918, *Viribus Unitis. Jahresbericht 2015 des Heeresgeschichtlichen Museums*, Wien 2016, S. 9–23.; Walter ALBRECHT, Österreichisch-ungarische Propaganda im Ersten Weltkrieg, Heeresgeschichtliches Museum, Wissensblog, 6. 6. 2018, <https://blog.hgm.at/2018/07/06/oesterreichisch-ungarische-propaganda-im-ersten-weltkrieg/> (19. 9. 2020).

⁵² Steve BELLER, The Tragic Carnival. Austrian Culture in the First World War, *European Culture in the Great War. The Arts, Entertainment, and Propaganda, 1914–1918* (ur. Aviel Roshwald, Richard Stites), Cambridge-New York 1999 (Studies in the Social and Cultural History of Modern Warfare, 6), str. 127–161.

⁵³ Ivana Z. BOGDANOVIĆ, ‚Heilige (Un)Zeit‘ – Robert Musil als Ghostwriter der k. und k. Propaganda, *Oberleutnant Robert Musil als Redakteur der Tiroler Soldaten-Zeitung* (ur. Mariaelisa Dimino, Elmar Locher, Massimo Salgaro), Paderborn 2019, str. 200.

⁵⁴ ALBRECHT 2018 (op. 51).

umetnikov, pa 346 ali 668 do najvišje številke 880 sodelavcev tiskovnega urada.⁵⁵ Kljub razvejani in raznovrstni propagandni mreži KPQ ni uspelo mobilizirati telesa in duha državljanov monarhije ne na fronti ne v zaledju. Že na podlagi enega mesečnega poročila KPQ je mogoče razbrati zelo raznovrstno delo urada, težje je soditi o njegovi učinkovitosti. Poročilo za december 1917 je na primer razčlenilo učinke propagande na domačih tleh, pri zaveznikih, ki so jim distribuirali različni propagandni material od filmov do slikovnega materiala za časopise, v nevtralnih in sovražnih državah. KPQ je ocenil, da je bil izid propagandne brošure *La marche sur Trieste. Documents de la section photographique de l'Armé* dobra poteza, saj so v dobrem mesecu zbrali okoli 2000 prednaročil, prav tako naj bi javnost dobro sprejela koledar za leto 1918, ki se je prodajal preko urada vojnega skrbstva. Major Robert Michel je uredil knjižico *Kasperls Kriegsdienst* (Pavlihova vojna služba), katere 1000 izvodov je bilo namenjenih vojakom v času premirja ali po demobilizaciji. V službi KPQ je prejemnik literarne nagrade Bauernfeld Franz Werfel obiskal Trst in Gorico na povabilo deželnega namestnika in se seznanil z vojnim uničenjem in delom za obnovo porušenih krajev. Poročilo je navajalo visoke številke natisnjene materiala, samo novembra 1917 je izšlo 1000 publikacij, decembra 1200, v zadnjem četrtletju leta 1917 so ilustrirani časopisi objavili okoli 3000 slik oddelka za fotografijo, naraslo je število postavitev slik »v službi« KPQ na različnih lokacijah s 64 na 304. Izpostava za film je v decembru dokončala tri filme (*An der Piave, Die Friedenverhandlungen von Brest-Litowsk, Ein Tag bei einer österreich-ungarischen Torpedoflotte*), obdelani so bili filmi *Der Kampf in dem Hochgebirge, Österreich-Ungarische Kulturarbeit in Albanien*, propagandna drama *Helden der Heimat*. Za *Kriegswochenaufnahmen* je bilo posnetih 30 različnih situacij, za kar je delalo pet filmskih skupin na jugozahodni fronti in ena pri poveljstvu v Pulju. Filma *Montenegro* in *Eine Höhe im Sturm genommen* so generalne vojaške oblasti kupile trikrat, drugi film je bil v državi prodan kar enajstkrat. Glede propagande v tujini je poročilo navedlo razstavo *Isonzoausstellung* v prostorih kraljeve akademije za umetnost v Berlinu, ki je kasneje potovala še v Dresden in München; vojnemu ministrstvu je bilo predlagano, da v okviru berlinske secesije pripravi razstavo *Kriegsgräberausstellung*.⁵⁶

KPQ je torej prerasel v osrednji propagandni in informacijski aparat, ki je združeval vsa področja medijskega izražanja. Poleg vojnih poročevalcev so znotraj urada, katerega vodenje je bilo ob poveljniku zaupano še namestniku in pomočnikom, delovale cenzurna, propagandna, tiskovna in umetniška skupina, domača pisarna, pisarna za tujino, fotografska izpostava in t. i. I (Italija) – izpostava ter upravni aparat z arhivom in registrom. Vse naloge vodstvene skupine so bile v neposredni povezavi s poveljnikom vojske. »Ustanovna« skupina vojnih poročevalcev KPQ je bila razdeljena v avstrijsko, ogrsko, zavezniško in nevtralnno, vodja skupine pa je moral organizirati izlete na fronto in koordinirati uredniško delo vojnih poročil. Vojni poročevalci so bili v popolni osami in celo niso smeli zapustiti svojih prostorov. Ukrep je prvi poveljnik KPQ sicer omilil z zarisom namišljene črte okoli kraja, kjer so prebivali, in je novinarji niso smeli prestopiti. Poročali so seveda o stvareh, ki jih niso ne videli ne izkusili, včasih zelo podrobno. V resnici je bil dejanski poročevalec AOK, kot se je izrazil Walter Albrecht, ki je navedel tudi zelo zanimivo pričevanje Klause Mayerja, da je naloga vojnega dopisnika očistiti novice, jih preobleči, okrasiti, pregnesti in narediti čim bolj okusne, Karl Stroba pa je zapisal, da je bilo načelo KPQ, da so vojni dopisniki pripuščeni na bojišče

⁵⁵ ALBRECHT 2018 (op. 51).

⁵⁶ OeStA, Kriegsarchiv, Feldakten, Armeeoberkommando, Kriegspressequartier (KA FA AOK KPQ), Karton 25, Bericht über die Propagandatätigkeit des k.u.k. Kriegspressequartiers im Monat Dezember 1917.

zgolj v primeru očitnega uspeha, medtem ko so bili neuspehi tabu.⁵⁷ V obdobju Eisnerja-Bubne so se vojni poročevalci nekoliko bolj približali bojišču ali vsaj njegovemu neposrednemu zaledju, na posameznih odsekih fronte je bilo po presoji predstojnikov lahko organizirano tudi daljše bivanje, ko so se jim pridružili tudi vojni slikarji in fotografi. Sicer pa so bili razgovori s poveljniki s posebno odredbo z 28. novembra 1915 prepovedani, pa tudi vojaški poveljniki so dobili navodila, po katerih poročevalcem ali drugim nepooblaščenim osebam niso smeli poročati o vojaških zadevah, saj je bilo mogoče le s takšnimi ukrepi preprečevati pronicanje vojaških skrivnosti ali pomembnih informacij vojaškega značaja. Toda prodornost zavezniške (nemške) in antantne propagande je narekovala nekoliko zauplivejši odnos do vojnih poročevalcev tudi s strani avstro-ogrške propagande. Od konca maja 1917 so se tako lahko večje skupine poročevalcev odpravile na mesta večjih vojaških spopadov pod skrbnim nadzorom vojaških poveljstev, seveda, ki so izvedla tudi predhodno cenzuro poročil, potem pa so morala ta prestati celo dvojno ali trojno cenzuro in nikakor niso smela poročati o teritorialnih ali človeških izgubah; zaradi cenzure so poročila do časopisov prišla tudi s tedenskim zamikom. Spremembo v poročanju je prinesla vojna z Italijo, ko so poročila postala obsežnejša, celo čustvena in »navijaška«.

Tiskovna skupina se je ukvarjala z obdelavo vojaških novic, da bi primerno ukrojila domači tisk in vplivala na tujega. Ta skupina je bila poleg umetniške po imenih najbolj sloveča, saj je vključevala številne pisatelje in novinarje, ki so delali za KPQ v imenu svojih matičnih časopisov. Menda je bil pogost očitek, da so se bolj ukvarjali z literaturo kot pa z naloženimi nalogami.⁵⁸ Kot vojni dopisniki so na primer delovali Ludwig Biró za *Pester Lloyd*, Sven Hedin in Ludwig Hirschfeld za *Berner Tagblatt*, Egon Erwin Kisch, Robert Michel in Ferenc Molnár za *As Est*, Leo Perutz in Alexander Roda Roda za *Neue Freie Presse*, *Union Stuttgart*, *Berliner Illustrierte Zeitung*, *Pester Lloyd* in *Vossische Zeitung*, Alice Schalek za *Neue Freie Presse*, Hugo Schulz za *Arbeiterzeitung* in Margit Vészi za *Pester Lloyd*. Nekateri literati ali novinarji so bili v KPQ zaposleni zgolj projektno in za kratek čas, kot na primer Hugo von Hofmannsthal, Ludwig Ganghofer, Robert Musil in Franz Werfel.⁵⁹ Zagotovo je bila osrednja literarna osebnost skupine Stefan Zweig, ki se je ob izbruhu vojne s pismom, ki je bilo objavljeno v časopisu *Berliner Tageblatt* 19. septembra 1914, poslovil od svojih prijateljev v tujini za čas, ko so bile države v vojni, in se povsem integriral v avstrijsko propagandno mašinerijo. Predstavljal si je, da bo v vojni služil aktivno, vendar mu je to preprečilo zdravstveno stanje in se je moral zadovoljiti s pisarniškim delom v vojnem arhivu, kjer je »čistil« vojna poročila. Julija 1915 je bil poslan v osvobojeno Galicijo z nalogo zbiranja dokumentov o ruski zasedbi Galicije. Tam naj bi tudi spoznal, da se je treba proti vojni boriti. Ko se je soočal z grozotami vojne, je spoznaval razkorak med dejanskim stanjem in poročili, ki jih je urejal za pisalno mizo, vendar je te razlike ubesedil šele kasneje v svoji avtobiografiji *Die Welt von Gestern* (Včerajšnji svet. Spomini Evropejca, prvič objavljeno 1941). Leta 1915 je začel pisati pacifistično dramo *Jeremija*, ki je bila premierno postavljena na oder v Zürichu februarja 1918.

⁵⁷ ALBRECHT 2018 (op. 51).

⁵⁸ ALBRECHT 2018 (op. 51).

⁵⁹ Christoph Tepperberg, War Press Office (Austria-Hungary), 1914–1918 Encyclopedia Online, https://encyclopedia.1914-1918-online.net/Article/War_press_office_austria-hungary (20. 9. 2020).

Sodelavci KPQ – nekaj primerov

Kot je bilo omenjeno, se je KPQ pridružil tudi pisatelj, esejist in gledališki kritik Robert Musil,⁶⁰ ob izbruhu vojne rezervni častnik in kasneje črnovojniški poročnik, ki je bil udeležen med drugim tudi v 4. soški bitki in v bojih v Dolomitih. Prvič je bil na slovenskih tleh od sredine novembra do sredine decembra 1915, ko je bil njegov 169. črnovojniški pehotni bataljon poslan kot okrepitev soške armade. Tedaj je meglene, deževne in hladne dneve preživel med drugim v župnišču v Črničah in v dnevniku opisal tamkajšnje prebivalce. Zaradi bolezni se je pridružil KPQ in od junija 1916 do aprila 1917 najprej urejal frontni časopis *Tiroler Soldaten-Zeitung*, od oktobra pa je bil tudi njegov pisec.⁶¹ Omenjeni časopis je v letu 1916 ob nedeljah prišel med vojake na bojišču, v njem pa se je Musil razpisal tudi o slovenskem iredentizmu ter slovenskih politikih in slovenskih časopisih kot nosilcih iredentistične politike;⁶² pod njegovim uredništvom je izhajal tudi drugi frontni časopis *Heimat*. Drugič je bil dodeljen kot strokovnjak za odličja in nagrade poveljstvu jugozahodne fronte v Mariboru, kamor je prišel 16. aprila 1917, dva tedna kasneje pa je bil poslan na poveljstvo 5. soške armade v Postojno kot umetnostnozgodovinski strokovnjak v Borojevičevi armadni skupini. Kot poudarja Mira Miladinović Zalaznik, je bil pri poveljstvu 5. soške armade v času od 10. do 12. soške bitke in ni posebno cenil poveljnika soške armade generala Svetozarja Borojevića pl. Bojne, imenoval ga je za Pavliho, razloga za to oznako pa ni navedel. Kot umetnostnozgodovinski strokovnjak je bil leta 1917 tudi na Goriškem, kjer je ocenil »zaplenjena«⁶³ umetniška dela in jih zaščitil. Vojno je Musil končal pri KPQ na Dunaju, njegova propagandna besedila pa so bila podvržena temeljiti analizi.⁶⁴ Svoje vojne vtise in izkušnje je po vojni zapisal v svojih literarnih delih.⁶⁵

Novinarica, pisateljica in fotografinja Alice Schalek je svojo vojnoreportersko pot začela na južnotirolski fronti,⁶⁶ kjer je bila resnična glasnica avstrijske vojne propagande⁶⁷ in je vojno celo predstavljala kot silo modernizacije,⁶⁸ podpirala je masovni entuziazem za vojno, ko je ta izbruhnila proti Italiji. Obenem je KPQ, kot ocenjujejo poznavalci, z Alice Schalek dobil tip vojne dopisnice, ki ni zgolj poročala o vojaških dogodkih, temveč je kot fotoreporterka poročala na način, s katerim je vzdrževala zanimanje bralcev.⁶⁹ Če je bila na tirolski fronti zavarovana pred streli, so se razmere spremenile na njeni drugi reporterski nalogi na južnem bojišču v Srbiji in Črni gori, kamor je prišla jeseni leta 1915. Po avstrijsko-nemški zasedbi je obiskala Beograd in v maniri vojne propagandistke

⁶⁰ O Robertu Musilu in njegovi slovenski izkušnji: Mira MILADINOVIĆ ZALAZNIK, Ein anderes Bild Robert Musils, *Literarische Freiräume. Festschrift für Neva Šlibar* (ur. Vesna Kondrič Horvat), Ljubljana 2019 (Slovenske germanistične študije, 15), str. 107–118.

⁶¹ Več o tem *Oberleutnant Robert Musil* 2019 (op. 53); BOGDANOVIĆ 2019 (op. 53), str. 193–208.

⁶² Članek je v dveh delih izšel 5. in 12. novembra 1916, več MILADINOVIĆ ZALAZNIK 2019 (op. 60), str. 110–116.

⁶³ MILADINOVIĆ ZALAZNIK 2019 (op. 60), str. 109.

⁶⁴ Npr. BOGDANOVIĆ 2019 (op. 53) str. 202–208.

⁶⁵ Oliver PFOHLMANN, Musil, Robert, 1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War, https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/musil_robert (20. 9. 2020).

⁶⁶ Alice SCHALEK, *Tirol in Waffen. Kriegsberichte von der Tiroler Front*, München 1915.

⁶⁷ Christine MORSCHER, Ray GALVIN, *Alice Schalek's War. The Story of Austria-Hungary's Only Woman War Correspondent in the First World War*, Cambridge 2006, str. 6.

⁶⁸ Christian RAPP, Schalek, Alice, 1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War, https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/schalek_alice (20. 9. 2020).

⁶⁹ MORSCHER, GALVIN 2006 (op. 67), str. 6.

pisala o petorazrednem provincialnem srednjeevropskem mestu in ne brez predsodkov tudi o razlogih za srbski poraz. Verjela je, da je okupacija večna in srbska neodvisnost prav tako za večno stvar preteklosti. Decembra 1915 je s skupino reporterjev v organizaciji KPQ obiskala tudi vojno oporišče v Boki Kotorski, očarala sta jo mirna in sproščena atmosfera ter barvita noša.⁷⁰ Naslednja reporterška naloga je Alico Schalek pripeljala v osrčje vojne, na soško fronto na goriško mostišče, k poveljniku soške armade Borojeviću, ki jo je spodbudil k pisanju o moštvu in njegovem naporu v vojni, za katero je domača fronta, po občutku reporterke, začela izgubljati zanimanje.⁷¹ Na soški fronti se je Alice Schalek znašla v primežu različnih zahtev vojnega dopisništva, saj je težko pisala o junaštvih, s katerimi bi seveda vzdrževala vojni entuziazem na domači fronti, ne da bi omenjala tudi vse grozote vojne. Iz vojnih reportaž je nato nastala znamenita knjiga *Am Isonzo*,⁷² na podlagi bogatega fotografskega materiala je pripravila serijo ilustriranih predavanj po več kot dvajsetih mestih v monarhiji. Za svoje delo je bila odlikovana z zlatim križem za zasluge s krono (Goldenes Verdienstkreuz mit der Krone), po drugi strani pa je bila izpostavljena kritikam znamenitega Karla Kraussa in socialnodemokratskih prvakov, ki so zahtevali njen odpoklic in ga potem, ko je von Hoen zapustil poveljniško mesto KPQ, tudi dosegli.⁷³ Antimilitaristu Karlu Kraussu je bila zaradi svojega propagandističnega provojnega poročanja trn v peti od samega začetka, kot piše Elisabeth Klaus, je postala za Kraussa simbol vsega, kar je šlo narobe v medijih, napadal pa jo je tudi kot žensko reporterko.⁷⁴ V svojem satiričnem časopisu *Die Fackel* (Bakla), predvsem pa v svoji znameniti protivojni drami *Poslednji dnevi človeštva* je kritiziral koruptivnost, poniglavost in servilnost avstro-ogrske politike in kulture, Alico Schalek pa je karikiral v podobo naivne in vsiljive novinarko, ki bi za vznemirjenje in zgodbo izzvala celo nasprotnika, kar je, kot ugotavljata Christine Morscher in Ray Galvin, zaznamovalo podobo in delo prve vojne dopisnice vse do danes.⁷⁵ Kot piše Mira Miladonović Zalaznik, delo Alice Schalek ni ostalo neopaženo niti v slovenskem časopisju.⁷⁶ Obenem poudarja, da je vojna dopisnica po vojni resda postala kritična do vojne, po drugi strani pa je svojo medvojno nalogo videla predvsem kot vlogo opazovalke, ki ne nosi nikakršne krivde.⁷⁷ Vsekakor so nanjo naredili vtis častniki in vojaki, kar pa ni bil vedno vzajemen občutek. Obiska Alice Schalek na fronti pri Plavah 16. in 17. junija 1916, ob praznovanju prve obletnice bojev pri Plavah, se je namreč z veliko nenaklonjenostjo in v Kraussovi maniri spomnil tudi slovenski poročnik Vladimir Bregar. K praznični večerji je prišlo več visokih častnikov in vojna poročevalka,

/.../ ki se potika okoli po fronti ter potem poroča v Neue Freie Presse; kako je ta ženska prišla sem, ne vem, ko še moških poročevalcev ne puste tako daleč; menda po protekciji Cite, da bi kot očitvidka, ki pa sama pri stvari ni udeležena, podala v svojih poročilih prav pristne, resnične in nepristranske slike o življenju v fronti. Seveda pa baš njeni popisi najmanj

⁷⁰ MORSCHER, GALVIN 2006 (op. 67), str. 44–55.

⁷¹ MORSCHER, GALVIN 2006 (op. 67), str. 61.

⁷² Alice SCHALEK, *Am Isonzo. März bis Juli, 1916*, Wien 1916.

⁷³ https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/schalek_alice (20. 9. 2020). O Alice Schalek na soški fronti: Mira MILADINOVIĆ ZALAZNIK, Die Reporterin Alice Schalek bei der Isonzoarmee, *Zagreber Germanistische Beiträge*, 25, 2016, str. 271–290.

⁷⁴ Elisabeth KLAUS, Rhetorics of War. Karl Kraus Versus Alice Schalek, *Feministische Studien*, 26/1, 2008, str. 65–82, 166.

⁷⁵ MORSCHER, GALVIN 2006 (op. 67), str. 4–6.

⁷⁶ MILADINOVIĆ ZALAZNIK 2016 (op. 73), str. 278–287.

⁷⁷ MILADINOVIĆ ZALAZNIK 2016 (op. 73), str. 288.

odgovarjajo resnici, ker vidi življenje tu le mimogrede, ter je navezana le na razlago oficirjev, ki jo spremljajo pri njenih obiskih. Po navadi ji pripovedujejo seveda vsakdo toliko, kakor bi najrajši, da se bere stvar v časopisih, to je, gleda vsakdo, da kolikor mogoče proslavi sebe in svojo četo, kakor se je videlo tudi ta večer. To bo tudi poglobilni vzrok, da jo skoro povsod sprejemajo z odprtimi rokami ter ji strežejo, kar se da, da bi le samo slavospeve pisala v podlistkih o svojih gostiteljih (to so večinoma le generali). Kakor se pa godi moštvu, o tem seveda ni pojma. Gotovo piše, da so preskrbljeni z vsem v izobilju in da se jim godi dobro kakor še nikoli, ker je pri nas n.pr. naletela na tako večerjo, da se je tako glasno razveselila, da se je skoro vse zasmejala. /.../ Drugi dan je bila pa parada, namreč ob 9. uri maša na prostem, pred pokopališčem, za vse one, ki so pred letom dni zmago bataljona plačali s svojo krvjo; ni jih bilo baš malo. Tudi te se je udeležil general in z njim Schalek, ki pa celo mašo ni počela drugega, nego v svojih gamašah skakala vedno okoli oltarja s svojim fotografičnim aparatom.⁷⁸

Toda v svojem zapisu je ob preziranju dela vojne poročevalke, ki se v ničemer ni razlikovalo od načina dela njenih moških kolegov, Bregar povzel bistvo dela vojnih dopisnikov, kot so ga narekovala navodila KPQ in kot je bila pravzaprav prvenstvena naloga vojnih poročevalcev, ki s svojimi dopisi nikakor niso smeli zmotiti čedalje bolj nemirne domače fronte, katere trdnost je bila ključna za trdnost bojevane fronte.

Čeprav na objavljenih seznamih ni bilo mogoče potrditi slovenskih sodelavcev KPQ – tiskovne skupine, pa vendarle velja verjeti spominom Janka Hacina, v katerih omenja pravnika dr. Ivana Kavčiča, dr. Josipa Pučnika in brata Boža in dr. Vladimirja Borštnika. KPQ naj bi se pridružili potem, ko je poveljstvo urada prevzel Eisner-Bubna, ki je na italijanski fronti spoznal Kavčiča in ga v začetku leta 1917 pritegnil v KPQ.⁷⁹ Kavčič naj bi dostopal do poročil, ki so nastajala v KPQ na podlagi podatkov iz tujega tiska, ter se zato povezal s tajnim odborom, obenem pa želel svojo ilegalno dejavnost okrepiti tudi z delom v KPQ, za kar pa je potreboval notranje moči; »z nezavedno pomočjo svojega najvišjega šefa Eisnerja-Bubne« naj bi pridobil nove sodelavce KPQ, in sicer Čeha (po materi Slovenca) Vojteha Strnada za češki referat in dr. Josipa Pučnika za jugoslovanski referat, konec leta 1917 pa Boža in dr. Vladimirja Borštnika za oddelek za ruski, ukrajinski in bolgarski jezik. Boža Borštnika so po brest-litovskem miru poslali v podružnico KPQ v Odesi.⁸⁰

Cenzurna skupina je obravnavala vse cenzurne zadeve, ki so zadevale vojsko, zlasti pa članke in telegrame vojnih poročevalcev. Domači urad je opravljal »kliping«, saj je pripravljaj pregled tiska za vse vojaške poveljnike. Do ustanovitve posebnega glasbeno-gledališkega oddelka pri KPQ aprila 1917 je tudi upravljala z gledališči in filmsko distribucijo na fronti. Gledališke in glasbene skupine so odhajale na fronto že od začetka vojne, od decembra 1917 dalje pa jih je izbiral poseben svetovadni odbor. Gledališke predstave so bile med vojaki zelo priljubljene, izvajali so jih celo na vozovih kot nekakšne premične predstave; med vojno je delovalo 18 t. i. dežurnih gledaliških skupin.⁸¹ Program je bil praviloma lahkotne narave, na glasbenem področju predvsem operete, ki so med vojno

⁷⁸ Cit. po: Tomaž BUDKOVIČ, *S Turudijevim bataljonom na soškem bojišču. Iz pisem poročnika Vladimirja Bregarja*, Celovec 2009, str. 136–138.

⁷⁹ Eisner-Bubna je bil pred prevzemom funkcije vodje KPQ šef generalštaba 7. korpusa in se je bojeval v Karpatih, na karnijski in soški fronti.

⁸⁰ HACIN 2006 (op. 28), str. 159–160.

⁸¹ ALBECHT 2018 (op. 51); Hannes STEINDL, Schiele in der Erlaufschlucht, noe.ORF.at, 2. 5. 2016, <https://noe.orf.at/v2/news/stories/2771805/> (18. 9. 2020).

postale hit popularne kulture na Dunaju, pa tudi kabareti in plesne igre. Gledališka dejavnost v vojni sicer ni zamrla, nekatera (dunajska) gledališča so odprla vrata in skušala z znižanimi cenami vstopnic in drugimi ukrepi gledališče približati prebivalstvu, tudi na račun tiste kakovosti, ki so jo zagovarjale predvsem kulturniške elite, pri čemer film in opereta nikakor nista sodila med izborne umetniške izraze. Na dunajskih odrih je opereta dominirala, med 16 gledališči se jih je 6 ukvarjalo izključno z opereto, vodilo uprizarjanja pa je bil poslovni uspeh. Delovala so po novem poslovnem modelu, ki je bil klasičnim gledališčem tuj, in sicer na principu serijskih predstav, kar je znižalo stroške; ker je šlo za »sprotno« domačo produkcijo, se je zmogla hitro prilagoditi zapovedim časa in se je izognila prepovedim zaradi uprizarjanja nepravilnih (sovražnih) avtorjev.⁸² Pravi praznik operete je bila vojna razstava v dunajskem Pratru leta 1916, ko je razstavo spremljal tudi program operet na vojno temo, ki so, po oceni Marka Cornwalla, globoko posegle v ljudsko kulturo, saj je celotni dogodek poskusil pomešati beg pred realnostjo z vojno realnostjo in se mu je uspelo izogniti uradnemu pečatu tiskovnega urada.⁸³

Urad za tujino je pripravljaj pregledje tujega tiska in bil odgovoren za distribucijo filmov v zaveznih in nevtralnih državah. Prva svetovna vojna je po Cornwallovem mnenju predstavljaj ključno obdobje za razvoj propagande, ki je postajaj sistematična in se je razvijaj na »znanstven« način, da bi prebivalstvo oziroma druge ciljne skupine prepričajaj v določen miselni vzorec.⁸⁴ Propagandna skupina pa je bila križišče vseh ustvarjalnih skupin KPQ in glavna izdelovalka propagandnih brošur, bila je organizatorica likovnih razstav in avtorica mesečnih poročil KPQ.

I-zpostavaj se je osredotočijaj na italijansko govorečaj ozemljaj, ki jih je zasedaj avstro-ogrska vojska (po preboju fronte konec oktobra 1917). Izdajaj so posebne časopise in podpirajaj frontno propagandaj s pamfleti, karikaturami in drugim propagandnim materialom. Za slovenske in hrvaške vojake naj bi izhajaj časopis *Domovina*, a je pod uredništvom nadporočnika dr. Aniča tik pred prevratom izšaj le enaj številka. Temu enkratnemu izidu naj bi botrovaloj sodelovanjaj urednika s Kavčičem in tajnim slovenskim odborom. Urednik naj bi sicer poveljniku zelo gorečej predstavljaj besedilaj v časopisu, spesnil naj bi celo pesem o Habsburžanah. Vendar pa so se tik pred natisom časopisaj pojavilaj »tehničnej težavaj, ker ni bilo stavcev, zato je KPQ od vojaškegaj poveljstvaj zahteval strokovno pomoč. Ko je bil časopis natisnjen, naj bi gaj po Aničevih navodilih pomotomaj poslaj na Tirolsko. Po prevratu naj bi pri Aniču našaj kar deset napisanih številok.⁸⁵

Umetniška skupinaj in slovenski vojni umetnikaj

Umetniško skupinaj so sestavljaj umetnikaj – nabornikaj in prostovoljci, pravilomaj starejšaj in ugledni ter za vojno službo ne več primerni slikarjaj, katerih sloves bi mogel imetaj pozitiven učinaj v javnosti, kasnejaj pa so se pridružilaj tudi mlajšaj uveljavljenaj slikarjaj. Kot so zapisajaj v *Navodilih*, so vojni umetnikaj svojoj umetnost dalaj v službo domovine.⁸⁶ Svojoj deloj so opravljajaj na bojišču in

⁸² BELLER 1999 (op. 52), str. 138.

⁸³ CORNWALL 2000 (op. 5), str. 27.

⁸⁴ CORNWALL 2000 (op. 5), str. 2.

⁸⁵ HACIN 2006 (op. 28), str. 160–161.

⁸⁶ OeStA, KA FA AOK KPQ, Karton 25, Beilage IO. Bestimmungen für die Kunstgruppe des Kriegspressequartiers (verjetno 5. 12. 1917).

doma, zanj pa niso smeli zahtevati nadomestila, potne stroške in bivanje na terenu je kril KPQ, razen seveda vojnim umetnikom – častnikom in kadetom, ki so plačo prejeli po svojem činu. Za razliko od vojnih poročevalcev so vojni umetniki delali tudi na fronti. Tam so »civilni« vojni umetniki nosili vojaška pokrivala moštva in okoli roke napis *Kunst* (Umetnost). V upravnih vprašanjih so bili podrejeni KPQ, na bojišču pa so bili podvrženi vojaški kazenski zakonodaji. Vsa svoja dela so morali vojni slikarji in kiparji oddati vojaški upravi, za vsak teden dela na fronti po eno skico za (morebitno) razstavo, za vsak mesec dela doma po eno dokončano umetniško delo. Zbirno mesto (Akademija za umetnost, Vojni muzej, Vojni arhiv) je z umetniškimi deli upravljalo, jih inventariziralo in tehnično obdelalo za razstave. Navodila so posebej poudarila, da nekatere naloge zahtevajo skupno delo umetniške in propagandne skupine, pri čemer je bila posebna naloga dodeljena avstrijskemu in ogrskemu umetniškemu svetu pri obeh ministrstvih za kulturo, ki sta reševali vprašanja izbora umetniških del umetnikov, ki niso delovali pod okriljem KPQ.⁸⁷

Temeljna naloga umetniške skupine je bila predstaviti vojno, še posebno tisto na fronti. Glede na slikarske motive, ki so jih slikarji največ upodabljali, so bile določene tudi njihove vojne naloge: krajinarji so bili napoteni k upodabljanju bojnih položajev, figuraliki naj bi slikali bojne prizore in so bili načeloma zaradi varnostnih razlogov dodeljeni oddelkom topništva, portretiste pa so spodbujali k primernemu portretiranju vojaških poveljnikov;⁸⁸ po nečimrnosti je na primer slovel general Svetozar Borojević pl. Bojna, nekateri pa so si omislili portretiranje celo pri več slikarjih.⁸⁹ Za umetnike na fronti so bile zato organizirane ekskurzije v trajanju dveh mesecev pod nadzorom in oskrbo delujočih enot, ki so morale sprejeti umetnike prijateljsko in jim omogočiti, da bodo svoje delo dobro opravili.⁹⁰ Vsekakor je bila umetnost v vojni postavljena pred svojevrsten izziv, tista, ki je bila v službi vojske, pa tudi pred dilemo, kako poustvariti vojno na način, ki gledalca ne bo pustil ravnodušnega, a tudi zaskrbljenega ne. Kakšna bo umetnost med vojno, o vojni in po njej, je revija *Dom in svet* povzela po reviji *Kunst und Künstler*:

Ni se nam treba bati, da bodo po vojski zavladae slike bojev in taborišč v stilu tistih slik, ki so po vojski 1870 pobudile javno zanimanje. Nasprotno, zdi se nam, da bodo naši mladi slikarji, katerih je zelo mnogo na bojnem polju, doživeli zelo znamenite slikarske senzacije. Umetniška generacija leta 1870. se je zanimala za predmet; današnji talenti so vzgojeni impresionistično. Često jih bo obvladala množica prikazni, strašna lepota vojske in bogato, slikovito gibanje pokrajine, skozi katero divja boj. Pripraviti se moramo na pokrajine, polne prahu in dima in žarko razsvetljene od krutega solnca, v katerih bodo granate delovale kakor eksplozije narave same, v katerih se bodo množice vojakov strnile v strahotne gibne motive in kjer bo iz krčevitega življenjskega boja vstal ornament nove lepote. Videli bomo morda slike polne krvi, razdejanja in podivjanosti, toda o njih bomo mogli reči, kar so nekdanj rekli o Bojnem polju nekega mojstra: Podobno je šopku rož. Ogromna množica novih zaznav bo pripravila pot novi čutnosti in slikar, kipar, če se vrne zmagovit z bojnega polja, bo tudi v umetnosti zmagalec.⁹¹

⁸⁷ OeStA, KA FA AOK KPQ, Karton 25, Beilage IO. Bestimmungen für die Kunstgruppe des Kriegspressequartiers (verjetno 5. 12. 1917).

⁸⁸ OeStA, KA FA AOK KPQ, Karton 25, Kunstgruppelitung, dopis izdal KPQ, 5. 5. 1917.

⁸⁹ <https://blog.hgm.at/2018/07/06/oesterreichisch-ungarische-propaganda-im-ersten-weltkrieg/> (19. 9. 2020).

⁹⁰ OeStA, KA FA AOK KPQ, Karton 25, Beilage IO. Bestimmungen für die Kunstgruppe des Kriegspressequartiers (verjetno 5. 12. 1917).

⁹¹ Vojska in upodabljačja umetnost, *Dom in svet*, 27/11, 1914, str. 380.

Natančnega datuma ustanovitve skupine poznavalci še niso razvozlati, po nekaterih namigih, na primer po enem od seznamov rekrutiranih slikarjev, bi glede na pripis pri nekaterih slikarjih, da so bili KPQ dodeljeni od začetka vojne dalje, lahko sklepali na delovanje umetniške skupine od samega začetka vojne. Skupino je vodil direktor Vojnega muzeja na Dunaju (Heeresgeschichtliches Museum) dr. Wilhelm John, saj je bil muzej z izbruhom vojne zaprt za javnost, postal pa je ena od zbirnih postaj umetniških del vojnih slikarjev in kiparjev ter je tako ustvaril pomembno umetniško zbirko, ki so jo razstavili v galeriji slik leta 1923. Pri tem je direktor deloval proaktivno, saj je umetniška dela neposredno odkupoval od umetnikov in ne zgolj čakal na to, kaj bo za muzej odbrala žirija pri Akademiji za likovno umetnost, osrednji zbirni točki umetniških del, ki so bila tam registrirana, deponirana, uokvirjena in drugače pripravljena za razstave. Po oceni strokovnjakov je tako nastala zbirka okoli 8000 slik, grafik in kiparskih del iz prve svetovne vojne. Omeniti velja, da so med drugo svetovno vojno umetniške zbirke iz muzeja preselili na varno v gradove Seebarn, Ottenstein, Stiebar in Bad Ausee v ruskem okupacijskem območju, saj so Dunaj, še posebej pa Arsenal in južno železniško postajo (Südbahnhof), razdejala zavezniška bombardiranja decembra 1944. Tudi »na varnem« umetniška dela niso bila na varnem, saj so jih, skupaj z inventarjem gradov, ropali tako lokalni prebivalci kot pripadniki Rdeče armade, ki je osebu muzeja sicer dovolila obiske in preglede materiala. Tako veljajo ocene, da je bila rešena le četrtnina umetniških del.⁹² Po oceni Izidorja Cankarja bi morda »pretresljivi dogodki vojske /.../ mogli vplivati na smer umetnikovega mišljenja, tedaj bi se ta vpliv moral najprej pokazati pri tistih umetnikih, ki vojsko – namreč nje zunanji tek – najneposredneje doživljajo«.⁹³

Izdelke vojnih slikarjev in kiparjev, ki so bili, tako kot akademska formacija umetnikov, zelo raznovrstni, sta vojni arhiv in vojni muzej predstavljala na vojnih razstavah, ki so postale izredno učinkovito propagandno sredstvo, izkupiček pa je bil darovan v dobrodelne namene. Prva razstava KPQ je bila odprta jeseni leta 1915. Do maja 1917 je umetniška skupina svoja dela razstavila na 26 razstavah, na katerih so skupaj predstavili 7441 umetniški del. Največ razstav je bilo na Dunaju (4), dve sta bili v Budimpešti, deset pa po drugih mestih monarhije – v Stuttgartu, Bernu, Baslu in Zürichu. Do konca vojne je bilo organiziranih 40 razstav.⁹⁴ Cilj umetniških razstav je bil povezati življenje na domači in bojevani fronti, zbuditi notranjo občutljivost in tako, po besedah vodje umetniške skupine, ustvariti dialog med fronto in zaledjem.⁹⁵ O vojni razstavi v dunajskem Künstlerhausu leta 1916, ki jo je obiskal z dvomom o vplivu vojne na umetniško ustvarjanje, je poročal Izidor Cankar, ki je povzel uvodne besede poveljnika KPQ, po katerih »/s/lika deluje na domišljijo boljše nego najnazornejše in najobširnejše popisovanje; slika je naboljše sredstvo, da se zanimanje vzbudi in ohrani«.⁹⁶ Svojo oceno razstave, v kateri med jugoslovanskimi umetniki omenja Otona Ivekovića, je Izidor Cankar kritično zaključil:

Bilo bi gotovo pretirano, ko bi hoteli umetniško brezpomembnost, ki je najočividnejša lastnost te razstave, smatrati za naravni sad vojske, ko bi trdili, da vojni slikar nujno mora ustvarjati ničvredne stvari; saj marsikatera slika, ki je nastala v poročevalskem stanu, ni

⁹² ALBRECHT 2018 (op. 51).

⁹³ Izidor CANKAR, Razstava vojnih slik c. in kr. glavnega poročevalskega stana, *Dom in svet*, 29/1–2, 1916, str. 54.

⁹⁴ ALBRECHT 2018 (op. 51).

⁹⁵ CORNWALL 2000 (op. 5), str. 27.

