

ZRC SAZU, UMETNOSTNOZGODOVINSKI INŠTITUT FRANCETA STELETA

ALIAS



ACTA HISTORIAE ARTIS SLOVENICA

Frančišek Karel Remp in slikarstvo
v habsburških dednih deželah okrog leta 1700

Franz Carl Remp and Painting
in the Habsburg Hereditary Lands around 1700

Franz Carl Remp und die Malerei
in den habsburgischen Erblanden um 1700

26|2 • 2021

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

ACTA HISTORIAE ARTIS SLOVENICA

26|2·2021

Frančišek Karel Remb in slikarstvo
v habsburških dednih deželah okrog leta 1700

Franz Carl Remp and Painting
in the Habsburg Hereditary Lands around 1700

Franz Carl Remp und die Malerei
in den habsburgischen Erblanden um 1700



Založba ZRC

LJUBLJANA 2021

Acta historiae artis Slovenica, 26/2, 2021

František Karel Remb in slikarstvo v habsburških dednih deželah okrog leta 1700

Franz Carl Remp and Painting in the Habsburg Hereditary Lands around 1700

Franz Carl Remp und die Malerei in den habsburgischen Erblanden um 1700

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 978-961-05-0568-6

Izdajatelj / Issued by

ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta /

ZRC SAZU, France Stele Institute of Art History

Založnik / Publisher

Založba ZRC

Urednika / Edited by

Edgar Lein, Polona Vidmar

Uredniški odbor / Editorial board

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

Mednarodni svetovalni odbor / International advisory board

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

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

Lektoriranje / Language editing

Oliver Currie, Manuela Dajnko, Andrea Leskovec

Prevodi / Translations

Alan Harvey Cook, Blaž Resman, Nika Vaupotič, Polona Vidmar

Celostni strokovni in jezikovni pregled / Expert and language editing

Blaž Resman

Oblikovna zasnova in prelom / Design and layout

Andrej Furlan

Naslov uredništva / Editorial office address

Acta historiae artis Slovenica

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

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

Revija je indeksirana v / Journal is indexed in

Scopus, ERIH PLUS, EBSCO Publishing, IBZ, BHA

Letna naročnina / Annual subscription: 35 €

Posamezna enojna številka / Single issue: 25 €

Letna naročnina za študente in dijake: 25 €

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

Naročila sprejema / For orders contact

Založba ZRC

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

E-pošta / E-mail: zalozba@zrc-sazu.si

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

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

© 2021, ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Založba ZRC, Ljubljana

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

Naklada / Print run: 400



VSEBINA

CONTENTS

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|
| Edgar Lein, Polona Vidmar | |
| <i>Frančišek Karel Remb in slikarstvo v habsburških dednih deželah okrog leta 1700. Predgovor</i> | 5 |
| <i>Franz Carl Remp and Painting in the Habsburg Hereditary Lands around 1700. Preface</i> | 7 |
| <i>Franz Carl Remp und die Malerei in den habsburgischen Erblanden um 1700. Vorwort</i> | 9 |

DISSERTATIONES

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Karin Požin | |
| <i>Remp's Ceiling Paintings in the Palais Attems in Graz. From Reproductive Prints to Frescoes</i> | 13 |
| <i>Rembove stropne poslikave v graški palači Attems. Od grafičnih predlog do fresk</i> | 29 |

| | |
|----------------------------------------------------------|----|
| Georg Lechner | |
| <i>Franz Carl Remp zwischen Graz und Wien</i> | 31 |
| <i>Frančišek Karel Remb med Gradcem in Dunajem</i> | 48 |

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Edgar Lein | |
| <i>Preis und Wert der Malerei um 1700. Zu den Kosten von Gemälden in der Steiermark</i> | 51 |
| <i>Cena in vrednost slik okrog leta 1700. O stroških za slike na Štajerskem</i> | 78 |

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Renata Komić Marn | |
| <i>Zaplemba – prenos – distribucija. Slike grofa Attemsa iz gradu Slovenska Bistrica v slovenskih javnih zbirkah</i> | 81 |
| <i>Confiscation – Transfer – Distribution. Count Attems' Paintings from Slovenska Bistrica Castle in Slovenian Public Collections</i> | 124 |

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Polona Vidmar | |
| <i>Emblematische Gratulationsschriften, Stammbäume und Porträts von Dominik Franz Calin von Marienberg für das Haus Habsburg</i> | 127 |
| <i>Emblematična voščila, rodovniki in portreti Dominika Frančiška Kalina von Marienberga za Habsburžane</i> | 178 |

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Ulrich Becker | |
| <i>Weltgeschichte im Wimmelbild. Stephan Kessler und der Entsatz von Wien 1683</i> | 181 |
| <i>Svetovna zgodovina na »mrgoleči sliki«. Stephan Kessler in Rešitev Dunaja leta 1683</i> | 189 |

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Andreas Gamerith | |
| <i>Zeit des Experiments. Die Galleria maior des Stiftes Zwettl als Beispiel für seicenteske Wandmalerei in Niederösterreich</i> | 191 |
| <i>Čas eksperimentiranja. Galleria maior v samostanu Zwettl kot primer stenskega slikarstva 17. stoletja v Spodnji Avstriji</i> | 208 |
| | |
| Martin Mádl | |
| <i>The Patterns of the Transformation in Central European Ceiling Painting around 1700 and Franz Carl Remp in Brežice Castle</i> | 209 |
| <i>Vzorci transformacije v srednjeevropskem stropnem slikarstvu okrog leta 1700 in Frančišek Karel Remp v brežiškem gradu</i> | 226 |