⁹⁶ CANKAR 1916 (op. 93), str. 54.

smela na razstavo, ker se je zdelo, da ne odgovarja nje programu, da ne budi navdušenja za vojsko, temuč grozo pred njo, in te slike so najbrž boljše.⁹⁷

Na dolgem spisku imen slikarjev v službi KPQ so nekatera sloveča imena sodobnega avstrijskega slikarstva. Oskar Kokoschka je bil sprva velik podpornik vojne, svoj odnos do vojne pa je v slabem letu vojne korenito spremenil, ko je bil v Galiciji hudo ranjen v glavo in pljuča in je okreval v zdravilišču Weisser Hirsch pri Dresdnu. Kasneje se je javil v umetniško skupino in se v njeni službi znašel na soški fronti, kjer je ustvaril 26 risb pokrajine okoli tolminskega mostišča. Egon Schiele se je vpoklicu izognil, v službi KPQ je v ujetniškem taborišču Mühling v Spodnji Avstriji ustvaril serijo risb ruskih vojnih ujetnikov, v prostem času je ustvaril znamenito sliko *Zerfallende Mühle* (Razpadajoči mlin, 1916), jeseni 1916 pa se je naveličal podeželskega življenja in dosegel, da se je smel vrniti na Dunaj.⁹⁸ Z ukazom 27. decembra 1916 in kasneje še 1. januarja 1917 je bil v KPQ dodeljen slovenski slikar Ivan Vavpotič,⁹⁹ ki je opravil častniški izpit v Gradcu, slikal je na soški fronti, poslan je bil tudi v Judenburg k 17. pehotnemu polku, kjer je naslikal infanterista in mladostnega prijatelja Ivana Cankarja v vojaški suknji,¹⁰⁰ kar je pravzaprav ena redkih upodobitev Ivana Cankarja po »živi« predlogi in je predstavljala

/.../ bridkožalostni spomin na Cankarjevo vojaško službovanje leta 1916. pri »Kranjskih Janezih« v Judenburgu, ki ga je v vsej tragiki sam opisal v »Sanjah infanterista Blaža« (Zbr. spisi XIX, str. 177). V Judenburgu je bil tedaj tudi Ivan Vavpotič, ki je bil mimo vojaške službe obilo zaposlen z risanjem tedanjih vojaških mogotcev, pa je tako nekako mimogrede upodobil tudi nesrečnega Janeza v obupni civilistovski drži in z otožnim v stran obrnjenih pogledom. Risba je kljub temu, da je bila izvršena z očitvidno naglico, dovolj točna in izvrsten primer Vavpotičeve izredne risarske zmogljivosti. Obenem prepričevalno govori o duševnem razpoloženju pisatelja v veliki vojni, ki ga je do dna pretresla v času, ko je v njem zorelo eno njegovih najlepših del /.../.¹⁰¹

Vavpotič je upodobil tudi sebe v službi vojnega slikarja v karikaturi, ki jo je naslikal 14. julija 1917 in posvetil hčerki Ruth: *Zlata moja Rutička, * za god (16. jul.) želim Ti srček vse najboljše! Da bi bila srečna in zdrava! 20. popoldne ob 5. popoldne pridem za en dan v Ljubljano. Marženki, Brunčkotu * pozdrave pošilja očka.*¹⁰² Na soškem bojišču je leta 1917 upodobil *Goreči italijanski položaj pri Tolminu* in *Požar na kolodvoru v Sv. Luciji*; devet slik iz vojnega obdobja hrani Narodni muzej Slovenije, medtem ko je 23 Vavpotičevih del shranjenih v Heeresgeschichtliches Museum.¹⁰³ Ivan Vavpotič je bil zaradi bolezni oproščen odhoda na območje 10. armade in napoten na delo na domu 22. oktobra 1918.¹⁰⁴ Propagandno dejavnost je na svojevrsten način nadaljeval tudi po vojni, saj

⁹⁷ CANKAR 1916 (op. 93), str. 54–55.

⁹⁸ Hannes STEINDL, Schiele in der Erlaufschlucht, <https://noe.orf.at/v2/news/stories/2771805/> (18. 9. 2020).

⁹⁹ OeStA, KA FA AOK KPQ, Karton 23, E.Nr. 789/60.

¹⁰⁰ Zgodovinski arhiv Ljubljana (ZAL), LJU 574, Ivan Vavpotič. Za posredovanje gradiva se zahvaljujem dr. Barbari Vodopivec.

¹⁰¹ Martin BENČINA, Upodobitve Ivana Cankarja, *Umetnost. Mesečnik za umetnostno kulturo*, 7/1–3, 1942–1943, str. 23–24.

¹⁰² Karikatura je objavljena v: *Umetnost*, 7/7–9, 1942–1943, str. 117.

¹⁰³ Odkrila jih je dr. Barbara Vodopivec. Gl. Barbara VODOPIVEC, Visual Propaganda in the Slovenian Territory during the First World War: Influences and Specifics, *Acta historiae artis Slovenica*, 25/2, 2020, str. 295–318.

¹⁰⁴ OeStA, KA FA AOK KPQ, Karton 23, K.Nr. 23005.

je avtor prve jugoslovanske poštne znamke Verigar (1919), ki simbolično predstavlja osvoboditev iz suženjskih verig, kot model pa mu je služil telovadec Stane Derganc.¹⁰⁵

Že 14. avgusta 1915 je bil KPQ dodeljen Alojz (Luigi) Kasimir¹⁰⁶ s Ptuja (nadomestni bataljon LIR. 26, Maribor),¹⁰⁷ ki je bil kot vojni slikar poslan v Belgijo, Galicijo in Dolomite.¹⁰⁸ V svoji vojnollikarski dejavnosti je v veliki meri upodabljal porušene kulturnozgodovinske spomenike in znamenitosti. Tako je v Belgiji naredil (vsaj) dve litografiji, ki upodabljata mesti Mechelen in Löwen, predvsem pa je povedna njegova mapa litografij *Galizien 1915. Ein Kunstlertagebuch*. Kot navaja Marjeta Ciglenečki, je bila mapa natisnjena v 500 izvodih, izdal jo je dunajski založnik Hugo Heller in jo sestavlja 47 listov črno-belih in celo barvnih vojnih prizorov; zlasti je slikal poškodovane ali porušene arhitekturne spomenike, ker je bil »mojster v upodabljanju arhitekture in očitno je trpel, ko je s skicirko hodil med ranjenimi zgradbami«. ¹⁰⁹ Marjeta Ciglenečki tudi ocenjuje, da je Kasimir skiciral v naglici, saj je založnik prejel neurejeno mapo, tako po velikosti slik kot po osnovni likovni zasnovi.¹¹⁰ Na Prevaljah rojeni kipar Friedrich (Friderik) Gornik se je v umetniško skupino KPQ vključil 21. decembra 1915¹¹¹ in bil pomotoma priključen vojnim slikarjem. Svoja dela je ustvarjal na jugozahodni fronti, upodabljal pa je tako vojake kot živali, saj se je specializiral za kiparjenje živali.¹¹² Svoja dela je razstavljal na vojnih razstavah v letih 1916–1918 in v Künstlerhausu na Dunaju,¹¹³ 11 skulptur hrani dunajski Heeresgeschichtliches Museum.¹¹⁴

Sodelovanje v KPQ in njenih skupinah je predstavljalo tudi dobro možnost, da se umetniki iz vojne vrnejo živi. Med vojnimi slikarji je bila tako »le« ena vojna smrtna žrtev, pri Gorlicah je namreč padel graški slikar Franz Hofer.¹¹⁵

Fotografi in fotografija v prvem letu vojne niso bili deležni posebne pozornosti, KPQ je zaposloval le 11 fotografov, ko pa so se propagandne oblasti zavedle moči podobe, je bil junija 1915 izdan ukaz, po katerem je bil vsakemu korpusu dodeljen vojni fotograf ali ilustrator. Naloga fotografske skupine je bila zagotoviti fotografski material, ki je dopolnjeval poročila vojnih poročevalcev (domaćih in tujih). Naloge so navodila opredelila kot taktične, izobraževalne, vojnogodovinske in propagandne, za slednje so bile predvidene tudi okrepljene skupine vojnih fotografov.¹¹⁶ Del poklicnih

¹⁰⁵ Damir GLOBOČNIK, Karikature v letih prve svetovne vojne, *Zgodovinski časopis*, 54/4, 2000, str. 609.

¹⁰⁶ Za razlikovanje od očeta Aloisa Kasimirja, ki je bil prav tako slikar, je sam uporabljal ime Luigi.

¹⁰⁷ OeStA, KA FA AOK KPQ Karton 42, Verzeichnis über die Erlässe, mit welchen die nachfolgenden Künstler beim AOK, Kriegspressequartier, Kunstgruppe, eingeteilt worden sind.

¹⁰⁸ *Živeti z vojno. Ptujski okraj med prvo svetovno vojno/To Live with the War. Ptuj District during World War I* (ur. Nataša Kolar), Ptuj 2014, str. 26.

¹⁰⁹ Litografiji hrani Pokrajinski muzej Ptuj – Ormož. O razstavi del iz grafične mape v ptujski galeriji Florijan leta 1995 gl. Marjeta CIGLENEČKI, Iz vojnega leta 1915, *Tednik*, 48/6, 9. 2. 1995, str. 5. Na razstavi je bilo predstavljenih 21 ohranjenih listov iz mape s številko 98.

¹¹⁰ CIGLENEČKI 1995 (op. 109), str. 5.

¹¹¹ OeStA, KA FA AOK KPQ, Karton 42, Verzeichnis über die Erlässe, mit welchen die nachfolgenden Künstler beim AOK, Kriegspressequartier, Kunstgruppe, eingeteilt worden sind. Nemška Wikipedija navaja podatek 4. januar 1916; gl. https://de.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Gornik (28. 10. 2020).

¹¹² Hans KAUTZ, Akadem. Bildhauer Friedrich Gornik †, *Zeitschrift des Österreichischen Entomologen-Vereines*, 28, 1943, str. 148–150.

¹¹³ Povzeto po: https://de.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Gornik (28. 10. 2020).

¹¹⁴ Online-Katalog, Heeresgeschichtliches Museum, <https://www.hgm.at/ausstellungen/online-katalog/#/?searchQuery=gornik&searchOffset=0&searchCollections=> (28. 10. 2020).

¹¹⁵ ALBRECHT 2018 (op. 51).

¹¹⁶ OeStA, KA FA AOK KPQ, Karton 23, Vorschrift für die bildliche Berichterstattung im Kriege. E. Nr.1854.

vojnih fotografov je bil dodeljen tudi propagandni skupini KPQ, sodili pa so v pristojnost Vojno-geografskega inštituta, ki je hranil izvode fotografskih plošč in filmov, ki niso bili več namenjeni uporabi. Posebno mesto in naloge so imeli vojni fotografi v letalstvu.¹¹⁷ Po zaključenih nalogah so se vojni fotografi vrnili v kraj, kjer je bilo nastanjeno pristojno vojaško poveljstvo, včasih so se med poveljstvi izmenjevali, steklene plošče, ki so morale biti zaščitene posamično z varovalnim papirjem, na katerem so bili vsi potrebni podatki o fotografiji (naslov fotografije, številka negativa, naslov fotografa ali časopisa, pri katerem bo/je bila fotografija podvržena cenzuri), pa so razvili v večjih mestih. V fotografske vrste so pripustili tako profesionalne kot ljubiteljske fotografe, ki so predstavljali dodatno podporo propagandnemu naporu. Fotografi so lahko 70 % materiala uporabili za poslovne namene, 30 % pa ga je obdržal vojni arhiv. Celotno dejavnost slikovne propagande je uspelo poveljniku KPQ Eisnerju-Bubni centralizirati šele avgusta 1917, kar je pomenilo, da je KPQ postal edina slikovna propagandna agencija v državi, ki je rokovala s slikovnim gradivom za propagando doma in v tujini.

Filma kot mladega prodornega medija so se oblasti zavedale že ob izbruhu vojne, zato je KPQ za filmsko produkcijo sklenil pogodbe s tremi dunajskimi podjetji, in sicer Sascha-Filmfabrik v lasti Sascha grofa Kolowrat-Krakowskega, ki je postal tudi vodja filmske skupine, Österreich-Ungarische Kinoindustriegesellschaft pod okriljem Philipp & Pressburger in Wiener Kunstfilm-Industriegesellschaft m.b.H.¹¹⁸ Filmska skupina je bila do 1. novembra 1915 podrejena Vojnemu arhivu, potem pa KPQ. Njena naloga je bila ustvariti pozitivno podobo avstro-ogrske vojske v zavezniških in nevtralnih državah, spremljali so terenske kinodvorane in izvajali filmsko cenzuro po navodilih političnih oblasti. Filmski oddelki s filmskimi profesionalci so filme snemali na bojišču, v neposrednem zaledju in v notranjosti države, kinematografski laboratorij pa je filme razvijal in zagotavljal vojaški nadzor nad posnetki. Kot so predvidevala navodila KPQ, ki so stopila v veljavo 1. januarja 1916, je bila naloga vojaških poveljstev, pri katerih so se nahajali filmski operaterji in njihovi pomočniki, da so izbrane vsebine ustrezale propagandnim namenom, obenem pa so morale upoštevati tudi prihodnji historični interes ali biti uporabne za poučevanje vojaških veščin in vsebin. Izvod filma je naprej pregledalo poveljstvo, nato je bil poslan v vojni arhiv, od tam v obdelavo v filmski laboratorij, nato pa še pod drobnogled cenzure. Za neupoštevanje morebitne prepovedi predvajanja ali izogibanje cenzuri je bila predvidena visoka denarna kazen (40.000 kron).¹¹⁹ Filmske negative hrani Filmarchiv Austria na Dunaju.

O vsebini filmov je sicer odločal poseben odbor za vprašanja propagande vojnih filmov, gradivo pa so bili tako bojni dogodki in akcije kot kulturni dosežki vojnih umetnikov, pa tudi naravne lepote monarhije; seveda pa niso smeli upodabljati zelo resničnih prizorov. Filmi so torej predvsem ponudili to, kar so gledalci želeli videti. Posebno navdihujoči so bili filmi z italijanske fronte z naravno scenografijo, kot je bil film *Die zehnte Isonzoschlacht*, pa tudi *Das zerstörte Görz. Ein Opfer der ohnmächtigen Wut Italiens*,¹²⁰ pri čemer so cenzorji s posnetkov odstranili vse, kar bi moglo izzvati sočutje do italijanskega nasprotnika.¹²¹ Med posebnimi izzivi je bilo zagotovo snemanje pogreba cesarja Franca Jožefa v produkciji Sascha-Filma, ki je bil za projiciranje pripravljen že naslednji dan po snemanju. Skupina je ustvarjala propagandne filme v obliki vojnega filmskega tednika *Sascha*,

¹¹⁷ OeStA, KA FA AOK KPQ, Karton 23, Vorschrift für die bildliche Berichterstattung im Kriege. E. Nr.1854.

¹¹⁸ Oswald DENKMAYR, „Kurbelmann im Kriegsdienst“. *Die Operateure der Filmstelle des k.u.k. Kriegsarchivs und des k.u.k. Kriegspressequartiers 1914 bis 1918*, Wien 2012 (tipkopis diplomske naloge), str. 16.

¹¹⁹ OeStA, KA FA AOK KPQ, Vorschrift für die bildliche Berichterstattung im Kriege. E. Nr. 1854

¹²⁰ Kopijo filma hrani tudi Arhiv Republike Slovenije (ARS), SI AS 1086/2397, Razrušena Gorica, nedatirano.

¹²¹ BELLER 1999 (op. 52), str. 132.

na mesec je bilo treba posneti vsaj en film v dolžini 300 do 400 metrov (med 15 in 20 minutami projekcije), ki je prikazoval dejavnosti v vojaških taboriščih ali na okupiranem ozemlju, pa tudi posnetke vojne industrije in kmetijstva.¹²² Kot ugotavlja Paul Winkler, je kino v zadnjih letih vojne predstavljal pomemben socialni ventil in stabilizator družbe (kot so navajale tudi tržaške oblasti, ko so prosile za znižanje starosti za ogled filmov s 17 na 12 let), saj je za kratek čas odvrnil pozornost od vsakodnevnih težav, ki so se le še kopičile, bolj ko se je bližal konec vojne.¹²³ Da je bil kino najpopularnejša oblika vojne kulture, dokazuje tudi podatek, da se je med vojno število kinematografov v Pragi kar podvojilo.¹²⁴ Dva umetniška žanra sta v avstro-ogrski vojni pravzaprav imela največji dobiček, poleg operete tudi film, zlasti pa direktor in vodja filmske skupine Sascha Kolowrat, ki je z »vpoklicem« filmskih strokovnjakov prihranil nekaj življenj, kar mu je bilo priznано tudi po koncu vojne, njegovo podjetje pa je ostalo vodilno filmsko podjetje v poveljni Avstriji, čeprav je bilo že decembra 1917 vključeno v nemški filmski konglomerat Universum Film AG.

S sklicem dunajskega parlamenta maja 1917 in cesarskim preklicem nekaterih vojnih zakonov/uredb, kot je bila na primer amnestija za politične zapornike 2. julija 1917, je popuščal cenzurni pritisk, kar pa seveda ni pomenilo dokončnega zatona cenzure. V pisemski cenzuri so namreč jeseni 1917 pozornost poostreno preusmerili na tematike, ki so kazale na splošno razpoloženje prebivalstva, inteligence in političnih osebnosti, v poslovnih krogih in pri vojski na bojišču, ugotavljali so s temi tematikami povezane razlike pri posameznih narodih, podajali ocene vojaškega, političnega in gospodarskega položaja ter »merili« zaupanje v zmago in hrepenenje po miru, razpoloženje do zaveznikov, razpoloženje do nasprotnikov in nevtralnih držav (sovraštvo, ravnodušnost), obravnavanje notranje situacije v monarhiji (nacionalna politika, socialna vprašanja, vojaška obveznost, parlamentarizem), protidržavne izjave in razmišljanja o bodoči podobi monarhije navznoter in navzven (aneksije, izguba ozemelj, poljsko vprašanje, odnos do Nemčije in drugih sosednjih držav).¹²⁵

Obenem se je krepila propaganda na fronti, saj je, kot smo videli, demarkacijska informacijska črta med obema frontama postajala vedno bolj zabrisana oziroma prepustna.

Proti koncu vojne in monarhije

Prvotni načrt poveljnika Eisnerja-Bubne je bila ohranitev KPQ tudi v miru, s preoblikovanjem v ministrstvo za informiranje in propagando. Toda s 14. decembrom 1918 je urad tako kadrovsko kot materialno prenehal delovati, naslednjega dne je bil predan vojaškemu poveljstvu na Dunaju.¹²⁶ Tik pred primopredajo so zaposleni v uradu po ukazu zažgali 80 odstotkov spisov, preostanek pa je shranjen v Avstrijskem državnem arhivu – Vojnem arhivu.¹²⁷ Toda arhivski preostanek predstavljalo predvsem spisi upravne narave, prošnje za zaposlitev v KPQ, prošnje za dopust, poročila častnikov iz tujine in poročila vodij skupin, medtem ko so bili dokumenti o metodologiji propagande uničeni.

¹²² Seznam filmske produkcije je objavljen v: DENKMAYR 2012 (op. 118), str. 146–160.

¹²³ WINKLER 2014 (op. 39), str. 5.

¹²⁴ CORNWALL 2000 (op. 5), str. 27.

¹²⁵ SVOLJŠAK 2010 (op. 17), str. 55–65.

¹²⁶ REICHEL 2016 (op. 43), str. 132–133.

¹²⁷ ALBRECHT 2018 (op. 51).

Kljub temu je nastalo nekaj temeljnih del na temo KPQ in njegovega delovanja, predvsem glede same organizacije in načel delovanja, na katerih temelji tudi pričujoči prispevek, nastala pa so na podlagi razpršenega gradiva, ki ga hranijo dunajske ustanove, od arhivov, muzejev do knjižnic, nekoliko težje pa je ugotavljati dejanske vplive na umetniški vojni izraz, zlasti v slikarstvu in kiparstvu.

Ne skrbno izdelanemu aparatu za nadzor nad življenji državljanov, v katerega se je brezkompromisno zarezala cenzura, ne poskusom propagande, da bi na domači in bojni fronti krepila lojalnost in patriotizem do države in njene vojske ter spodbujala zaupanje v zmagovito moč avstrijskega orožja, ni uspelo zadržati razkroja države. Nasprotno, t. i. notranja vojna (internal war) je razpoznana kot eden temeljnih procesov, ki so privedli do razpada večstoletne monarhije.¹²⁸ Bitko za srce in dušo, kot je propagandne poskuse avstro-ogrskih vojaških oblasti povedno označil Mark Cornwall,¹²⁹ sta država in vojska na vseh poljih delovanja klavrno izgubili, simbolično o tem govori usoda gradiva osrednjega propagandnega urada KPQ. V kolesju urada so svoj delež zapustili tudi slovenski sodelavci in umetniki, kakšen pečat je vojna vtisnila v različnih umetnostnih izrazih, pa je že predmet neke druge razprave.¹³⁰

¹²⁸ John DEAK, Jonathan E. GUMZ, How to Break a State. The Habsburg Monarchy's Internal War, 1914–1918, *The American Historical Review*, 122/4, 2017 str. 1105–1136. Novejša študija o zadnjem letu prve svetovne vojne in procesih razkrajanja monarhije: *Slovenski prelom 1918* (ur. Aleš Gabrič), Ljubljana 2019.

¹²⁹ CORNWALL 2000 (op. 5). Besedna zveza je uporabljena v naslovu knjige.

¹³⁰ Raziskava za pričujoči prispevek je potekala na ZRC SAZU, Zgodovinskem inštitutu Milka Kosa, v okviru raziskovalnega programa *Temeljne raziskave slovenske kulturne preteklosti* (P6-0052), ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna, ter aplikativnega raziskovalnega 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.

Art between Censorship and Propaganda during the First World War

Summary

The essay deals with the relationship of the Austrian state apparatus to art during the First World War. In fact, the Austrian half of the empire introduced a military-bureaucratic system (war absolutism) through which the civil sphere was gradually placed under the control of the military. A very important and in many cases decisive role was attributed to censorship, which succeeded in controlling all areas of public and private life in the Austrian half of the Monarchy. Censorship was carried out by the provincial and central offices, while public opinion lay in the domain of the War Press Office (Kriegspressequartier), which became the Monarchy's leading propaganda power. The War Press Office exercised its control over artistic propaganda in the illustrated press, in books, in postcards and in other media products for the public. The article, therefore, discusses the office's fields of work and also sheds light on the activities of the art group (Kunstgruppe), which also "recruited" artists for the war effort. The documents also mention the Slovenian artist Ivan Vavpotič, who began working for the office in early 1915. The list of mobilized artists contained a few famous names in world art, such as Oskar Kokoschka, who had lived part of his war experience on the Isonzo Front and painted a series of paintings; the other famous artist was Egon Schiele, who was commissioned to depict the scenes in the Mühling prisoner of war camp in Upper Austria.

Visual Propaganda in the Slovenian Territory during the First World War: Influences and Specifics

Barbara Vodopivec

Introduction

Propaganda that aims to ensure a suitable response in the public it addresses must be familiar with its audience's values, hopes, and fears, of which some are universal and others regional, i.e. related to precise, specific areas, as Colin Moore states in his monograph on art in the service of socio-political changes.¹ The literature about this topic suggests that during the First World War, the visual propaganda contained in posters, postcards, and other mass media reached a culmination for the first time in history and that it is precisely this sort of propaganda that can be credited with the mass response of volunteers, mobilisation of the hinterlands, the large quantity of military bonds that were purchased, and perhaps even with the successes or failures at the front.² However, a more detailed analysis reveals differences between the effectiveness of the Entente and the Central Powers propaganda.³ Not only did the latter recognise its potential with a delay, but they also underestimated the importance of its regional specifics, which was especially fatal in the case of the multi-national Austro-Hungarian Monarchy. In the opinion of the author of the monograph on the activities of the War Press Office (Kriegspressequartier, KPQ), based mostly on archival sources, until as late as 1917, the Austro-Hungarian propaganda failed to define its goals and target groups clearly enough, undoubtedly also due to the misplaced expectations that the so-called defence war would end swiftly and victoriously.⁴ Once the

¹ Colin MOORE, *Propaganda Prints. A History of Art in the Service of Social and Political Change*, London 2010, p. 108.

² For more information about visual propaganda and the significance of images in the formation of the public opinion and as a historical source, see for example Edward Louis BERNAYS, *Propaganda*, New York 1928; Peter BURKE, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, London 2001; Garth S. JOWETT, Victoria O'DONNELL, *Propaganda and Persuasion*, London-New Delhi 2012.

³ *Picture This. World War I Posters and Visual Culture* (ed. James Pearl), Lincoln-London 2009; JOWETT, O'DONNELL 2012 (n. 2); Stephen M. NORRIS, *A War of Images. Russian Popular Prints, Wartime Culture, and National Identity 1812–1945*, DeKalb 2006; *Postcards from the Trenches. Images from the First World War* (introduction by Andrew Roberts), Oxford 2008; Erik EYBL, *Information. Propaganda. Kunst. Österreichisch-ungarische und französische Plakate des Ersten Weltkriegs/Information. Propagande. Art. Affiches austro-hongroises et françaises de la Première Guerre mondiale*, Wien 2010; *Nothing but the Clouds Unchanged. Artists in World War I* (eds. Gordon Hughes, Philipp Blom), Los Angeles 2014; *World War I. War of Images, Images of War*, Getty Research Institute, Los Angeles 2014, https://www.getty.edu/research/exhibitions_events/exhibitions/ww1/ (14 September 2020).

⁴ Walter REICHEL, „Pressearbeit ist Propagandaarbeit“. *Medienverwaltung 1914–1918. Das Kriegspressequartier (KPQ)*, Wien 2016 (= *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs. Sonderbände*, 13).

Monarchy finally focused its propaganda activities more precisely while at the same time relaxing the censorship⁵ – in accordance with the German model and as an answer to the propaganda operations of Great Britain, which fully exploited the wish for independence and self-determination, expressed by the Slavic nations that lived in the Monarchy, as well as spread rumours about the dissolution of the Monarchy⁶ – it was already too late to turn the tides of war and ensure the existence of the severely undermined Empire. These circumstances had a significant influence on the image of the mass visual propaganda in the Slovenian territory, which was, during the First World War, a part of the Monarchy and simultaneously the arena where the Slovenian statehood was forming increasingly swiftly. We are therefore interested in the image of visual propaganda in the Slovenian territory; the origins of its main influences; and the question of whether this image reflected any specific regional peculiarities. The answers to these questions are additionally complicated by the wartime absolutism;⁷ the dynamics of the national emancipation of the Slavic nations in the Monarchy; the simultaneous adherence to the Emperor as well as, increasingly so, the Yugoslav idea; and the anti-war attitude that kept becoming more prominent in the process of the war, also among artists.⁸ During the research project whose results are presented in the present contribution, we first analysed the operations of the KPQ and its Art Department (Kunstgruppe) while attempting to define their influence on the Slovenian territory as indicated based on the wartime art exhibitions and activities of war painters. In the continuation, we analysed the topics and art motifs depicted by the collection of postcards titled *War in Pictures*, which was published in the territory of Slovenia and largely based on the creativity of Slovenian authors, and tried to identify the influences and potential regional peculiarities. At the same time, we aimed to establish whether these postcards in any way reflected the process of the formation of national awareness and the wartime developments in the Slovenian territory. The analysis took into account the events taking place in the Monarchy and the development of the war itself.

The KPQ and the Art Department

It is estimated, that at the end of the war, in November 1918, the officials of the KPQ destroyed around 80 percent of the Office's archival materials, especially due to the uncertainty and out of fear of the new state system and the wrath of the population that they had, for many years, controlled with the assistance of the propaganda apparatus; nevertheless, the Austrian historiography has researched the operations of this Office relatively thoroughly.⁹ However, the activities of the KPQ's Art Department

⁵ Petra SVOLJŠAK, Slovenci v primežu avstrijske cenzure, *Velika vojna in Slovenci. 1914–1918* (eds. Peter Vodopivec, Katja Kleindienst), Ljubljana 2005, pp. 109–127; Petra SVOLJŠAK, Umetnost med cenzuro in propagando, *Acta historiae artis Slovenica*, 25/2, 2020, pp. 269–293.

⁶ REICHEL 2016 (n. 4).

⁷ For more information about the cultural life during the First World War in Slovenia, see Andrew WACHTEL, Culture in the South Slavic Lands 1914–1918, *European Culture in the Great War. The Arts, Entertainment, and Propaganda, 1914–1918* (eds. Aviel Roshwald, Richard Stites), Cambridge 1999, pp. 193–214.

⁸ The thesis was presented by Dr Marko Štepec in a round table on Radio Slovenia: Staša GRAHEK, Marko ŠTEPEC, Milček KOMELJ, Vojna in umetnost – iz slikarskega ateljeja na fronto, Radio Slovenija, ARS, Arsov forum, Ljubljana 2015, <http://www.rtvsllo.si/prva-svetovna-vojna/zgodbe-in-pricevanja/vojna-in-umetnost-iz-slikarskega-ateljaja-na-fronto/362054> (15 September 2020).

⁹ See in particular: *Kulturmanöver. Das k. u. k. Kriegspressequartier und Mobilisierung von Wort und Bild*,

have been analysed somewhat less meticulously, based predominantly on the materials kept in the Austrian War Archives and the Museum of Military History in Vienna.¹⁰ The most important contributions include the one written by Liselotte Popelka, which presents the activities of artists within the KPQ, analyses the wartime art exhibitions, and systematises the prominent topics of war painting.¹¹ The author argues in favour of the thesis that even during the war and under the auspices of the KPQ, the artists created some very accomplished works, and thus provides the foundations for answering two crucial questions related to wartime artistic creativity: to what degree were the artists free in their selection of topics; and what was the quality of their works. In her 2015 contribution, Mónica Goda discusses these two issues as well – from the viewpoint of the activities of Hungarian war painters who were also members of the KPQ. Based on the analysis of the KPQ's exhibition policy, she establishes that the Press Office did not directly prescribe the topics for the painters, but that the selection of works for the art exhibitions, organised by the KPQ throughout the Empire, in Germany, and in neutral countries, represented a form of censorship as well as a strong propaganda measure: those works would be selected that presented the war in a positive light or at least did not oppose it. In her analysis, Goda goes a step further as she, based on the exhibited works, distinguishes between two sorts of artists' responses: they either resort to painting nature, landscapes, and still lifes, while war is merely an allegory; or they depict soldiers, the fallen, and the wounded from so far away and paint them so small that their faces and expressions can no longer be made out. In this manner, the suffering at the fronts is depersonalised and does not instil any sympathy for the suffering individuals in the audience. Therefore, Goda states, the exhibitions would often include sketches that the painters had drawn at the front and which were abstract enough not to encourage any anti-war sentiments in the hinterlands.¹² In the chapter on the activities of the Art Department, Walter Reichel,¹³ who has comprehensively analysed the activities of the Press Office, writes about the KPQ exhibitions as well. Meanwhile, the propaganda operations and activities of the KPQ artists are explored in a special section of the online exhibition by the Austrian State Archives, which, on this occasion, also presents certain key documents from the archival fonds.¹⁴

The KPQ was established on 28 July 1914 as a department of the Army Higher Command (Armeoberkommando, AOK) under the auspices of the supreme command of the Chief of the General Staff of Austro-Hungarian Army and Navy Franz Conrad von Hötzendorf (1852–1925). The first head of the KPQ Press Office was Colonel Maximilian von Hoen (1867–1940, fig. 1), military historian and

Frankfurt am Main 2015; REICHEL 2016 (n. 4); Walter ALBRECHT, Österreichisch-ungarische Propaganda im Ersten Weltkrieg, Wissens Blog, Heeresgeschichtliches Museum, 6. 6. 2018, <https://blog.hgm.at/2018/07/06/oesterreichisch-ungarische-propaganda-im-ersten-weltkrieg/> (8 September 2020).

¹⁰ Jozo DŽAMBO, *Armis et litteris – Kriegsberichterstattung, Kriegspropaganda und Kriegsdokumentation in der k. u. k. Armee 1914–1918, Musen an die Front! Schriftsteller und Künstler im Dienst der k. u. k. Kriegspropaganda 1914–1918. Begleitband zur gleichnamigen Ausstellung. Teil 1: Beiträge* (ed. Jozo Džambo), München 2003, pp. 10–37. This is a publication that accompanied the travelling exhibition with the same title, which was organised in Slovenia as well (in Kobarid in 2005 and in Ljubljana in 2006); see also SVOLJŠAK 2020 (n. 5), pp. 269–293.

¹¹ Liselotte POPELKA, *Die Musen schweigen nicht, Musen an die Front!* 2003 (n. 10), pp. 64–78.

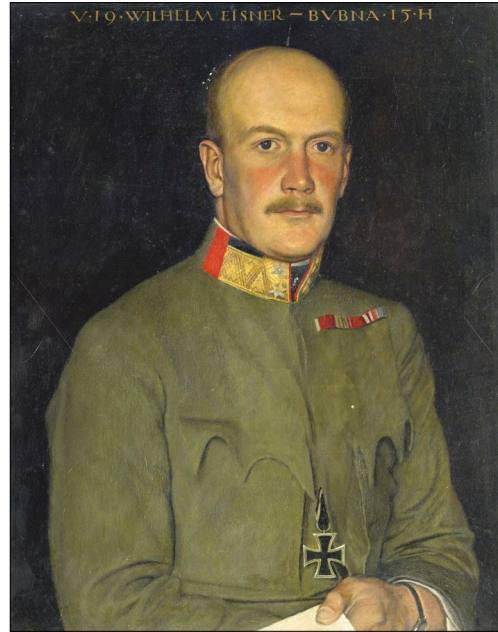
¹² Mónica GODA, *Maler(ei) im Krieg – Erlebnis und Ausstellungspolitik. Die Tätigkeit der ungarischen Mitglieder der Kunstgruppe des KPQ, Kulturmanöver 2015* (n. 9), pp. 230–246.

¹³ REICHEL 2016 (n. 4), pp. 113–114.

¹⁴ *Einleitung, 100 Jahre erster Weltkrieg. Propaganda, Künstler und KPQ*, Österreichisches Staatsarchiv, Wien 2014, <http://wk1.staatsarchiv.at/propaganda-kuenstler-und-kpq/einleitung/> (15 September 2020).



1. Maximilian von Hoen, 1914



2. Viktor Hammer: Colonel Wilhelm Eisner-Bubna, 1915, Museum of Military History, Vienna

associate of the War Archives (Kriegsarchiv) in Vienna.¹⁵ Two years and a half later, on 15 March 1917, Colonel Wilhelm Eisner-Bubna (1875–1926, fig. 2) was appointed as the new Head of the KPQ. He remained in this position until the dissolution of the Press Office on 15 December 1918. Under his command, the Office was thoroughly reorganised. Eisner-Bubna, who was, among other things, also a commander at the Isonzo Front, introduced military discipline in the Office, militarised its operations, and resolutely tasked it with propaganda activities in the sense of *Pressedienst ist Propagandadienst*.¹⁶ However, the complete reorientation of the activities towards propaganda did not result merely from the change in leadership. Even before, the KPQ had operated as a war propaganda office. However, when the war had broken out, neither Austro-Hungary nor Germany¹⁷ had paid as much attention to propaganda activities as the Entente Powers. This was because unlike the Central Powers, the Entente did not possess a stable system of conscription, and the mobilisation of its armed forces was therefore based on volunteering. Furthermore, even long before the Dual Monarchy, Great Britain, and France in particular had been aware of the power of carefully aimed war propaganda intended to demonise the opponent, underline the righteousness of the war, and mobilise the hinterlands.¹⁸ The

¹⁵ Between 1903 and 1911 and from 1912 to 1914, Maximilian von Hoen worked at the Military History Department of the Museum of Military History in Vienna and was its director between 1916 and 1925. In 1911 and 1912, he headed the press service of the Ministry of War. He was promoted to General Major in 1915 and Field Marshall in 1918 (REICHL 2016 (n. 4), p. 16).

¹⁶ The reorganisation of the Press Office is described in detail in REICHEL 2016 (n. 4), who also quotes Eisner-Bubna on page 86.

¹⁷ On the military propaganda during the First World War in Germany, see Christina HOFMANN-RANDALL, *Der Erste Weltkrieg im Bild. Postkarten als Mittel der Propaganda und als privates Zeugnis*, *Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie. Sonderbände*, 114, 2014 (= *Kriegssammlungen 1914-1918*), pp. 184-198.

¹⁸ See n. 3.

role of the carefully planned propaganda campaigns in the USA was perhaps even somewhat more important: there, the state needed to convince the population of the significance of a war that was, for the majority of its citizens, geographically almost unimaginably distant. The strengthening of the propaganda activities in the Monarchy, which was also reflected in the reorganisation of the KPQ in 1917, was therefore caused by the unfavourable development of the war and the alarming decline in the morale at the fronts as well as in the hinterlands, which was soon joined by numerous social and political processes that kept undermining what had already been a fragile Monarchy.¹⁹ These processes forced the Monarchy to relax its censorship grip in 1917, i.e. simultaneously with the intensification of its propaganda operations.²⁰ As Jozo Džambo writes in his introduction to the catalogue for the travelling exhibition *Musen an die Front!*, which, in 2003, systematically focused on the activities of the KPQ artists for the first time, it is a paradox that the Press Office attained the highest level of organisation and systematic operations late in the second half of the war when the defeat of the Central Powers was already unavoidable.

The artists who were members of the KPQ worked in the context of the Art Department. It is quite challenging to outline a completely straight history of the Art Department's organisation because of the intertwined functions of the leaders of the Art Department, the roles of a number of institutions in its activities – especially the Ministry of War (k. u. k. Kriegsministerium), the War Archives, the Museum of Military History (Heeresmuseum), and the Academy of Fine Arts Vienna – as well as the intermittent leadership of the Department by the Head of the KPQ von Hoen. It is a fact that war painters initially operated under the auspices of the KPQ. In 1914, there were only three of them (while six war photographers represented a separate group). By the end of von Hoen's command, the number of participating artists (including sculptors, cinema operators, and photographers) increased to 112, while at the end of the war, in October 1918, the number of artists that worked for the KPQ already amounted to 159.²¹ Women were among them as well.²² The first Head of the Art Department was Colonel Wilhelm John (1877–1934), otherwise a historian as well as the director of the Museum of Military History as of 1909. He was regarded as a great supporter of artists, and in his twofold role, he also curated a special collection of war paintings. Towards the end of the war, this collection allegedly included more than 8,000 paintings, graphics, and sculptures.²³

¹⁹ These processes were related especially to the demands of the Slavic nations for the equality of their status; the increasing dissatisfaction due to many fatalities and wounded; military defeats; the general shortage in the hinterlands; as well as to the events taking place in Russia, the entry of the USA into the war, and the death of Emperor Franz Joseph.

²⁰ SVOLJŠAK 2005 (n. 5).

²¹ REICHEL 2016 (n. 4), pp. 134–141. Towards the end of the war, the artists thus represented one of the major groups within the KPQ (i.e. 25,13 percent). However, as the author states, after 1917, the quality of artistic creativity declined due to the militarisation of the personnel. Among the reasons for the increased number of artists in the KPQ, the literature underlines the work in the Office as a possibility to avoid the front.

²² Reichel also mentions female artists who were not a part of the KPQ, but whose works were nevertheless presented at the various exhibitions organised by the KPQ. Among others, the author also mentions the Slovenian painter Anica Zupanec-Sodnik (1892–1978), sister of the philosopher Alma Sodnik (REICHEL 2016 (n. 4), pp. 104–105). The author dedicates a statistical analysis to women in the KPQ (REICHEL 2016 (n. 4), pp. 148–150). However, more in-depth research into the activities of female war painters, sculptors, and photographers, with the exception of Alice Schalek, remains a desideratum. On Alice Schalek see SVOLJŠAK 2020 (n. 5), pp. 279–284.

²³ After the KPQ had been dissolved, the collection went to the Museum. During the Second World War, it was removed from the Museum to protect it from bombing. However, at the end of the war, many works were stolen, which is why nowadays it supposedly only encompasses approximately one fourth of the original collection. See ALBRECHT 2018 (n. 9).

KPQ Art Exhibitions

In 1916, Georg Sobička took over as the head of the Art Department. Nevertheless, the leader of the KPQ van Hoen – who was, as we can find out from the materials kept in the Austrian State Archives,²⁴ also interested in the activities related to art exhibitions at least until 1917 – would periodically interfere with the Art Department's management.²⁵ The artists would submit the works they created in the service of the KPQ to the repository (Bildersammlungstelle) that operated as of 1916 at the Academy of Fine Arts in Vienna. The head of this office was First Lieutenant Dr Viktor Heindl, whose deputy was First Lieutenant Friedrich Zeymer. Apart from them, the office had seven other employees.²⁶ The repository represented a pool from which the expert councils or juries of the KPQ, appointed for the individual art exhibitions, could select the exhibits. It would then send the works – also those that had not been selected for exhibitions – to the War Archives, the Museum of Military History, or the Military Collection.

Ever since the KPQ started operating, art exhibitions were an important means of propaganda, and they would be organised in the Monarchy as well as in the friendly and neutral countries. The decision that the profits from the works sold at exhibitions were intended for charitable purposes had a propaganda implication as well. In the relevant literature, information about the number of exhibitions differs.²⁷ Meanwhile, the materials kept in the War Archives of the Austrian State Archives suggest that 40 art exhibitions were organised until the end of the war.²⁸ Those closest to what is today the Slovenian territory were the exhibitions in Zagreb, Graz, and Trieste. Seven exhibitions were dedicated to the Isonzo Front.²⁹ They all took place in German cities – in Berlin (fig. 3), Breslau, Dresden, Düsseldorf (fig. 4), Frankfurt, Munich, and Stuttgart) – as the Austro-Hungarian propaganda certainly aimed to strengthen its alliance with Germany and underline the righteousness of its war against the treacherous Italy.³⁰

No exhibitions were organised in any of the Slovenian cities. However, at the beginning of 1916, Izidor Cankar did publish a review of an exhibition of the KPQ's war paintings organised in the Künstlerhaus exhibition building in Vienna between 2 October and 1 November 1915. As this was the first exhibition of its kind, the exhibition catalogue, accessible at the Municipal and Provincial Archives of

²⁴ Wiener Stadt- und Landesarchiv (WSLA), Bibliothek Künstlerhaus, Max Ritter von Hoen, Vorwort, Kat. nr. 429a, Kriegsbilderausstellung des k. u. k. Kriegspressequartiers, Künstlerhaus Wien, 1915. pp. 3-12.

²⁵ For example, on 6 January 1917, when the Art Department was already headed by Sobička, van Hoen expressed his thanks in the name of the Art Department for the funds donated by the *Creditanstalt* trade and industry bank and informed everyone that these resources would be used to organise art exhibitions in Switzerland (in Zürich, Bern, and Basel). Österreichisches Staatsarchiv (OeStA), Kriegsarchiv, Feldakten, Armeeoberkommando, Kriegspressequartier (KA FA AOK KPQ), Akten 24, Kunstgruppe, Maximilian von Hoen, An die k. u. k. priv. österreichische Creditanstalt für Handel und Gewerbe, 6 January 1917.

²⁶ OeStA, KA FA AOK KPQ, Akten 24, Kunstgruppe, Dienstzettel K. Gr. Nr. 357, 27 April 1917.

²⁷ The number of exhibitions in the relevant literature varies between 33 and 39 or 40. See GODA 2015 (n. 12), p. 230; POPELKA 2003 (n. 11), p. 68; ALBRECHT 2018 (n. 9), REICHEL 2016 (n. 4), p. 114. The online exhibition 100 Jahre Erster Weltkrieg 2014 (n. 14) may be the most reliable source.

²⁸ OeStA, KA FA AOK KPQ, Akten 45, Kunstgruppe, Ausstellungen A–K, 1914–1918 and OeStA/KA FA AOK KPQ, Akten 46, Kunstgruppe, Ausstellungen L–Z, 1914–1918.

²⁹ OeStA, KA FA AOK KPQ, Akten 42, Kunstgruppe, E. Nr. 789/60. An die Ersatzbataillon des k. u. k. Infanterieregiments Nr. 17, Wien 9 March 1917.

³⁰ Due to the considerable amount of preserved materials about art exhibitions, kept in the Austrian State Archives, the analysis of art exhibitions from the viewpoint of Vavpotič and Gornik's works that were included in these exhibitions remains a subject of further research.



3. Poster for the exhibition of artworks from the Isonzo Front, organised by the KPQ in Berlin, 1917, Austrian State Archives, Vienna



4. Poster for the exhibition of artworks from the Isonzo Front, organised by the KPQ in Düsseldorf, 1918, Austrian State Archives, Vienna

Vienna, boasts an introduction written by the Head of the KPQ Maximilian von Hoehn.³¹ Cankar's review thus informed the Slovenian readership about the war painting exhibition only a few months after the fact, and its publication in the *Dom in svet* magazine reached a wide circle of readers. In his review, Cankar stated that “/.../ war zeal is a poor inspiration for the arts”.³² His evaluation was that the quality of the exhibited works was low, which he ascribed to the fact that the works of only those artists who adhered to the programme and instructions of the military command and who were deemed as war painters were exhibited: “Thus, war painters are in a difficult position: they are not only prescribed with their subject – because when they are a part of the army, they need to paint the army – but also with their tendency.”³³ 473 works were exhibited, but among these, Cankar identified only one painting that depicted a battle, i.e. *Patrols Fighting in the Carpathian Mountains* by Anton Hans Karlinsky (1872–1945). Even in the case of this painting, Cankar did not notice any outstanding artistic achievement, but merely an “interest in types”. Nowadays, based on the discussions written by Popelka and Goda, Cankar's viewpoint can be supplemented with the finding that even during the war, the artists who were members of the KPQ created some high-quality works. It is true, however – as the materials kept in the Austrian State Archives show as well³⁴ – that the selections of works that took part in the exhibitions were subject to the propaganda goals of the Press Office, which is why numerous works that might have surpassed those that were selected in terms of quality were not exhibited.³⁵ The purpose of the KPQ art exhibitions was to show the world that artistic endeavours in the Monarchy did not stop during the war as well as to present the reflection on the war by the artists who had the opportunity to experience the war themselves.³⁶

The exclusion of war photographers on April or May 1917 (a special war photography department was established) and the direct subordination of the Art Department to the KPQ, which took place in April 1917, represented the more important organisational changes of the Art Department.³⁷ The Art Department was disbanded on 29 October 1918, only slightly more than a month and a half before the entire KPQ was abolished.³⁸ After the war, the works by the KPQ artists became a part of the collections of the Museum of Military History and the War Archives in Vienna, while many of them ended up in private collections as well.³⁹

³¹ WSLA, Bibliothek Künstlerhaus, Max Ritter von Hoen, Vorwort, Kat. nr. 429a, Kriegsbilderausstellung des k. u. k. Kriegspressequartiers, Künstlerhaus Wien, 1915. pp. 3–12.

³² Izidor CANKAR, Razstava vojnih slik c. in kr. glavnega poročevalskega stanu, *Dom in Svet*, 29/1–2, 1916, pp. 53–55.

³³ CANKAR 1916 (n. 32), pp. 53–55.

³⁴ OeStA, KA FA AOK KPQ, Akten 24, Kunstgruppe, Karl Ludwig Prinz, Bericht über die Jury am 8. 9. 10. November 1916, 10 November 1916, pp. 1–2. The jury discussed the art exhibitions in Prague, Budapest, and Bolzano.

³⁵ The analysis of the KPQ art exhibitions during the war and the wartime exhibitions organised in the Künstlerhaus building in Vienna remains a subject of future research, which will provide a more in-depth insight into the question of how the works for the exhibitions were selected. A comparison with the exhibition titled Österreichische Kriegsbilderausstellung 1914–1918, organised in the Künstlerhaus building between 6 September and 14 October 1934, would reveal which works have withstood the test of time and the context of the visual propaganda during the First World War.

³⁶ Nowadays we know that the artists could work in the vicinity of the front, but were not allowed to go to the front itself – partly for their own safety, but also because they could be more effectively supervised in the hinterlands, as stated by, for example, POPELKA 2003 (n. 11) and REICHEL 2016 (n. 4). At the same time, we need to underline that the response of the artists who experienced the proximity of the front was nowhere near self-evident and predictable.

³⁷ REICHEL 2016 (n. 4), p. 115.

³⁸ ALBRECHT 2018 (n. 9).

³⁹ POPELKA 2003 (n. 11), p. 66; 100 Jahre Erster Weltkrieg 2014 (n. 14).

Ivan Vavpotič's Works in the Museum of Military History in Vienna

The reconstruction of and insight in the fate of the artworks created by the KPQ artists have led us to examine the collection of artworks kept at the Museum of Military History in Vienna. In fact, the collection also includes works by the painter Ivan Vavpotič, who is directly related to the Slovenian territory (Johann Vavpotic, 1877–1943), as well as the sculptor Friedrich Gornik (1877–1943), born in Slovenia.⁴⁰ Vavpotič as well as Gornik can be found on the list of KPQ war painters and sculptors with Austrian citizenship.⁴¹ Although Gornik nowadays belongs among Austrian sculptors, he was born in the territory of Slovenia. Literature refers to Prevalje na Koroškem in the region of Carinthia as his town of birth,⁴² though the KPQ documents kept in the Austrian State Archives state that his place of birth was Cerknica in Carniola (Zirknitz, Krain).⁴³ Gornik was a member of the KPQ Art Department as of 4 January 1916.⁴⁴ The collection kept in the Museum of Military History in Vienna nowadays contains twelve of his statues (fig. 5).⁴⁵

The painter, illustrator and set designer Ivan Vavpotič, however, has been thoroughly analysed by the Slovenian literature, yet his work in the service of the KPQ has modestly been mentioned.⁴⁶ The preserved archival documents indicate that he was assigned to the KPQ Art Department towards the end of 1916. In the list of works submitted for 1917, the section intended for the information about the artists' membership in the KPQ states that he became a member on 15 December 1916.⁴⁷ An official letter informing Vavpotič of his assignment to the KPQ has been preserved as well. The notification signed by von Hoen is dated 9 March 1917 and is addressed to

⁴⁰ Luigi Kasimir (1881–1962), born in Ptuj, worked as a war painter as well. His wartime opus has already been the subject of exploration in the Slovenian scientific literature, which is why we will not focus on him in particular in the present contribution. See for example: Marjeta CIGLENEČKI, *Grafike Luigija Kasimirja v Pokrajinskem muzeju Ptuj, Zbornik Pokrajinskega muzeja Ptuj*, 1, 2003, pp. 158–187.

⁴¹ OeStA, KA FA AOK KPQ, Akten 42, Kunstgruppe, Verzeichnis des Tauglichkeitsgrades aller im Stande del k. u. k. Kriegspresquartiers, Kunstgruppe, befindlichen Kriegsmaler und Kriegsbilhauer österreichischer Staatsgehörigkeit, fol. 1, 3.

⁴² See for example Friedrich Gornik, Wikipedia, https://de.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Gornik (17 September 2020); Friedrich Gornik, Digitales Archiv Belvedere, [https://web.archive.org/web/20160325051349/http://digital.belvedere.at/emuseum/view/people/asitem/items\\$0040null:624/0?t:state=flow=cec15884-5f6b-4a87-b5fe-06f4ea2bdad0](https://web.archive.org/web/20160325051349/http://digital.belvedere.at/emuseum/view/people/asitem/items$0040null:624/0?t:state=flow=cec15884-5f6b-4a87-b5fe-06f4ea2bdad0) (17 September 2020); Gornik Friedrich, e-Biografski leksikon Koroške Žive vezi, http://www.reg-kult.si/Biografski-leksikon?udt_458_param_detail=93 (17 September 2020).

⁴³ For example OeStA, KA FA AOK KPQ, Akten 42, Kunstgruppe, Nominalliste aller im Befehle des AOK. Chef des Generalstabes, Pers. Nr. 10.808/6 vom 30. März 1917 namentlich angeführten Mitglieder der Kunstgruppe des Kriegspresquartiers. Frontdienstuntauglich. The inconsistency certainly calls for additional research, which, however, transcends the framework of the present contribution.

⁴⁴ OeStA, KA FA AOK KPQ, Akten 42, Kunstgruppe, Verzeichnis des Tauglichkeitsgrades aller im Stande del k. u. k. Kriegspresquartiers, Kunstgruppe, befindlichen Kriegsmaler und Kriegsbilhauer österreichischer Staatsgehörigkeit, fol. 1.

⁴⁵ Heeresgeschichtliches Museum, Nr. GZ S90814/90-HGM/MHI/Sam&A/2020 (1), Objektliste_Gornik, a letter of 15 September 2020.

⁴⁶ For more information about Ivan Vavpotič, see Fran ŠIJANEC, *Ivan Vavpotič 1877–1943*, Ljubljana 1943; Marija ROBEK, *Ivan Vavpotič. Življenje, dela, aforizmi, katalog*, Ljubljana (a diploma thesis typescript), 1954; Milček KOMELJ, *Ivan Vavpotič. Slikar življenjske harmonije, Ivan Vavpotič, 1877–1943*, Narodna galerija, Ljubljana 1987, pp. 11–49; Saša BUČAN, Katarina DAJČMAN, *Ivan Vavpotič. Velikan portreta*, Galerija Miha Maleš, Jakčev dom, Kamnik-Novo mesto 2018.

⁴⁷ OeStA, KA FA AOK KPQ, Akten 44, Kunstgruppe, Verzeichnis über die Abgaben der Künstler des Kriegspresquartiers an die Heeresverwaltung bis 31 Dezember 1917, fol. 20. The date December 1916 is also stated by Katarina Dajčman in her contribution for the exhibition catalogue: BUČAN, DAJČMAN 2018 (n. 46), pp. 74–76.

the Infantry Regiment No. 17, Judenburg.⁴⁸ The letter also states that a commission examined Vavpotič and determined he was not capable of serving at the front. The complete list of the KPQ artists, incapable of serving at the front, indicates that this examination was conducted on 27 December 1916.⁴⁹ Vavpotič remained a member of the Art Department until the end of the war and worked in the hinterlands of the Isonzo Front.⁵⁰

For every week of their so-called excursion, i.e. their visit to the front, the KPQ artists had to submit at least one work to the Office (they would draw sketches in the field and finish the works in their studios in the hinterlands). Otherwise, they had to submit one work per month, though this was not always the case in practice. They had the rest of the production at their disposal, which means that they could, for example, also exhibit their works in private galleries.⁵¹ The list of works that the KPQ artists submitted suggests that in 1917, Vavpotič spent 21 weeks at the front and seven months working at home in Ljubljana. During this time, he submitted eight paintings in line with the Art Department's rules – i.e., even one more than required. At the same time, the list states that he only submitted two sketches, which is why he owed the Office 19 sketches at the end of 1917. Vavpotič then fulfilled this duty until February 1918, as a written note next to his name states.⁵²

As far as Vavpotič's wartime opus is concerned, the works that he created in the hinterlands and which were therefore not submitted to the KPQ are well known and now kept in the Slovenian institutions, especially the National Gallery of Slovenia. They include the following paintings: *Landscape at the Front*, *Artillerymen*, *Soldier at his Comrade's Grave* (fig. 6), *Men in Fezzes Travel to the Front*, *Italian Prisoners at the Ljubljana Castle with a Band* and *Consultation of Doctors in the Leonišče Hospital during the First World War*, as well as some drawings (fig. 7, 8, 9). There are no portraits among these works, even though literature indicates that under the auspices of the



5. Friedrich Gornik: *Army Dog Asta and Its Handler*, 1916, Museum of Military History, Vienna

⁴⁸ OeStA, KA FA AOK KPQ, Akten 42, Kunstgruppe, E. Nr. 789/60. An die Ersatzbataillon des k. u. k. Infanterieregiments Nr. 17, Wien 9 March 1917. Von Hoen's letter also states that Vavpotič was examined by a commission and determined as incapable of serving at the front.

⁴⁹ OeStA, KA FA AOK KPQ, Akten 42, Kunstgruppe, Kunstgruppe des Kriegspressequartiers, Verzeichnis ad Befehl des k. u. k. AOK., Chef des Generalstabes, Pers. Nr. 1080/6 von 30. 3. 1917.

⁵⁰ BUČAN, DAJČMAN 2018 (n. 47), p. 74.

⁵¹ POPELKA 2003 (n. 11), p. 66.

⁵² OeStA, KA FA AOK KPQ, Akten 44, Kunstgruppe, Verzeichnis über die Abgaben der Künstler des Kriegspressequartiers an die Heeresverwaltung bis 31 Dezember 1917, fol. 20.



6. Ivan Vavpotič: *Soldier on His Comrade's Grave*, National Gallery of Slovenia, Ljubljana

KPQ, Vavpotič would also paint portraits of military personalities. Only Katarina Dajčman, quoting Fran Šijanec, mentions the potential locations of these portraits when she claims that they are kept “mostly in museums abroad”.⁵³ However, the archival documents that we are presenting in this contribution and our insight into the fate of the KPQ artworks reveal where a part of Vavpotič's wartime opus is kept. The list of works submitted to the Military Collection for the period between 1 May and 10 December 1917, which is kept in the Museum of Military History and contains the names of the artists, states that six oil paintings, two watercolour paintings, and two drawings by Vavpotič were added to the collection.⁵⁴ The comparison with the list of works nowadays kept at the Museum⁵⁵ reveals that the collection still contains nine of the ten works included in the KPQ list: all of the oils (four portraits of military personalities: deputy officers Blasius Erdei (fig. 10), Johann Csonka, and Alois Husa (fig. 11) as well as Corporal Max Woitischek (fig. 12), two depictions of battlefields: Krummassiv and Hill 588 (fig. 13), though without any depictions of the development

or consequences of war, soldiers, weapons, or fighting), both watercolours (the viaduct in Idria and the town of Most na Soči), and a single drawing (a torn-down house in Most na Soči). The drawing of the burning railway station in Most na Soči is missing, however. The National Gallery of Slovenia keeps a negative of the photograph of the depiction titled *Fire at the Sv. Lucija Railway Station* (fig. 14), which could represent the painting based on the missing drawing, but the negative only contains a note that the original is privately owned. Apart from the listed works, the Museum of Military History collection contains fourteen other Vavpotič's works with war motifs (portraits of military personalities or depictions of places at or near the front), which we can assume Vavpotič submitted to the Office in 1918. These include the portrait of Ensign Petar Nujić and drawings depicting a square with a church, portraits of engine drivers Kija Corić, Bair Kapetanović, Ivan Golemat and Macku Luttic, Stipo Penić from Bosnia, private citizens Ivan Mikulić and Hans von Leylis, infantryman Lazar Spremo, as well as a portrait of a certain lieutenant field marshal. The collection of the Museum of Military History therefore contains 23 works by Vavpotič,⁵⁶ which

⁵³ BUČAN, DAJČMAN 2018 (n. 47), p. 74.

⁵⁴ OeStA, KA FA AOK KPQ, Akten 44, Kunstgruppe, Heeresverwaltung 1. Mai 1917 bis zu 10. December 1917. Vavpotic Johann.

⁵⁵ Heeresgeschichtliches Museum, Nr. GZ S90814/90-HGM/MHI/Sam&A/2020 (1), Objektliste_Vavpotič, a letter of 15 September 2020.

⁵⁶ Heeresgeschichtliches Museum, Nr. GZ S90814/90-HGM/MHI/Sam&A/2020 (1), Objektliste_Vavpotič, a letter of 15 September 2020.



7. Ivan Vavpotič: *Soldier in a Trench*,
National Gallery of Slovenia, Ljubljana



8. Ivan Vavpotič: *Soldier and a Mule*,
National Gallery of Slovenia, Ljubljana



9. Ivan Vavpotič: *Horses in Harness*,
National Gallery of Slovenia, Ljubljana



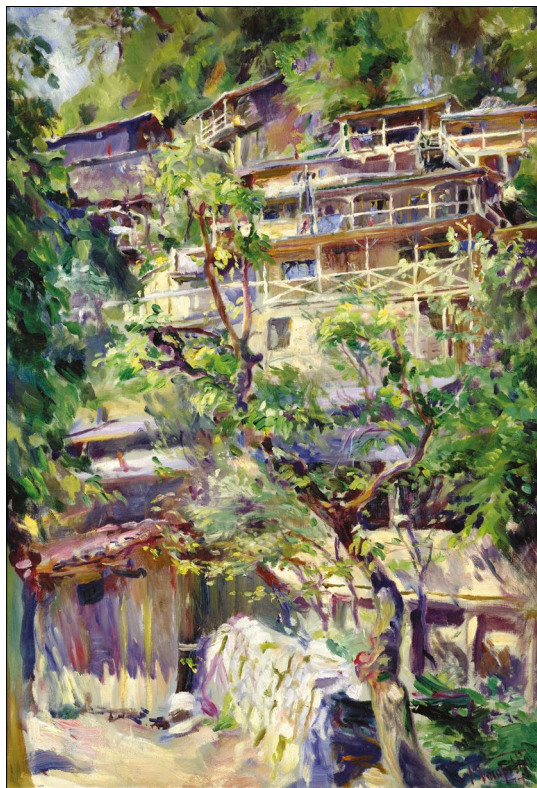
10. Ivan Vavpotič: Blasius Erdei,
Deputy Officer in the Infantry Regiment No. 37,
Museum of Military History, Vienna



11. Ivan Vavpotič: Alois Husa,
Deputy Officer in the Infantry Regiment No. 18,
Museum of Military History, Vienna



12. Ivan Vavpotič: Corporal Max Woitschek,
Museum of Military History, Vienna



13. Ivan Vavpotič: Fortifications at Hill 588, 1917,
Museum of Military History, Vienna



14. Ivan Vavpotič: *Fire at the Sv. Lucija Railway Station*, private collection

have not yet been analysed in the literature about this painter. The overview of their motifs reveals that even in the service of the KPQ, Vavpotič mostly worked as a portraitist and landscape artist. Precisely in these two genres, the relevant art literature acknowledges his achievements in the field of artistic relevance and expression.⁵⁷ At the same time, Vavpotič was thus one of those painters in the service of the KPQ who avoided direct depictions of wartime horrors by painting nature and portraits. This war painter's focus on portraits is certainly also related to the more explicit orientation of the KPQ towards propaganda in 1917, as its new leader Eisner-Bubna also decided to enhance the reputation of the Army. To this end, he ordered the artists and writers of the KPQ to depict the generals and write their biographies, underlining their heroic deeds.⁵⁸

The KPQ Propaganda Department

Although the KPQ had a significant influence, it was not the only institution in the Monarchy that focused on mass propaganda and thus also on the publication of visual propaganda prints. The following institutions mass-produced propaganda materials as well: charitable organisations that took care of war widows and orphans; the Red Cross; the War Help Office (Kriegshilfsbüro des k.u.k. Ministeriums des Innern); the War Relief Agency (Kriegsfürsorgeamt des k. u. k. Kriegsministe-

⁵⁷ KOMELJ 1987 (n. 46), pp. 28, 31.

⁵⁸ REICHEL 2016 (n. 4), p. 91.

riums); as well as banks which would commission posters for war loans. All of these prints were circulated throughout the Monarchy. At the same time, some of the artists – those who were members of the KPQ as well as some who operated independently – decided to mass-produce patriotic kitsch, as Popelka referred to it. This group of prints and objects included, for example, postcards as the most extensive category by far, templates for posters, calendars, children's books and picture books, bookmarks, the so-called vivat ribbons, diplomas, memorial medals, plaques, as well as objects for everyday use (kitchenware, tickets, commemorative badges, etc.), which were disseminated throughout the Monarchy as well. As far as the KPQ is concerned, it left nothing to chance and therefore carefully selected artists to design the objects produced under its auspices.⁵⁹

At the same time, several organisations and government offices like the Press Offices of the Ministries of the Exterior and the Interior, the News Department of the Army's Supreme Command (AOK), the War Archives, and the press representatives of the KPQ abroad, were in charge of the Monarchy's war propaganda – to the detriment of Austria-Hungary's success, as such fragmentation prevented swift and organised actions in the likes of, for example, the British War Propaganda Bureau, established in August 1914.⁶⁰

For the Slovenian territory, the activities of the so-called Propaganda Department of the KPQ are equally or even more significant than those of the Art Department, which certainly influenced this territory by selecting the works for the exhibitions and reproductions in the mass press, while its members would make an impact with their charitable or commercial activities.⁶¹ As an independent section, the Propaganda Department was established after the reorganisation of the KPQ in 1917. In close cooperation with the photography section and the Art Department, it published a whole range of propaganda brochures and other publications. Among other things, it was also responsible for the organisation and promotion of art exhibitions and preparation of monthly reports on the KPQ activities; in 1918, it had 31 members.⁶² This does not qualify it among the larger departments of the KPQ, yet it was very influential due to its horizontal way of operating that brought together various departments. Under the leadership of the propaganda department, the KPQ would produce newspaper articles, monographs, prepare art and photography exhibitions, lectures with pictures, fliers to be disseminated by planes, and even the pieces of text that were printed on cigarette packs.⁶³ It would provide the newspapers all over the Monarchy with texts, photographs, and illustrations, which could be published without being subject to censorship, of course. Such texts, signed "from our reporter", can be found in the Slovenian newspapers as well.

⁵⁹ POPELKA 2003 (n. 11), p. 70. Those artists who were members of the KPQ, as well as some that were not, would take part in these activities. Popelka lists three associations that were particularly active in this regard: Hagen-Bund, Künstlergenossenschaft, and Secession.

⁶⁰ HOFMANN-RANDALL 2014 (n. 17), p. 184.

⁶¹ The activities of the KPQ's Propaganda Department are detailed in REICHEL 2016 (n. 4), pp. 27-28.

⁶² ALBRECHT 2018 (n. 9); REICHEL 2016 (n. 4), pp. 27-28.

⁶³ REICHEL 2006 (n. 4), p. 98.

The Slovenian Territory and War Postcards

The mass prints created all over the Monarchy but especially in its Austrian part were distributed in the Slovenian territory as well. At the same time, until Italy changed sides and joined the Entente, a part of the Slovenian space was under the influence of the Italian propaganda,⁶⁴ while the eastern part was exposed to the mass press of the Hungarian part of the Monarchy. The only comprehensive analyses of visual arts during the First World War to date have been carried out by Iztok Durjava⁶⁵ and Milček Komelj;⁶⁶ Marko Štepec wrote a contribution on art during the First World War;⁶⁷ while the visual image of the First World War in the Slovenian scientific literature has been researched in the context of studies dedicated to the individual segments of this image, for example opuses of certain authors, caricatures, selected illustrated periodicals,⁶⁸ or in the framework of the overviews of the development of certain media or art genres like posters or public monuments.⁶⁹ It has also been the subject of diploma theses.⁷⁰ The works focusing on the visual image of the First World War would merely touch upon the questions of visual propaganda in Slovenia in passing. The one-hundredth anniversary of the end of the First World War significantly encouraged the research into it. Many new realisations have resulted from a number of research projects that provided a more in-depth insight into the course of the war and its socio-historical contexts as well as presented a large quantity of graphic materials and documents.⁷¹ However, less attention has been paid to the question of defining how visual arts influenced the postcard motifs, international comparisons, the roles of those who commissioned the postcards, and their reception.

⁶⁴ The Italian propaganda kept covering the territory of the Isonzo Front with propaganda materials until the very end of the war. For further information about this, see for example: Maria MASAU DAN, Donatella PORCEDDA, *L'Arma della Persuasione. Parole ed Immagini di Propaganda nella Grande Guerra*, Palazzo Dornberg, Gorizia 1991; Giovanna DURÌ, Luca GIULIANI, Anna VILLARI SILVANA, *L'offensiva di carta. La Grande Guerra illustrata, dalla collezione Luxardo al fumetto contemporaneo*, Castello di Udine, Udine 2018.

⁶⁵ Iztok DURJAVA, The Contribution of Slovene Artists to the Depiction of World War I, *Cahiers d'études et de recherches du musée de l'Armée*, 2000/1 (= *Peindre la Grande Guerre. Actes du symposium de l'IAMAM*, 16. – 18. novembre 1998), pp. 139–151.

⁶⁶ Milček KOMELJ, Prva svetovna vojna in slovenska likovna umetnost, *Velika vojna in Slovenci. 1914–1918* (eds. Peter Vodopivec, Katja Kleindienst), Ljubljana 2005, pp. 75–86.

⁶⁷ Marko ŠTEPEC, Umetnost v času prve svetovne vojne, 100letprve, http://www.100letprve.si/i_svetovna_vojna/umetnost/index.html (15 September 2020).

⁶⁸ Maja ŽVANUT, Prva svetovna vojna v očeh dveh slovenskih ilustriranih časopisov, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 27, 1979, pp. 112–116; Damir GLOBOČNIK, Karikature v letih prve svetovne vojne, *Zgodovinski časopis*, 54/4, 2000, pp. 563–610; *Begunci. Slovenski begunci s Soške fronte* (ed. Katarina Brešan), Nova Gorica 2016.

⁶⁹ Ksenija BERK, Rekrutacijski plakati prve svetovne vojne in migracija podobe uperjenega prsta, *Teorija in praksa*, 42, 2005/2–3, pp. 430–438; Cvetka POŽAR, *Vsi na volitve. Plakat kot politični medij na Slovenskem, 1945–1999*, Ljubljana 2000; Špelca ČOPIČ, Slovenski spomeniki padlim v prvi svetovni vojni, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 35, 1987, pp. 169–177; Damjana FORTUNAT ČERNILOGAR, Materialne ostaline soške fronte na Tolminskem, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 42, 1995, pp. 59–63; Beti ŽEROVC, Javni spomeniki in spomeniki, posvečeni prvi svetovni vojni, na območju Jugoslavije od poznega 19. stoletja do leta 1941, *Arts & Humanitas. Revija za umetnost in humanistiko*, 13/2, 2019, pp. 203–230; Vili PRINČIČ, *Neme priče vojnih grozot. 1915–1918*, Trieste 1918.

⁷⁰ Natalija CIGUT, *Prva svetovna vojna v likovnih upodobitvah na območju slovenske Štajerske*, Maribor 2014 (diploma thesis typescript).

⁷¹ A number of exhibitions in Slovenia as well as all over the world were dedicated to this anniversary. In Slovenia, the first exhibition dedicated to Slovenian artists and their depictions of the First World War was the one organised by the Institute of Art History of the Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts and the University of Maribor titled *Slovenski umetniki in velika vojna (Slovenian Artists and the Great War)*, Faculty of Arts, University of Maribor, Maribor 2015.

In the present contribution, we seek the answers about the influences on the visual propaganda in the Slovenian territory and its specifics based on the analysis of postcards as the most widespread medium of mass visual propaganda. We focus on the series of postcards titled *War in Pictures*, which represents a comprehensive collection of prints and, as such, allows for a thorough analysis.⁷² At the same time, in the introduction to the catalogue of the Slovenian war postcard collection, Janez J. Švajncer states that it is unheard that any other European nation would ever produce a collection of postcards to rival the one created during the First World War in Slovenia.⁷³ The collection in question has already been thoroughly researched, yet the issue of visual influences had been almost entirely overlooked.⁷⁴ On those occasions, its significance as well as the general importance of postcards for the Slovenian territory during the First World War has been evaluated. The catalogue of postcards, published in eleven groups under the single title *War in Pictures* from 1914 to 1918, was published in 2015 by the Logatec War Museum.⁷⁵ It contains more than 200 postcards, of which 140 are known examples from the series, followed by declaration postcards as well as a few other specimens from this period.⁷⁶ Some of the examples lack the author's signature, others are reproductions of photographs, but most of them were painted by Maksim Gaspari as well as Anton Koželj, Hinko Smrekar, Ivan Vavpotič, Peter Žmitek, Fran Tratnik, Valentin Hodnik, and Helena Vurnik.

In our definition of what influenced the look of the postcards, we can resort to the overview of war painting motifs, accomplished by Popelka, as well as to the motifs of the German postcards as they have been systematised by Hofmann-Randall. Based on the analysis of the war painters' opuses, the former author outlined the prominent topics of war paintings, as she refers to them herself: nature, landscapes, depictions of new weapons, depictions of wartime horrors, dehumanisation, refugees, prisoners of war, the wounded, the fatalities, the disabled, animals, the totality of the

⁷² Other postcards published by the KPQ, charity organisations, banks, and other organisations circulated in Slovenia as well. Extensive postcard collections are also kept in the National Museum of Contemporary History of Slovenia and in the Museum of Gorizia. At this point, we should also underline the importance of collectors for preserving the memory of the First World War – not only in Slovenia but all across Europe. See for example: *Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie. Sonderbände*, 114, 2014 (= *Kriegssammlungen 1914–1918*), Frankfurt am Main 2014.

⁷³ Janez J. ŠVAJNCER, *Vojska v slikah. Slovenske vojne razglednice v 1. svetovni vojni. Zbirka Miloša Mikoliča in Miomirja Križaja*, Logatec 2015, p. 4.

⁷⁴ Janez J. ŠVAJNCER, *Slovenske razglednice v prvi svetovni vojni*, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 33, 1985, pp. 41–49; Janez J. ŠVAJNCER, *Deklaracijske razglednice*, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 35, 1987, pp. 59–65; Ferdo ŠERBELJ, *O slovenskih razglednicah iz prve svetovne vojne, Oblaki so rudeči. Ljudske in umetne iz prve svetovne vojne* (ed. Janez Povše), Trieste 1988, pp. 209–211. Miloš ŠKRABEC, Zora TORKAR, *Pozdrav z bojišča. Prva svetovna vojna in boj za meje po njej na razglednicah*, Kamnik 2008; Walter LUKAN, *Soška fronta v zrcalu vojne razglednice, Soška fronta 1915–1917. Kultura spominjanja* (ed. Vincenc Rajšp), Wien-Ljubljana 2010, pp. 141–187; Marko ŠTEPEC, *Razglednice Vojska v slikah, (R)evolucija muzeja. 70 let povežujemo. Muzej novejšje zgodovine Slovenije 1948–2018. 70 zgodb o XX. stoletju* (ed. Monika Kokalj Kočevar), Ljubljana 2018, pp. 20–21; ŠVAJNCER 2015 (n. 73).

⁷⁵ ŠVAJNCER 2015 (n. 73).

⁷⁶ The postcards that are part of the *War in Pictures* series are numbered, while the other postcards published in the catalogues are not. See: Miloš MIKOLIČ, *Razglednice zbirke "Vojska v slikah 1914–1918"*, *Vojnozgodovinski zbornik*, 25, 2006, pp. 25–30. The precise print run of these series of postcards cannot be established based on the available literature, but they were certainly considerable. Švajncer states that thousands of copies were certainly printed, as, for example, in March 1918, a significant discount was available for the purchase of 2.000 copies. ŠVAJNCER 1985 (n. 73), p. 45.

war, and, as a separate category, portraits of certain individuals, primarily soldiers and generals.⁷⁷ Meanwhile, in her analysis of the topics depicted on German war postcards, which is even somewhat more closely related to our own comparison, the latter author distinguishes between the topics dedicated to caricatures of the enemy weaknesses, depictions of the consequences of war in the form of destroyed buildings, memorials, cities, and other objects, military life, appeals to purchase war bonds, adverts for charity organisations, depictions of members of royal dynasties, leading politicians, and military officers, army graves, fallen soldiers, love scenes, and festive postcards containing fragments of popular songs. Initially, the text on postcards was very significant or even dominant, while purely pictorial postcards were rare. In her analysis, the author also defines the target groups of the propaganda, which the topics depended on, naturally. Postcards could be intended for one's own people and could, in this case, focus in particular on the soldiers at the front or, separately, on the hinterlands; but they could also be intended for the enemies or the neutral states that Germany and Austro-Hungary wished to win over.⁷⁸ Postcards that depicted military officers, the Emperor, and the members of the royal family, the journey to the front, scenes depicting land, air, and naval combat (though without any details of the human suffering), military life, the wounded and the fatalities (most often related to adverts for charity organisations), appeals to collect materiel, clothes for the soldiers, or to purchase bonds circulated in Slovenia as well; while the so-called *Feldpostkarten* were frequent at the front.⁷⁹ If we focus solely on *War in Pictures*, the collection created largely by Slovenian artists, we can establish that also in this case, the texts or verses of individual poems – folk songs or poems written by Slovenian poets, most often Simon Gregorčič – represented an important element of the postcards.

Ivan Vavpotič contributed five postcards to the *War in Pictures* series. He had drawn all five templates even before he became a war painter. Two were published by the provincial Red Cross's Society for Carniola in 1914. The first, titled *Protecting a Wounded Soldier* (fig. 15), depicts a nurse defending a wounded soldier with a shield that bears a large red cross and chases away the Grim Reaper who skulks in the background. The second one, *Prayer Before Combat* (fig. 16), depicts a general on a horse, accompanied by a commander who stands next to him, while the kneeling soldiers behind them hold a flag with a two-headed eagle. Everyone stares into the distance rapt in prayer before combat. Three postcards in the series, containing reproductions of Vavpotič's templates, were published in 1915 by the *Ilustrirani glasnik* newspaper. Two images were drawn in shades of brown. One depicts a scene similar to that of *Prayer Before Combat*, only that this time it is about a posthumous decoration of fallen soldiers, carried out on the battlefield by Emperor Franz Joseph and Archduke Charles on horseback, while the soldiers stand in a semicircle, watching the scene reverently (fig. 17). The image is accompanied by two stanzas of Simon Gregorčič's poem titled *Decoration*. The second postcard is divided into two parts. The top shows a crying fiancée, hunched over a table in a room at home, consoled by her mother; while the bottom shows a military grave (fig. 18). The image is accompanied by another poem by Gregorčič, *Weep*. This could already be an example of anti-war images, as it very directly shows pain because of the loss of a loved one. Meanwhile, the postcard entitled *Drown the Foreigners Hungry for Our Land /.../* stands out due to its explicitness, as it depicts a burning bridge and bloody bodies of drowned soldiers in

⁷⁷ POPELKA 2003 (n. 11), pp. 73–76.

⁷⁸ HOFMANN-RANDALL 2014 (n. 17), pp. 185–186.