PREDGOVOR

FRANČIŠEK KAREL REMB IN SLIKARSTVO V HABSBUŔSKIH DEDNIH DEŽELAH OKROG LETA 1700

Kljub razmeroma številnim slikam je ostal opus v Radovljici rojenega ter v Gradcu in na Dunaju delujočega slikarja Frančiška Karla Remba (1675–1718) široki javnosti doslej večinoma neznan. Prva in zaenkrat edina razstava Rembovih del je bila od 26. oktobra 1973 do 19. maja 1974 na ogled v Spodnjem Belvederu na Dunaju ter junija 1974 v vogalni sobi Stare galerije muzeja Joanneum v graški Neutorgasse. Razstavni katalog z naslovom *Der Barockmaler Franz Carl Remp 1674–1718* vsebuje sedem strani obsegajoč uvod v umetnikovo življenje in delo, kataložni del z dvajsetimi enotami, časovnico in seznam literature.

Georg Lechner se je s Frančiškom Karlom Rembom ukvarjal v okviru svoje leta 2010 na Dunaju obranjene doktorske disertacije. Ko je spomladi 2018 Lechner opozoril, da se jeseni bliža tristota obletnica Rembove smrti, vendar ni niti na Dunaju niti v Gradcu načrtovana kakšna razstava slikarjevih del, smo se odločili za organizacijo simpozija, ki je pod naslovom *Slikarji in naročniki. Frančišek Karel Remb in slikarstvo na Štajerskem okrog 1700* potekal 23. novembra 2018 v Laterneng'wölb dvorca Eggenberg. Naslednji dan so si udeleženci pod vodstvom Georga Lechnerja ogledali palačo Attems in pod vodstvom Paula Schusterja reprezentativne prostore dvorca Eggenberg. Simpozij so podprli univerzi v Gradcu in Mariboru ter Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta. Bil je del bilateralnega projekta BI SLO-AT/16-17-18: *Umetnostni naročniki kot nosilci deželne identitete. Vloga in pomen naročnikov za gradnjo in opremo plemiških rezidenc in romarskih središč na Štajerskem*, ki sta ga financirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije in Österreichischer Austauschdienst, ter temeljnega raziskovalnega projekta J6-7410: *Umetnostna reprezentacija plemstva. Naročništvo na Štajerskem v zgodnjem novem veku* (2016–2018), ki ga je financirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

Simpozij so otvorili Georg Lechner s temeljnim prispevkom o Frančišku Karlu Rembu med Gradcem in Dunajem (*Franz Carl Remp zwischen Graz und Wien*), Christine Rabensteiner, ki je predstavila dela priseljenih in na Štajerskem rojenih baročnih slikarjev v depojih graške Stare galerije (*Werke immigrierter und gebürtiger steirischer Barockmaler. Ein Blick in das Depot der Alten Galerie*), ter Karin Požin s študijo o Rembovih stropnih poslikavah v palači Attems v Gradcu in likovnih virih zanje (*Case Study of Remp's Ceiling Paintings in Palais Attems in Graz. From Reproductive Prints to Frescoes*). V drugem delu je Edgar Lein predstavil ceno in vrednost slikarskih del okrog 1700 (*Preis und Wert der Malerei um 1700*), Tina Košak pa je na podlagi virov v mestnem arhivu v Antwerpnu raziskala trgovce z umetninami iz družine Forchondt in njihove štajerske stranke (*The Forchondt Art Dealers and their Styrian Clients. Excerpts from the Antwerp City Archives*). Renata Komić Marn je analizirala portrete Eleonore Marije Rozalije kneginje Eggenberg (*The Portraits of Eleonora Maria Rosalia Princess of Eggenberg*), Polona Vidmar pa je predstavila slikane genealogije štajerskega plemstva okrog leta 1700 (*Gemalte Genealogien des steirischen Adels um 1700*). Meje historične Štajerske so s svojimi referati presegli Ulrich Becker, ki je Stephanu Kesslerju pripisal upodobitvi Rešitve

Dunaja leta 1683 (*Weltgeschichte als Wimmelbild. Stephan Kessler und der Entsatz von Wien 1683*), Andreas Gamerith, ki se je ukvarjal s stropnimi poslikavami pred Trogerjem oziroma okrog leta 1700 v samostanih Zwettl in Altenburg (*Vor Troger. Aspekte der Wandmalerei um 1700 am Beispiel der Klöster Zwettl und Altenburg*), ter Martin Mádl z izčrpnim predavanjem o češkem stropnem slikarstvu okoli 1700 („*So ist nun ... der Pracht im Bauen so hoch gestiegen ...*“). *Profane Ceiling Painting in Bohemia around 1700*).

Udeleženci simpozija so svoje referate pripravili za tisk ali pa so prispevali nova raziskovalna spoznanja, ki jih v *Acta historiae artis Slovenica* objavljamo pod naslovom *Frančišek Karel Remb in slikarstvo v habsburških dednih deželah okrog leta 1700*. Prispevka Karin Požin in Georga Lechnerja poglobljata vedenje o Rembovih stenskih poslikavah v palači Attems in o delih, ki jih je ustvaril po selitvi na Dunaj. Nekatere Rembove oljne slike so obravnavane tudi v prispevkih Edgarja Leina, ki se je posvetil stroškom za slike na Štajerskem, ter Renate Komić Marn, ki je raziskala slike iz Attemsove zbirke v Slovenski Bistrici v slovenskih javnih zbirkah. Slikarstvo zadnjih desetletij 17. stoletja je tema prispevkov Polone Vidmar, ki se je posvetila delom Dominika Frančiška Kalina von Marienberg za Habsburžane, in Ulricha Beckerja, ki je upodobitvi Rešitve Dunaja atribuiral tirolskemu slikarju Stephanu Kesslerju. Andreas Gamerith je *Gallerio maior* v samostanu Zwettl predstavil kot eksperiment v stropnem slikarstvu poznega 17. stoletja v Spodnji Avstriji, zvezek pa zaključuje prispevek Martina Mádla, ki se je posvetil transformaciji srednjeevropskega slikarstva okrog leta 1700 in pomembnim zgledom zanjo.

Upava, da bodo raznoliki prispevki in številne upodobitve spodbudili nadaljnje raziskovanje baročnega slikarstva.

Edgar Lein, Polona Vidmar

PREFACE

**FRANZ CARL REMP AND PAINTING
IN THE HABSBURG HEREDITARY LANDS
AROUND 1700**

The oeuvre of Radovljica born painter Franz Carl Remp (1675–1718) who worked in Graz and Vienna is little-known to the wider public despite his relatively numerous paintings. The first and only exhibition of Remp's works up to now was held from 26 October 1973 to 19 May 1974 at the Lower Belvedere in Vienna, and in the corner room of the present-day Universalmuseum Joanneum's Alte Galerie in Neutorgasse in Graz in June 1974. The exhibition catalogue entitled *Der Barockmaler Franz Carl Remp 1674–1718* includes a seven-page introduction to the artist's life and work, a catalogue comprising twenty units, a chronology, and list of sources.

Georg Lechner researched Franz Carl Remp in his PhD thesis, which he defended 2010 in Vienna. In the spring of 2018, Lechner drew attention to the fact that the 300th anniversary of the painter's death would occur in the autumn of the same year, and that neither Vienna nor Graz planned to commemorate the anniversary with an exhibition of the Baroque painter's works. We therefore decided to organize a conference entitled *Painters and Patrons. Franz Carl Remp and Painting in Styria around 1700* that was held on 23 November 2018 at the Laterneng'wölb in the Eggenberg Castle. The following day the participants went on a tour of the Palais Attems, guided by Georg Lechner, as well as a tour of Eggenberg Castle's monumental rooms guided by Paul Schuster. The conference was supported by the Universities of Graz and Maribor, and the Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts, the France Stele Institute of Art History. It formed part of the bilateral project BI SLO-AT/16-17-18: *Art Patrons as Carriers of Province's Identity. The Role and Significance of Commissioners of Architectures and Furnishings of Aristocratic Residences and Pilgrimage Sites in Styria*, which was financed by the Slovenian Research Agency and the Österreichischer Austauschdienst, and the research project J6-7410: *Visual Representations of the Nobility. Early Modern Art Patronage in the Styria Province* (2016–2018), financed by the Slovenian Research Agency.

The conference opened with Georg Lechner's general and foundational contribution – Franz Carl Remp between Graz and Vienna (*Franz Carl Remp zwischen Graz und Wien*) – followed by Christine Rabensteiner, who presented the works of immigrant and Styria-born Baroque painters in storage in the Alte Galerie in Graz (*Werke immigrierter und gebürtiger steirischer Barockmaler. Ein Blick in das Depot der Alten Galerie*), and Karin Požin with her study of Remp's ceiling paintings in Palais Attems in Graz and their sources (*Case Study of Remp's Ceiling Paintings in Palais Attems in Graz. From Reproductive Prints to Frescoes*). In the second part of the conference there were papers on the wider context and Styrian art of the period. Edgar Lein gave a speech on the cost and value of paintings around 1700 (*Preis und Wert der Malerei um 1700*). Tina Košak presented a study of the art dealers from the Forchondt family and their Styrian clients based on sources in the Antwerp city archives (*The Forchondt Art Dealers and their Styrian Clients. Excerpts from the Antwerp City Archives*). Renata Komić Marn analysed the portraits of Eleonora Maria Rosalia Princess of Eggenberg (*The Portraits of Eleonora Maria Rosalia Princess of Eggenberg*), and Polona Vidmar presented the painted genealogies of Styrian nobility around 1700 (*Gemalte Genealogien des steirischen Adels um*

1700). The final section of the conference went beyond the borders of historical Styria: Ulrich Becker attributed the depictions of the Liberation of Vienna in 1683 to Stephan Kessler (*Weltgeschichte als Wimmelbild. Stephan Kessler und der Entsatz von Wien 1683*); Andreas Gamerith dealt with ceiling paintings in the Zwettl and Altenburg monasteries before Troger (*Vor Troger. Aspekte der Wandmalerei um 1700 am Beispiel der Klöster Zwettl und Altenburg*), and Martin Mádl gave a detailed paper on Czech ceiling painting around 1700 („So ist nun ... der Pracht im Bauen so hoch gestiegen ...“: *Profane Ceiling Painting in Bohemia around 1700*).