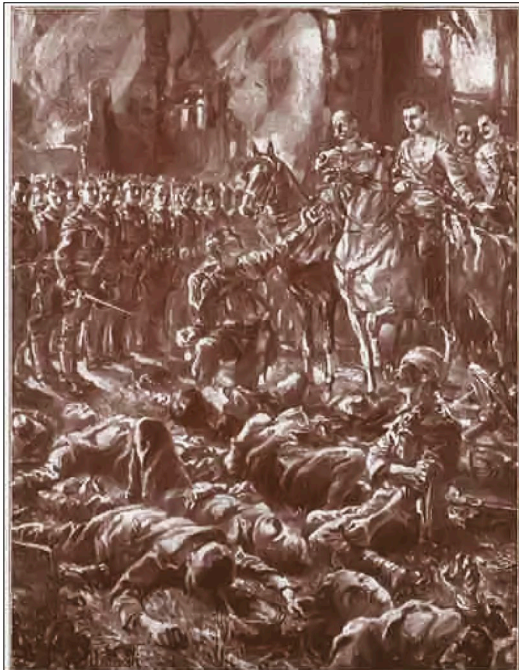
⁷⁹ These pre-printed cards were intended to cover up the situation at the front, as soldiers could only sign them. They would be distributed among the troops and were free of postage.



15. Ivan Vavpotič: *Protecting a Wounded Soldier*, postcard, 1914



16. Ivan Vavpotič: *Prayer before Combat*, postcard, 1914



„Kar meč, kar strel jih je pomoril,
V tem ednem sem odlikoval;
Teh slednji manj kot jaz ni storil,
Več kot mi vsi je žrtvoval.“
Spoštljivo kralj glave odkrije,
Z njim vrste vse se odkrije,
Oko junakom solze lije,
Po mrtvih bratih jim teko.

Sim. Gregorič.

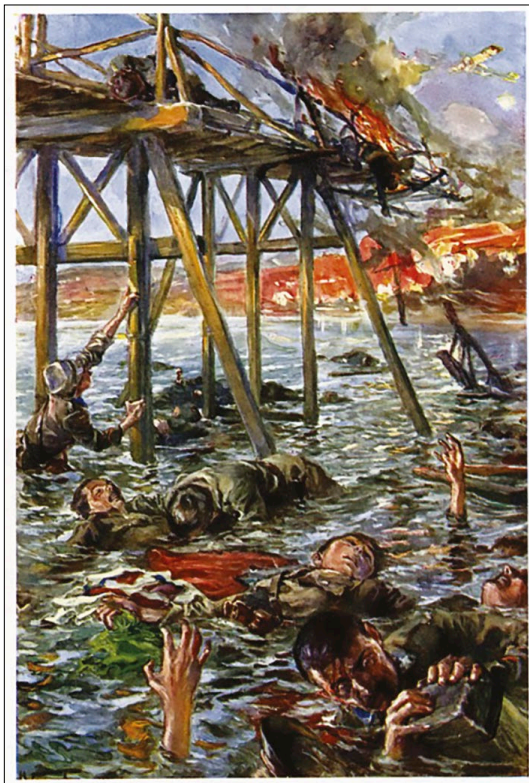
17. Ivan Vavpotič: Decoration, postcard from the War in Pictures series, 1915



„Ti plakaš, o nesrečna deva?
In hud te res zadel je vdar;
Le plakaj, plakaj, tožna reva,
Ne vstavičaj gorkih solz nikar!“

Sim. Gregorič

18. Ivan Vavpotič: Are You Weeping, Poor Maiden?, postcard from the War in Pictures series, 1915



19. Ivan Vavpotič: Drown the Foreigners Hungry for Our Land, postcard from the War in Pictures series, 1915



20. Maksim Gaspari: *A Swallow Nesting Like Last Year*, postcard from the *War in Pictures* series, 1915



21. Anton Koželj: *I Am a Slovenian Girl*, postcard from the *War in Pictures* series, 1916

lively colours (fig. 19). As during his time as a war painter, Vavpotič was among the artists who would mostly resort to portraits and landscape motifs, this image was a somewhat special example in his war opus. However, Milček Komelj recognised an aesthetic note in Vavpotič's depiction of war scenes, as he wrote: "It is characteristic that as a war painter, he even painted a fire during the night, as despite all the horror, he also saw it as a certain colourful aesthetic experience in the spirit of baroque or romantic painting, or that he experienced the flares soaring through the night sky as true celestial flowers."⁸⁰

Among the postcards whose templates were created by Slovenian artists, the motifs of farewell, the idyllic native land as the backdrop for various scenes, as well as the use of clothing and symbols that emphasise the Slovenian character and encourage the power of faith and hope stand out – apart from the more general themes like the Red Cross and depictions of the Emperor and military officers. This can be seen as a distinctiveness of the images on the postcards, related to the Slovenian space. Most certainly, the postcards did not convey the atmosphere of homeliness and native Slovenian land – characterised by homesteads, crucifixes, belfries, carnations, as well as other folk motifs and costumes – without the express wish of the clients and publishers to meet the public demand and offer the people a feeling of safety and consolation in the middle of the war (fig. 20). Thus, these images were not simply a reflection of the official propaganda: they were original and

⁸⁰ KOMELJ 1987 (n. 46), p. 38.

spontaneous enough that we can also see them as elements of the articulation of Slovenian identity (fig. 21).⁸¹ They were, however, communicated using the methods established and encouraged by the official propaganda. Therefore, the images functioned in an interestingly paradoxical manner: on the one hand – from the logistical and relatively often also topical viewpoint – they were the product of centrally managed state propaganda; while, on the other hand, their details conveyed national and regionally-specific elements. This is all the more true of those postcards that reflected the wartime events in the Slovenian territory. The most prominent of these were Italy switching over to the side of the Entente and the Declaration Movement. In the case of the former, the artistic response on the postcards still implied the defence of the Slovenian homeland in the context of the Monarchy. In the latter case, however, the visual image of the response to the Declaration Movement that used tricolours and depictions of Slovenian politicians (Janez Evangelist Krek and Anton Korošec) was already exceedingly national. Moreover, with their melancholic images, the Slovenian postcards had an anti-war effect, which confirms our initial assumption that precisely the artists were one of the first proponents of the dissatisfaction with the war, which they could communicate with their picturesque visual language.

Conclusion

The present contribution seeks to identify the influences and characteristics of the visual propaganda in the Slovenian territory during the First World War.⁸² We have analysed the propaganda activities of the Monarchy, which also encompassed the Slovenian territory. We have demonstrated that with its policy of war painting exhibitions, the KPQ and its subordinate Art Department have also influenced the Slovenian space, as is evident from, for example, Izidor Cankar's review in the *Dom in svet* magazine. At the same time, artists who had connections with the Slovenian space worked as war painters and sculptors as well – we underlined the painter Ivan Vavpotič and sculptor Friedrich Gornik. Based on archival materials, we have revealed certain previously unknown details from the period when both of these artists were active in the KPQ. Furthermore, the part of Ivan Vavpotič's opus created in the context of his activities in the Art Department and nowadays kept in the Museum of Military History in Vienna has received in-depth scientific attention for the first time. When trying to identify the influences on the Slovenian space, we have also touched upon the activities of the KPQ's Propaganda Department, which was, among other things, responsible for the production of mass prints as well as for the organisation and promotion of art exhibitions. Furthermore, it was in charge of supplying the press with graphic, photographic, and textual materials, which can be found even in the Slovenian newspapers from that time and are signed "from our reporter". In the second part of the contribution, we focused on the collection of postcards ti-

⁸¹ M. Norris establishes something similar for the Russian *lubok*. NORRIS 2006 (n. 3), pp. 186–190.

⁸² During these efforts, we have, due to the vast extent of the topic, merely touched upon a number of questions and research challenges in passing. Thus, they remain open to further research. Here we should underline the following research topics that would shed additional light on the issue: an analysis of the entire corpus of the KPQ art exhibitions and their reception; the role of female artists (painters, sculptors, and photographers) in the propaganda machinery of the Austro-Hungarian Monarchy; in-depth analyses and reconstructions of the individual artists' wartime opuses; as well as research into other mass propaganda media in the Slovenian territory, for example posters.

tled *War in Pictures*, published in the territory of Slovenia and largely created by Slovenian authors, including Ivan Vavpotič. Also in the case of the Slovenian territory, the analysis of the motifs used on these postcards supports the thesis that the Austro-Hungarian propaganda did not pay enough attention to the regional specifics of its multi-national space. In some environments, it therefore left enough room for the introduction of nationally charged images, symbols, and, towards the end of the war, also propagandistic emphases that would occasionally even have an anti-war effect. In the case of the Slovenian postcards, the visual propaganda thus exhibits a dichotomy: it adhered to the methodology implemented by the KPQ; yet as the war unfolded, its contents would increasingly often reflect the Slovenian national symbols and events crucial for the local territory – including the shift from the adherence to the Monarchy towards the association of the Slavic nations.⁸³

⁸³ The research was conducted as part of the research programme *Slovenian Artistic Identity in European Context* (P6-0061 (B)), funded by the Slovenian Research Agency, and as part of the research project *Visual Arts between Censorship and Propaganda from the Middle Ages to the End of World War I*. (L7-8282) funded by the Slovenian Research Agency and Slovenian Academy of Sciences and Arts. I would like to thank Dr Marko Štepec from the National Museum of Contemporary History and Dr Petra Svobljšek from the Milko Kos Historical Institute of the Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts for their assistance with the collection of the materials needed for the present contribution; Jassmina Marijan from the National Gallery of Slovenia; the Regional Museum Goriški muzej; as well as the Austrian State Archives and the Museum of Military History in Vienna. I would like to express my gratitude to Borut Praper for translating my paper into English.

Vizualna propaganda med prvo svetovno vojno na ozemlju Slovenije: vplivi in posebnosti

Povzetek

Prispevek se osredotoča na vprašanja, kakšna je bila podoba vizualne propagande na slovenskih tleh v času prve svetovne vojne, od kod so prihajali vplivi in ali ta podoba odslikava določene regionalne posebnosti. Najprej predstavimo rezultate analize delovanja osrednjega avstroogrškega vojnega tiskovnega urada (*Kriegspressequartier, KPQ*) ter njemu podrejenih umetniške (*Kunstgruppe*) in propagandne skupine (*Propagandagruppe*). V ospredje postavljamo njihov vpliv na slovenski prostor, ki smo ga razbirali na podlagi medvojnih umetniških razstav KPQ, delovanja vojnih slikarjev in mehanizmov produkcije vsebin za množične tiske. Pri tem smo izhajali iz literature in arhivskega gradiva, ki ga hrani Avstrijski državni arhiv (vojni arhiv) na Dunaju. Pokažemo, kako so KPQ in njemu podrejeni umetniška in propagandna skupina s svojim delovanjem vplivali tudi na slovenski prostor, še zlasti pa izpostavljam politiko umetniških razstav vojnega slikarstva kot orodja propagande. Med vojnimi slikarji in kiparji KPQ izpostavljam s slovenskim prostorom povezana slikarja Ivana Vavpotiča in kiparja Friedricha Gornika. Na podlagi arhivskega gradiva v prispevku razkrivamo nekatere do sedaj neznane podrobnosti iz časa delovanja obeh umetnikov v KPQ. Razumevanje poti umetniških del KPQ med vojno in neposredno po njej pa nas je pripeljalo do analize zbirke umetnin, nastalih v času prve svetovne vojne, ki jih hrani Vojni muzej na Dunaju. Zbirka hrani 12 Gornikovih plastik in kar 23 Vavpotičevih del. Slednja do sedaj v literaturi niso bila obravnavana in jih v okviru prispevka predstavljamo prvič. Gre za portrete častnikov, vojakov in drugih posameznikov ter upodobitve krajev na fronti in v zaledju, kar Vavpotiča uvršča med tiste slikarje, ki so se pred neposrednim upodabljanjem vojnih grozot umikali v upodabljanje krajine in propagandno obarvanih portretov vojaških osebnosti. V drugem delu prispevka se osredotočamo na primer množične vizualne propagande, in sicer predstavljamo rezultate analize vojnih razglednic, ki so bile izdane na Slovenskem in so bile pretežno delo slovenskih avtorjev. Posebno pozornost posvečamo analizi likovnih predlog Ivana Vavpotiča in vojnih razglednic zbirke *Vojska v slikah* ter iskanju vplivov in opredelitvi posebnosti, ki jih lahko vežemo na slovenski prostor. Ugotavljamo, da so razglednice v tematiki in motivih sledile vojnim razglednicam, ki so krožile v monarhiji in Nemčiji, vendar so v likovnih detajlih odslikavale simbole, lastne slovenskemu prostoru in identiteti. Še več, med vojno so vedno bolj odražale tudi dogajanje, povezano s slovenskim prostorom, kot so prestop Italije k antanti, deklaracijsko gibanje in po letu 1917 premik od pripadnosti monarhiji k povezovanju slovanskih narodov. Analiza motivov vojnih razglednic tako tudi za slovenski prostor govori v prid tezi, da je avstroogrška propaganda premalo pozornosti posvečala regionalnim specifikam svojega večnacionalnega prostora in je v posameznih okoljih puščala dovolj prostora za vnos nacionalno obarvanih podob, simbolov in kmalu po začetku vojne tudi protivojnih propagandnih poudarkov. Sklenemo, da je vizualna propaganda na Slovenskem v času prve svetovne sledila centralno vodeni propagandi monarhije, vendar vsaj na vojnih razglednicah slovenskih avtorjev odslikava dovolj avtohtonih likovnih detajlov in simbolov, da lahko govorimo o njeni prostorsko specifični podobi.

Narodi gredo svojo silno pot

Položaj in ustvarjalnost likovnih umetnikov med prvo svetovno vojno na Kranjskem med cenzuro in propagando

Vesna Krmelj

*Tako mogočna je senca, ki gre pred njimi, da zastira samo nebeško sonce. Že razločiš
obrazе, čuješ glasove. Kdo je bil izklesal te obrazе? /.../
Ti nisi mogel živeti enega samega življenja, si objokaval rahel udarec, ki je bil utripljaju
življenja podoben, si v nizkotni zavisti pljuval na resnično in lepo življenje drugih –
glej tam, tisočkrat tisočero jih leži poteptanih! Velikih življenj, ki so s silnimi rokami
segala do nebes; tihih življenj, ki so s šepetanjem svojega srca segala do Boga. Na tleh!
Pod konjskimi kopiti! Pod železnimi kolesi! Tako gredo narodi svojo pot. /.../
Premisli: odkod je bilo, čemu je bilo? Če niso tvoje oči že čisto lene in kalne zaradi
ogledala, premisli: kod in kam in kako zoper to vesoljno krivico, zoper to vesoljno smrt?¹*

Ob razglasitvi splošne mobilizacije 1. avgusta 1914 je *Slovenski narod* na prvi strani objavil razglas, ki je klical k orožju vse vojaške novince in nadomestne rezerviste (črnovojnike). Spodnjo tretjino naslovne strani je namenil objavi črtice *Pogled iz škatlice* takrat nedvomno najvplivnejšega slovenskega umetnika in intelektualca, pisatelja Ivana Cankarja (1876–1918).² Slednji je v njej s slutnjo vojnih grozot ostro udaril po novelistih, izprašal predvsem svojo vest in od umetnikov naravnost zahteval, da se opredelijo zoper svetovno morijo.³ Umetnike je pozival k delovanju, ne na bojnem polju, temveč k »mobilizaciji« ustvarjalnosti.

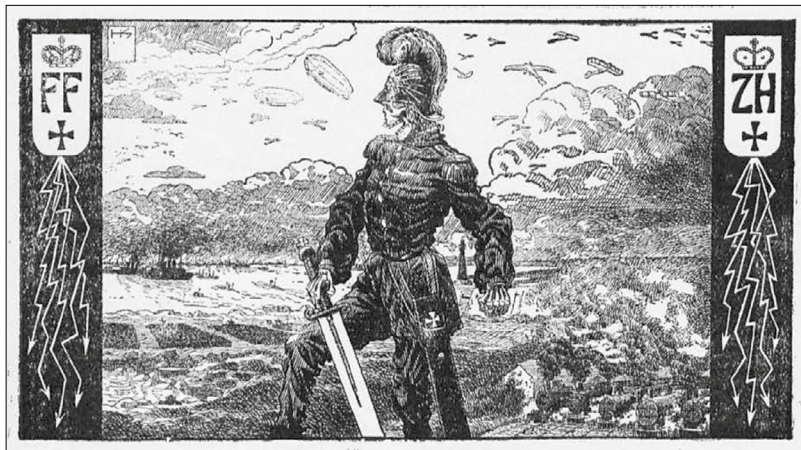
Cenzura je poanto Cankarjeve črtice očitno spregledala ali pa jo je, zaslepljena od prihajajočih dogodkov, razumela po svoje, kajti pisatelj je bil mojster zakrivanja politično »neprimernih« vsebin. Cankarjeva objava na prvi strani hkrati z najavo mobilizacije nam pove, da so se slovenski intelektualci zavedali mogočih posledic sarajevskega atentata in da so bili nanje do neke mere pripravljeni,⁴

¹ Ivan CANKAR, *Pogled iz škatlice*, *Slovenski narod*, 67/176, 1. 8. 1914, str. 1.

² Na Cankarjevo črtico opozarjata na začetku svojih prispevkov tudi Ivan Vogrič in Jožica Čeh Steger; gl. Ivan VOGRIČ, *Slovenski književniki in 1. svetovna vojna*, *Zgodovinski časopis*, 54/2, 2000, str. 197; Jožica ČEH STEGER, *Ivan Cankar in prva svetovna vojna*, *Sodobnost*, 74/9, 2010, str. 1096.

³ CANKAR 1914 (op. 1), str. 1.

⁴ Aneksijska kriza (1908) je resnično ogrozila mir v monarhiji. Veliko slovenskih vojakov je bilo že med balkanskimi vojnami (1912–1913) vključenih v aktivni vojaški spopad. K obveščanju je pripomoglo dnevno časopisje, ki je (kljub cenzuri) redno poročalo o dogodkih na Balkanu, in redni stiki med intelektualci. Avstrijska vojska se je



1. Hinko Smrekar:
naslovna ilustracija
časopisa *Svetovna vojska*,
1914

sporoča pa tudi, kako velik pomen in kompetentnost so mediji, oziroma slovenska javnost, v ključnih trenutkih pripisovali literatu slovenske moderne.

To morečo Cankarjevo vizijo ponazarja risba slikarja in karikaturista Hinka Smrekarja (1883–1942) iz prve številke novega ilustriranega časopisa *Svetovna vojska* (sl. 1).⁵ V ospredju se nad celo krajino dviga smrt v oklepu in z mečem v rokah. Za njo so čete, vojaški kareji, vlaki, zrakoplovi in vsa sodobna tehnična »mašinerija«, namenjena ubijanju. Smrekar je kot ilustrator z omenjenim časopisom sodeloval skoraj dve leti in iz ilustracije se lahko vidi, da je imel pri risanju večkrat velike težave. Pri nekaterih propagandnih poročilih, ki so poročala o bojih in razmerah v Srbiji, je jasno, da je bilo ilustratorjevo stališče nasprotno propagandnemu besedilu članka (sl. 2). Kakovost risbe v reviji se zelo spreminja, od značilne Smrekarjeve suverene in mehke poteze do veliko okornejše in skoraj šolsko nerodne. Risarju je realizem povzročal vse večje težave. Svoj izraz je našel v prenapetih, močno povečanih in formalno popačenih figurah, ki jih je karikatura prenesla.⁶ Literarni teoretiki podobne značilnosti v tem času opažajo pri Cankarju, ki je v *Podobah iz sanj* v črtici *Gospod Stotnik* zapisal: »Sanje, ki jih sanjam zdaj jaz in ki jih sanjaš zdaj ti, so senca prave resnice; pač so oblike strahotno povečane, nadvse čudno pokvečene in skrivenčene, toda resnica le ostane, spoznaš jo koj in srce ti je žalostno.«⁷ Kot je znano, je bil Ivan Cankar že jeseni 1913 zaradi predavanja *Slovenci in Jugoslovani* v preiskovalnem zaporu. Drugič, po ovadbi na Vrhniki, so ga 10. avgusta 1914 zaslišali in nato 23. avgusta zaprli za šest tednov.⁸

pred vojno že dvakrat s silo odzvala na narodno-protestne shode, prvič ob veliki splošni stavki v Trstu 14. in 15. februarja 1902 in drugič ob krvavih nemirih v Ljubljani med 18. in 20. septembrom 1908. Prim. VOGRIČ 2000 (op. 2), str. 203.

⁵ Objavljeno v: *Svetovna vojska*, 1/1, 1914, str. 1.

⁶ Za karikature Hinka Smrekarja gl. Damir GLOBOČNIK, *Kulturnozgodovinske študije*, Ljubljana 2009, str. 87–97, 109–116.

⁷ Ivan CANKAR, *Podobe iz sanj*. 5: *Gospod stotnik*, *Dom in svet*, 29/9–10, 1916, str. 249.

⁸ Dušan KERMAVNER, O aretacijah Slovencev med prvo svetovno vojno (z uvodnim ekskurzom o aretaciji in izpustu Ivana Cankarja in z vmesnim ekskurzom o Petru Roseggerju in Slovencih), *Zgodovinski časopis*, 27/3–4, 1973, str. 343–347; ČEH STEGER 2010 (op. 2), str. 1094. Ivan Cankar je imel že pred vojno več predavanj v Trstu (1907) in Ljubljani (1913), kjer je govoril o kulturnih in političnih vprašanjih združitve južnih Slovanov. Medtem ko je kulturno združitve pojmoval za nemogočo, jo je politično podpiral. Gl. Igor GRDINA, *Ivan Cankar, Slovenci in Jugoslovani*, *Slovenska kronika XX. stoletja. 1900–1941* (ur. Marjan Drnovšek, Drago Bajt), Ljubljana 1995, str. 72–73.

2. Hinko Smrekar:
 Srbski četaši in njih žene so
 napadli zahrbtno naše mirno
 prodirajoče vojake,
 ilustracija v časopisu
 Svetovna vojska, 1915



Ustvarjalno prepletanje literarnih in likovnih podob v obdobju slovenske moderne in po njej je bilo v strokovni literaturi že večkrat izpostavljeno.⁹ Literati, ki so bili pogosto tudi v vlogi likovnih kritikov, so v svojih delih uporabljali metafore, povezane z likovno zaznavno izkušnjo.¹⁰ V obdobju prve svetovne vojne postane razmerje med besedo in podobo bolj zapleteno, ne le zaradi vse ostrejšje vojaške cenzure, temveč tudi zaradi dvojne narave propagandnega delovanja umetnikov. Če se omejimo na likovne umetnike, so številni za golo preživetje sodelovali v kolesju velikega propagandnega stroja, dejstvo pa je, da so v večji vlogi, ki jo je pridobivala (profana) vizualna komunikacija, nekateri prepoznali tudi svoj prispevek k naglim družbenopolitičnim spremembam in narodni samoodločbi. Tako je bila idealizirana, na modernih slikarskih načelih oblikovana narodna pokrajina med najpogostejšimi, z vidika žrtev pa tudi najbolj zlorabljenimi motivi slovenske umetniške vojne propagande.¹¹ Kljub nasprotju med sporočilom – domača idila – in namenom vojne propagande, ki je v svoji končni posledici podpirala nepredstavljivo morijo na bojnem polju in do takrat še ne videno, od človeške roke opustošeno krajino, nekatere od teh podob, kot so na primer razglednice slikarja Maksima Gasparija (1883–1980), nikoli niso izgubile svoje umetniške vrednosti in narodnobudiljskega sporočila.¹² Preko folklornih in krajinskih motivov ter slovenske literature so se umetniki lahko izognili izključno avstroogrskim in s tem nemškimi kulturnim vzorcem, hkrati pa so podobe še vedno zadostile potrebam vojne propagande (sl. 3). Slovenski umetniki so igrali na dvojne strune, doma so zvenele zlasti tiste, ki so budile nacionalno zavest, kar je bilo v nasprotju z avstroogrsko politiko, ki je

⁹ Tomaž BREJC, *Temni modernizem. Slike, teorije, interpretacije*, Ljubljana 1991, str. 45–56; Tomaž BREJC, *Realizem, impresionizem, postimpresionizem*, Ljubljana, 2006, str. 90–91; Tomaž BREJC, Ivan Prijatelj in likovna umetnost. *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 51, 2015. Za povojno obdobje ekspresionizma gl. Milček KOMELJ, Slovensko ekspresionistično slikarstvo in grafika z nakazanim razmerjem do literature, *Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi* (ur. Franc Zadavec, Helga Glušič, Franc Jakopin), Ljubljana 1984 (Obdobja, 5), str. 607–629. Z literarnega vidika gl. tudi ČEH STEGER 2010 (op. 2), str. 1098.

¹⁰ Gl. tudi ČEH STEGER 2010 (op. 2), str. 1098.

¹¹ O vlogi pokrajine v nacionalni zavesti gl. Nadja ZGONIK, *Podobe slovenstva*, Ljubljana 2002, str. 127–164.

¹² Za razglednice gl. Vera BALOH, *Maksim Gaspari 1883–1980. Ilustrator*, Narodna galerija, Ljubljana 1986; Janez J. ŠVAJNCER, Slovenske vojne razglednice v prvi svetovni vojni, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 33/1, 1985, str. 41–49; Janez J. ŠVAJNCER, Deklaracijske razglednice, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 35/1–2, 1987, str. 59–65.



3. Maksim Gaspari:
Eno mašo bom plačala,
razglednica iz serije
Vojna v slikah, 1916

strogo bdela nad vsakim poskusom vzpostavitve večje intelektualne narodne avtonomije.¹³ Po vstopu Italije v vojno in zaradi sprememb v notranji politiki jeseni 1916¹⁴ je postala monarhija do na videz nedolžnih, tudi kulturnih in nacionalnih potez popustljivejša; po eni strani, da bi preprečila zблиžanje z zahodnimi sosedi, po drugi, da bi krepila zavest Slovencev, da gre v borbi na domačem ozemlju za njihovo vojno, ki jo je v verzih slutil že priljubljeni pesnik Simon Gregorčič (1844–1906).¹⁵

Za razliko od zgodovinopisja, kjer so nova raziskovalna polja v zadnjih desetletjih znatno povečala število študij in objav o prvi svetovni vojni,¹⁶ je slovenskih umetnostnozgodovinskih raziskav tega obdobja dosti manj. Starejše študije Franceta Steleta, Tomaža Brejca, Andreja Smrekarja, Milčka Komelja in Petra Krečiča so se osredotočale bodisi na predvojno umetnost impresionizma in postimpresionizma bodisi na povojno umetnost mlajše generacije, ki je bila na začetku vojne stara od štirinajst do dvajset let in je postala nosilka povojnih avantgardnih smeri in ekspresionizma.¹⁷ V zadnjem desetletju so raziskave usmerjene zlasti v *memorijo* vojnih spomenikov in k likovnim upodobitvam, kot so karikature, ilustracije in umetniške razglednice v kontekstu kulturne in

¹³ Za represijo nad slovenskimi razumniki gl. Janko PLETERSKI, *Prva odločitev Slovencev za Jugoslavijo. Politika na domačih tleh med vojno 1914–1918*, Ljubljana 1971, str. 20–32; KERMAVNER 1973 (op. 8), str. 343–361; VOGRIČ 2000 (op. 2), str. 212.

¹⁴ Občutne spremembe v smeri popuščanja cenzure so Slovenci občutili po atentatu na avstrijskega ministrskega predsednika Karla grofa Stürgkha, 21. oktobra 1916, in po smrti cesarja Franca Jožefa I., 21. novembra 1916.

¹⁵ Rok STERGAR, Slovenci in Italijani v času prve svetovne vojne, *Velika vojna in Slovenci. 1914–1918* (ur. Peter Vodopivec, Katja Kleindienst), Ljubljana 2005, str. 150–154.

¹⁶ Walter LUKAN, Zgodovinopisje v prvi svetovni vojni, *Velika vojna 2005* (op. 15), str. 16–34; Petra SVOLJŠAK, Prva svetovna vojna in Slovenci. 1994–2014, *Prispevki za novejšo zgodovino*, 55/2, 2015, str. 143–171.

¹⁷ France STELE, *Slovenski slikarji*, Ljubljana 1949; Tomaž BREJC, *Slovenski impresionisti in evropsko slikarstvo*, Ljubljana 1982; BREJC 1991 (op. 9); Tomaž BREJC, *Realizem, impresionizem, postimpresionizem*, Ljubljana 2006; Milček KOMELJ, *Ekspresionizem in nova stvarnost na Slovenskem*, Ljubljana 1986; Milček KOMELJ, *Mladi Jakac. Izvori njegove ustvarjalnosti*, Ljubljana 2000; Jure MIKUŽ, O recepciji prvih nastopov slovenskih impresionistov, *M'ars. Časopis Moderne galerije*, 3/2–3, 1991, str. 2–6; Jure MIKUŽ, *Telo in slovenska umetnost*, Ljubljana 1995; Andrej SMREKAR, Na ruševinah – česa?, *M'ars. Časopis Moderne galerije*, 3/2–3, 1991, str. 7–18; Peter KREČIČ, Slovenska likovna avantgarda in ekspresionizem, *Obdobje ekspresionizma* 1984 (op. 9), str. 631–636.

politične zgodovine,¹⁸ kamor sodi tudi problem cenzure in propagande.¹⁹ Položaj umetnika v prvi svetovni vojni je osvetlilo nekaj razstav in razprav ob praznovanju stote obletnice.²⁰ Podrobnejših študij z vidika prve svetovne vojne so bili deležni Anica Zupanec Sodnik (1892–1978),²¹ Venio Pilon (1896–1970)²² in Josip Urbanija (1877–1943).²³ Med novejšimi preglednimi študijami je pomemben zlasti pregled slovenskih umetnikov v vojnem času Milčka Komelja s priložo spominov na vojno Božidarja Jakca (1899–1989).²⁴

Med cenzuro in propagando

Hkrati s prebujanjem narodne zavesti ob velikih projektih in razvitih gradnjah javnih objektov in slavni muzejev so na obrobjih mest in v provincah začeli rasti tudi ogromni kompleksi vojaških kasarn.²⁵ Novi vojaški zakon v monarhiji je leta 1868 uvedel tudi splošno vojaško obveznost, ki je prvič stopila v veljavo desetletje pozneje z okupacijo Bosne in Hercegovine leta 1878, napetosti pa so se z aneksijsko krizo (1908) in balkanskimi vojnami (1912–1913) stopnjevale vse do svetovnega spopada. Drug ob drugem sta potekala dva procesa, proces narodnega prebujanja, želja po suverenosti in

¹⁸ Špelca ČOPIČ, Slovenski spomeniki padlim v prvi svetovni vojni, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 35/3, 1987, str. 168–177; Damir GLOBOČNIK, *Likovno in simbolno. Kolektivni spomin Slovencev v likovni umetnosti*, Ljubljana 2017, str. 328–392; Beti ŽEROVC, Javni spomeniki in spomeniki, posvečeni prvi svetovni vojni, na območju Jugoslavije od poznega 19. stoletja do leta 1941, *Ars et Humanitas*, 13/2, 2019, str. 203–230; Vili PRINČIČ, *Neme priče vojnih grozot 1915–1918*, Trst 2018. Vprašanjem spomina, spomenikov in oblik spominjanja je bil posvečen tudi mednarodni simpozij *Yugoslav Monuments Associated with the First World War (1918–1941)* v ljubljanski Moderni galeriji leta 2018. Nekateri prispevki s simpozija so dostopni na: <http://www.mg-lj.si/en/events/2399/yugoslav-monuments-1918-1941/> (8. 9. 2020).

¹⁹ O cenzuri in propagandi med prvo svetovno vojno z zgodovinskega vidika: Petra SVOLJŠAK, Slovenci v primežu avstrijske cenzure, *Velika vojna 2005* (op. 15), str. 109–127; Petra SVOLJŠAK, Zapleni vse, česar ne razumeš, utegnili bi škoditi vojevanju. Delovanje avstrijske cenzure med Veliko vojno, *Cenzurirano. Zgodovina cenzure na Slovenskem od 19. stoletja do danes* (ur. Mateja Režek), Ljubljana 2010 (Razprave, 2), str. 55–65; Petra SVOLJŠAK, Gregor ANTOLIČIČ, *Leta strahote. Slovenci in prva svetovna vojna*, Ljubljana 2018. O propagandi v času soške fronte: Aleš PIPAN, *Časniška propaganda velike vojne s poudarkom na soškem bojišču*, Maribor 2015 (tipkopis diplomske naloge).

²⁰ Razstave, ki so se bolj ali manj dotaknile tudi umetnikov: *Pilon v prvi svetovni vojni*, Pilonova galerija, Ajdovščina 2014; *Slovenski umetniki in velika vojna*, Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Maribor 2015; *Vihar sovražni svet pretresa*, Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana 2017; *Vojna: Otto Dix in izbor mednarodnih avtorjev*, Koroška galerija likovnih umetnosti, Slovenj Gradec 2017 in prenos razstave: *Otto Dix, Der Krieg/Vojna. Grafike 1920*, Muzej novejšje zgodovine Slovenije, Ljubljana 2018.

²¹ Lidija TAVČAR, Anica Zupanec Sodnik kot vojna slikarka. Upodobitev spomenika Francu Jožefu I. in prizori s soške fronte, *Umetnostna kronika*, 49, 2015, str. 4–13.

²² *Veno Pilon. V prvi svetovni vojni/In the First World War*, Pilonova galerija, Ajdovščina 2014.

²³ Karin ŠMID, *Josip Urbanija – kipar in črnovojnik*, Maribor 2019 (tipkopis magistrske naloge).

²⁴ Milček KOMELJ, Prva svetovna vojna in slovenska likovna umetnost, *Velika vojna 2005* (op. 15), str. 75–97.

²⁵ Na Dunaju na primer vojaški kompleks Arsenal, začel 1849 neposredno po marčni revoluciji, ali Rossauer Kaserne (1865). Samo v Ljubljani so prostor na obrobju mitalizirali trije novi orjaški kompleksi: Cesarska in kraljeva domobranska vojašnica (nemško k. u. k. Landwehr-Kaserne, tudi Roška kasarna, 1891), Topniška vojašnica (Bežigrad, 1860), Mestna pehotna vojašnica (tudi Belgijska kasarna, v Kravji dolini, 1882), gl. Igor SAPAČ, Vojašnice, v: Igor Sapač, Franci Lazarini, *Arhitektura 19. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 2015, str. 225–239. O bližini med dunajsko kulturo in vojno v drugi polovici 19. stoletja gl. Arnold SUPPAN, Was Austria-Hungary Doomed to Fail?, *On the Eve of the Great War. Political Concepts, Conspiracies and Theories* (ur. Petra Svolljšak, Gregor Antoličič, Andrej Rahten), Ljubljana 2015 (Studia diplomatica Slovenica. Monographiae, 3), str. 25–26.

večji svobodi odločanja na eni in kopičenje vojnega aparata na drugi strani. Umetnost v evropskem prostoru je že pred prvo svetovno vojno prikrito odražala ta nasprotja v občutenju dekadence in simbolizma ter s porastom pornografije, ki je do neke mere prav tako posledica militarizacije. Za komaj razvijajočo se slovensko nacionalno kulturo, ki se je odražala tako v odpiranju prvih nacionalnih institucij in zbirk kot individualno v iskanju slovenskega nacionalnega umetniškega izraza, sta imela poostren nadzor in absolutistična vojaška cenzura, ki je dobila svoje formalne temelje že dve leti pred uradnim začetkom prve svetovne vojne,²⁶ občutne moralne in materialne posledice.²⁷

Niti dve desetletji nista minili od prvih poskusov arhitekta Ivana Jagra (1871–1959), da razišče in z oblikami ter barvami izrazi duhovno substanco naroda.²⁸ Jagrova Narodna kavarna (1898) v Ljubljani je bila po dunajskem vzoru urejen prostor z dodatki narodno značilnih elementov, povzetih iz ljudskih vezenin, skrinj, slovenskih kožuhov, pirhov in barv slovenske trobojnice. Po Društvu za krščansko umetnost (1894) je bilo leta 1899 ustanovljeno Slovensko umetniško društvo, ki je na prelomu stoletij organiziralo prvo slovensko umetniško razstavo v ljubljanskem Mestnem domu. Javnost je leta 1902 na drugi umetniški razstavi zavrnila slovenske impresioniste, ki so bili šele po uspešnih razstavah na Dunaju (1904) in v Trstu (1907) doma sprejeti kot slikarji slovenske štimunge.²⁹ Odgovor na zavrnitev mladih slovenskih umetnikov v domovini je bilo leta 1903 na Dunaju ustanovljeno slovensko-hrvaško združenje Vesna, ki si je za cilj zadalo ustvarjanje in širjenje umetnosti in umetniškega oblikovanja med domačim ljudstvom.³⁰

Država je že pred vojno posredno nadzorovala razvoj likovnega izobraževanja na Kranjskem z edino tovrstno pedagoško ustanovo Obrtno šolo, ki je kot druge obrtne šole po monarhiji programsko zavračala vsako umetniško svobodo izražanja in katere tloris stavbe je češki arhitekt Vojtěch Dvořák (1852–1925) v letih od 1909 do 1911 oblikoval v obliki inicialk F I (*Francisco Iosephinum*) ustanovitelja Franca Jožefa.³¹ Leto 1909 je pomembno za slovensko kulturo še vsaj iz dveh razlogov. Slikar Rihard Jakopič (1869–1943)³² je odprl prvo slovensko moderno razstavišče, vodstvo kranjskega deželnega muzeja Rudolfinum, ustanovljenega leta 1821, pa je prevzel umetnostni zgodovinar in muzikolog Josip Mantuani (1960–1933), ki ga je v vojnih letih spreminjal v moderni muzej.³³

²⁶ Avstrija je že leta 1912 ustanovila Vojni obveščevalno-nadzorni urad, pristojen med drugim tudi za izvajanje cenzure, gl. SVOLJŠAK 2005 (op. 19), str. 109–110.

²⁷ Petra SVOLJŠAK, Ovdabe, aretacije, zapori, *Slovenska kronika* 1995 (op. 8), str. 159–160, 163.

²⁸ Damjan PRELOVŠEK, Janez Jager in slovenska arhitektura, *Sinteza*, 26–27, 1973, str. 65–72; ZGONIK 2002 (op. 11), str. 35–38; Robert SIMONIŠEK, *Slovenska secesija*, Ljubljana 2011, str. 61. Več o Jagrovi Narodni kavarni v: Franci LAZARINI, Nationalstile als Propagandamittel in der Zeit der Nationalbewegungen. Slowenische und andere Nationalstile in der Architektur um 1900, *Acta historiae artis Slovenica*, 25/2, 2020, str. 252–254.