The conference participants prepared their papers for publication, or contributed new research findings, which are now being published in the *Acta historiae artis Slovenica* under the title *Franz Carl Remp and Painting in the Habsburg Hereditary Lands around 1700*. The contributions by Karin Požin and Georg Lechner deepen our knowledge of Remp's ceiling paintings in the Palais Attems, as well of the works he created after moving to Vienna. Some of Remp's oil paintings are also treated in the papers by Edgar Lein, who focuses on the cost of paintings in Styria, and by Renata Komić Marn, who discusses the paintings from the Attems collection in Slovenska Bistrica in Slovenian public collections. The topic of the papers by Polona Vidmar, who focuses on Dominik Franz Kalin von Marienberg's works for the Habsburg family, and Ulrich Becker, who attributes the depictions of the Liberation of Vienna to Tyrolian painter Stephan Kessler, is the painting of the last decades of the 17th century. Andreas Gamerith discusses the *Galleria maior* in the Zwettl monastery as an experiment in ceiling painting in late 17th century Lower Austria. The volume is concluded by Martin Mádl's contribution, which focuses on the transformation of Central European painting around 1700 and the models that were important for this transformation.

We hope that the diverse contributions and the numerous depictions will encourage further research in Baroque painting.

Edgar Lein, Polona Vidmar

VORWORT

FRANZ CARL REMP UND DIE MALEREI IN DEN HABSBURGISCHEN ERBLANDEN UM 1700

Trotz einer relativ großen Anzahl von Gemälden ist das Œuvre des in Radovljica in Slowenien geborenen und in Graz sowie Wien tätigen Malers Franz Carl Remp (1675–1718) einer breiten Öffentlichkeit bislang weitgehend unbekannt geblieben. Die erste und bislang einzige Ausstellung mit Werken des Malers wurde vom 26. Oktober 1973 bis zum 19. Mai 1974 im Unteren Belvedere in Wien und im Juni 1974 im Ecksaal der Alten Galerie des Joanneums in der Grazer Neutorgasse gezeigt. Das Katalogbändchen mit dem Titel *Der Barockmaler Franz Carl Remp 1674–1718* enthält eine sieben Seiten umfassende Einführung zu Leben und Werk des Künstlers, einen Katalogteil mit zwanzig Einträgen, eine Zeittafel und ein Literaturverzeichnis.

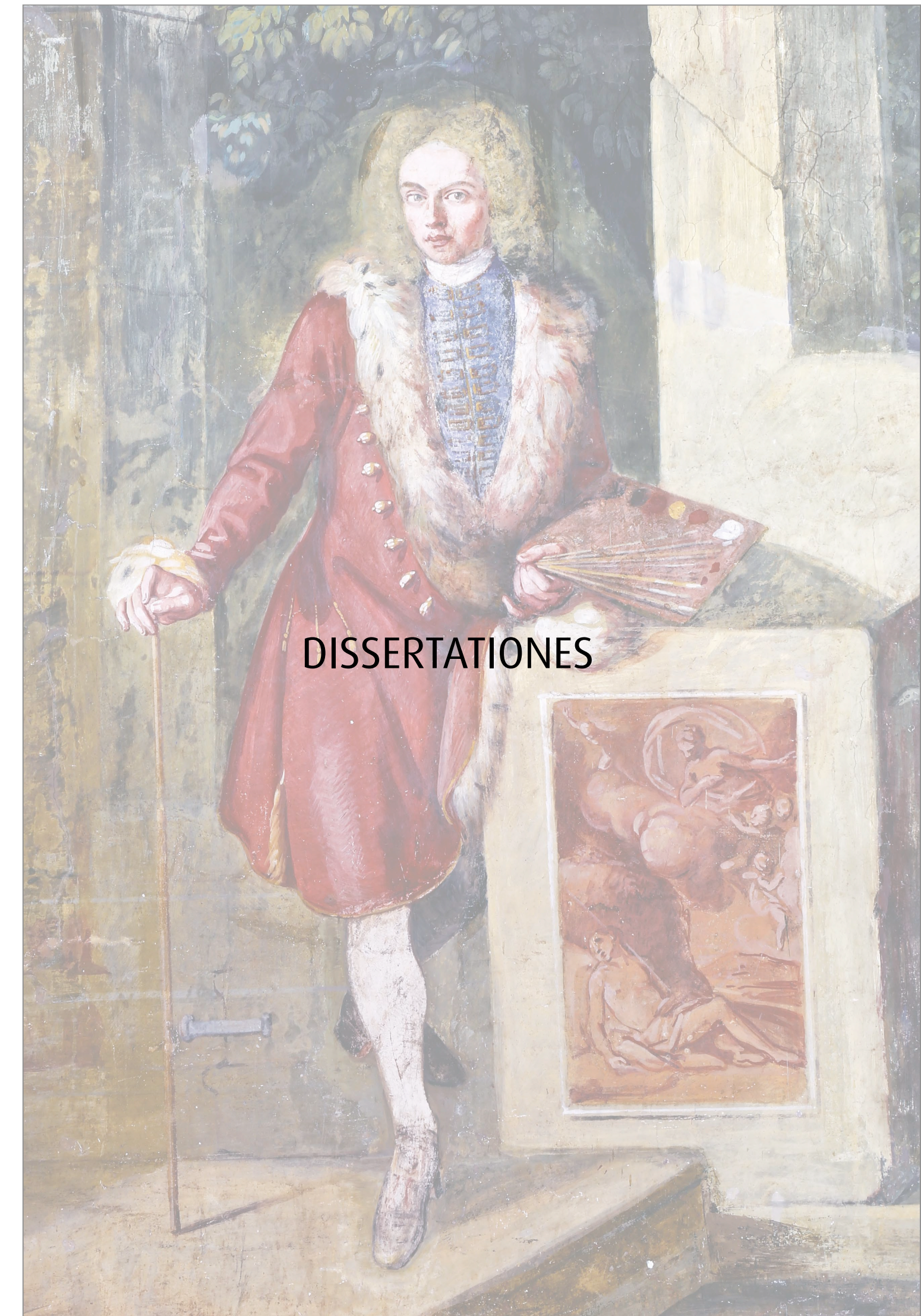
Georg Lechner hat sich im Rahmen seiner 2010 in Wien abgeschlossenen Dissertation umfassend mit Franz Carl Remp befasst. Als Lechner im Frühjahr 2018 darauf hinwies, dass sich der 300. Todestag des Malers im Herbst näherte, aber weder in Wien noch in Graz eine Ausstellung mit Werken des Barockmalers geplant sei, beschlossen die Herausgeber, eine Tagung zu organisieren, die am 23. November 2018 unter dem Titel *Maler und Auftraggeber. Franz Carl Remp und die Malerei in der Steiermark um 1700* im Laterneng'wölb von Schloss Eggenberg abgehalten wurde. Ergänzend dazu gab es am darauffolgenden Tag eine Besichtigung des Palais Attems unter der Leitung von Georg Lechner sowie eine Führung von Paul Schuster durch die Prunkräume von Schloss Eggenberg. Die von den Universitäten in Graz und Maribor sowie dem France Stele Institut für Kunstgeschichte am Forschungszentrum der Slowenischen Akademie der Wissenschaften und Künste unterstützte Veranstaltung war Teil des von der Slowenischen Forschungsagentur und dem Österreichischen Austauschdienst finanzierten bilateralen Projekts BI SLO-AT/16-17-18: *Art Patrons as Carriers of Province's Identity. The Role and Significance of Commissioners of Architectures and Furnishings of Aristocratic Residences and Pilgrimage Sites in Styria* sowie des von der Slowenischen Forschungsagentur finanzierten Forschungsprojekts J6-7410: *Visual Representations of the Nobility. Early Modern Art Patronage in the Styria Province* (2016–2018).