²⁹ Ivan CANKAR, Slovenski umetniki na Dunaju, *Slovan. Mesečnik za književnost, umetnost in prosveto*, 2, 1903–1904, str. 185–187; MIKUŽ 1991 (op. 17), str. 2–6; BREJC 2015 (op. 9), str. 111–173.

³⁰ Beti ŽEROVC, Vesna ob izviru umetnosti, *Potlačena umetnost* (ur. Barbara Borčič, Jure Mikuž), Ljubljana 1999, str. 50–77.

³¹ Za cesarsko-kraljeve državne obrtne šole v monarhiji gl. Matthew RAMPLEY, Design Reform in the Habsburg Empire. Technology, Aesthetics and Ideology, *Journal of Design History*, 23/3, 2010, str. 251–252. Za šolo v Ljubljani gl. Igor SAPAČ, Katalog pomembnejših klasicističnih, bidermajerskih in historističnih arhitekturnih stvaritev na območju Republike Slovenije, v: SAPAČ, LAZARINI 2015 (op. 25), str. 484; mao.si/Dogodek/Stavbanekdanje-Cesarsko-kraljeve-drzavne-obrtne-sole-v-Ljubljani.aspx (28. 8. 2020).

³² Za Jakopiča in njegov paviljon gl. *Rihard Jakopič. To sem jaz, umetnik---*. Življenje in delo, Narodna galerija, Mestni muzej, Ljubljana 1993.

³³ Za Mantuanija in Deželni muzej gl. Mateja KOS, Josip Mantuani in umetnostna zbirka Deželnega muzeja, v: Jasna Horvat, Mateja Kos, *Zbirka slik Narodnega muzeja Slovenije*, Narodni muzej Slovenije, Ljubljana 2011, str. 22–35; Katja MAHNIČ, Josip Mantuani in moderni muzej. Prispevek k razumevanju Mantuanijevih prizadevanj za

V letih tik pred začetkom vojne je cenzura vse pogosteje tudi neposredno posegla v kulturno produkcijo Slovencev. Oblasti so že v času prve balkanske vojne leta 1912 cenzurirale protiaavstrijsko usmerjeno dnevno časopisje, nadzorovale intelektualce in jih nekaj tudi internirale.³⁴ Cenzuri, ki je na kulturnem polju odpor nemalokrat še podpihovala, sta z vojno napovedjo stopili ob bok represija in strah, z njima pa neizogibna avtocenzura.

Zaradi protiaavstrijske dejavnosti je bilo v prvih vojnih letih zasllišanih in zaprtih več vidnih umetnikov: Ivan Cankar, Hinko Smrekar, Lojze Dolinar (1893–1970)³⁵, vsi trije so bili nato mobilizirani, in Ferdo Vesel (1861–1946). Za krajši čas so zaprli celo nič hudega slutečega impresionista Matijo Jamo (1872–1947), ki se je iz Steina ob Donavi začasno vrnil v Ljubljano.³⁶ Nato se je umaknil k ženi na Holandsko, od koder je Jakopiču pisal, da nima nobenih novic iz Avstrije, saj tamkajšnji časniki kljub očitnemu zaostrovanju razmer zelo pazijo na svojo nevtralnost in poročajo o prodaji sira in drugih nevojnih tematikah.³⁷ Impresionisti so bili pod drobnogledom vojaških oblasti nedvomno že zaradi tesnega predvojnega sodelovanja s srbskimi, bosanskimi in drugimi slovanskimi umetniki.³⁸ Iz predvojne korespondence med Jakopičem in srbsko slikarko Nadeždo Petrović (1873–1915), ki kot medicinska negovalka vojne ni preživela, je razvidno, kako tesna in resna so bila ta sodelovanja.³⁹

Vojno ministrstvo je cenzuro vzpostavilo s pomočjo Vojno obveščevalno-nadzornega urada *Kriegsüberwachungsamt* (KŪA), ki je poleti 1915 s cesarjevim ukazom prišel pod pristojnost skupnega vrhovnega poveljstva vojske, s čimer je vojski omogočal aktivno poseganje v civilno sfero predvsem v avstrijskem delu monarhije.⁴⁰ Izdana je bila skupina izrednih ukrepov, ki so začasno razveljavili temeljne človekove pravice in grobo posegali v osebno svobodo posameznikov.⁴¹ Ljudi so spodbujali k ovajanju, v Ljubljani so do jeseni 1917 smrtne kazni s streljanjem izvajali na očeh

reorganizacijo Deželnega muzeja za Kranjsko, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 52, 2016, str. 199–220; Katja MAHNIČ, Josip Mantuani in njegovo poročilo o kulturnozgodovinskih zbirkah na slovenskem ozemlju iz leta 1918, *1918 v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. 54. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture (ur. Mojca Smolej), Ljubljana 2016, str. 90–97; Katja MAHNIČ, Razstava zbirke slik v Deželnem muzeju za Kranjsko 1914. Poskus rekonstrukcije razstavne strategije in njenega pomena, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 53, 2017, str. 167–189.

³⁴ O aretacijah in preganjanju Slovencev pred vojno gl. Janko PLETERSKI, Avstrija in Slovenci leta 1912–1913, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 23/2, 1975, str. 110–120. Z vzpostavitvijo vojnega absolutizma so postale aretacije Slovencev tako množične, da se je nad dejanji zamislil sam notranji minister Karl baron Heinhold, gl. Walter LUKAN, *Iz »črnožolte kletke narodov« v »zlato svobodo«? Habsburška monarhija in Slovenci v prvi svetovni vojni*, Ljubljana 2014, str. 29–33. Medvojne aretacije Slovencev pa niso bile le na Kranjskem, temveč tudi na Štajerskem (učitelja Antona Novačana od avgusta do novembra 1914) in na Koroškem (duhovnika Ksaverja Meška v začetku leta 1916), gl. VOGRIČ 2000 (op. 2), str. 212.

³⁵ O aretaciji Dolinarja gl. Špelca ČOPIČ, *Lojze Dolinar. Študija in dokumentacija*, Ljubljana 1985, str. 162.

³⁶ Obdolžili so ga, da je širil nezaželene vesti. Gl. Anton PODBEVŠEK, *Rihard Jakopič*, Ljubljana 1983, str. 321. Prim. Moderna galerija (MG), Jakopičeva korespondenca (uredil Jože Ilc), Jamovo pismo Jakopiču, 17. 9. 1914. V pismu je natančno opisal pozicije vojaške zasedbe Steina na Donavi, kjer je takrat živel. Jama je bil zaprt ravno za božič in novo leto (MG, Jakopičeva korespondenca (uredil Jože Ilc), pismo Luise van Raders-Jama Ani Jakopič, 25. 12. 1914).

³⁷ PODBEVŠEK 1983 (op. 36), str. 321.

³⁸ Nadzorovali so tudi Jakopiča samega, kar nam lahko pove na prvi pogled nepomembna, a zgovorna grožnja z usmrčitvijo njegovega psa in poostrenim veterinarskim nadzorom, ki ga je v hudi finančni stiski moral plačevati Jakopič sam, če je želel štirinožnega prijatelja ohraniti pri življenju. Gl. PODBEVŠEK 1983 (op. 36), str. 324–325.

³⁹ MG, Jakopičeva korespondenca (uredil Jože Ilc), pismo Nadežde Petrović Jakopiču, 9. 9. 1906. Večkrat so prišla povabila slovenskim umetnikom, da svoje ustvarjanje nadaljujejo v Srbiji v boljših razmerah za delo.

⁴⁰ SVOLJŠAK 2005 (op. 19), str. 110.

⁴¹ SVOLJŠAK, ANTOLIČIČ 2018 (op. 19), str. 247–260.

meščanov.⁴² Cenzura, ki so jo pred vojno občutili predvsem določeni višje izobraženi sloji prebivalstva, je z nastopom in zaradi ukrepov vojnega absolutizma postala del vsakdanjosti slehernika; vsi so bili soočeni z belimi lisami v časopisih, odprto in žigosano pošto, z zaplembami in omejeno svobodo govora in gibanja, o cenzuri se je začelo javno govoriti.⁴³ Razmere v kulturi, ki so bile s socialnega in materialnega vidika že prej slabe, so se v prvih vojnih letih še poslabšale in še bolj ogrozile obstoj (od težkega preživetja do izgube življenja) številnih posameznikov, v splošnem pa so ogrozile kulturo v celoti.⁴⁴

Hkrati s cenzuro so se povečale tudi zahteve propagande. Med prvo svetovno vojno se je zavrtele tehnično kolesje medijske produkcije za ustvarjanje vzporednih svetov virtualnih podob brez realne osnove v stvarnosti. Vojna je vplivala na razvoj sodobnih medijev od slikarstva in fotografije do filma, tako kot so te panoge s propagando vplivale na sam potek vojne.⁴⁵ Propagandi zavezani umetniki so večinoma preslikovali podobe s fotografij; zlasti figuralne prizore so pogosto upodabljali na načine, ki so jih poznali iz zgodovine umetnosti, torej kot preverjene ikonografske obrazce in formalne rešitve, s katerimi je najhitreje dosežen določen učinek in posredovano vizualno sporočilo.

V propagandni urad avstroogrskih oboroženih sil Cesarske in kraljeve (k.u.k.) vojnoinformacijske pisarne (Kriegspressequartier, s kratico KPQ),⁴⁶ kjer je našlo zaposlitev veliko umetnikov, med njimi Albin Egger-Lienz (1868–1926), Ludwig Hesshaimer (1872–1956), Stephanie Hollenstein (1886–1944), Oskar Kokoschka (1886–1980) in Anton Kolig, so bili vključeni le trije slovenski ali z današnjim slovenskim ozemljem povezani umetniki: Ivan Vavpotič (1977–1943), Luigi Kasimir (1881–1962)⁴⁷ in slikarka Anica Zupanec Sodnik.⁴⁸

Večina slovenskih umetnikov, ki se je že pred vojno preživljala z ilustracijami in knjižnim oblikovanjem, je med vojno našla dodaten zaslužek v dveh bogato ilustriranih časnikih. *Tedenske slike* je med letoma 1915 in 1916 izdajal založnik in industrialec Dragotin Hribar, ki je bil tudi mecen umetniških razstav v Jakopičevem paviljonu, verjetno predvsem pri tisku katalogov.⁴⁹ Katoliška tiskarna,

⁴² Ivan ROBIDA, Spomini na suhi Bajar I. 1915/16, *Kronika slovenskih mest*, 2/1, 1935, str. 9–25.

⁴³ SVOLJŠAK, ANTOLIČIČ 2018 (op. 19), str. 247–260.

⁴⁴ Položaj in razmere v kulturi v prvih letih vojne pa niso bili slabi samo na Kranjskem, temveč tudi v številnih razvitejših državah, kot je bila Velika Britanija. Razmere so bile tam seveda drugačne, a setutje umetnostnega trga in odnos javnosti do »nepotrebne« umetnosti sta resno ogrozila umetnostno dogajanje v prvem letu velike vojne. Gl. James FOX, *British Art and the First World War 1914–1924*, Cambridge 2015, str. 55.

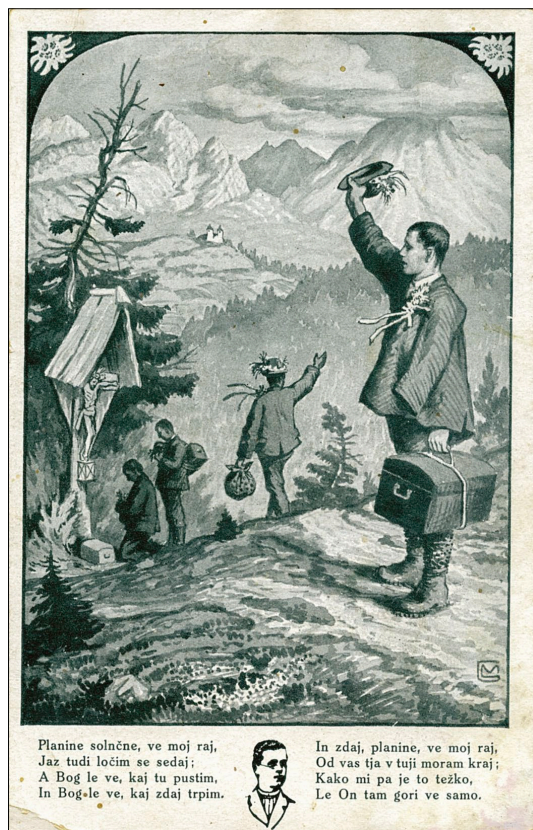
⁴⁵ Za razvoj fotografskega medija v prvi vojni in vpliv fotografije na druge vizualne medije gl. Anton HOLZER, *Die andere Front. Fotografie und Propaganda im Ersten Weltkrieg*, Darmstadt 2007.

⁴⁶ Likovna skupina, v katero so bile lahko vključene tudi umetnice, je bila ustanovljena leta 1915 in je delovala po Pravilniku za vizualno poročanje v vojni (*Vorschrift für die bildliche Berichterstattung im Kriege*). Za zbiranje vtisov in izdelavo skic so bili vojni slikarji dva meseca na fronti, doma pa so tam pridobljene vtise nato upodobili v umetniških delih. Na teden so morali oddati po eno skico in eno sliko na mesec. Ob pomanjkljivi produktivnosti so umetnike opozorili, da je produktivnost njihova dolžnost in nadomestilo za njihovo mirno eksistenco. Med letoma 1915 in 1918 so bila dela, ustvarjena pod okriljem KPQ, prikazana na 39 razstavah. Prva razstava o vojnem slikarstvu je bila na ogled od 2. oktobra do 1. novembra 1915 v dunajskem Künstlerhausu. Na ogled je bilo 547 del (slik, risb in grafik) 40 slikarjev. Prodanih je bilo 220 del; med kupci so bili cesarski dvor, Albertina, občina Dunaj in župan Budimpešte. Gl. International Encyclopedia of the First World War, <https://encyclopedia.1914-1918-online.net/home/> (1. 9. 2020).

⁴⁷ Luigi Kasimir se je rodil na Ptuj. Ob izbruhu vojne je živel na Dunaju, od koder je bil vpoklican na fronto v Galicijo. Leta 1915 je izdal grafično mapo *Galizien 1915 – Ein Künstlertagebuch*. Litografije iz mape hrani tudi Pokrajinski muzej Ptuj – Ormož.

⁴⁸ Imena umetnikov so objavljena na: International Encyclopedia of the First World War, https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/war_press_office_austria-hungary (1. 9. 2020).

⁴⁹ Dragotin Hribar (1862–1935) je bil v poznih tridesetih tudi mecen gradnje stavbe Moderne galerije.



4. Maksim Gaspari: *Planine solnčne, ve moj raj*, razglednica iz serije *Vojna v slikah*, 1915

ki je tiskala *Dom in svet*, je vsa vojna leta izdajala *Ilustrirani glasnik* (v katerem so propagande ilustracije redno objavljali slovenski umetniki Maksim Gaspari, Anton Koželj (1874–1954) in Helena Vurnik (1882–1962)). Katoliška tiskarna je med letoma 1914 in 1915 izdajala tudi časopis *Svetovna vojska*, za katerega je sprva risal Hinko Smrekar, nato pa Maksim Gaspari.⁵⁰

Edward Bernays, avtor prvih del o mentalnih in socialnih vzorcih delovanja množic, je v prvem desetletju po veliki vojni zapisal, da mora učinkovito propagando sporočilo po obliki in vsebini ustrezati pričakovanjem in vrednotam tako ciljne javnosti kakor tudi okolju, v katerem je uporabljeno. Propagandno sporočilo ali podoba morata zato poudarjati posameznikovo vrednost, ki izhaja iz posameznika kot pripadnika določene skupnosti.⁵¹ Prav temu so zadostile priljubljene umetniške vojne razglednice, ki še danes predstavljajo najpopularnejšo obliko spomina na veliko vojno na Slovenskem, o čemer pričata bogata literatura in prava zbirateljska strast, ki nam je ohranila tudi nekatere redke primerke.⁵² Njihova priljubljenost in dostopnost sta jih uvrstili med najbolj estetsko in razširjeno pro- in antipropagandno vojno gradivo,⁵³ med-

tem ko se ilustrirani vojni plakat, ki so ga razvile in množično razširile antantne propagandne službe v slovenskem prostoru med prvo svetovno vojno in vse do koroškega plebiscita tik po njej, ni uveljavil.⁵⁴ Na vojnih razglednicah⁵⁵ človeška figura le redko nastopa v nevtralnem prostoru ali celo pred praznim ozadjem. Ozadje je skoraj vedno opredeljeno, v nekaterih primerih skoraj personificirano z mehкими griči, posejanimi z belimi cerkvicami, in zasneženimi vršaci, v prvem planu ob poti pa so

⁵⁰ Smrekarju se je v enajsti številki drugega letnika pridružil Maksim Gaspari, ki je ilustriral še celo štirinajsto številko. Založnik se je v zadnjih številkah poslužil tudi ilustracij iz tujih časopisov. Revije so dostopne na portalu Digitalne knjižnice Slovenije: <http://www.dlib.si/> (5. 9. 2020).

⁵¹ Edward Louis BERNAYS, *Propaganda*, New York 1928.

⁵² Izraz za ilustrirane razglednice se je uveljavil že okrog leta 1900, gl. ŠVAJNCER 1985 (op. 12), str. 41–49; Martina POTISK, Slovenska umetniška razglednica s preloma 19. stoletja in njena literarna intenca, *Starejši mediji slovenske književnosti. Rokopisi in tiski* (ur. Urška Perenič, Aleksander Bjelčevič), Ljubljana 2018 (Obdobja, 37), str. 181–190.

⁵³ Razglednice so imele pomembno vlogo v času gibanja za Majniško deklaracijo, t. i. deklaracijske razglednice iz leta 1918, ki jih je z verzi ljudskih pesmi ali narodnih pesnikov oblikoval Maksim Gaspari, gl. ŠVAJNCER 1987 (op. 12), str. 59–65; gl. tudi zgoraj.

⁵⁴ Meta KORDIŠ, Oris začetkov slovenskega političnega plakata na primeru vizualne propagande za koroški plebiscit, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 82 (n. v. 47)/2–3, 2011, str. 180–205.

⁵⁵ Serija razglednic se je sprva imenovala *Vojska v podobah*, nato pa *Vojska v slikah*. Izdajala jo je Katoliška tiskarna, nekatere pa tudi Deželno in gospejno društvo Rdečega križa, gl. ŠVAJNCER 1985 (op. 12), str. 43–44.

upodobljeni kapelica ali razpelo v znak močne vere, obdelana polja in skromne, a urejene domačije (sl. 4). Seveda pa si razvoja motiva narodne pokrajine ne moremo misliti brez vpliva plenerističnega slikarstva s prvimi impresionizma, folklorističnih elementov ter brez poznavanja oblikovanja dunajskih secesijskih delavnic (Wiener Werkstätte). Uporabnost, majhen format in prepoznavnost, predvsem pa domačnost motivov, so pripomogli k propagandni učinkovitosti.

Medvojna umetnost v Jakopičevem paviljonu

Jakopičev paviljon je bil poleg Deželnega muzeja in nekaj trgovskih izložb, v katerih so občasno razstavljali likovna dela, edina umetniška galerija in ena od redkih delujočih kulturnih ustanov, ne le v prestolnici, temveč tudi na širšem Kranjskem. Jakopič je v obdobju velike vojne v paviljonu brez velikih finančnih sredstev postavil štiri razstave sodobne slovenske umetnosti: konec leta 1914, poleti 1916, 1917 in tik pred koncem vojne leta 1918.⁵⁶

Kot je razvidno iz korespondence med Jamo in Jakopičem, je vojna Jakopiča dosegla finančno povsem izčrpanega in zadolženega.⁵⁷ Tako kot pri vsaki krizi so delujoči umetniki med prvimi občutili pomanjkanje. Ustavljena so bila vsa proračunska nakazila za umetnost, nekaj malega je z odkupi lajšala le mestna občina, vendar sredstva niso zadostovala niti za postavitev razstave, s katero so umetniki kljub vojni računali na možnost prodaje svojih del.⁵⁸ Jakopiču je leta 1914 že po izbruhu vojne še uspelo postaviti razstavo, vendar na njej ni prodal nobene svoje slike,⁵⁹ prav tako ob razstavi ni izšel katalog. Kot je razvidno iz Jamove dopisnice, ki jo je Jakopiču poslal 12. septembra 1914, se je slednji za razstavo odločil v zadnjem trenutku.

Slik za razstavo ti ne morem takoj odposlati, ker nimam okvirjev ali še niso suhe. Ti zopet si me tako iznenadil!! Pa zakaj li ta mesec razstavo postavljati, ko subvencijo dobiš šele v nov.⁶⁰

Jama se je dober teden po atentatu na prestolonaslednika v nadaljevanju pisma spraševal, ali bo smrt Franca Ferdinanda vplivala na organizacijo njihovih kolonij, ki so jih v Srbiji načrtovali v sodelovanju z Nadeždo Petrovič.⁶¹ V naslednjem pismu je Jakopiču napisal seznam slik, ki jih je v Ljubljano poslal po hitri železnici. Hkrati mu je opisal svoje občutke ob vojaškem premikanju orožja po mestu. Čeprav na ohranjenih ovojnicah ni žiga cenzure, ni povsem ovržena možnost, da je cenzurni urad (KŪA) vseeno poznal vsebino teh pisem.

⁵⁶ Razstave v Jakopičevem paviljonu in okoliščine, v katerih so bile postavljene, kakor jih je v Jakopičevi biografiji popisal Anton Podbevšek, so dober dokument svojega časa in nam veliko povedo o socialnih in ekonomskih razmerah, v katerih so delovali umetniki v prvih letih vojne, gl. PODBEVŠEK 1983 (op. 36), str. 309–332.

⁵⁷ MG, Jakopičeva korespondenca (uredil Jože Ilc), Jamovo pismo Jakopiču, 13. 7. 1914; gl. tudi PODBEVŠEK 1983 (op. 36). Jakopič je imel večje posojilo, ki ga je potreboval pri izgradnji paviljona. Leta 1915 je dolg v višini osemnajst tisoč kron zanj poravnal Ivan Zorman (1889–1969), gl. Andrej SMREKAR, *Ivan Zorman. 1889–1969. Založnik, mecen, umetnostni kritik in ravnatelj Narodne galerije*, Narodna galerija, Ljubljana 2012, str. 14.

⁵⁸ PODBEVŠEK 1983 (op. 36), str. 321–323.

⁵⁹ Edina slika, ki jo je Jakopič očitno prodal, je bil *Tih spomin*, ki jo je odkupil deželni odbor za muzej. Arhiv Narodnega muzeja Slovenije (Arhiv NMS), akt št. 85/1914, 28. 1. 1914.

⁶⁰ MG, Jakopičeva korespondenca (uredil Jože Ilc), Jamova dopisnica Jakopiču, 12. 9. 1914. V njem Jama Jakopiču sporoča, da so se žena in otroci preselili k materi na Holandsko. Jama je ostal v Steinu do 1. novembra, potem je prišel na Kranjsko.

⁶¹ MG, Jakopičeva korespondenca (uredil Jože Ilc), Jamova dopisnica Jakopiču, 12. 9. 1914.

Že nekaj dni sem, kar cel dan voze mimo hiše stare kanone po priliki 1-1/2 cm [sic?] kalibra, gotovo so jih že kakih 50 prepeljali. Menda jih bodo na en hrib [»Sandl«] ca 750 m visok namestili. Iz tega hriba se vidi namreč obe cesti, ki vodita ob Donavi in pa cela Donava od 100 km dolžine. Dürnstein dobi šance, seve tudi topove. Most v Steinu je tudi z Drahtzauni zadelan in zastražen. Na Donavi delajo na ca 1000 m² terenu lesene (Broekhäuser). Vse to pa delajo, ker je to tako v Mobilisirungs planu zahtevano ... samo za to! Mene je pa strah v tem kraju. Ker hiša se je tresla, ko so ti topovi mimo hiše šli, kaj bi šele bilo če bi pokali !!⁶²

Jakopič je za leto 1914 za paviljon in razstavo od mestne občine prejel samo polovico zaprosene subvencije.⁶³ Deželni odbor je, kakor je razvidno iz dokumentov z dne 31. januarja 1914, sicer načrtoval vsoto tisoč dvesto kron, ki naj bi jih slikar in organizator prejel, a so bila sredstva v zadnjem trenutku ustavljena.⁶⁴ Dokument izpričuje, da je Jakopič na začetku leta 1914 prodal sliko *Tih spomin*, po eno sliko pa še Fran Klemenčič (1880–1961), Maks Koželj (1883–1956), Matej Sternen (1870–1949) in Anica Zupanec Sodnik. Mantuani se je pritožil, da je bil pri pregledovanju in izboru slik ves čas prisoten Rihard Jakopič, ki je ravnatelju narekoval tudi cene slik. Sklenili so, da bo v bodoče ravnateljstvo skrbelo, da se bo poročilo tako izvedlo, da umetniki ne bodo informirani. Predlogi bodo skrajno omejeni.⁶⁵ To so bila zadnja sredstva, ki jih je za sodobno umetnost namenil deželni odbor, Jakopič pa zaprosenih sredstev za paviljon in razstave od mestne občine ni dobil niti za leti 1915 in 1916.⁶⁶

XII. slovenska razstava v zaledju soške fronte

Ker leta 1915 v paviljonu ni bilo nobene razstave, je Jakopič razstavo za leto 1916 načrtoval že spomladi. Paviljon je leta 1916 zasedla vojska,⁶⁷ zato je po pogajanjih in kompromisih razstavo lahko odprl šele na začetku poletja,⁶⁸ obisk in zanimanje zanjo in za dela pa naj bi bila za razliko od božične razstave 1914 vendarle dobra.⁶⁹ Kot je v kritiki zapisal Ivan Zorman, je bila Ljubljana v zaledju soške fronte to poletje mednarodno obarvana,⁷⁰ o velikem številu tujcev v mestu je v kritiki v *Domu in svetu* pisal tudi

⁶² MG, Jakopičeva korespondenca (uredil Jože Ilc), Jamovo pismo Jakopiču, 17. 9. 1914. Glede na to, da so Jama ob prihodu v Ljubljano zaprli, je povsem mogoče, da je pismo cenzor vendarle prebral. Zakaj je bil Jama zaprt, namreč nikoli ni bilo znano. Pisemska cenzura, ki jo je vodil Gemeinsames Zentralnachweisbureau (Skupni centralni poizvedovalni urad (GZNB)), je bila ustanovljena že 6. avgusta 1914, vendar naj bi poizvedovalni urad nadzoroval samo pošto iz tujine in v tujino, ne pa znotraj Avstrije.

⁶³ PODBEVŠEK 1983 (op. 36), str. 317.

⁶⁴ Deželni odbor je 31. 1. 1914 nakazal Deželnemu muzeju 2430 kron za nakup slik. Dopis deželnega odbora se v nadaljevanju glasi: *To vsoto naj ravnateljstvo izplača dotičnim umetnikom proti kolkovanim pobotnicam, katere je potem semkaj predložiti. Na R. Jakopiča odpadli del nakazane svote per 12000 K se vsled medtem došle izvršbene prepovedi tukaj pridržal.* Arhiv NMS, akt št. 107/1914, št. 2733.

⁶⁵ Arhiv NMS, akt št. 85/1914, 28. 1. 1914.

⁶⁶ Arhiv NMS, akt št. 107/1914, št. 2733; PODBEVŠEK 1983 (op. 36), str. 327.

⁶⁷ PODBEVŠEK 1983 (op. 36), str. 329.

⁶⁸ V paviljonu so bila očitno spravljena nosila za ranjence, ki so ostala v sprednjem prostoru, da se je čeznje komaj dalo hoditi. Desna stranska soba je ostala zaprta, gl. PODBEVŠEK 1983 (op. 36), str. 329.

⁶⁹ Izidor CANKAR, XII. umetniška razstava, *Dom in svet*, 29/7–8, 1916, str. 216–217.

⁷⁰ Ivan ZORMAN, XII. umetniška razstava v Jakopičevem paviljonu, *Ljubljanski zvon*, 36/6, 1916, str. 381–382.

umetnostni zgodovinar, bratranec Ivana Cankarja, Izidor Cankar (1886–1958).⁷¹ To je bil eden od razlogov, da je bil katalog XII. umetniške razstave edini, ki je bil tiskan tudi v nemškem jeziku, hkrati pa si je Jakopič želel zagotoviti kulturno nevtralnost, da ne bi prišlo do zaprtja razstave.⁷²

V prvi sobi je nasproti vhoda stal doprski kip generala Svetozarja Borojevića v nadnaravni velikosti, delo mladega kiparja Lojzeta Dolinarja, ob njem pa Jakopičevi sliki *Pravljica* in *Za gospodarjem*, ki povezanost z vojnim časom in socialnimi razmerji odstirata šele ob širšem poznavanju konteksta.⁷³ Jakopič je kot kustos razstave dal prednost »nevtralnim«⁷⁴ krajinskim slikam, kar izpričuje tudi Jamovo pismo Jakopiču, v katerem mu Jama odgovarja, da v Haagu ni naslikal nobene pokrajinske slike, le portrete. Zato mu je predlagal, naj razstavi slike, ki so že v Ljubljani.⁷⁴

Dolinarjev portret Borojevića ni bil deležen posebne pozornosti, čeprav je Izidor Cankar opazil, da je »Dolinar /.../ generalov grobi, graničarski obraz malo idealiziral, položivši mu v oči tih, tožen, samotno trpeč izraz.«⁷⁵ Dolinar je poleg generalovega portreta razstavil še kipa kralja Matjaža in slovenskega reformatorja Primoža Trubarja.⁷⁶ Slovenska in slovanska mitska in kulturna zgodovina, ki je s temi kipi vstopila v javni prostor, je bila morda najočitnejša likovna manifestacija protigermanskega kulturnega občutenja v vojnem času.⁷⁷ Dolinar se je z ikonografijo narodnega junaka ukvarjal že leta 1913, ko je modeliral monumentalni kip kmečkega upornika Matije Gubca, katerega negativne odlitke naj bi z Jakopičem, ki je Dolinarju odstopil del paviljona za atelje, zakopala na travniku ob železniški progi.⁷⁸ Ohranil in razstavil je le roki in glavo, ki jo je v *Domu in svetu* objavil Izidor Cankar.⁷⁹

Glede na naslove razstavljenih del, navedenih v katalogu, bi komaj lahko slutili, da se je slabih sto kilometrov stran razprostiralo eno najbolj razgibanih bojišč prve svetovne vojne, zaradi katerega



5. Razrušena celica jezikoslovca p. Stanislava Škrabca v samostanu Kostanjevica pri Gorici, 1916

⁷¹ CANKAR 1916 (op. 69), str. 216.

⁷² PODBEVŠEK 1983 (op. 36), str. 329.

⁷³ PODBEVŠEK 1983 (op. 36), str. 329.

⁷⁴ Že za razstavo leta 1914 je Jama poslal Jakopiču štirinajst slik, večinoma krajin, ki očitno niso bile prodane (MG, Jakopičeva korespondenca (uredil Jože Ilc), Jamovo pismo Jakopiču, 17. 9. 1914).

⁷⁵ CANKAR 1916 (op. 69), str. 216.

⁷⁶ Gre verjetno za izgubljeni kip v mavcu, ki ga je Dolinar po vojni modeliral tudi v kamnu in ga leta 1922 razstavil v Beogradu in 1923 v Ljubljani. Gl. ČOPIČ 1985 (op. 35), str. 20.

⁷⁷ V to skupino lahko štejemo tudi upodobitve Antona Aškerca, ki se je edini odzval na smrtne žrtve na demonstracijah v Trstu leta 1902. Gl. VOGRIČ 2000, (op. 2), str. 203. Na XII. razstavi je Aškerčev portret razstavljal Saša Šantel, v letu Aškerčeve smrti 1912 ga je modeliral tudi Dolinar.

⁷⁸ Damir Globočnik navaja po novici v *Slovenskem narodu*, vendar vir ni zanesljiv. Gl. GLOBOČNIK 2017 (op. 18), str. 309.

⁷⁹ Lojze DOLINAR, Matija Gubec, *Dom in svet*, 30/1–2, 1917, priloga.

so po tleh paviljona ležala nosila za ranjence, večina javnih inštitucij je bila spremenjena v vojaške bolnišnice, v mesto so prihajali novi in novi begunci. O razstavi so zelo pohvalno pisali v *Slovanu*.⁸⁰ Ivan Zorman v *Ljubljanskem zvonu* je bil kritičen do postavitve in izbora del.⁸¹ Izidor Cankar je v *Domu in svetu* napisal znane misli o Jakopičevem slikarstvu, ki jih je Tomaž Brejc večkrat navajal. »Zmotno je, če kdo krsti Jakopiča z imenom impresionist, in če bi on sam trdil, da slika predmete, kakršni se mu vidijo in nič drugače (impresionizem), se moti tudi on. Jakopič porablja marveč čutno vrednost barve, ne da predoči predmete v trenutni razsvetljavi, marveč da izrazi čisto določeno in trajno občutje, duševno vsebino prikazni.«⁸²

Jakopičeve slike med letoma 1914 in 1917 so na prvi pogled daleč od vojnih dogodkov in časa, v katerem so nastale, kljub temu pa so kritiki v Jakopičevemu slikarstvu prepoznali premik od impresionističnega k ekspresionističnemu načinu dojemanja in slikanja.⁸³ Intenzivno barvno žarenje, ki kot slepeči in pekoči ogenj draži oči in zapira pogled, je dokončno premaknilo slikarjev vizualni kod od impresionizma v introspektivno videnje in duhovno občutenje krajine kot simbola.⁸⁴

Jakopič je kasneje takole opisal ta čas:

Voditelji so zavrgli človečnost, za novi ideal zverstva pa so delili najvišja odlikovanja.

Da se mi ne zvrsti v glavi, sem se upiral grdemu občutju, kolikor sem se mogel. Slikal sem v veliki svetlobi, ki mi je večkrat jemala vid.⁸⁵

Zaprte XII. razstave v paviljonu je sovpadalo s padcem Gorice in razrušenjem samostana na Kostanjevici nad Gorico 9. in 10. avgusta, o katerem so obširno poročali vsi slovenski časopisi.⁸⁶ *Dom in svet* je objavil fotografijo porušene celice slovenskega jezikoslovca patra Stanislava Škrabca, očeta slovenske fonetike (sl. 5),⁸⁷ nikjer pa ne omenja poškodovanih fresk Giulia Quaglia v goriški stolnici.⁸⁸ Čeprav je bilo uničenje Quaglieve baročne poslikave v Gorici nedvomno večja umetniška škoda, je z vidika nacionalne propagande brutalno razrušena celica slovenskega jezikoslovca lahko imela na slovensko izobraženstvo večji učinek kakor uničene freske umetnika italijanskega porekla.

Širitev soške fronte in določene politične spremembe v letih 1916 in 1917 so vplivale tako na kulturo kot na odnos javnosti do umetnosti. Z atentatom na avstrijskega ministrskega predsednika Karla grofa Stürgkha 21. oktobra 1916, ki je poosebljal vojni absolutizem, se je očitno zmanjšal pritisk represije in cenzure. Potem je 21. novembra 1916 sledila smrt cesarja Franca Jožefa in z novim

⁸⁰ P, Dvanajsta umetniška razstava, *Slovan. Mesečnik za književnost, umetnost in prosveto*, 14/7–8, 1916, str. 237–238.

⁸¹ ZORMAN 1916 (op. 70), str. 381–382.

⁸² CANKAR 1916 (op. 69), str. 216–217.

⁸³ CANKAR 1916 (op. 69), str. 217.

⁸⁴ BREJC 2006 (op. 17), str. 256–268. Prim. Tomaž BREJC, Od impresije k simbolu. Tokovi v slovenskem slikarstvu 1902–1918, *Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. Tipološka problematika ob jugoslovanskem in širšem evropskem kontekstu* (ur. Franc Zadravec, Franc Jakopin, France Bernik), 2, Ljubljana 1983 (Obdobja, 4), str. 399–406.

⁸⁵ PODBEVŠEK 1983 (op. 36), str. 329–330.

⁸⁶ Šesta soška bitka je potekala med 4. in 16. avgustom 1916. O njej gl. SVOLJŠAK, ANTOLIČIČ 2018 (op. 19), str. 204–205.

⁸⁷ Leta 1880 so frančiškani na Kostanjevici začeli izdajati mesečnik *Cvetje z vertov sv. Frančiška*. Pater Stanislav Škrabec je na platnicah tega lista, ki ga je 32 let urejal, objavljaj svoje jezikovne razprave. O Stanislavu Škrabcu gl. Hotimir TIVADAR, Oče Stanislav Škrabec – jezikoslovec in oče slovenske fonetike ter pravorečja, *1918 v slovenskem jeziku* 2016 (op. 33), str. 29–37.

⁸⁸ Vzrok temu je bila morda odsotnost glavnega urednika Izidorja Cankarja, ki je bil kurat na Dunaju, zato je revijo v tem času urejal Jože Debevec.

cesarjem Karlom I. otoplitev v monarhiji, ki je krenila v smeri politike miru.⁸⁹ Hkrati pa je z napredovanjem fronte rasel tudi strah pred morebitno italijansko okupacijo slovenskega ozemlja.⁹⁰

Vavpotičev *Kranjski Janez*

Sliko *Kranjski Janez* (sl. 6), za katero je že Tomaž Brejc zapisal, da je preresna tema, da je ne bi razumeli v usodnem, zavezujočem smislu,⁹¹ je uradni slikar soške fronte Ivan Vavpotič domnevno naslikal šele po usodnih dogodkih leta 1918. Prav gotovo pa je motiv križanega slovenskega vojaka v uniformi 17. pehotnega polka zasnoval že pred tem na fronti oziroma v njeni neposredni bližini. Ohranjena je Vavpotičeva risba s svinčnikom iz leta 1916, ki prikazuje enak prizor križanega vojaka s klečečimi otroki pod križem in materjo z detetom v naročju (sl. 7). Na skici sta ob vojaku na križu še dve zvezani figuri, ki prizor dopolnjujeta v prizorišče svetopisemskega križanja, medtem ko ju je slikar na sliki nadomestil s tremi mladimi drevesci.⁹² Motiv križanega vojaka na Vavpotičevi sliki bi lahko spodbudili nekateri dogodki v drugem letu velike vojne, ki do sedaj še niso bili postavljeni v bližino slike.

Na začetku leta 1915 je Oton Župančič (1878–1949), Vavpotičev sošolec na novomeški gimnaziji, v *Ljubljanskem zvonu* objavil pesem *Otroci molijo*,⁹³ s katero naj bi v vojnem času tudi prvič javno spregovoril.⁹⁴ Je obsodba vojne, preizprašuje vero in izraža dvom v božjo pomoč.

OTROCI MOLIJO

Oče naš . . .

Če bi ti res bil oče naš,
zdaj bi raztrgal svoje dlani,
s križa bi se snel, da
bi otroke svoje objel.

Oče naš ...