Den Anfang der Tagung machten Georg Lechner mit einem grundlegenden Vortrag über *Franz Carl Remp zwischen Graz und Wien* und Christine Rabensteiner mit *Werke immigrierter und gebürtiger steirischer Barockmaler. Ein Blick in das Depot der Alten Galerie* sowie Karin Požin mit einer *Case Study of Remp's Ceiling Paintings in Palais Attems in Graz. From Reproductive Prints to Frescoes*. Im zweiten Teil untersuchten Edgar Lein *Preis und Wert der Malerei um 1700* und Tina Košak *The Forchondt Art Dealers and their Styrian Clients. Excerpts from the Antwerp City Archives*. Renata Komić Marn analysierte *The Portraits of Eleonora Maria Rosalia Princess of Eggenberg* und Polona Vidmar präsentierte *Gemalte Genealogien des steirischen Adels um 1700*. Den Blick über die Steiermark hinaus weiteten Ulrich Becker mit seinem Vortrag *Weltgeschichte als Wimmelbild. Stephan Kessler und der Entsatz von Wien 1683*, Andreas Gamerith mit einem Blick auf die Malerei *Vor Troger. Aspekte der Wandmalerei um 1700 am Beispiel der Klöster Zwettl und Altenburg* und Martin Mádl mit einem umfassenden Vortrag zum Thema „*So ist nun ... der Pracht im Bauen so hoch gestiegen ...*“. *Profane Ceiling Painting in Bohemia around 1700*.

Die Referenten und Referentinnen überarbeiteten ihre Vorträge für die Drucklegung oder präsentierten neue Forschungsergebnisse, die wir in den *Acta historiae artis Slovenica* unter dem Titel *Franz Carl Remp und die Malerei in den habsburgischen Erbländen um 1700* veröffentlichen. Die Beiträge von Karin Požin und Georg Lechner erweitern das Wissen über Remps Wandmalereien im Palais Attems und über sein nach der Übersiedlung nach Wien geschaffenes Werk. Einige Ölgemälde Remps werden auch in den Beiträgen von Edgar Lein, der sich den Kosten für Gemälde in der Steiermark widmet, und Renata Komić Marn, die die Gemälde der ursprünglich in Schloss Slovenska Bistrica befindlichen Sammlung Attems in slowenischen öffentlichen Sammlungen untersucht, behandelt. Die Malerei in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts ist das Thema der Beiträge von Polona Vidmar, die die Werke Dominik Franz Calins von Marienberg für das Haus Habsburg präsentiert, und Ulrich Becker, der zwei Darstellungen des Entsatzes von Wien dem Tiroler Maler Stephan Kessler zuschreibt. Andreas Gamerith thematisiert die *Galleria maior* in Stift Zwettl als ein Experiment der Deckenmalerei des späten 17. Jahrhunderts in Niederösterreich. Der Band endet mit dem Beitrag von Martin Mádl, der sich der Transformation der mitteleuropäischen Wandmalerei um 1700 und ihren bedeutenden Vorbildern widmet.

Wir hoffen, dass die vielfältigen Beiträge und die zahlreichen Abbildungen zu einer weiteren Beschäftigung mit der Barockmalerei anregen werden.

Edgar Lein, Polona Vidmar



DISSERTATIONES

Remp's Ceiling Paintings in the Palais Attems in Graz

From Reproductive Prints to Frescoes

Karin Požin

Karin Požin, Ulica Marjana Jerina 4, SI - 3000 Celje,
karin.pozin@gmail.com

Izvleček:

Rembove stropne poslikave v graški palači Attems. Od grafičnih predlog do fresk

1.01 Izvirni znanstveni članek

V 17. in 18. stoletju so bile grafične predloge med ključnimi posredniki likovnih rešitev in kot take pomemben del snovanja stropnih poslikav. V prispevku je obravnavan njihov vpliv na nastanek treh osrednjih fresk, ki jih je v graški palači Attems med letoma 1705 in 1711 naslikal Frančišek Karel Remp (1674–1718) za Ignaca Marijo grofa Attemsa (1652–1732). Vse tri obravnavane freske kažejo Rembovo uporabo grafičnih predlog, nastalih po delih italijanskih slikarjev Pietra da Cortone (1596–1669) in Annibala Carraccija (1560–1609). V nekaterih primerih je Remp upodobitve v celoti povzel po grafičnih predlogah, spet drugič pa so mu le-te služile zgolj kot kompozicijsko ali motivno izhodišče, ki ga je združil z drugimi viri in s tem ustvaril novo ikonografsko sporočilo.

Ključne besede: štajerski barok, stropne poslikave, freske, grafične predloge, Frančišek Karel Remp, Ignac Marija grof Attems, palača Attems v Gradcu

Abstract:

Remp's Ceiling Paintings in the Palais Attems in Graz. From Reproductive Prints to Frescoes

1.01 Original scientific article

In the 17th and 18th century reproductive prints were one of the main mediators of artistic solutions and played a key role in the creation of ceiling paintings. This article discusses their use in three monumental frescoes in the Palais Attems in Graz, made by Franz Carl Remp (1674–1718) between 1705 and 1711, for Ignaz Maria Count Attems (1652–1732). All three frescoes testify of Remp's use of reproductive prints made after works by Italian painters Pietro da Cortona (1596–1669) and Annibale Carracci (1560–1609). In some cases, Remp's scenes are almost identical copies of depictions in reproductive prints, while sometimes they served as a compositional template or source for motifs, which he combined with other visual sources creating a whole new iconographic message.

Keywords: Styrian baroque, ceiling paintings, frescoes, reproductive prints, Franz Carl Remp, Ignaz Maria Count Attems, Palais Attems in Graz

In the 17th and 18th century prints were one of the main mediators of artistic creations and as such an integral part of the decoration of aristocratic residences. Reproductive prints in particular reached a wide audience, enabling the dissemination of ideas, motifs, iconographical and compositional features, thus transposing their primary sources into an infinite array of visual references.¹ The aim of this article is to discuss some newly identified reproductive prints in the context of three monumental frescoes in the Palais Attems in Graz made by Franz Carl Remp (1674–1718)² for his patron Ignaz Maria Count Attems (1652–1732).³

The Palais Attems, a prestigious baroque palace in the north-western part of Graz, was commissioned by Ignaz Maria Count Attems, a patron of arts and founder of the Styrian branch of the Attems-Heiligenkreuz family.⁴ Plans and designs for the palace, which was built between 1702 and 1704,⁵ were made by the Styrian architect Joachim Carlone (1653–1713),⁶ probably in close collaboration with the count himself, who was a passionate amateur architect.⁷ Most of the commissions for the ceiling paintings were granted to Remp, who came to Graz after he finished

¹ For a more detailed definition of the reproductive print and its history, see Hans DICKEL, *Deutsche Zeichenbücher des Barock. Eine Studie zur Geschichte der Künstlerausbildung*, Hildesheim-Zürich-New York 1987 (Studien zur Kunstgeschichte, 48); David LANDAU, Peter PARSHALL, *The Renaissance Print 1470–1550*, New Haven 1994; Rebecca ZORACH, Elizabeth RODINI, On Imitation and Invention. An Introduction to the Reproductive Print, *Paper Museums. The Reproductive Print in Europe, 1500–1800* (eds. Rebecca Zorach, Elizabeth Rodini), Chicago 2005, pp. 1–31.

² For Remp's life and work, see Georg Matthias LECHNER, *Der Barockmaler Franz Carl Remp (1675–1718)*, Wien 2010 (doctoral dissertation).

³ For Attems' life, acquisition of properties and art commissions, see Igor WEIGL, "Die Einheimischen bewundern die Gemälde". Graf Ignaz Maria von Attems-Heligenkreuz als Auftraggeber und Sammler, *Kunsthistoriker*, 18/19, 2001/2002, pp. 50–55; Dejan ZADRAVEC, Postavitev in postavljava materialnih in rodbinskih temeljev plemiške družine Attems na Štajerskem, *Zbornik občine Slovenska Bistrica. 3: Svet med Pohorjem in Bočem* (ed. Stanislav Gradišnik), Slovenska Bistrica 2009, pp. 99–114; Barbara MUROVEC, Historizirana podoba naročnika. Attemsova družinska portreta in Rembov avtoportret iz brežiškega gradu, *Acta historiae artis Slovenica*, 23/1, 2018, pp. 113–131.