Oče naš —
on je ob Visli ali ob Drini,
saj sami ne vemo kje,
on ima prestreljeno srce,
on ima prebodene roké,
pa nas objema čez vse gore,
oče naš ...⁹⁵

⁸⁹ LUKAN 2014 (op. 34), str. 57–58.

⁹⁰ STERGAR 2005 (op. 15), str. 153–156.

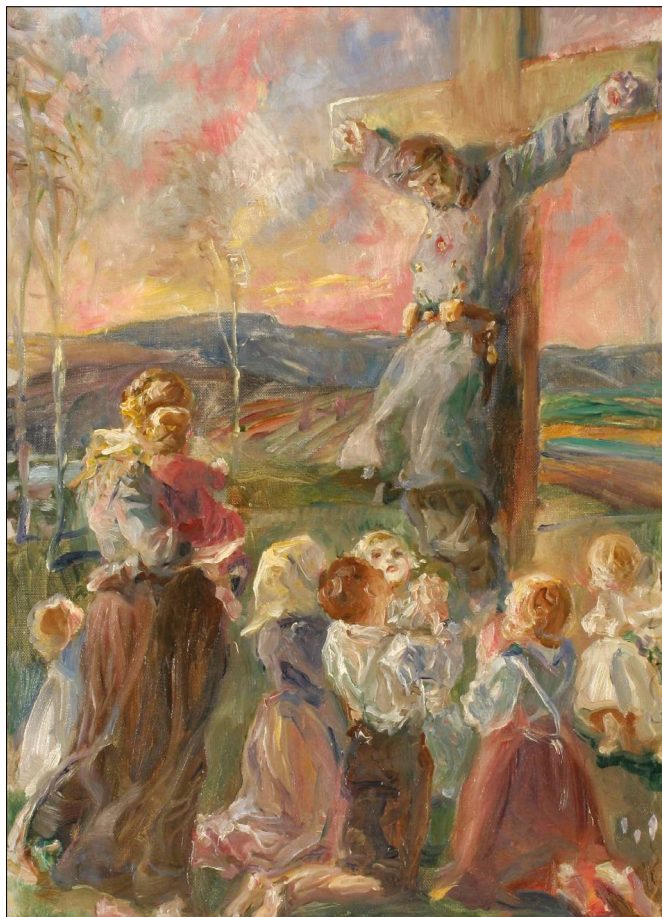
⁹¹ BREJC 1991 (op. 9), str. 106.

⁹² Pred nedavnim odkrita skica je v zasebni lasti, velikosti 15,9 x 20,7 cm, svinčnik na papir, risba je signirana in datirana.

⁹³ Oton ŽUPANČIČ, *Otroci molijo*, *Ljubljanski zvon*, 35/1, 1915, str. 3.

⁹⁴ Tone SMOLEJ, »Ne jaz, ampak vojska je napisala to povest.« Prva svetovna vojna in slovenska književnost, *Velika vojna*, 2005 (op. 15), str. 99.

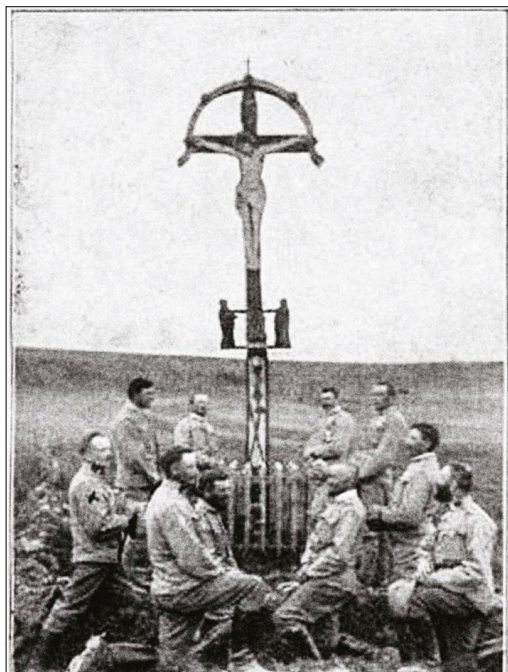
⁹⁵ ŽUPANČIČ 1915 (op. 93), str. 3.



6. Ivan Vavpotič: Kranjski Janez, zasebna last



7. Ivan Vavpotič: Križani, 1916, zasebna last



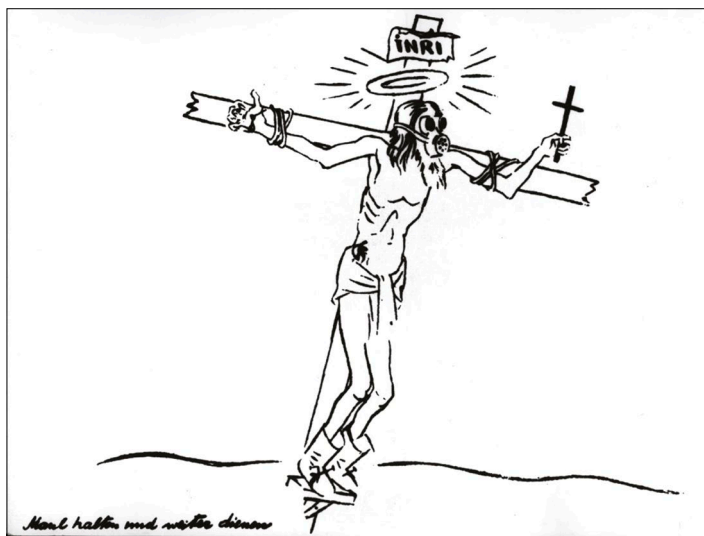
8. Naši topničarji pred bitko, fotografija v *Ilustriranem glasniku*, 1915



9. Fernando Amorsol: Obveznica svobode, plakat za vojne obveznice, 1917



10. Francis Derwent Wood: *Kanadska Golgota*, 1918, Canadian War Museum, Ottawa



11. Georg Grosz: *Drži gobec in dalje služi*, grafična mapa *Hintergrund*, 1928

Križ je predstavljal eno najpogostejših vizualnih realnosti prve svetovne vojne.⁹⁶ Križi niso bili množično prisotni le v začasni molilnicah, v katere so se vojaki lahko zatekli pred borbo, posejani so bili tudi na križpotjih in na grobovih ob poteh, na pokopališčih, ki jim je država posvečala posebno pozornost s tem, da jih je urejala in načrtovala že med vojno (sl. 8).

V evropski zgodovini je motiv križanega vojaka še danes ena najbolj spornih propagandnih podob prve svetovne vojne tudi zaradi diplomatskega spora okoli primera kanadskega narednika, ki naj bi ga nemški vojaki pribili na vrata skednja v bližini mesta Ypres v Belgiji med eno od najhujših evropskih bitk na zahodni fronti, kjer so bili prvič uporabljeni tudi bojni strupi. Dogodek, ki velja za govorico,⁹⁷ zgodil pa naj bi se spomladi leta 1915, je bil že med vojno večkrat uporabljen za protinemško propagando. Podobni prizori iz Srbije (kjer so žrtve obešali na podoben način) so bili leta 1915 dostopni tudi Župančiču na Kranjskem.⁹⁸

Motiv je doživel različne likovne interpretacije. Med najbolj populariziranimi je propagandni plakat za vojne obveznice filipinskega slikarja Fernanda Amorsola (1892–1972) iz leta 1917 (sl. 9), s katerimi so Združene države Amerike razširile idejo o finančnih vrednostnih papirjih.⁹⁹ Križanega kanadskega vojaka je leta 1918 upodobil britanski umetnik Francis Derwent Wood (1871–1926), sicer bolj znan kot oblikovalec slikanih obraznih mask iz tanke kovine za vojne invalide.¹⁰⁰ Skulptura z naslovom *Kanadska Golgota* (sl. 10) je bila pred otvoritvijo, ki je sovpadala z mirovno konferenco v Versaillesu januarja 1919, umaknjena z razstave v *Burlington House* v Londonu. Razlog za odstranitev naj bi bil, da je skulptura še v miru nadaljevala propagandno vojno, morda pa tudi zaradi mimezisa enega ključnih duhovnih religioznih motivov. Woodova skulptura je bila nato ponovno

⁹⁶ Paul FOESSLI, *Velika vojna in moderni spomin*, Ljubljana 2013, str. 184–185.

⁹⁷ FOESSLI 2013 (op. 96), str. 184.

⁹⁸ Fotografije s srbskih bojišč so se pojavile kmalu po invaziji 12. avgusta 1914.

⁹⁹ Fernando C. Amorsolo: *Your Liberty Bond will help stop this – Sus bonos de la libertad ayudarán á dar fin con esto*, 1917; dostopno na: Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/2002722586/> (2. 9. 2020).

¹⁰⁰ Paul CORNISH, *The First World War. Galleries*, London 2017, str. 232.

razstavljena šele leta 1989 v Kanadskem vojnem muzeju.¹⁰¹ Leta 1928 je izšla grafična mapa Geoga Grosza (1893–1959) z naslovom *Hintergrund*,¹⁰² zaradi katere je bil slikar anonimno prijavljen policiji. Sporne so bile tri podobe – zlasti podoba (sl. 11), ki prikazuje križanega v škornjih, s plinsko masko na obrazu in križem v roki, s podpisom *Maul halten und weiter dienen*¹⁰³ – zaradi katerih je bil Grosz kasneje na enem najbolj razvpitih sojenj v Weimarski republiki obsojen bogokletstva.¹⁰⁴

Ivan Vavpotič je motiv žrtvovanega slovenskega vojaka očitno razvijal od skice v Judenburgu,¹⁰⁵ kot vojni slikar v Črni gori in na soški fronti, pa vse do realizacije v oljni sliki. Kot mi je znano, slika v slovenskem prostoru ni vzbujala negativnih čustev, nasprotno, v vseh umetnostnozgodovinskih opisih je interpretirana kot simbol domoljubja in tragičnosti slovenskega vojaka med prvo svetovno vojno,¹⁰⁶ problematizirana je bila le njena formalna likovna rešitev.¹⁰⁷

Dva nerealizirana projekta in Mantuanijev seznam

Ravnatelj deželnega muzeja vojvodine Kranjske (danes Narodni muzej Slovenije) dr. Josip Mantuani je bil prvi slovenski učenec dunajske umetnostnozgodovinske šole, slušatelj Franza Wickhoffa in Aloisa Riegla.¹⁰⁸ Čeprav se sam, za razliko od svojih mlajših kolegov Izidorja Cankarja, Franceta Steleta (1886–1971) in Vojeslava Moleta (1886–1973), učencev Maxa Dvořáka in Josefa Strzygowskega, ni navduševal nad sodobno umetnostjo,¹⁰⁹ je bil z življenjem in delom umetnikov dobro seznanjen,

¹⁰¹ *Canada's Golgotha*, reliefna skulptura, 1918, 83 x 63,5 cm, bron, inv. št. 19710261-0797. Canadian War Museum, Ottawa.

¹⁰² George GROSZ, *Hintergrund*, Berlin 1928. Gre za grafično mapo s sedemnajstimi fotolitografijami in naslovnim listom.

¹⁰³ V prevodu: »Drži gobec in dalje služi«, gre za citat iz Haškovega romana *Dobri vojak Švejk*.

¹⁰⁴ Ivo KRANZFELDER, *Grosz*, Köln 2001, str. 72, 86–87; Herbert KNUST, George Grosz. Literature and Caricature, *Comparative Literature Studies*, 12/3, 1975, str. 218–247.

¹⁰⁵ Skica, ki jo je naredil Vavpotič za spomenik padlim slovenskim vojakom v Judenburgu, je kiparju Svetoslavu Peruziju služila kot osnova za kip *Kranjskega Janeza*, gl. ČOPIČ 1985 (op. 35), str. 20.

¹⁰⁶ Leta 2014 je bila slika v slovenskem izboru za razstavo z naslovom *1914*, ki je bila v kontekstu evropske prestolnice kulture postavljena v spomin na prvo svetovno vojno v Latvijskem narodnem umetnostnem muzeju v Rigi (Latvijas Nacionālais mākslas muzejs), gl. *Delo*, 12. 3. 2014, <https://www.delo.si/kultura/razstave/kranjski-janez-in.html> (2. 9. 2020).

¹⁰⁷ BREJC 1991 (op. 9), str. 106.

¹⁰⁸ Katja MAHNIČ, Josip Mantuani. First Slovenian Student at the Vienna School of Art History and his Long Obscurity within Slovenian Art Historiography, *Journal of Art Historiography*, 21, 2019, <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2019/11/mahnic.pdf> (4. 9. 2020). O Mantuaniju gl. tudi: Ana LAVRIČ, Blaž RESMAN, Josip Mantuani – starosta slovenskih umetnostnih zgodovinarjev, *Mantuanijev zbornik. Simpozij ob 60. obletnici smrti* (ur. Edo Škulj), Ljubljana 1994, str. 87–100; Janez HÖFLER, Gašper CERKOVNIK, Josip Mantuani. Med umetnostno zgodovino in muzikologijo, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 48, 2012, str. 167–175. Gl. tudi op. 33.

¹⁰⁹ Čeprav so bile tudi med slednjimi očitne razlike v razumevanju in doživljanju sodobne umetnosti, so bili vsi trije povezani z njo in so o sodobni umetnosti in umetnikih tudi pisali. O Izidorju Cankarju gl. Tomaž BREJC, Assunta, Izidor Cankar in moderna umetnostna zgodovina, *Sodobnost*, 36/6–7, 1988, str. 669–667; Tomaž BREJC, Terminologija Izidorja Cankarja. Geneza štirih pojmov: umetnina kot organizem, umetnostno hotenje, forma in stil, *Umetnostna kronika*, 20, 2008, str. 2–25; Tomaž BREJC, Izidor Cankar na razstavah moderne umetnosti, *Acta historiae artis Slovenica*, 22/1, 2017, str. 111–136. O Vojeslavu Moletu gl. Vojeslav MOLE, *Iz knjige spominov*, Ljubljana 1970; Stanko KOKOLE, Vojeslav Mole in začetki umetnostnozgodovinskega študija grško-rimske antike na Univerzi v Ljubljani, 1, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 53, 2017, str. 191–214 (s starejšo literaturo).

predvsem pa se je zavedal, da lahko leta vojne za daljše obdobje prekinejo umetniško kontinuiteto.¹¹⁰ V svojih spisih je večkrat poudaril, da je Nemčija za nezaposlene namenila šest milijonov mark, od tega tretjino, torej dva milijona, umetnikom in kulturnim delavcem v svobodnih poklicih.¹¹¹

V deželnem zboru, najvišjem upravnem odboru vojvodine Kranjske, je bila že leta 1910 predlagana ustanovitev Deželnega umetniškega sveta, ki bi deželnemu odboru svetoval glede vseh s kulturo in umetnostjo povezanih vprašanj.¹¹² Januarja 1914 je bil napisan nov statut, po katerem je umetniški svet urejal tudi delovanje umetniške galerije, skrbel za pridobivanje (in odkupe) umetniških del ter na splošno podpiral umetniško delovanje, razsojal pa naj bi tudi o arhitekturnih načrtih.¹¹³ Sredi februarja 1914 je imel svet prvo sejo, na kateri so potrdili člane. Nacionalno so bili zastopani tako Nemci kot (večinsko) Slovenci, med katerimi je bil Rihard Jakopič edini umetnik.¹¹⁴

Podpredsednik umetniškega sveta, ravnatelj muzeja Josip Mantuani, je oktobra leta 1916 dobil naročilo, da poroča o položaju umetnikov, ki bi bili upravičeni do državne pomoči v obliki naročil.¹¹⁵ Umetnike, ki bi prišli v poštev, je razdelil v dve skupini, na trenutno dejavne doma (Maksim Gaspari, Rihard Jakopič, Fran Klemenčič, Hinko Smrekar in Fran Tratnik (1881–1957)) in tiste, ki so bili v vojni službi (Lojze Dolinar, Rudolf Jakhel (1881–1928), Matej Sternen in Ivan Vavpotič). Ker po Mantuanijevem mnenju med prvimi *niso vsi enakega ozira potrebni*, je imena podkrepil z razlago, ki veliko pove o Mantuanijevem pogledu na sodobne umetnike. Po njegovem mnenju se je Gaspari precej lahko preživljal z izdelovanjem diplom, tako da ni niti želel sprejeti mesta asistenta prostoročnega risanja na gimnaziji. Jakopič, ki je od deželnega odbora dobil znatno podporo v obliki brezobrestnega posojila, je bil potreben pomoči za življenje in delo, a v skromnejši meri. Klemenčič je bil po Mantuanijevem mnenju, glede na izdatke, najbolj potreben pomoči, kakor tudi Hinko Smrekar, vendar je pri njem poudaril, da je treba razmisliti, na kakšen način bi mu lahko pomagali.

Njegov talent je enostranski, tako da bi ne bilo prav lahko pomoči mu z naročili, vsaj sedaj v teh resnih razmerah, ne.« Tratnik »je nedvomno potreben podpore, ako se hoče ohraniti«, s pripombo, da bi moral dokazati svojo spretnost portretiranja, ker »nimamo še poročstva, da bi mogel po starih bakrorezih naslikati portret zgodovinskega moža z zadostno intuicijo.¹¹⁶

Glede umetnikov, ki so bili v vojni službi, je Mantuani poudaril, da bi deželni odbor naredil domači umetnosti veliko uslugo, *ako bi hotel in mogel storiti kak korak, da bi slikarja Vavpotiča poveljstvo uvrstilo med vojne slikarje*. Sicer pa je bil, tako Mantuani, *Dolinar še samski in se bo že prebil*,

O Francetu Steletu: Vesna KRMELJ, France Stele v luči mladostne korespondence z Izidorjem Cankarjem, *Acta historiae artis Slovenica*, 23/1, 2018, str. 133–183 (s starejšo literaturo).

¹¹⁰ Mantuani je vojno videl tudi kot priložnost, da se popravi to, kar je bilo uničenega ali zgrešenega v moderni umetnosti, gl. Josip MANTUANI, *Umetnost in vojna*, Čas, 9/3, 1915, str. 138–146; 9/4, 1915, str. 186–195.

¹¹¹ Arhiv NMS, akt št. 514/1916, 26. 10. 1916 (osnutek odziva na dopis deželnega odbora z dne 18. 10. 1916, št. 15697). Za objavo osnutka v časopisu gl. MANTUANI 1915 (op. 110), str. 192.

¹¹² Deželni umetniški svet, *Dom in svet*, 23/3, 1910, str. 143.

¹¹³ Arhiv NMS, akt št. 71/1914 (osnutek Statuta, brez datuma).

¹¹⁴ Arhiv NMS, akt št. 100/1914, 5. 2. 1914. V umetniškem svetu so bili: predsednik Hugo knez Windischgrätz, Nikolaj baron Gutmannstahl, Leopold Lichtenberg, Josip baron Schwegel, Alfonz baron Wurzbach, od Slovencev pa podpredsednik Josip Mantuani, Oton pl. Detela, Jožef Dostal, Janez Flis, Josip Gruden, Rihard Jakopič, Josip Sadnikar, Ivan Šubic, Josip Vesel in Miljutin Zarnik.

¹¹⁵ Arhiv NMS, akt št. 514/1916, 26. 10. 1916.

¹¹⁶ Arhiv NMS, akt št. 514/1916, 26. 10. 1916.

Jakelj in Sternen pa sta imela, prvi manj, drugi bolj urejeno eksistenco. V primeru, da bi kateri od njih zbolel ali bil ranjen, bi bil potreben podpore bolj kot drugi.¹¹⁷

V nadaljevanju je ravnatelj Deželnega muzeja spisal predlog programa za mogoča naročila, ki bi bila glede na čas v interesu kranjske dežele. Umetniki bi dobili naročila za izvedbo: a) pokrajinskih slik starih delov kranjskih mest, b) narodopisnih študij, kot so motivi kmečkih domov, narodne noše in domače orodje, in c) restavriranje slik v Deželnem muzeju. Za vse posamezne naloge z natančnimi opisi je izdelal tudi finančno konstrukcijo, končno vsoto 7.150 kron pa je razdelil med različne sofinancerje, od katerih bi deželni odbor prispeval dva tisoč kron, ministrstvo za uk in bogočastje, Kranjska hranilnica ter mestna občina Ljubljana po tisoč kron, drugo pa bi v sorazmernih deležih pokrile banke in zavarovalnice.

S to vsoto, je menil Mantuani, *bi bilo mogoče vzdrževati umetniško kulturo v toliko, da bi ne bilo potreba po vojni iz nova začeti*. Obenem bi se izvršile naloge, ki so za deželo pomembne in potrebne; glede na kulturni pomen bi bil finančni vložek sorazmerno majhen. Poročilo je zaključil optimistično: *Naši umetniki bodo zadovoljni, da si le ohranijo življenje sploh, in kulturi bo ustrezno, da se ne prekine njeno gibanje*.¹¹⁸

V vojnem času deželni zbor ni odgovoril na Mantuanijevo poročilo, kajti razmere v deželi so bile iz dneva v dan slabše in muzej, ki je najprej opustil ogrevanje, se je leta 1917 ukvarjal z dobavo osnovnih kemikalij za preparate in preskrbo mila. Mantuani je v prvih dveh letih vojne naredil več programov s področja muzeologije in knjižničarstva, ki so, čeprav jih večina v njegovem času ni zaživela, v osnovi začrtali smer kulturnega razvoja teh področij.¹¹⁹

Vojni muzej

Glavni razlog, zakaj je Mantuani predlagal deželnemu svetu, naj se zavzame za Vavpotičev sprejem med uradne vojne slikarje, je bil projekt vojnega muzeja, ki ga je načrtovala Deželna centrala za domovinsko varstvo.¹²⁰

Centralno mesto za domovinsko varstvo je bilo ustanovljeno 7. januarja 1914 in priključeno Deželni zvezi za tujski promet in turistikto na Kranjskem.¹²¹ Na prvo sejo odbora za domovinsko varstvo 14. januarja 1914 sta bila kot gosta povabljeni tudi France Stele kot praktikant za spomeniško varstvo in Josip Mantuani kot direktor Deželnega muzeja.¹²² Iz zapisnikov sej bi lahko sklepali, da je bil Stele sprva zadržan, ker razdelitev med domovinskim varstvom in varstvom spomenikov zanj še ni bila dovolj jasno določena, medtem ko je imel Mantuani o nalogah domovinskega varstva

¹¹⁷ Arhiv NMS, akt št. 514/1916, 26. 10. 1916.

¹¹⁸ Arhiv NMS, akt št. 514/1916, 26. 10. 1916.

¹¹⁹ MAHNIČ 2016 (op. 33), str. 90–97.

¹²⁰ Ministrstvo za kulturo RS, Informacijsko-dokumentacijski center za dediščino (INDOK), Steletova zapuščina, m. Spomeniški urad za Slovenijo, št. 149, leto 1922. Mapa obsega 160 listov.

¹²¹ INDOK, Steletova zapuščina, m. Spomeniški urad za Slovenijo, št. 149, leto 1922, zapisnik ustanovnega zborovanja Deželne zveze za tujski promet in turistikto na Kranjskem, 7. 1. 1914. Prvič je bila Deželna zveza za tujski promet in turistikto ustanovljena že 24. 7. 1912.

¹²² INDOK, Steletova zapuščina, m. Spomeniški urad za Slovenijo, št. 149, leto 1922, zapisnik prve odborove seje, 14. 1. 1914. Predsednik dr. Josip Gruden, odbornika dr. Otto Grebenc in dr. Valentin Krisper, gostje Josip Mantuani, France Stele in inž. Remec ter dr. F. Papež, član ravnateljstva Deželne zveze za tujski promet in turistikto.

zelo jasne predstave.¹²³ Poleg tega je ravnatelj v novo ustanovljeni službi lahko videl priložnost za sodelovanje pri projektih, ki bi jih Deželni muzej zaradi kadrovske podhranjenosti težko izpeljal sam.

Države so že med vojno razmišljale o historiografiji in zgodovinenju vojnih dogodkov, predstavitvi materialov od uniform do orožja, o vizualnem gradivu od portreta do filma, ki bodo potomcem ohranili spomin na velike dogodke, ki so jim bili priča. Ideja o »zgodovini, ki jo pišejo zmagovalci«, je bila pomemben del propagande. Hkrati so bile nadzoru in cenzuri podvržene kronike in vsa dokumentacija, ki je nastala v okviru državnih služb.¹²⁴ Že med vojno so se oblikovale zamisli in začele priprave za velike vojaške muzejske zbirke, kot so Imperial War Museum v Londonu, Bibliothèque de Documentation Internationale et Contemporaine v Parizu ali Weltkriegsbücherei, danes Bibliothek für Zeitgeschichte, v Stuttgartu.¹²⁵ Vojne muzeje in razstave so načrtovali na Dunaju, v Budimpešti, Ljubljani in Zagrebu, vendar so načrte uresničili le na Dunaju.¹²⁶

Od načrtov deželne centrale za domovinsko varstvo, da v Ljubljani postavi vojni muzej, se je ohranila zanimiva in natančna dokumentacija, ki izpričuje potek priprav na razstavo med oktobrom 1915 in pomladjo 1916 kot tudi sam koncept postavitve. Dokumente z natančnim opisom načrtovanja muzejske zbirke in njene postavitve je povzela in objavila Maja Žvanut leta 1985.¹²⁷ Gradivo je zanimivo tako z muzejskega kot zgodovinskega vidika. V našem primeru nas zanima zlasti način, kako so nameravali angažirati umetnike, in kaj se je od njih pričakovalo.

Muzej, ki so ga načrtovali v Ljubljani, bi obsegal od pet do osem sob na Ljubljanskem gradu, pri njegovi obnovi pa bi lahko uporabili tudi znanje vojnih ujetnikov (*kot znano so Italijani dobri zidarji, Rusi pa zemeljski delavci*).¹²⁸ Manjša muzeja naj bi dobila še Bled in Bohinjska Bistrica, kjer so si organizatorji obetali velik obisk in zanimanje turistov.

Poseben načrt, ki so ga oblikovali za vizualno področje, je predvidel tri vizualne sklope: fotografijo, slikarstvo in kiparstvo, v katere bi vključili slovenske in avstrijske umetnike.¹²⁹ Skupina, ki je prevzela organizacijo in pripravo razstave,¹³⁰ je imela več praktičnih težav, na primer kako sredi vojne na fronti pridobiti razstavno gradivo, kako uskladiti fotografiranje s cenzuro, koga od umetnikov poslati na fronto in kako.

Posebej pozorno se so posvetili navodilom, ki bi jih morali upoštevati fotografi. Spis določa, kako bodo sistematično pridobili posnetke in pravo sliko celotnega vojnega področja na fronti in v zaledju. Predvidevali so angažiranje tako poklicnih kot amaterskih fotografov ter pridobitev materiala od slovenskih vojnih časopisov.¹³¹ Glavnino bi opravil fotograf Aleksander Exax iz studia

¹²³ Mantuani je bil avtor člankov o domovinskem varstvu, ki jih je objavil v znanstveni reviji *Čas* sočasno z ustanavljanjem službe na Kranjskem. Gl. Josip MANTUANI, Domovinsko varstvo, *Čas*, 8/2, 1914, str. 73–101. O objavah gl. Katja MAHNIČ, Collective Memory between Tradition and Archive. Josip Mantuani, Heimatschutz and Monument Protection, *Ars & Humanitas*, 13/1, 2019 (= *Spomin, II/Memory, II*) str. 205–218.

¹²⁴ LUKAN 2005 (op. 16), str. 17.

¹²⁵ LUKAN 2005 (op. 16), str. 17.

¹²⁶ Maja ŽVANUT, Delovanje Deželne centrale za domovinsko varstvo za Kranjsko med I. svetovno vojno – priprave za vojni muzej, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 33/1, 1985, str. 64–67.

¹²⁷ ŽVANUT 1985 (op. 126), str. 64–67.

¹²⁸ INDOK, Steletova zapuščina, m. Spomeniški urad za Slovenijo. Št. 149. Leto 1922, Domovinski oklic.

¹²⁹ INDOK, Steletova zapuščina, m. Spomeniški urad za Slovenijo. Št. 149. Leto 1922, Photographieren.

¹³⁰ V sestavi obeh odbornikov dr. Josipa Grudna kot predsednika Deželne centrale za domovinsko varstvo za Kranjsko in dr. Valentina Krisperja, vodje Deželne zveze za tujski promet na Kranjskem, Goričana dr. Frana Pavletiča ter Frana Ježa.

¹³¹ Spis, ki se začne s poglavjem Photographieren, ni posebej označen in je bil morda priloga Promemorije.

Kilophot na Dunaju, za katerega bi potrebovali vojaško prepustnico za pot z Dunaja v Ljubljano.¹³² Zastavila so se vprašanja, ali je vojaško osebje na fronti lahko pooblaščen, da dela s fotoaparati, ki so naročnikova last, zanj fotografira in mu pošilja filme, kakšno dovoljenje mora imeti takšna vojaška oseba in kako poteka cenzura posnetih fotografij.¹³³

Načrt za pridobitev slik in skic se začneja z ugotovitvijo, da je bila za 270 kron že odkupljena serija akvarelov češkega vojaka, ki je razstavljal v Ljubljani, dragocena po svoji pričevalnosti, ker je bil slikar sam na terenu.¹³⁴ V nadaljevanju je pripravljali odbor za slikarske naloge predlagal slikarja Ivana Vavpotiča in Mateja Sternena, prvega za figuralne, drugega, kot rojenega Kraševca, za krajske kulise.¹³⁵ V spomenicah navajajo izjemno ugodno priložnost, da v ta namen pridobijo enega najboljših lokalnih slikarjev Ivana Vavpotiča, ki je bil takrat v pehotni enoti v Judenburgu dodeljen v pomožno službo. Zaradi stroškov, ki bi bili zelo visoki, če bi morali plačati tako usposobljenega slikarja, so predlagali, da Vavpotiča, ki bi najlepše naslikal motive iz ljubezni do doma, na fronto pošljejo kot uradnega vojnega slikarja za veliko manjše stroške. *Te priložnosti ne smemo zamuditi in zato prosimo, da se gospod Vavpotič razporedi kot vojni slikar soške fronte, da se torej naredi vse, kar je za to potrebno.*¹³⁶ Odbor se je kar precej ukvarjal s problemom, kako obema slikarjema predočiti, kje in kako naj opravita svoje delo.

Kar zadeva akademskega slikarja Vavpotiča, je na prvem mestu odličen slikar, zato ga je treba posebej upoštevati /.../. Na tem področju je težko nekaj predpisovati, saj se praviloma to, kar je bilo naročeno, pri umetnikih ne obnese, kot se je skozi neprijetne izkušnje lahko prepričal vsak profesionallec, ki dela z umetniki.¹³⁷

Sternenu so zaupali nalogo, da za razstavo ustvari barvitost kraške pokrajine, kot jo lahko občuti le nekdo, ki pozna čudovite kraške odtenke med severnim in južnim naravnim svetom. Tudi Sternenu bi se prepustilo slikanje zgodovinsko pomembnih področij, kolikor je to seveda mogoče brez izpostavljanja nevarnosti. Odbor je bil prepričan, da bi krajina, v katero bi slikar vključil tudi lokalno prebivalstvo, razkrila njegov pravi talent.¹³⁸

Kar se tiče kiparskih del, bi portret priljubljenega poveljnika soške fronte Svetozarja Borojevića-Bojne naročili dunajskemu kiparju Carlu Anselmu Zinslerju (1867–1940), s katerim so že vzpostavili stike. Kot so napisali, *je imenovani Dunajčan, ki je ustvaril veliki fris na portalu dunajskega centralnega pokopališča,*¹³⁹ *tudi zgleden portretist*, kar je dokazal z odličnim kipom generala grofa Viktorja Dankla von Krasnika na Tirolskem, kamor ga je poslal KPQ. Zakaj se je odbor odločil za avstrijskega kiparja in kakšni so bili že vzpostavljeni stiki, zaenkrat ni znano. Razlogi, zaradi katerih so se odločali, so bili

¹³² INDOK, Steletova zapuščina, m. Spomeniški urad za Slovenijo, št. 149, leto 1922, Promemoria. No 3., Detailprogram zu der Landeszentrale für Heimatschutz in Krain zwecks Schaffung einer Kriegserinnerungssammlung an die Isonzo-Armee, s. p.

¹³³ INDOK, Steletova zapuščina, m. Spomeniški urad za Slovenijo, št. 149, leto 1922, Promemoria. No 3., Detailprogram zu der Landeszentrale für Heimatschutz in Krain zwecks Schaffung einer Kriegserinnerungssammlung an die Isonzo-Armee, s. p.

¹³⁴ Za katero zbirko gre in kje je bila razstavljena, za enkrat še ni znano.

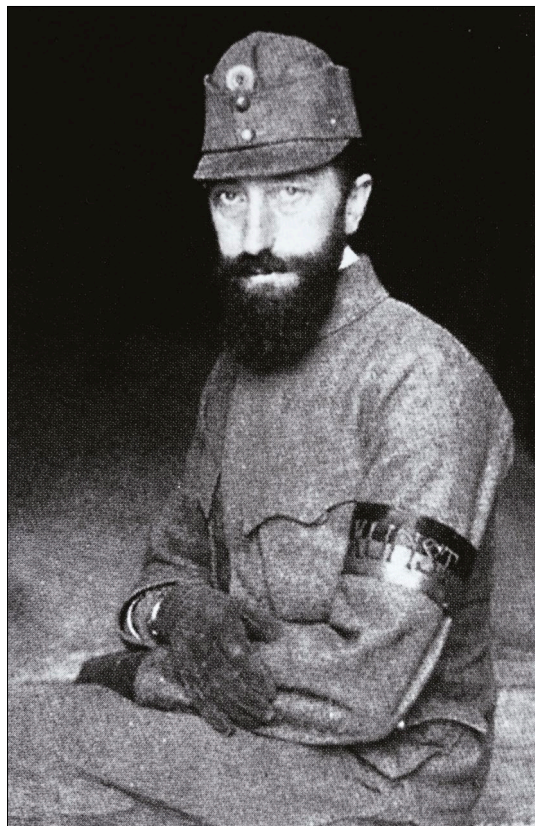
¹³⁵ Sternen ni bil doma s Krasa in gre verjetno za nevednost. Matej Sternen je bil rojen v Verdu pri Vrhniki.

¹³⁶ INDOK, Steletova zapuščina, m. Spomeniški urad za Slovenijo, št. 149, leto 1922, Promemoria. No 3., Detailprogram zu der Landeszentrale für Heimatschutz in Krain zwecks Schaffung einer Kriegserinnerungssammlung an die Isonzo-Armee, s. p.

¹³⁷ INDOK, Steletova zapuščina, m. Spomeniški urad za Slovenijo, št. 149, leto 1922, Photographieren, str. 7.

¹³⁸ INDOK, Steletova zapuščina, m. Spomeniški urad za Slovenijo, št. 149, leto 1922, Photographieren, str. 8.

¹³⁹ Gre za relief *Menschen am Tor zu einem Ort ohne Wiederkehr* iz leta 1905, gl. sl. 15.



12. Fran Vesel: Ivan Vavpotič kot vojni slikar, 1917 ali 1918, Narodni muzej Slovenije, Ljubljana

na splošno tudi finančni, toda odbor niti v izhodišču ni razmišljal o slovenskih kiparjih, razen za izdelavo lesenih kipov manjše velikosti v vojaških uniformah. Lesene kipe, ki bi spominjali na tiste v cerkvah, bi lahko izrezljali rezbarji Vurnik, Pengov, Ropret in Repič.¹⁴⁰

V primernem letnem času bi pripravljala skupina organizirala umetniško ekspedicijo, ki bi jo sestavljali slikarja Vavpotič in Sternen, kipar Zinsler, fotograf Exax, advokatski kandidat Jež, tajnik centrale in zgodovinar dr. Josip Gruden, kanonik v Ljubljani. Nasveti izkušene KPQ bi bili pri tem zelo dobrodošli.¹⁴¹

9. aprila 1916 je dr. Valentin Krisper pisal kanoniku dr. Grudnu, da je Vavpotič zopet posredoval in pisal glede svoje usode. Pri tem ga je Krisper primerjal z dunajskimi umetniki: *Ako se vidi, kako potrpežljivi in uslužni so dunajski umetniki, moramo pač priznati, da je težko z našimi ljudmi delati.*¹⁴² Dejstvo, da Vavpotič ni vedel, kakšna bo njegova nadaljnja usoda, Valentina Krisperja ni zmotilo pri njegovi oceni položaja:

Ako Vavpotiča dobro plačamo in se za njega potegujemo, nima pač nobenega povoda od nas zahtevati, da samo za njega delamo. Sploh bomo

morali jutri njegov proračun revidirati, ker toliko ne moremo plačati. Za ta denar dobimo dunajskih umetnikov, kolikor jih hočemo.¹⁴³

Vsota, ki jo je centrala namenila za Vavpotičeva dela v okviru nastajajočega muzeja, je bila v proračunu 2.500 kron, za Sternena prav tako, za Zinslerja za Borojevičev kip in dve do tri skulpture domačih vojakov 2.000 kron, za originalne fotografije 2.200 kron, skupaj pa bi dežela za režijske stroške izplačala 19.700 kron.¹⁴⁴

¹⁴⁰ INDOK, Steletova zapuščina, m. Spomeniški urad za Slovenijo, št. 149, leto 1922, Photographieren, str. 11. Od imenovanih je imel akademsko izobrazbo le Alojzij Repič (1866–1941). Janez Vurnik (1819–1889), Franc Ropret (1878–1952) in Ivan Pengov (1879–1932) so bili rezbarski mojstri. INDOK, Steletova zapuščina, m. Spomeniški urad za Slovenijo, št. 149, leto 1922, Promemoria. No. 5, s. p.

¹⁴¹ INDOK, Steletova zapuščina, m. Spomeniški urad za Slovenijo, št. 149, leto 1922, Promemoria. No. 5, s. p.

¹⁴² INDOK, Steletova zapuščina, m. Spomeniški urad za Slovenijo, št. 149, leto 1922, pismo dr. Valentina Krisperja dr. Josipu Grudnu, 9. 4. 1916.

¹⁴³ INDOK, Steletova zapuščina, m. Spomeniški urad za Slovenijo, št. 149, leto 1922, pismo dr. Valentina Krisperja dr. Josipu Grudnu, 9. 4. 1916.

¹⁴⁴ INDOK, Steletova zapuščina, m. Spomeniški urad za Slovenijo, št. 149, leto 1922, Proračun za vojno zbirko.