⁴ Günter BRUCHER, *Die barocke Deckenmalerei in der Steiermark. Versuch einer Entwicklungsgeschichte*, Graz 1973, p. 49; Wiltraud RESCH, Grazer Barockpalais – Ihre Stellung im überregionalen Kontext, *Barock. Regional – international* (ed. Götz Pochat, Brigitte Wagner), Graz 1993 (= *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz*, 25), pp. 311–312; *Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz. Die Profanbauten des I. Bezirkes. Altstadt* (ed. Wiltraud Resch), Wien 1997 (Österreichische Kunsttopographie, 53), pp. 499–501; Karl MÖSENER, Franz Karl Remp (1674–1718), Merkur und Abundantia sichern den Reichtum des Hauses Attems, *Barock* (ed. Hellmut Lorenz), München-London-New York 1999 (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 4), p. 336, cat. 89; Sigrid MOSETTIG, *Das Stadtpalais der Grafen Attems zu Graz, Sackstrasse 17. Zur Bau- und Ausstattungsgeschichte*, Graz 2007 (master thesis); Mark HENGERER, Embodiments of Power? Baroque Architecture in the Former Habsburg Residences of Graz and Innsbruck, *Embodiments of Power. Building Baroque Cities in Europe* (ed. Gary Cohen), New York 2008, p. 21; LECHNER 2010 (n. 2), pp. 47–49.

⁵ The beginnings of the planning for the monumental city palace date back to the year 1685, when Attems and his first wife Maria Regina Countess of Wurmbrand-Stuppach (1659–1715) married in Graz. It took a total of 15 years – from 1687 to 1702 – until Attems gradually acquired a land that was large enough to implement his project. First phase of construction of four-storied palace, together with ceiling frescoes, started in 1702 and was finished before 1715, when Countess of Wurmbrand-Stuppach died. For the architectural history of the palace and its influences, see MOSETTIG 2007 (n. 4), pp. 37–93.

⁶ For Carlone's life and work, see Rochus KOHLBACH, *Steirische Baumeister. Tausendundein Werkmann*, Graz 1961, pp. 187–188.

⁷ One of the first to note Attems' alleged architectural involvement in the construction of his city palace was RESCH 1993 (n. 4), pp. 311–312. Her notions were also confirmed by Igor WEIGL, Prenova gradu Podčetrtek v letih 1715–1723, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 47/1–2, 1999, p. 32, and HENGERER 2008 (n. 4), p. 21.

Attems' commission in Brežice Castle (between 1702 and 1703).⁸ Remp must have already started to work at the new location in Graz around 1705 and worked there until 1711.⁹

The comprehensive ceiling painting program in Palais Attems contains mythological, historical, personal and biblical depictions with allegorical allusions to the House of Attems.¹⁰ In his city palace, Attems continued the leading theme of his earlier residences: the glorification of the House of Attems and especially his patronage.¹¹ The ideas for the visual representations of the glorification of the patron and his family were inspired by prominent European ceiling paintings, some of which were depicted in reproductive prints kept by both the commissioner and his painter in their collections.¹² The influence of reproductive prints on ceiling paintings in Styria has been thoroughly researched by Günter Brucher, who showed that various motifs and compositional patterns were disseminated from major artistic centres to Styria through prints.¹³ He was one of the first to suggest that Remp's frescoes in the second floor foyer in the Palais Attems were influenced by Pietro da Cortona's (1596–1669) ceiling paintings in the Palazzo Doria Pamphilj (1651–1654) in Rome.¹⁴ His findings were then summarized by all subsequent researchers discussing Remp's paintings in Palais Attems.¹⁵ The use of reproductive prints in Remp's oeuvre has also been highlighted by

⁸ MUROVEC 2018 (n. 3), p. 114.

⁹ Remp's work in Graz is proven in a statement by Count Attems in July 1707 to the municipal authorities that he had hired Remp "many years ago". Also, a recording of the baptism of Remp's daughter on 3 December 1707 can be found in the Graz central registry of births. After completing the ceiling decorations for the Palais Attems around 1711, Remp moved to Vienna. See LECHNER 2010 (n. 2), pp. 207–210.

¹⁰ BRUCHER, 1973 (n. 4), pp. 49–54; *Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz* 1997 (n. 4), pp. 506–511; MÖSENER 1999 (n. 4), p. 336, cat. 89; MOSETTIG 2007 (n. 4), pp. 54–83; LECHNER 2010 (n. 2), pp. 47–54.

¹¹ MUROVEC 2018 (n. 3), p. 121. Attems was inspired by the visual representation of key Italian and French artistic monuments (Hôtel Séguier, Villa Farnesina, Palazzo Rospigliosi Palavicini), commissioners (Louis XIII and XIV of France, Pope Urban VIII, Farnese Family) and painters (Raphael (1483–1520), Guido Reni (1575–1642), Charles Le Brun (1619–1690), Simon Vouet (1590–1649), Nicolas Poussin (1594–1665)). These influences were important for both the painters, who collaborated with Attems, and the patron himself. Some of these influences have already been identified in Palais Attems, some will be unveiled in further research, as Attems (and his painters) were familiar with the many print series that shaped the aristocratic taste. See Barbara MUROVEC, *Grafični listi po Simonu Vouetu in Charlesu Le Brunu kot predloge za baročne stropne poslikave na Kranjskem in Štajerskem, Acta historiae artis Slovenica*, 1996, pp. 7–33; Barbara MUROVEC, *Lepe umetnosti pod Attemsovimi patronatom, Imago Musicae. Glasba na baročnih poslikavah brežiškega gradu* (eds. Metoda Kokole, Barbara Murovec), Ljubljana 2016, pp. 13–14.