Ambiciozni kranjski propagandni vojni načrt ni bil uresničen, Ivan Vavpotič pa je postal vojni slikar šele na začetku leta 1917 (sl. 12).¹⁴⁵ Čeprav Mantuani pri samih načrtih za vojni muzej, kot je razvidno iz dokumentov, ni sodeloval, je iz njegovega eseja o umetnosti in vojni, objavljenega v *Času*, razvidno, da ni intenzivno razmišljal le o položaju in nalogah umetnosti v vojnem času, temveč tudi o konkretnih upodobitvah krajin, vojaških položajev in vojskovanja z razpoložljivim likovnim jezikom, ki se bo, po Mantuanijevem mnenju, moral oprijeti vsebine in realizma, če bo umetnik hotel doseči višje ideale in ustreči potrebam gledalcev.¹⁴⁶

Spreminjanje izraza in izraznih sredstev

Tomaž Brejc je v *Temnem modernizmu*, sugestivni študiji o slovenski umetnosti 20. stoletja, opozoril, da je vojna bolj kot na vsebino vplivala na preobrazbo formalnih sredstev, ki so jih morali izumiti umetniki, da so lahko predstavljali dejanske eksistenčne stiske, ki jih povzroča vojna.¹⁴⁷ Pomembna razlika med Vavpotičevim *Kranjskim Janezom* in deli mlajših slikarjev, ki so doživeli nesmiselnost vojne morije, ni bila le v uporabi novih predstavnih sredstev, ki so se jih posluževali umetniki: risbe namesto slike, ostre črte namesto mehkih potez čopiča, nebarvitosti in močnih svetlobnih kontrastov namesto impresionistično čutne barvitosti, temveč predvsem v dejavnejši čustveni in čutni udeležbi umetnika v umetniškem delu.

Iz kataloga XIV. umetniške razstave v Jakopičevem paviljonu septembra in oktobra 1917 je razvidno, da so bili med najdejavnimi umetniki prav ti, ki so se vrnili s fronte, iz kasarn in bolnišnic, kjer so bili izpostavljeni tako vojni kot vojaškemu življenju z vsem mučnim razpoloženjem in travmatičnimi izkušnjami.¹⁴⁸ Za natančen vpogled v vojne posledice na ustvarjanje posameznikov, ki so vojno doživeli, bo treba spoznati in razlikovati med okoliščinami, ki so jim bili posamezniki izpostavljeni, da bomo razumeli njihove prave razsežnosti. Posebna okolja so bila vojna ujetništva, kjer so se, kot je na primeru nemško govorečih umetnikov iz čeških dežel v sibirskem ujetništvu pokazala Lena Radauer, ustvarile razmere, ki so omogočale druženje, izmenjavo idej pripadnikov različnih narodnosti in nazorov in dejansko ustvarjanje novih miselnih in likovnih konceptov.¹⁴⁹

O produktivnih pogojih za ustvarjalno razmišljanje in celo ustvarjanje v Judenburgu piše v svojem neobjavljenem življenjepisu Lojze Dolinar, ki omenja dr. Toneta Jamarja, za *Slovence zelo zaslužnega moža*,¹⁵⁰ saj je v »kompanijo« namesto na fronto poslal kar nekaj pomembnih Slovencev.

¹⁴⁵ Vavpotič je 3. decembra 1915 pisal Jakopiču iz oficirske šole v Wildonu pri Gradcu, da je prestal *konstatucijo*, kjer so ga določili za *lažje posle, ergo največ je upanja, da le postanem vojni risar, če se le količkaj zganejo mestni očetje* (MG, Jakopičeva korespondenca (uredil Jože Ilc), Vavpotičeva razglednica Jakopiču, 3. 12. 1915). Kot je v pismu Josipu Mantuaniju navedla Vavpotičeva soproga, je bil njen mož oktobra 1916 premeščen v Črno goro kot četovodja povsem brez sredstev. Gl. Arhiv NMS, akt št. 529/1916 (Mantuanijevo poročilo, 9. 11. 1916).

¹⁴⁶ MANTUANI 1915 (op. 110), str. 194–195.

¹⁴⁷ BREJC 1991 (op. 9), str. 104–111.

¹⁴⁸ XIV. *umetniška razstava. September–oktober 1917*, Umetniški paviljon, Ljubljana 1917.

¹⁴⁹ LENA RADAUER, „So erfuhr ich es am eigenen Leibe, dass Kunst nicht nur trösten kann (...), sondern befreien“, *Nach Sibirien! Deutschböhmisches bildende Künstler im Ersten Weltkrieg an der Ostfront und in sibirischer Gefangenschaft* (ed. Anna Habánová), Liberec 2015, str. 72–145.

¹⁵⁰ Loški zdravnik dr. Tone Jamar je zaslužen tudi za prenos posmrtnih ostankov judenburških upornikov v grobnico na ljubljanske Žale 2. junija 1923. Gl. *Obrazi slovenski pokrajini*. Gorenjci: <http://www.gorenjci.si/osebe/jamartone/820/> (2. 9. 2020).



13. Svetoslav Peruzzi pri modelu za spomenik Kranjskim Janezom, Judenburg, 1916

Pred menoj so bili superarbitirani že Cankar in Vavpotič in še Peruzzi, ki je bil začel z delom na spomeniku padlim Slovincem, a ker so ga kot nesposobnega za vojsko odpustili, je postalo njegovo mesto vakantno in zanj so predvideli mene z nalogo, da dokončam započeto delo in postavim spomenik na pokopališču v Judenburgu. Pod mestom se je nahajala kamnoseška delavnica precej siromašnega izgleda in neugledne zunanosti, last Italijana Felleschinia. Ta delavnica je postala za nas prava oaza! In marsikateri nesrečnik se je najprej tukaj zglasil in dobil poleg direktiv tudi še cigarete. Bila je to lepa prilika za sestanke, pogovore, planiranja, za predloge in nenazadnje za ukrepe, kako »častno« pobegniti iz tega kotla. Še sreča, da je le redkokdaj stopila v ta posvečen prostor službena vojaška noga.¹⁵¹

Kot piše Damir Globočnik, je osnutek za *Kranjskega Janeza*, spomenik padlim vojakom 17. polka leta 1916, po skici Ivana Vavpotiča izdelal Svetoslav Peruzzi (1881–1936) v polovični velikosti v glini. Naslednje leto je začel klesati kip v tirolskem marmorju. Peruzzi naj bi z delom zavlačeval, saj se je s kiparskim delom lahko izognil odhodu na fronto. Obklesal je figuro in dokončal glavo, nato pa je bil odpuščen (sl. 13).¹⁵²

Iz Judenburga so leta 1917 v Jakopičevem paviljonu razstavljali kar štirje umetniki: Smrekarja je Izidor Cankar označil za slovenskega Bruegla, Dolinarja za najbolj nadarjenega med mlajšimi.¹⁵³ Vavpotič je razstavil vrsto del, ki jih je ustvaril v službi vojnega slikarja. Smrekar je imel na razstavi svoj prostor zase, Vavpotič je razstavil dvajset del, Dolinar dvanajst, med drugim tudi lastni in Jakopičev portret.¹⁵⁴ Med tistimi, ki so se vrnili, je bil tudi mladi slikar Vinko Budinek, ki je slikarstvo študiral v Pragi in je danes povsem pozabljen. Budinek je zbolel že na fronti, nato pa se je, po naslovih slik sodeč, zdravil v bolnišnici v Knittelfeldu, nedaleč stran od Judenburga. Umrl je dober mesec pred Ivanom Cankarjem.¹⁵⁵

¹⁵¹ ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Zapuščina Franceta Steleta, Lojze Dolinar, *Življenjepis* (tipkopis).

¹⁵² Damir GLOBOČNIK, Kranjski Janez na spomeniku padlih vojakov v prvi svetovni vojni, *Revija SRP* 123/124; <http://www.revijasrp.si/knrevsrp/revsrp123/damgl123/kranj123.htm#o5> (2. 9. 2020). Za Dolinarjev spomenik *Kranjski Janez* gl. ČOPIČ 1985 (op. 35), str. 20; ČOPIČ 1987 (op. 18), str. 168–169.

¹⁵³ Izidor CANKAR, XIV. umetniška razstava, *Dom in svet*, 30/11–12, 1917, str. 354.

¹⁵⁴ XIV. umetniška razstava 1917 (op. 148).

¹⁵⁵ Za Vinka Budineka gl. zapis njegove sestre, ki piše, da je mlademu slikarju Ivan Cankar napisal poslovilne besede 24. oktobra 1918, kar bi naj bil zadnji Cankarjev znani rokopis, gl. Jožica BUDINEK-KORPAR, Ivan Cankar v Kranjski gori in na Vršiču, *Planinski vestnik*, 13/1, 1957, str. 29–35.

XV. umetniška razstava, oktober–november 1918

4. oktobra 1918 je Matej Sternen iz Ennsa napisal Jakopiču, z današnjega stališča nekoliko nenavadno, opozorilo: *Kako je z razstavo, že pripravljaš, ako ne boš hitel, bo prepozna, konec vojske se nekako rapidno bliža.*¹⁵⁶

Po razstavljenih delih sodeč sta na razstavi prevladovali grafika in risba. Kot je razvidno iz korespondence Bernekerja Jakopiču, se je že leta 1917 obnovilo sodelovanje s hrvaškimi umetniki v smislu skupnega razstavljanja.¹⁵⁷ Vzrok temu je bil zelo verjetno razplet političnih dogodkov. Maja 1917, ob ponovnem sklicanju državnega zbora, so se vsi slovenski, hrvaški in srbski poslanci iz avstrijske polovice monarhije, ne glede na politično pripadnost, združili v Jugoslovanski klub. Rezultat tega je bila Majniška deklaracija, ki jo je na seji parlamenta prebral vodja kluba, dr. Anton Korošec.¹⁵⁸ XV. razstava v Jakopičevem paviljonu je bila sprva zamišljena kot jugoslovanska, vendar je svoj obsežni grafični opus s prizori iz Bosne in Hercegovine, Skopja in Kosova oktobra v Ljubljani razstavil samo hrvaški umetnik Tomislav Krizman (1882–1955), nekdanji član kluba Vesna.¹⁵⁹ Vse konkretnije so postale tudi politične povezave. 5. in 6. oktobra je bil v Zagrebu ustanovljen narodni svet, 29. oktobra je bila razglašena narodna osvoboditev in ustanovljena samostojna Država Slovencev, Hrvatov in Srbov.¹⁶⁰

Ivan Zorman, ki je ves čas z besedo spremljal medvojne razstave, je kritiko XV. umetniške razstave zapisal v obliki dialoga. Morda je tako želel pokazati svojo naveličanost nad enoličnostjo, ki so mu jo nudile vsakoletne razstave predvsem s krajinskimi motivi. Zorman se sklicuje na javnost, ki je postala občutljivejša na izbor in doživetje snovi. V naravi poiskan in prevzet motiv jih ni več zadovoljil, iskali so osebne, spontane odzive, v katerih je umetnik polno prisoten, ne pa le služno ponovljenih znanih slikarskih obrazcev.¹⁶¹ Tako doživetje so omogočali *Begunci* Frana Tratnika (sl. 14), ki jih je javnost sicer poznala iz leta 1917 tiskane izdaje Gradnikovih pesmi s prilogami Tratnikovih *Beguncev*,¹⁶² ni pa še videla originalnih risb, ki so na osebni način beležile tragiko sočasnih dogodkov.¹⁶³

Po odzivih sodeč je javnost Tratnikove *Begunce* takoj sprejela in še danes je stik z monumentalnimi risanimi figurami izjemno estetsko doživetje.¹⁶⁴ Tratnikov ikonografski motiv begunstva na upodobitvah iz časa prve svetovne vojne bi lahko umestili med motiv izgona iz raja in pogrebno ikonografijo, tako močna je namreč simbolika odhoda: od doma, od družine, od skupnosti. Z desne proti levi premikajoče se osebe, ki so očitno del širše družine, so umaknjene vase; čeprav se držijo skupaj, je

¹⁵⁶ MG, Jakopičeva korespondenca (uredil Jože Ilc), Sternenovo pismo Jakopiču, 4. 10. 1918.

¹⁵⁷ MG, Jakopičeva korespondenca (uredil Jože Ilc), Bernekerjevo pismo Jakopiču, 4. 10. 1917.

¹⁵⁸ Petra SVOLJŠAK, Majniška deklaracija, *Slovenska kronika* 1995 (op. 8), str. 179.

¹⁵⁹ XV. umetniška razstava. *Oktober–november 1918*, Umetniški paviljon, Ljubljana 1918.

¹⁶⁰ SVOLJŠAK, ANTOLIČIČ 2018 (op. 19), str. 377–378.

¹⁶¹ Ivan ZORMAN, XV. umetniška razstava, *Ljubljanski zvon*, 38/12, 1918, str. 804.

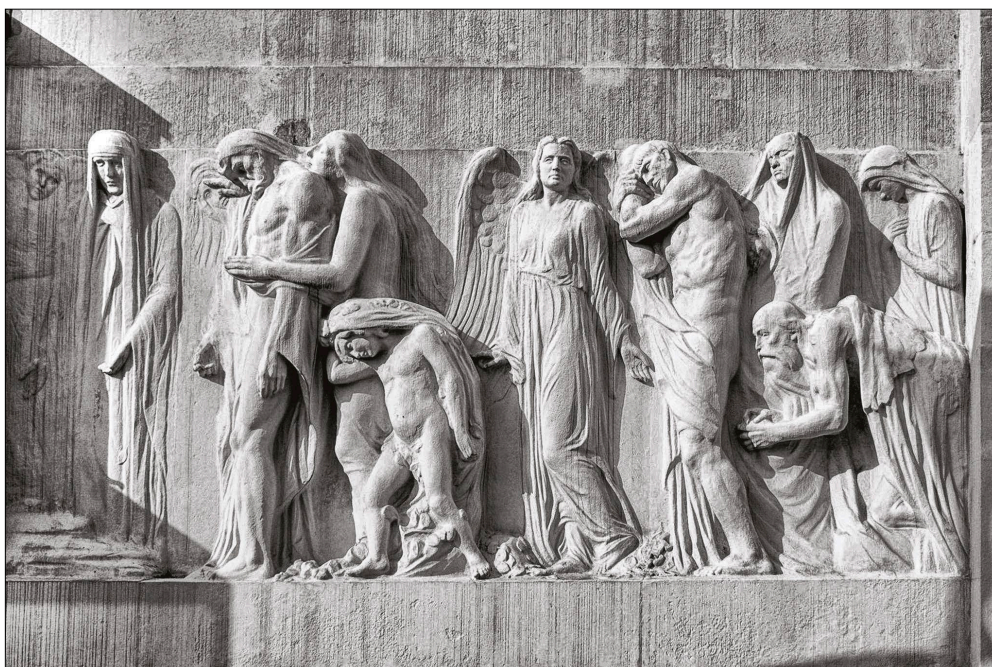
¹⁶² Fran TRATNIK, *Begunci. 6 skic*, Ljubljana 1917. Spremno besedilo k publikaciji, ki jo je založila Umetniška propaganda, je napisal Alojz Gradnik. O Tratnikovi risbi *Begunci III* (1917/1918) gl. tudi Marko ŠTEPEC, Fran Tratnik. *Begunci 1916–1917, (R)evolucija muzeja. 70 let povezujemo. Muzej novejšje zgodovine Slovenije* (ur. Monika Kokalj Kočvar), Ljubljana 2018, str. 22–23.

¹⁶³ Motiv begunstva je Ivan Pregelj označil za značilno slovenski motiv. Gl. Ivan PREGELJ, Svetovna vojska in slovensko slovstvo, *Čas*, 1–3, 1920, str. 77. O razširjenosti literarnega motiva je pisal tudi Tone Smolej, ki je slovensko poezijo primerjal z nemško in angleško, gl. SMOLEJ 2005 (op. 94), str. 100.

¹⁶⁴ Daljšo oceno o tiskani izdaji risb je napisal Karel DOBIDA, *Begunci*. Album slikarja Frana Tratnika, založba Umetniška propaganda, *Demokracija. Socijalistična revija*, 1/15–18, 1918, str. 225–228. O risbah sta pisala tudi Ivan Zorman, zelo pohvalno, in Josip Regali, ki je menil, da so Tratnikove risbe premalo občutene in neposredne. Gl. Josip REGALI, XV. slovenska umetniška razstava v Ljubljani, *Dom in svet*, 32/1–2, 1919, str. 47–48.



14. Fran Tratnik: *Begunci III*, 1916–1917, Muzej novejšje zgodovine Slovenije, Ljubljana



15. Carl Anselm Zinsler: *Ljudje pred vhomom na kraj brez povratka*, relief nad II. vhomom Centralnega pokopališča na Dunaju, 1905

vsaka pogreznjena v svoj strah.¹⁶⁵ Otrok kot nema priča ni več otrok, nazaj, a z vidika gledalca naprej, v prihodnost se poskuša ozreti le najmanjši, ki ga v nasprotno smer pelje materina roka.¹⁶⁶ Figure, čeprav oblečene, delujejo skoraj gole, saj se draperija njihovih oblačil staplja z valujočo strukturo pokrajine. Simboliko izgube v Tratnikovih *Beguncih*, ne le izgube domov, temveč tudi življenja, nam pomaga razumeti kompozicija figur na zahodnem reliefu *Menschen am Tor zu einem Ort ohne Wiederkehr* iz leta 1905 (sl. 15), ki ga je kipar Carl Anselm Zinsler ustvaril za II. vrata centralnega pokopališča na Dunaju.¹⁶⁷ Zaenkrat ni znano, ali gre morda za neposredni vpliv ali za skupni navdih v monumentalni figuraliki, ki jo je na prelomu stoletja na Dunaj zanesel Avgust Rodin in je morda spodbudila že Tratnikovo delo *Zločin* iz leta 1905, sprejel pa jo je tudi Dolinar v kipu *Izgnanci* leta 1912.¹⁶⁸

Kritika

O vprašanju ustvarjalnosti in ustvarjalnih možnosti v vojnem času med cenzuro in propagando je že leta 1915 razmišljal Izidor Cankar v svoji oceni razstave vojnih slik slikarjev KPQ v dunajskem Künstlerhausu.¹⁶⁹ Ločil je med zgodovinjem vojne, kjer je v prvi vrsti pomemben prav vizualni material, ki ustvarja želeno konstruirano podobo vojne, in po drugi strani umetniško refleksijo vojne, ki pomeni umetnikovo mišljenje tako o podobi kot v prvi vrsti o stvarnem vplivu vojne in njenih posledic na posameznika in človeštvo.

Cankar se je zavedal, da zgodovinjene služi le potrebam (slabe) propagande, nima pa nobene izrazne moči, ki bi jo lahko imenovali umetnost. Na začetku sicer ne pozabi izpostaviti pomena vloge, ki jo imajo tako literarni kot likovni umetniki v »slikanju življenja na fronti, da s slikami budite zanimanje tistih, ki so doma, in ga ohranjate«, pa vendar:

/.../ tako so vojni slikarji v težavnem položaju; ni jim dan samo predmet – kajti če so v vojski, morajo pač slikati vojsko – marveč jim je tudi tendenca predpisana. Tu na razstavi pa vise slike, ki ne le nimajo za normalnega človeka, človeka mirnega časa, ni pomena, ampak služijo tudi vojnim svrham slabo, ker nas o »žitju in bitju«
brambovcev bolje, nazorneje in jasneje pouči srednje dobra fotografija ali kinematografični film. Niso pacifistične, kar so v svojih zadnjih motivih le velika umetniška dela, in niso bojevite.¹⁷⁰

¹⁶⁵ Posebej opisujem sliko/risbo *Begunci III*, 1916/1917, ki jo hrani Muzej novejšje zgodovine Slovenije.

¹⁶⁶ Glede na smer gibanja oseb z desne proti levi, kar prostorsko za gledalca predstavlja nazaj. Otrok, obrnjen v desno, se ozira naprej, v prihodnost. Prim. sliko Marija Preglja *Mati z otrokom*, 1966, Moderna galerija, Ljubljana.

¹⁶⁷ Dobidov opis figur bi lahko ustrezal tej tezi: »Saj ti ljudje res niso ljudje, vsaj taki ne, ki jih srečujemo vsak dan na ulici, so le fantomi, vizijonarna bitja, ki jih vsak izmed nas pozna iz svojih najtežjih sanj. Tako malo je na njih človeškega in toliko obenem, da so strašni v svoji brezmejni brezosebnosti. Kdo bo trdil, da so to človeške glave? Lobanje so, ki je preko njih napet pergamen ves naguban, »kot da jim lazijo želve«
pod njim.« (DOBIDA 1918 (op. 164), str. 227). Claudia SIEBRECHT, *The Aesthetics of Loss. German Women's Art of the First World War*, Oxford 2013, str. 36, obravnava problematiko in motiv izgube in žalovanja med nemškimi likovnimi umetnicami ob izbruhu in posledicah prve svetovne vojne, vendar med izraze žalovanja in izgube nista uvrščena motiv in simbolika begunstva (kljub nemškemu pruskim beguncem). Nasprotno je v nemški ženski literaturi imel motiv begunstva pogosto negativne konotacije nasilja.

¹⁶⁸ ČOPIČ 1985 (op. 35), str. 19.

¹⁶⁹ Izidor CANKAR, *Razstava vojnih slik c. in kr. glavnega poročevalskega stana, Dom in svet*, 29/1–2, 1916, str. 53–55.

¹⁷⁰ CANKAR 1916 (op. 169), str. 54. Podčrtala Vesna Krmelj.

V nadaljevanju se dotakne tudi drugega pola vojne propagande, ki je cenzura:

Bilo bi gotovo pretirano, ko bi hoteli umetniško brezpomembnost, ki je najočividnejša lastnost te razstave, smatrati za naravni sad vojske, ko bi trdili, da vojni slikar nujno mora ustvarjati ničvredne stvari; saj marsikatera slika, ki je nastala v poročevalnem stanju, ni smela v razstavo, ker se je zdelo, da ne odgovarja nje programu, da ne budi navdušenja za vojsko, temveč grozo pred njo, in te slike so najbrže boljše. Toda tiste slike, ki so izvršene po zgoraj omenjenih navodilih poveljnika poročevalnega stana, so gotovo vse v razstavi in so nam dokaz, da je vojno navdušenje slab učitelj umetnosti.¹⁷¹

Vidik cenzure in propagande raziskovalcem zgodovine in umetnosti, zlasti malih narodov, odstira pomembne odnose med centrom in provinco, med državno in osebno pobudo, med sprejetimi (državnimi) vzorci delovanja in posebnimi, lokalnimi pobudami. Cenzura (in v nekoliko manjši, a ne nepomembni meri tudi propaganda) se tako globoko zajeda v samo vprašanje malih narodov in njihovega obstoja, da je širšim množicam večkrat nevidna, očitna in otipljiva pa postane ob prelomnih dogodkih, kot je bil čas prve svetovne vojne. (Likovna) umetnost je bila pogosto izrabljena v določene namene kot sredstvo za doseg želenih ciljev, a umetnost namene hkrati tudi osvetljuje in v najboljšem primeru na dolgi rok pušča odprte možnosti za njihovo razgradnjo. In čeprav Susan Sontag pravi, da osebna pripoved in *framing* (uokvirjanje ali zgodovinenje) neizogibno spremenita sliko resničnosti, nekaj izpustita in določita svoj zorni kot pogleda,¹⁷² lahko ravno ta razpoka osebnega pogleda odpira možnosti za odkodiranje okvira.¹⁷³

¹⁷¹ CANKAR 1916 (op. 169), str. 54.

¹⁷² Susane SONTAG, *Regarding the Pain of Others*, New York 2003.

¹⁷³ Iz pogovorov z Jankom Rožičem, ki se mu obenem zahvaljujem za branje, kakor tudi Barbari Murovec in Žigi Okornu. Raziskava za pričujoči prispevek je potekala na ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinskem inštitutu Franceta Steleta, v okviru aplikativnega raziskovalnega projekta *Likovna umetnost med cenzuro in propagando od srednjega veka do konca prve svetovne vojne* (L7-8282), ki ga iz državnega proračuna sofinancirata Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije in Slovenska akademija znanosti in umetnosti.

The Nations Go Their Own Way

The Position and Creativity of Artists in Carniola between Censorship and Propaganda during the First World War

Summary

For Slovene national identity in the initial state of its institutional development, while it was also being expressed individually in search of the Slovenian national expression of art, stricter control and absolutist military censorship had significant social and material consequences. The censorship had already begun to form two years prior to the official start of the First World War. The war further endangered the existence of many individuals and the culture in general. As a result, many artists not only found a way to survive through war propaganda, but also saw, in the new importance of visual messages, a way to promote both personal and national ideals. Although art critic Izidor Cankar (1886–1958) warned of the war being a bad educator of art because it dictates not only the subject matter but also the intention, only a few members of middle generation artists avoided succumbing to the propaganda machine.

The idealised national landscape, created based on modern painting principles, was among the most frequent, and from the point of view of war victims, it was also among the most abused motifs of Slovene war propaganda art. Despite the contrast between the message – domestic idyll – and the intent of war propaganda, the final result of which was the support of unimaginable slaughter on the battle field and the previously unseen landscape devastated by the human hand, some of these images, such as postcards by painter Maksim Gaspari (1883–1980), never lost their cultural value. Through the use of folk and landscape motifs and Slovenian literature artists were able to avoid exclusively Austro-Hungarian and, consequently, German cultural models. At the same time, the images still met the needs of war propaganda. Slovenian artists played on double strings, at home they put special emphasis on using images that awakened national awareness, which was in opposition to Austro-Hungarian politics. The latter strictly watched over every attempt of establishing larger national intellectual autonomy. After Italy's entrance into the war and in the face of changes in domestic policy in the fall of 1916, the monarchy became more lenient towards seemingly innocent national measures, including cultural ones. On the one hand, it tried to prevent reconciliation with western neighbours, while on the other hand, it aimed to enhance Slovenes' consciousness of the fact that the war on their home territory was their war, something that popular poet Simon Gregorčič (1844–1906), who lived above the clear Soča river, under the mighty Krn, foresaw in his verses.

At the end of 1915, the high point of war propaganda in Carniola was undoubtedly the idea to establish a war museum, first in Ljubljana castle, and later in Bled and Bohinjska Bistrica, memorializing the glory of the Great War and especially the Isonzo Front. Following the example of large military exhibitions throughout Europe, artists were also involved in the preparation of the museum. They were invited to create images ranging in topic from battles to military hospitals, refugees, and the local population together within their cultural and natural environment. The largest works were entrusted to Slovenian painter Ivan Vavpotič (fig. 12). For this purpose, the *Heimatschutz* department, which was responsible for the preparation of the war museum, proposed to transfer Vavpotič to the "Kriegspressequartier" (KPQ) – the central propaganda institution of the Austro-Hungarian armed forces during the First World War – and send him to the Isonzo Front as an official war painter. The official statement said that this was an "extremely favourable opportunity

to acquire one of the best local painters,” who was assigned to the auxiliary service in the infantry unit in Judenburg. Due to the costs, which would be very high if they had to pay a more qualified painter, Vavpotič was the one suggested because he would paint for the love of his homeland and as an official war painter on the front for a much better price. As a war painter, Ivan Vavpotič created one of the most controversial Slovene images from the period of the war – a crucified Slovene soldier, titled *John of Carniola (Kranjski Janez)*, which is placed in an international context of war propaganda for the first time in this article.

As the official war painter on the Isonzo Front, Ivan Vavpotič obviously developed the idea for the sacrificed Slovene soldier based on his sketch from Judenburg, after which sculptors Svetoslav Peruzzi and Lojze Dolinar modelled the monument to the Judenburg victims (presently at the Ljubljana Žale), and transformed it into an oil painting. Apart from a critique on account of his formal solutions taken from the repertoire of Heimatkunst, the painting did not arouse any negative emotions. On the contrary, it is interpreted in all art historical descriptions as a symbol of patriotism and tragedy of a Slovene soldier during the Great War. In 2014, the painting was sent to the Latvian National Museum of Art in Riga for a massive exhibition entitled ‘1914’ – dedicated to the 100th anniversary of the First World War.

Moreover, the article sheds light on the private work of artists, who, joined by the first and only Slovenian modern gallery established through private initiative of impressionist painter Rihard Jakopič, set up four exhibitions of Slovene art during the war. The works exhibited in the first years of the war mostly did not reveal the fact that they had been made during the war. Rather did the painters consciously avoid the topic of war and in this way expressed their resistance to the military environment. It is evident from the catalogue of the XIV art exhibition at the Jakopič gallery from September and October 1917 that the most active artists were precisely those who returned from the front, the barracks and the hospitals, where they had been exposed to war as well as to military life with all its agonizing atmosphere and traumatic experiences.

The aspect of censorship and propaganda has revealed to researchers of history and art, especially of small nations, important relationships between the centre and the province, the accepted (state) models of work, and personal and local initiatives. Censorship (and to a slightly smaller but significant extent propaganda) penetrated so deeply into the question of small nations and their existence that it is often invisible to wider masses and becomes evident and tangible during milestone events, such as the time of the First World War.

*Facies
orientalis.*

*Mausoleum
et
crypta sepulcralis
FERDINANDI II IMP.
Gracii prope Collegium
Soc. Jesu.*

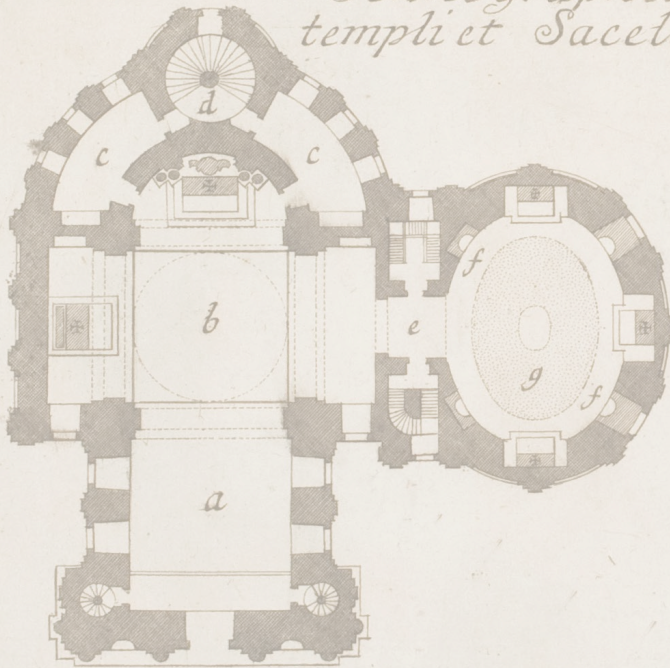
*Conspectus
exterior
lateralis.*



APPARATUS

*Tehnographia
templi et Sacelli.*

*Sectio quasi per medium
a templo a, sacello f, et Crypta g.*



Literarum explicatio.

- a. Templum.*
- b. Tholus.*
- c. Sacristia.*
- d. Turris.*
- e. Oratorium.*
- f. Sacellum.*
- g. Crypta.*



IZVLEČKI IN KLJUČNE BESEDE

ABSTRACTS AND KEYWORDS

Martin Bele

Je res to storil? Friderik V. Ptujski – strahopetec ali žrtev?

1.01 Izvirni znanstveni članek

Članek obravnava spor med štajerskima plemiškima rodbinama s sedežema na Ptuju in Liechtensteinu, ki se je kratek čas odvijal v 13. stoletju. Nekatere spise, ki so nastali v kontekstu tega spora, imamo lahko za prve ohranjene primerke srednjeveške propagande ene štajerske rodbine proti drugi. Namen članka je obravnavati najpomembnejši narativni vir tistega časa, t. i. *Štajersko rimano kroniko* Otokarja iz Geule, ki je bil v službi liechtensteinske rodbine. Eden od ciljev kronike je bil predstaviti Friderika V. Ptujskega kot strahopetca, ki naj bi bil pobegnul iz bitke na Moravskem polju. Članek predstavlja razloge za spor in njegov potek, dejansko obtožbo strahopetnosti, presojo resnice za obtožbo ter epilog celotnega spora med rodbinama. Obema štajerskima plemičema – Otonu II. Liechtensteinskemu in Frideriku V. Ptujskemu – se je v začetku osemdesetih let 13. stoletja uspelo pobotati, kar sta poudarila tudi v medsebojno poroko svojih otrok.

Ključne besede: srednjeveški spor, vojvodina Štajerska, 13. stoletje, *Štajerska rimana kronika*, Otokar iz Geule, Oton II. Liechtensteinski, Friderik V. Ptujski, bitka na Moravskem polju, propaganda

Jan Galeta

Narodni domovi na Moravskem in v avstrijski Šleziji pred letom 1914. Arhitektura in likovna umetnost kot priložnost za manifestacijo nacionalne pripadnosti

1.01 Izvirni znanstveni članek

Tako imenovani narodni domovi so ena izmed posebnosti ne le arhitekture temveč tudi narodnega prepoveda na območju habsburškega cesarstva v obdobju od ok.

Martin Bele

Did he Really Do it? Frederick V of Ptuj – Coward or Victim?

1.01 Original scientific article

The article addresses the brief 13th century dispute between the Styrian noble families of Ptuj (German: Pettau) and Liechtenstein. The related texts should be considered as some of the earliest still preserved examples of medieval propaganda of one Styrian family against another. The paper's purpose is to highlight the most important narrative source of the time, Ottokar aus der Gaal's *Styrian Rhyme Chronicle*. This Chronicle was written by a Liechtenstein vassal, and was meant to portray Frederick V of Ptuj as a coward – specifically during the battle on the Marchfeld. The article discusses the reason behind and the course of the feud, the actual accusation of cowardice, the validity of the accusation and lastly the epilogue of the whole dispute between the parties. Both of the Styrian nobles involved – Otto II of Liechtenstein and Frederick V of Ptuj – obviously came to an agreement sometime in the early 1280s and sealed hostilities with a marriage of their children.

Keywords: medieval dispute, duchy of Styria, 13th century, *Styrian Rhyme Chronicle*, Ottokar aus der Gaal, Otto II of Liechtenstein, Frederick V of Ptuj, battle on the Marchfeld, propaganda

Jan Galeta

National Houses in Moravia and Austrian Silesia before 1914. Architecture and Fine Arts as an Opportunity for the Manifestation of National Allegiance

1.01 Original scientific article

National Houses are one of the phenomena not only of the architecture but also of the national revivals in the territory of the Habsburg Empire in ca. 1850–1914. These

leta 1850 do leta 1914. Ta središča družabnega življenja so gradila društva in združenja, ne samo za svoje sedeže, temveč tudi z namenom privabiti čim širše občinstvo in s svojimi gledališkimi igrami, plesi, proslavami, predavanji ali restavracijami spodbuditi narodno zavest. Na Moravskem in v Šleziji so tovrstne objekte gradili Čehi, Nemci in Poljaki.

Stavbe s tako jasno opredeljeno nacionalno funkcijo so ponujale tudi priložnost z nacionalno propagando nagovoriti tako svojo okolico kot tudi obiskovalce. To je bilo mogoče doseči z različnimi sredstvi: z izbiro arhitekturnega sloga, ikonografijo arhitekturne dekoracije in umetniških del, prireditvami ob slavnostnih otvoritvah narodnih domov in govori na teh dogodkih, kampanjami v časopisu, katerih namen je bil očrtni narodne domove nasprotnega naroda in njihove obiskovalce ter tudi t. i. »odpadnike«. Članek na konkretnih primerih in v širšem kontekstu predstavlja povezavo med arhitekturo in nacionalno propagando.

Ključne besede: narodni domovi, zgodovina arhitekture, nacionalizem, Moravska, Šlezija, nemška hiša

Susanne König-Lein

Habsburški mavzolej v sekovski samostanski cerkvi

1.01 Izvirni znanstveni članek

S tem ko je nadvojvoda Karel II. Avstrijski kot prostor za svoj pokop in pokop svoje družine izbral samostansko cerkev v Sekovi (Seckau), je poudaril njen status stolne cerkve sekovske škofije, ki je bil s širjenjem protestantizma v drugi polovici 16. stoletja ogrožen. Gradnjo in opremljanje mavzoleja v letih 1587–1612 so v glavnem izvedli severnoitalijanski stavbarji, slikarji in štukaterji. Po eni strani so bili sposobnejši, po drugi strani pa so bili, drugače kot štajerski umetniki, katoliške vere. Delo in izbrani materiali so predstavljali velik strošek. Po smrti nadvojvode sta si njegova vdova, nadvojvodinja Marija, in kasneje njegov sin, nadvojvoda Ferdinand, kljub finančnim težavam prizadevala mavzolej dokončati. Kompleksna ikonografija reliefov na epitafu in slopih ter na stropnih in stenskih poslikavah aludira na nadvojvodo Karla II in njegovo družino v smislu glorifikacije predstavnikov in zaščitnikov katoliške vere. Habsburški mavzolej je kot celostna umetnina sijajna manifestacija začetka protireformacije.

Ključne besede: Habsburžani, Notranja Avstrija, protireformacija, mavzolej, nadvojvoda Karel II. Avstrijski, nadvojvodinja Marija, Alexander de Verda, Teodoro Ghisi, Sebastiano Carlone

centres of social life were built by clubs and associations, not just as their private seats, but to attract a greater audience and boost national enthusiasm through theatre plays, balls, fests, lectures, or welcoming restaurants. In the case of Moravia and Silesia, these houses were built by Czechs, Germans, and Poles.

It is evident that buildings with such clearly nationally orientated functions allowed for national propaganda to reach out to their surroundings as well as their visitors. This was accomplished by several means: the architectural style itself; the iconography of architectural decoration and works of art; the festivities accompanying the ceremonial openings of national houses and the speeches given at these events; the campaigns led by the press to defame opposing national houses and their visitors, as well as so-called 'renegades'. Thus, the paper presents a connection between architecture and national propaganda and demonstrates it through specific examples in a broad period context.

Keywords: National Houses, history of architecture, nationalism, Moravia, Austrian Silesia, Deutsches Haus

Susanne König-Lein

The Habsburg Mausoleum in Seckau Monastery Church

1.01 Original scientific article

With the choice of the Seckau collegiate church as a burial place for himself and his family, Archduke Karl II emphasized its status as the cathedral church of the diocese of Seckau, which was endangered by the spread of Protestantism in the second half of the 16th century. The construction and furnishing of the mausoleum in the years 1587 to 1612 were mainly carried out by northern Italian builders, painters, and plasterers who, on the one hand had special abilities, and on the other hand – in contrast to the Styrian artists – were Catholics. Large funds had to be raised for their fees and for the selected material. After the Archduke's death, his widow, Archduchess Maria, and later his son, Archduke Ferdinand, were very keen on completing the mausoleum despite difficulties in funding. The complex iconography of the reliefs on the epitaph and on the pillars, as well as the ceiling and wall paintings, refers several times to Archduke Karl and his family in order to glorify the regent as representative and protector of the Catholic faith. As a "Gesamtkunstwerk", the Habsburg Mausoleum is a splendid manifestation of the beginning of the Counter-Reformation.

Keywords: Habsburgs, Inner Austria, Counter-Reformation, Mausoleum, Archduke Charles II., Archduchess Mary, Alexander de Verda, Teodoro Ghisi, Sebastiano Carlone

Miha Kosi

Reprezentativne zgradbe grofov Celjskih – izraz dinastične propagande

1.01 Izvirni znanstveni članek

Grofje Celjski so bili nedvomno najpomembnejša plemiška rodbina z izvorom na današnjem slovenskem ozemlju. Njihov meteorski vzpon je dosegel zenit s povišanjem v državne kneze leta 1436, vendar so že leta 1456 izumrli. Na višku moči so posedovali okrog 125 gradov, kar je bil rezultat več kot stoletja dolge načrtne grajske politike. Eden od načinov izražanja moči in prestiža so bile tudi reprezentativne zgradbe, obenem oblika dinastične propagande. Članek prikazuje nekatere prestižne zgradbe Celjskih: mestni grad v Celju, njihovo glavno rezidenco, dva strateška gradova na dostopih iz Italije (Vipava, Postojna), tri nove, ki so jih grofje zgradili v 15. stoletju (Bela Peč, Fridrihštajn, Mokrice), dva na prestižnih lokacijah na Koroškem (Landskron) oziroma pri Dunaju (Liechtenstein) in njihove mestne rezidence na Dunaju, v Zagrebu, Budimu in Beogradu.

Ključne besede: grofje Celjski, gradovi, grajska politika, srednji vek, palača, Celje, Dunaj, Zagreb, Budim, Beograd

Tina Košak

Med uniformnim in edinstvenim. Upodobitve dobrotnikov cistercijskega samostana Stična

1.01 Izvirni znanstveni članek

Članek obravnava najboljše ohranjeni sklop upodobitev dobrotnikov iz slovenskih samostanov, tj. portrete dobrotnikov in deželnih knezov iz cistercijskega samostana Stična. Osredotoča se na tipologijo, pomen in slogovne značilnosti z ozirom na sorodne ohranjene cikle iz (notranje)avstrijskih samostanov in z ozirom na njihove likovne in pisne vire. Celopostavni portretni upodobitvi vojvode Leopolda III. in njegove soproge Viride (Narodna galerija, Slovenija), doslej pripisani Ferdinandu Stainerju, razkrivata izrazite sorodnosti s serijo šestih celopostavnih upodobitev dobrotnikov cistercijskega samostana Vetrinj Ferdinanda Fromillerja. Atribucijo Fromillerju omogoča tudi Fromillerjeva risba dobrotnika, identičnega Leopoldu III., v Koroškem deželni arhivu. Tudi primerjalna analiza desetih ovalnih portretov stiških dobrotnikov in deželnih knezov omogoča tezo, da so dela nastala v Fromillerjevi delavnici. Portreti so nastali v naslonu na ilustracije v knjigah portretov, kot vir napisov na spodnjem delu

Miha Kosi

Representative Buildings of the Counts of Cilli – an Expression of Dynastic Propaganda

1.01 Original scientific article

The Counts of Cilli (Celje) were undoubtedly the most important noble family to originate from the area of present-day Slovenia. Their meteoric rise reached its peak with their elevation to the rank of imperial princes in 1436, although the dynasty died out in 1456. At the height of their might they possessed more than 125 castles, the result of a century-long deliberate castle politics. One distinct way to express might and prestige was through representative buildings, in itself also a dynastic propaganda. This article presents some of the Cilli's more prestigious buildings: The town palace in Celje, their main residence, two strategic castles on the approaches from Italy (Wipach/Vipava, Adelsberg/Postojna), three new fortifications built by the counts themselves in the 15th century (Weißenfels, Friedrichstein, Mokrice), two on prestigious locations in Carinthia (Landskronn) and above Vienna (Liechtenstein), and their residences in the urban environments of Vienna, Zagreb, Buda and Belgrade.

Keywords: Counts of Cilli, castles, castle politics, Middle Ages, palace, Celje, Vienna, Zagreb, Buda, Belgrade

Tina Košak

Between Uniformity and Uniqueness. Depictions of Benefactors of Stična Cistercian Abbey

1.01 Original scientific article

The article focuses on the largest surviving ensemble of portraits of lay dignitaries from Slovenian monasteries, i.e. depictions of the benefactors from Stična abbey. It draws particular attention to their typology, comparisons with similar surviving works from (Inner) Austrian monasteries as well as their models and written sources. Full-figure life-size depictions of Leopold III, Duke of Austria and his wife Viridis (National Gallery of Slovenia, Ljubljana), hitherto ascribed to Ferdinand Stainer, reveal strong parallels with a series of six benefactors of Viktring abbey by Josef Ferdinand Fromiller, now in the Carinthian State Museum in Klagenfurt, and can be based on Fromiller's benefactor drawing, which is identical to Leopold III, attributed to Fromiller. Similarly, comparative analysis of ten oval portraits of the provincial princes and benefactors of Stična (in the National Gallery and the National Museum of Slovenia) reveals that they were also most probably made in Fromiller's workshop, closely following illustrations in portrait books, which

ovalov pa je bila identificirana leta 1719 dokončana *Idiographia* Pavla Puclja.

Ključne besede: upodobitve dobrotnikov, portret, knjige portretov, Stična, Josef Ferdinand Fromiller, Ferdinand Stainer, Leopold III. Avstrijski, Virida Visconti

are identified here. Moreover, the chronicle of Stična abbey by Paolo Puzel dating to 1719, has been identified as the source of the inscriptions on the lower part of the oval portraits.

Keywords: depictions of benefactors, portraiture, portrait books, Stična (Sittich) abbey, Josef Ferdinand Fromiller, Ferdinand Stainer, Leopold III, Viridis Visconti

Vesna Krmelj

Narodi gredo svojo silno pot. Položaj in ustvarjalnost likovnih umetnikov med prvo svetovno vojno na Kranjskem med cenzuro in propagando

1.01 Izvirni znanstveni članek

Prispevek z vidika cenzure in propagande obravnava pogoje za umetniško produkcijo v času vojnega absolutizma na Kranjskem, kjer je generacija slovenske moderne in impresionistov šele vzpostavljala pogoje za institucionalni razvoj slovenske umetnosti in s tem posledično tudi za uspešno propagando. Številni umetniki zato v vojni propagandi niso našli le možnosti za preživetje, temveč so v povečanem obtoku in pomenu vizualnih sporočil hkrati prepoznali tudi priložnost za uveljavitev tako osebnih kot narodnih idealov. Kljub prevladujočim avstrijsko-germanskim vzorcem so skozi likovno tradicijo narodne pokrajine, ljudsko umetnost in slovensko poezijo našli načine za spodbujanje slovenske nacionalne zavesti.

Ključne besede: umetnost med prvo svetovno vojno, produkcijski pogoji, Kranjska, cenzura in propaganda, nacionalna pokrajina, Josip Mantuani, Ivan Vavpotič, križani vojak, Jakopičev paviljon, recepcija

Franci Lazarini

Nacionalni slogi kot propagandno sredstvo prebujajočih se narodov. Slovenski in drugi nacionalni slogi v arhitekturi okoli leta 1900

1.01 Izvirni znanstveni članek

Prispevek obravnava različne nacionalne arhitekturne sloge, značilne za arhitekturo zadnjih desetletij Habsburške monarhije, na območju Slovenije, jih umešča v sočasno avstro-ogrsko arhitekturno produkcijo in skuša opredeliti njihovo propagandno vlogo. Predstavljeni so poskusi Ivana Jagera, Cirila Metoda Kocha in Ivana Vurnika za oblikovanje slovenskega nacionalnega sloga, obravnavani pa so tudi primeri češkega in nemškega

Vesna Krmelj

The Nations Go Their Own Way. The Position and Creativity of Artists in Carniola between Censorship and Propaganda during the First World War

1.01 Original scientific article

The article discusses the conditions for art production at the time of war absolutism in Carniola from the point of view of censorship and propaganda. In Carniola, the generation of the Slovene moderna and the impressionists had only begun to establish the conditions for an institutional development of Slovene art and, consequently, for successful propaganda. This is the reason why numerous artists found in war propaganda not only possibilities for survival, but they also recognised in the increased circulation and meaning of visual messages an opportunity to establish personal and national ideals. Despite prevalent Austrian and German models, they found ways to encourage Slovene national awareness through the art tradition of national landscape, folk art, and Slovene poetry.

Keywords: art during the First World War, production circumstances, Carniola, censorship and propaganda, national landscape, Josip Mantuani, Ivan Vavpotič, crucified soldier, Jakopič Pavilion, reception

Franci Lazarini

National Styles as a Means of Propaganda of the Awakening Nations. Slovenian and Other National Styles in Architecture around 1900

1.01 Original scientific article

The article addresses various national architectural styles characteristic of architecture of the last decades of the Habsburg Monarchy on the territory of Slovenia. It places them within concurrent Austro-Hungarian architectural production and tries to determine their propaganda role. It presents Ivan Jager, Ciril Metod Koch and Ivan Vurnik's efforts for designing Slovenian national style, while it also discusses examples of Czech and German national

nacionalnega sloga (nemške neorenesanse). V zaključnem delu avtor ovrže opredelitev opusa Lászla Takátsa v Murski Soboti za primer madžarskega nacionalnega sloga.

Ključne besede: arhitektura, Slovenija, Avstro-Ogrska, pozni historizem, secesija, slovenski nacionalni slog, češki nacionalni slog, nemška neorenesansa, madžarski nacionalni slog, propaganda

Edgar Lein

Gradec in Rim – bazilika sv. Petra kot vzor za cerkev sv. Katarine in mavzolej

1.01 Izvirni znanstveni članek

Mavzolej v Gradcu so gradili od leta 1614 dalje po načrtih Giovannijske Pietra de Pomisa, njegov naročnik pa je bil nadvojvoda Ferdinand (od leta 1619 cesar Ferdinand II.). Prvotna zasnova fasade je nastala pod vplivom cerkvenih pročelij Andrea Palladia. Po letu 1621 je bila fasada povišana z nadstropjem atike, ki poteka okoli celotne zgradbe, in zaključena s trikotnim čelom, nad katerim se pne mogočen segmentni lok. Ta motiv, ki ga je prvi uporabil Michelangelo, najdemo tudi nad portali stolnice v Reggio Emilii in cerkve Il Gesu v Rimu. Tudi arhitekturna členitev zunanjsčine sega vse do Michelangelovega osnutka zunanjsčine bazilike sv. Petra. Bogate dekorativne oblike imajo milanski ali lombardski značaj. Posrednik rimskih arhitekturnih oblik je bil jezuit Wilhelm Lamormaini, ki je v Gradcu deloval kot svetovalec in spovednik nadvojvode Ferdinanda in njegove družine in je verjetno imel odločilno vlogo pri preoblikovanju mavzoleja v spomenik protireformacije.

Ključne besede: cerkev sv. Katarine in mavzolej v Gradcu, Giovanni Pietro de Pomis, cesar Ferdinand II., Wilhelm Lamormaini, jezuiti, Il Gesù, bazilika sv. Petra, pročelja Palladijevih cerkva, milanska in lombardska arhitektura, Michelangelo

Mija Oter Gorenčič

Kartuzijanska politika grofov celjskih – zgled za Habsburžane?

1.01 Izvirni znanstveni članek

V prispevku je raziskano, ali je mogoče prepoznati medsebojne vplive in zglede v kartuzijanski politiki Habsburžanov in grofov Celjskih. Da bi našli odgovor na to vprašanje, so bile pregledane listine, ki izpričujejo hkratno

styles (the German Neo-Renaissance). In the concluding part, the author disproves the definition of Lászlo Takáts' oeuvre in Murska Sobota as an example of Hungarian national style.

Keywords: architecture, Slovenia, Austria-Hungary, Late Historicism, Art Nouveau, Slovenian National Style, Czech National Style, German Neo-Renaissance, Hungarian National Style, propaganda

Edgar Lein

Graz and Rome – St. Peter's Basilica as a Model for St. Catherine's Church and Mausoleum

1.01 Original scientific article

The Mausoleum in Graz was built after 1614 by Giovanni Pietro de Pomis on commission of Archduke Ferdinand (since 1619 Emperor Ferdinand II). The first design of the façade was influenced by Andrea Palladio's church façades. After 1621 the façade was raised by an attic storey, which runs around the entire building, and crowned with a triangular pediment, which is vaulted by a mighty segmental arch. This motif, first used by Michelangelo, can also be found above the entrance portals of the Cathedral of Reggio Emilia and Il Gesù in Rome. The structure of the outer walls of the building can also be traced back to Michelangelo's design of the outer walls of St. Peter's. The rich decorative forms are of Milanese or Lombard character. Jesuit Wilhelm Lamormaini was the mediator of the Roman architectural forms. Active in Graz as an advisor and confessor to Ferdinand and the archducal family he likely held a decisive role in the transformation of the Mausoleum into a Monument of the Counter-Reformation.

Keywords: St. Catherine's Church and Mausoleum in Graz, Giovanni Pietro de Pomis, emperor Ferdinand II, Wilhelm Lamormaini, Jesuits, Il Gesù, St. Peter's Basilica, façades of Palladio's churches, milanese and lombard architecture, Michelangelo

Mija Oter Gorenčič

The Carthusian Policy of the Counts of Cilli – a Model for the Habsburgs?

1.01 Original scientific article

The paper discusses whether it is possible to discern mutual influences in the Carthusian policy of the Habsburgs and the Counts of Cilli. The documents that attest to the simultaneous connection between the Carthusians, the

povezavo med kartuzijani, Habsburžani in Celjani. Ugotovljena je bila tesna prepletenost, ki se kaže tudi na umetnostnem področju. Najbolj reprezentativen umetnostni spomenik te povezanosti je strešni stolpič kartuzije Jurklošter, ki je v članku na novo časovno umeščen, in sicer v sredino 14. stoletja. Kartuzijanska politika grofov Celjskih, ki so imeli svoj sedež na južnem Štajerskem v bližini kartuzij Žiče in Jurklošter, in tesni medsebojni kontakti so bili zagotovo ena od najpomembnejših vzpodbud za Habsburžane pri njihovi odločitvi za naselitev kartuzijanov v okolici Dunaja in v Spodnji Avstriji in za pokop v kartuzijanskih cerkvah.

Ključne besede: srednji vek, grofje Celjski, Habsburžani, kartuzijani, kartuzijanski samostani, Jurklošter (Gairach), Gaming

Friedrich Polleroß

Portrait in propaganda na primeru cesarja Karla VI.

1.01 Izvirni znanstveni članek

Članek podaja pregled javnih funkcij cesarskih portretov na primeru portretov Karla VI., iz čigar časa je ohranjenih veliko pisnih in slikovnih virov. Ena od glavnih tem je uporaba portretov v procesu iskanja vladarjeve soproge in pri zaročnih slovesnostih. Po nekaj Karlovih otroških portretih je v času španske nasledstvene vojne nastala množica vladarjevih portretov, zaradi katerih je prišlo celo do »portretne vojne«. Podeljevanje portretnih miniatur in častnih medalj ter uporaba državnih portretov sta imela pomembno politično vlogo pri dednih poklonitvah deželnih stanov. Tudi pri drugih praznovanjih so bile vladarjeve slikarske in kiparske portretne upodobitve predstavljene v javnosti. Samostojne portrete ali serije pa so zbirali v »cesarskih« ali »avstrijskih« dvoranah mestnih hiš (Dunaj, Bruselj, Maribor), samostanov (Salem, Ottobeuren, St. Florian, Osoje) in rezidenc cerkvenih knezov (Bamberg, Salzburg). Nekatere primere je mogoče najti tudi v plemiških dvorcih (Forchtenstein, Znojmo) ali uradnih vladnih in univerzitetnih stavbah.

Ključne besede: cesar Karl VI., funkcije portretov, državni potreti, ceremonial

Habsburgs, and the Counts of Cilli were analysed to answer this question. A close interconnectedness was discovered, which is also visible in the field of art. The most representational monument of this connection is a ridged turret of the Jurklošter charterhouse. The article establishes a new chronological placement of the turret, the middle of the 14th century. The Carthusian policy of the Counts of Celje with their seat in southern Styria and therefore very close to the Charterhouses Žiče and Jurklošter and the tight mutual contacts were surely one of the most important encouragements for the Habsburg family in their decision to settle this elite monastic order near Vienna and in Lower Austria and to be buried in Carthusian churches.

Keywords: Middle Ages, Counts of Cilli (Celje), Habsburg Family, Carthusians, Carthusian monasteries, Jurklošter (Gairach), Gaming

Friedrich Polleroß

Portrait and Propaganda at the Example of Emperor Charles VI

1.01 Original scientific article

The paper discusses the public functions of the imperial portrait exemplary with the portraits of Charles VI, where we have many texts and images as sources. The main themes are: the use of portraits during the search for princely spouses and the ceremonies of engagement. After a few child portraits of Charles there was a flood and even a war of portraits during the Spanish War of Succession. The distribution of portrait miniatures and medals of grace and the use of state portraits during ceremonies played an important political role in the recognition of the new ruler by his different states. Also, in other festivities, paintings or sculptures of the monarch were presented in public. Single portraits or series with the portrait of Charles were collected in the "Imperial or Austrian halls" of town halls (Vienna, Brussels, Maribor), abbeys (Salem, Ottobeuren, St. Florian or Ossiach), and in the residences of church princes (Bamberg and Salzburg). Some examples can also be found in the castles of aristocrats (Forchtenstein, Znojmo) or official government and university buildings.

Keywords: Emperor Charles VI, use of portraits, state portraits, ceremonial

Petra Svoljšak*Umetnost med cenzuro in propagando v prvi svetovni vojni*

1.01 Izvirni znanstveni članek

Članek analizira odnos avstrijskega državnega aparata do umetnosti med prvo svetovno vojno. Zelo pomembno vlogo je imela cenzura, ki ji je uspelo nadzirati vsa področja javnega in zasebnega življenja v avstrijski polovici monarhije, medtem ko je bilo upravljanje javnega mnenja v domeni Vojnega tiskovnega urada. Urad je izvajal nadzor nad umetniško propagando in tiskom, knjigami, razglednicami in drugimi javnimi mediji. V članku so analizirana področja dela urada in dejavnost umetniške skupine (Kunstgruppe), v katero so bili vključeni umetniki, ki so na svoj način spodbujali delo vojske; med njimi sta bila iz slovensko govorečih dežel Ivan Vavpotič in Luigi Kasimir. Seznam mobiliziranih umetnikov vsebuje tudi nekatera slavna imena svetovne umetnosti, na primer Oskarja Kokoschko in Egon Schieleja.

Ključne besede: prva svetovna vojna, Avstro-Ogrska, cenzura, propaganda, umetnost, Vojni tiskovni urad

Polona Vidmar*Portreti kot vizualizirani spomin na dosežke zaslužnih mariborskih meščanov*

1.01 Izvirni znanstveni članek

V prispevku je analiziranih dvanajst portretov uglednih mariborskih meščanov, ki so bili ob koncu 19. in v začetku 20. stoletja naslikani za mariborski rotovž, občinsko hranilnico in prostore gledališko-kazinskega društva. Avtorica je analizirala upodobljene rekvizite glede na funkcijo portretirancev, ugotovila prvotno nahajališče portretov in na podlagi sočasnih časopisnih člankov in jubilejnih besedil navedla nagibe naročnikov ter portrete prvič predstavila v okviru sorodnih portretnih serij v prestolnicah (Dunaj, Gradec, Ljubljana, Zagreb) in bližnjih štajerskih mestih (Ptuj, Radgona). S portretnimi serijami županov, predstojnikov direkcije občinske hranilnice in gledališko-kazinskega društva so člani mariborske lokalnopolitične in finančne elite vizualizirali izjemne dosežke upodobljencev, da bi jim zagotovili trajen spomin in spodbujali bodoče kandidate. V kontekstu primerljivih srednjeevropskih portretnih galerij je pri mariborskih serijah manj pomembno kontinuirano upodabljanje nosilcev funkcije, poudarjena je propagandna vloga portreta kot nagrade za posameznikove izjemne dosežke.

Petra Svoljšak*Art between Censorship and Propaganda during the First World War*

1.01 Original scientific article

The essay deals with the relationship of the Austrian state apparatus to art during the First World War. A very important role was attributed to censorship, which succeeded in controlling all areas of public and private life in the Austrian half of the Monarchy, while public opinion lay in the domain of the War Press Office. The War Press Office exercised its control over artistic propaganda in the press, in books, in postcards and in other public media products. The article, therefore, discusses the office's fields of work and also sheds light on the activities of the art group (Kunstgruppe), which also 'recruited' artists for the war effort: Ivan Vavpotič and Luigi Kasimir from the Slovenian-speaking area. The list of mobilized artists contained a few famous names in the art world, such as Oskar Kokoschka and Egon Schiele.

Keywords: First World War, Austria-Hungary, censorship, propaganda, Art, War Press Office

Polona Vidmar*Portraits as a Visualised Memory of Meritorious Achievements of Maribor's Townspeople*

1.01 Original scientific article

The article analyses 12 portraits of renowned Maribor townspeople, which were painted for Maribor Town Hall, Maribor Savings Bank, and the rooms of the Town Theatre and Casino Society at the end of the 19th and the beginning of the 20th century. The author analysed the painted requisites based on the function of the portrayed, discovered the original location of the portraits, and based on the concurrent newspaper articles and celebratory texts, identified the motives of the patrons, while she also presented the portraits in the scope of similar portrait series in the capital cities (Vienna, Graz, Ljubljana, Zagreb) and nearby Styrian towns (Ptuj, Bad Radkersburg) for the first time. The members of Maribor's local political and financial elite used the portrait series of mayors, representatives of the Town Savings Bank Directorate and the Theatre and Casino Society to visualize exceptional achievements of the portrayed to ensure their lasting memory and to encourage future candidates. In the context of comparable Central European portrait galleries, the Maribor series places less importance on the continuous portrayal of the function holders and emphasises the propaganda role of the portrait as a reward for an individual's exceptional achievements.

Ključne besede: portretno slikarstvo, portretna galerija, Maribor, mariborski župani, Alois Graf, Eduard Lind

Keywords: portraiture, portrait gallery, Maribor, mayors of Maribor, Alois Graf, Eduard Lind

Barbara Vodopivec

Vizualna propaganda med prvo svetovno vojno na ozemlju Slovenije: vplivi in posebnosti

Barbara Vodopivec

Visual Propaganda in the Slovenian Territory during the First World War: Influences and Specifics

1.01 Izvirni znanstveni članek

1.01 Original scientific article

Prispevek se osredotoča na vprašanja, kakšna je bila podoba vizualne propagande na slovenskih tleh v času prve svetovne vojne, od kod so prihajali vplivi in ali ta podoba odslkava določene regionalne posebnosti. Avtorica analizira delovanje osrednjega avstroogrškega vojnega tiskovnega urada (*Kriegspressequartier, KPQ*) ter njemu podrejenih umetniške (*Kunstgruppe*) in propagandne skupine (*Propagandagruppe*). V osredje postavlja njihov vpliv na slovenski prostor, kot se kaže na podlagi medvojnih umetniških razstav, delovanja vojnih slikarjev in mehanizmov produkcije vsebin za množične tiske. Na podlagi arhivskega gradiva razkriva nekatere še neznane podrobnosti delovanja kiparja Friedricha Gornika (1877–1943) in slikarja Ivana Vavpotiča (1877–1943) kot vojnih umetnikov in predstavlja del Vavpotičevega do sedaj pri nas neznanega vojnega opusa, ki ga hrani Vojni muzej na Dunaju. V nadaljevanju so analizirani likovni motivi in tematike zbirke razglednic *Vojska v slikah*, ki je izhajala na Slovenskem, pri čemer avtorica posebno pozornost posveča iskanju vplivov in opredelitvi posebnosti, ki jih lahko vezemo na slovenski prostor.

The contribution focuses on the issues related to the image of visual propaganda in the Slovenian territory during the First World War; on the origins of its influences; and on the question whether this image reflected any regional characteristics. First, it presents the results of analysing the activities of the central Austro-Hungarian War Press Office (*Kriegspressequartier, KPQ*) and its Art Department (*Kunstgruppe*) and Propaganda Department (*Propagandagruppe*). It underlines the influence of these institutions in the Slovenian territory based on the wartime art exhibitions, activities of war artists, and mechanisms of producing the mass press contents. Based on the archival materials, it also reveals certain previously unknown details regarding the activities of sculptor Friedrich Gornik (1877–1943) and painter Ivan Vavpotič (1877–1943) as war artists and presents Vavpotič's wartime opus, kept in the Museum of Military History in Vienna, which has, to date, not received scientific attention. In the continuation, the article reveals the results of the analysis that focused on the topics and art motifs of the postcard collection *War in Pictures*, published in the territory of Slovenia, and pays special attention to identifying the influences and defining the peculiarities that can be associated with the Slovenian territory.

Ključne besede: vizualna propaganda, vojni tiskovni urad, KPQ, umetniška skupina, Ivan Vavpotič, Friederich Gornik, zbirka *Vojska v slikah*, vojne razglednice

Keywords: visual propaganda, War Press Office, KPQ, Art Department, Ivan Vavpotič, Friederich Gornik, War in Pictures, war postcards

SODELAVCI CONTRIBUTORS

Doc. dr. Martin Bele

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta
Oddelek za zgodovino
Koroška cesta 160
SI-2000 Maribor
martin.bele@um.si

Dr. Jan Galeta

Masarykova univerzita, Filozofická fakulta
Seminář dějin umění
Arna Nováka 1/1
CZ-602 00 Brno
170193@mail.muni.cz

Dr. Susanne König-Lein

Körblergasse 59
A-8010 Graz
koenig-lein@aon.at

Doc. dr. Miha Kosi

ZRC SAZU, Zgodovinski inštitut Milka Kosa
Novi trg 2
SI-1000 Ljubljana
miha.kosi@zrc-sazu.si

Doc. dr. Tina Košak

ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut
Franceta Steleta
Novi trg 2
SI-1000 Ljubljana

in

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta
Oddelek za umetnostno zgodovino
Koroška cesta 160
2000 Maribor
tina.kosak@zrc-sazu.si

Vesna Krmelj

ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut
Franceta Steleta
Novi trg 2
SI-1000 Ljubljana
vesna.krmelj@zrc-sazu.si

Doc. dr. Franci Lazarini

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta
Koroška cesta 160
SI-2000 Maribor
franci.lazarini@um.si

Prof. dr. Edgar Lein

Körblergasse 59
A-8010 Graz
edgar.lein@gmx.at

Doc. dr. Mija Oter Gorenčič

ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut
Franceta Steleta
Novi trg 2
SI-1000 Ljubljana
mija.oter@zrc-sazu.si

Dr. Friedrich Polleroß

Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte
Garnisongasse 13, Universitätscampus Hof 9
A-1090 Wien
friedrich.polleross@univie.ac.at

Izr. prof. dr. Petra Svolsjak

ZRC SAZU, Zgodovinski inštitut Milka Kosa
Novi trg 2
SI-1000 Ljubljana
petra.svoljsak@um.si

Izr. prof. dr. Polona Vidmar

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta
Koroška cesta 160
SI-2000 Maribor
polona.vidmar@um.si

Dr. Barbara Vodopivec

ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut
Franceta Steleta
Novi trg 2
SI-1000 Ljubljana
barbara.vodopivec@zrc-sazu.si

VIRI ILUSTRACIJ

PHOTOGRAPHIC CREDITS

Martin Bele

- 1–2: P. Vidmar, B. Hajdinjak, *Gospodje Ptujski – srednjeveški vitezi, graditelji in meceni*, Ptuj 2008.
3: Wikipedia Commons.

Jan Galeta

- 1: H. Bulín, *Besední dům v Brně. 1872–1922*, Brno 1922.
2: *Sammelmappe hervorragender Concurrrenz-Entwürfe*, 15, 1888.
3, 8, 10: arhiv avtorja.
4–5, 9: Jan Galeta.
6: *Mährisch-schlesischer Correspondent. Illustriertes Morgenblatt*, 234, 14. 10. 1898.
7: *Der Bautechniker*, 15/7, 1895.

Susanne König-Lein

- 1, 39: Österreichische Nationalbibliothek, Wien, <https://digital.onb.ac.at>.
2: G. M. Vischer, *Topographia Ducatus Stiriae*, Grätz 1681.
3–20, 26, 31, 32, 35, 37, 38: Susanne König-Lein.
21–24: Atelier Dipl. Restaurator Erika Thümmel, Gradec.
25, 27, 28–30, 33, 34: Wikimedia Commons.
36: <http://www.abtei-seckau.at/index.php/aktuelles/kirchenrenovierung>.

Miha Kosi

- 1, 8: G. M. Vischer, *Topographia Ducatus Stiriae*, Grätz 1681.
2: *Slovenski zgodovinski atlas*, Ljubljana 2011.
3, 5–6, 12: J. W. Valvasor, *Topographia Ducatus Carnioliae modernae*, Wagensperg in Crain 1679.
4, 10, 13: Igor Sapač.
7, 11: Wikipedia Commons.
9: K. Dinklage, *Kärnten um 1620. Die Bilder der Khevenhüller-Chronik*, Wien 1980.
14: © Steiermärkisches Landesarchiv, Gradec.
15: Župnija sv. Danijela, Celje (foto: Tomaž Lauko).
16–18: Ivo Gričar.
19–20: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana (foto: Gorazd Bence).
21: © Pokrajinski muzej Celje (foto: Tomaž Lauko).
22: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Datei:Hofburg_Rekonstruktion_1440.jpg.
23: <http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/90007771>.
24: P. Herzog, *Cosmographia austriaco-franciscana*, Köln 1740.
25: N. Klaić, *Povijest Zagreba. 1: Zagreb u srednjem vijeku*, Zagreb 1982.
26: *Hungarian atlas of Historic Towns. 4: Buda. I: To 1686*, Budapest 2015.
27: © Pokrajinski muzej Celje.
28: Miha Kosi, Mateja Rihtaršič.

Tina Košak

- 1–2, 8, 10, 13, 15, 17, 19, 23, 25, 31, 35 © Narodna galerija, Ljubljana (foto: Bojan Salaj).
3–5, 9, 11, 33, 36: Landesmuseum Kärnten, Celovec (foto: Tina Košak).
6–7: © Kärntner Landesarchiv, Celovec.
12, 34: Tina Košak.
14, 16, 18, 20, 22, 24, 32: © Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana.
21, 27, 29: © Narodni muzej Slovenije, Ljubljana (foto: Tomaž Lauko).
26, 28: © Österreichische Nationalbibliothek, Dunaj.
30: arhiv avtorice.

Vesna Krmelj

- 1: *Svetovna vojska*, 1/1, 1914.
2: *Svetovna vojska*, 2/10, 1915.
3–4, 14: © Muzej novejšje zgodovine Slovenije, Ljubljana.
5: *Dom in svet*, 29/3–4, 1916.
6: Janko Dermastja.
7: Ana Kocjančič.
8: *Ilustrirani glasnik*, 1/43, 24. 6. 1915.
9: https://www.reddit.com/r/propagandamedia/comments/f006bj/your_liberty_bond_will_help_stop_this_us/.
10: © Canadian War Museum, Ottawa.
11: http://www.all-art.org/art_20th_century/grosz6.html
12: © Narodni muzej Slovenije, Fotodokumentacija OZUU NMS, Ljubljana.
13: *Zvonček*, 18/5, 1917.
15: Wikipedia Commons.

Franci Lazarini

- 1–4: Biblioteka Slovenske akademije znanosti in umetnosti, Ljubljana.
5–6: © Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana.
7, 12: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana (foto: Andrej Furlan).
8: © Pokrajinski arhiv Maribor.
9–10, 13: Igor Sapač.
11: © Zgodovinski arhiv Ljubljana.

Edgar Lein

- 1, 22–23, 25–26: Markus Enzinger.
2: Friedrich Polleroß.
3–4: © Universalmuseum Joanneum, Abteilung Antike, Münzkabinet, Gradec.
5–6: M. Wundram, T. Pape, *Andrea Palladio. 1508–1580. Architekt zwischen Renaissance und Barock*, Köln 2009.
7–12, 24: Wikipedia Commons.
13: <http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/4y010-26476/>.
14: R. Wittkower, *Le antiche rovine di Roma nei disegni di Du Pérac*, Milano 1990.
15: S. McPhee, *Bernini and the Bell Towers. Architecture and Politics at the Vatican*, New Haven-London 2002.
16–17: Metropolitan Museum of Art, New York, <https://www.metmuseum.org/art/collection>.
18: © Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, Dunaj.
19–20: © Universalmuseum Joanneum GmbH, Alte Galerie, Gradec.
21: B. Duhr, *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts*, 2, Freiburg 1913.

Mija Oter Gorenčič

- 1, 3, 4, 7, 9, 11: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana (foto: Gorazd Bence).
 2: Wikipedia Commons.
 5: Arhiv Republike Slovenije.
 6: Wikimedia Commons.
 8: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana (foto: Andrej Furlan).
 10: © Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana.

Friedrich Polleroß

- 1: Robert Keil.
 2–3, 17–18: Elisabeth Klecker.
 4: © Kunsthistorisches Museum, Dunaj.
 5–12, 15–16, 19, 21, 23: Friedrich Polleroß.
 13: © Muzeum umění Olomouc, Arcidiecézní muzeum Olomouc, Olomouc.
 14: © Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana.
 20: Julia Strobl.
 22: Tomáš Kowalsky.

Polona Vidmar

- 1: *Deutscher Bote für Steiermark und Kärnten. Kalender für das Jahr 1899*, Marburg a. d. Drau 1898.
 2–3: Pokrajinski arhiv Maribor (foto: Polona Vidmar).
 4–6, 14–16, 18: © Pokrajinski muzej Maribor (foto: Tomo Jeseničnik).
 7: © Wien Museum, Dunaj (foto: Birgit Kainz, Peter Kainz).
 8: © Sammlung der Stadt Graz, Kulturamt, Gradec.
 9: © Pokrajinski muzej Ptuj – Ormož, Ptuj (foto: Boris Farič).
 10–11: © Museum im alten Zeughaus, Radgona.
 12–13: J. Peyer, *Denkschrift der Gemeinde-Sparkasse in Marburg*, Marburg 1912.
 17: © Narodni muzej Slovenije, Ljubljana (foto: Tomaž Lauko).
 19: *Deutscher Bote für Steiermark und Kärnten. Kalender für das Jahr 1898*, Marburg a. d. Drau 1897

Barbara Vodopivec

- 1: Wien Geschichte Wiki Commons.
 2, 5, 10–13: © Heeresgeschichtliches Museum, Dunaj.
 3–4: © Österreichisches Staatsarchiv, Dunaj.
 6–9, 14: © Narodna galerija, Ljubljana.
 15–17: J. J. Švajncer, *Vojska v slikah. Slovenske vojne razglednice v 1. svetovni vojni. Zbirka Miloša Mikoliča in Miomirja Križaja*, Logatec 2015.
 18–20: © Goriški muzej, Nova Gorica.
 21: © Muzej novejšje zgodovine Slovenije, Ljubljana.

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

7.074(436+439)(082)

LIKOVNA umetnost v habsburških deželah med cenzuro in propagando = Visual arts in the Habsburg lands between censorship and propaganda / [urednika Franci Lazarini, Tina Košak ; prevodi Andrea Leskovec, Borut Praper, Nika Vaupotič]. - Ljubljana : Založba ZRC, 2020. - (Acta historiae artis Slovenica, ISSN 1408-0419 ; 25/2, 2020)

ISBN 978-961-05-0495-5
1. Vzp. stv. nasl. 2. Lazarini, Franci
COBISS.SI-ID 38441219



Vse pravice pridržane. Noben del te izdaje ne sme biti reproduciran, shranjen ali prepisan v kateri koli obliki oz. na kateri koli način, bodisi elektronsko, mehansko, s fotokopiranjem, snemanjem ali kako drugače, brez predhodnega dovoljenja lastnika avtorskih pravic (copyright).

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or utilized in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or otherwise, without prior permission of the copyright owner.

Za avtorske pravice reprodukcij odgovarjajo avtorji objavljenih prispevkov.

The copyrights for reproductions are the responsibility of the authors of published papers.

Vsebina • Contents

- Franci Lazarini, Likovna umetnost v habsburških deželah med cenzuro in propagando. Predgovor • Visual Arts in the Habsburg Lands between Censorship and Propaganda. Preface
- Martin Bele, Did he Really Do it? Frederick V of Ptuj – Coward or Victim? • Je res to storil? Friderik V. Ptujski – strahopetec ali žrtev?
- Miha Kosi, Representative Buildings of the Counts of Cilli – an Expression of Dynastic Propaganda • Reprezentativne zgradbe grofov Celjskih – izraz dinastične propagande
- Mija Oter Gorenčič, Die Kartäuserpolitik der Grafen von Cilli – ein Vorbild für die Habsburger? • Kartuzijanska politika grofov Celjskih – zgled za Habsburžane?
- Susanne König-Lein, Das Habsburger Mausoleum in der Stiftskirche Seckau • Habsburški mavzolej v sekovski samostanski cerkvi
- Edgar Lein, Graz und Rom – der Petersdom als Vorbild für die Katharinenkirche und das Mausoleum • Gradec in Rim – bazilika sv. Petra kot vzor za cerkev sv. Katarine in mavzolej
- Friedrich Polleroß, Porträt und Propaganda am Beispiel Kaiser Karls VI. • Portret in propaganda na primeru cesarja Karla VI.
- Tina Košak, Between Uniformity and Uniqueness. Depictions of Benefactors of Stična Cistercian Abbey • Med uniformnim in edinstvenim. Upodobitve dobrotnikov cistercijanskega samostana Stična
- Polona Vidmar, Porträts als visualisierte Erinnerung an verdienstvolle Leistungen der Bürger von Maribor (Marburg) • Portreti kot vizualizirani spomin na dosežke zaslužnih mariborskih meščanov
- Jan Galeta, National Houses in Moravia and Austrian Silesia before 1914. Architecture and Fine Arts as an Opportunity for the Manifestation of National Allegiance • Narodni domovi na Moravskem in v avstrijski Šleziji pred letom 1914. Arhitektura in likovna umetnost kot priložnost za manifestacijo nacionalne pripadnosti
- Franci Lazarini, Nationalstile als Propagandamittel in der Zeit der Nationalbewegungen. Slowenische und andere Nationalstile in der Architektur um 1900 • Nacionalni slogi kot propagandno sredstvo prebujajočih se narodov. Slovenski in drugi nacionalni slogi v arhitekturi okoli leta 1900
- Petra Svoljšak, Umetnost med cenzuro in propagando v prvi svetovni vojni • Art between Censorship and Propaganda during the First World War
- Barbara Vodopivec, Visual Propaganda in the Slovenian Territory during the First World War: Influences and Specifics • Vizualna propaganda med prvo svetovno vojno na ozemlju Slovenije: vplivi in posebnosti
- Vesna Krmelj, Narodi gredo svojo silno pot. Položaj in ustvarjalnost likovnih umetnikov med prvo svetovno vojno na Kranjskem med cenzuro in propagando • The Nations Go Their Own Way. The Position and Creativity of Artists in Carniola between Censorship and Propaganda during the First World War