¹² It was usual practice that painters presented their own collections of drawings and reproductive prints to the commissioner and tried to fulfil on the basis of these examples the patron's wishes. Remp held a collection of art books and reproductive prints, but unfortunately not much is known about it. When searching for influences, not only the artist's collections of visual sources must be taken into consideration, but also the patron's. Beside a large painting collection, archival sources show that Attems was in possession of David Teniers' *Theatrum Pictorium* (1660), in which he could study the painting collection of the Archduke Leopold Wilhelm of Austria. He also possessed books with reproductive prints made after Annibale Carracci's ceiling paintings in the Palazzo Farnese in Rome and those made after the paintings of Charles Le Brun, Louis XIV of France's court painter. See LECHNER 2010 (n. 2), pp. 83–84, 227–230; MUROVEC 2018 (n. 3), p. 119. For the Attems' painting collection in Palais Attems, see Katra MEKE, *Slikarska zbirka Ignaca Marije grofa Attemsa, Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. 50, 2014, pp. 81–127.

¹³ BRUCHER 1973 (n. 4).

¹⁴ BRUCHER 1973 (n. 4), p. 52. For Cortona's life and work, see Jörg Martin MERZ, *Pietro da Cortona. Der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom*, Tübingen 1991 (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, 8).

¹⁵ Armgard SCHIFFER-EKHART, *Das Stadtpalais der Grafen Attems zu Graz*, Graz 1993, pp. 4–5; Edith ALTMANN, *Der Pöllauer Stiftsmaler Matthias von Görz (1670–1731) und seine Zeitgenossen, Graz 1994 (doctoral dissertation)*, pp. 55–56; *Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz* 1997 (n. 4), pp. 509–510; MÖSENER 1999 (n. 4), p. 336, cat. 89; MOSETTIG 2007 (n. 4), pp. 54–83; LECHNER 2010 (n. 2), pp. 47–54.

Barbara Murovec in her studies, although she has not dealt specifically with the frescoes in the Palais Attems.¹⁶ She concludes that Remp's first commission for Attems – a ceiling painting for the Great Hall (1702–1703) in Brežice Castle¹⁷ – was greatly influenced by Cortona's ceiling painting *Allegory of Divine Providence* (1633–1639) in the Palazzo Barberini in Rome and that several figural compositions were copied from the series of prints in Charles Perrault's *Le Cabinet des Beaux Arts* (1690).¹⁸ Similarly, Georg Lechner in his doctoral dissertation *Der Barockmaler Franz Carl Remp (1675–1718)*, devoted a chapter to cases of motif transfers, compositional role models and reproductive prints in Remp's oeuvre.¹⁹ Lechner stated that in some of Remp's (ceiling) paintings the use of reproductive prints seems to be obvious, while in others, the painter used elements very common for Italian paintings, which makes the identification of a specific reproductive print almost impossible.²⁰

So far, we do not know the precise archival sources which could give us an insight into the preparatory processes for decorating the palace, but we may assume that the ceiling frescoes *Mercury and Abundance providing welfare to House of Attems*, *Elderly Ignaz Maria Count Attems receiving his longed-for medals* and *The Apotheosis of Young Ignaz Maria Count Attems* – on the monumental staircase and in the foyers on both floors – were certainly made in close collaboration between the painter and the patron.²¹

The first of the three discussed frescos is *Mercury and Abundance providing welfare to House of Attems*.²² On the almost square ceiling of the monumental staircase Remp depicted illusionistic architecture opening upward into heavenly spheres, richly decorated with shells, floral vases, festoons and putti.²³ In the center of the fresco is Mercury, floating on clouds towards the allegorical

¹⁶ Barbara Murovec focused mostly on visual sources in baroque ceiling paintings in the Slovene part of Styria. See MUROVEC 1996 (n. 11), pp. 28–29, 33; Barbara MUROVEC, *Grafični cikli Ovidovih Metamorfoz in njihov vpliv na baročno slikarstvo na Slovenskem*, Ljubljana 1998 (master thesis); Barbara MUROVEC, *Evropski likovni viri za baročno stropno slikarstvo v Sloveniji*, Ljubljana 2000 (doctoral dissertation); Barbara MUROVEC, *Likovni viri za baročno stropno slikarstvo v Sloveniji*, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. 39, 2003, pp. 99–102.

¹⁷ For Remp's work in Brežice, see Jolanda Rebecca NUSSDORFER, *Zur Baugeschichte und Ausstattung der Attems-Schlösser: Windisch-Feistritz (Slovenska Bistrica), Rann (Brežice), Stattenberg (Štatenberg) und Dornau (Dornava) in der ehemaligen Untersteiermark*, Graz 1994 (master thesis), pp. 41–42; see also Marjana LIPOGLAVŠEK, *Baročno stropno slikarstvo na Slovenskem*, Ljubljana 1996, pp. 95–98; WEIGL 2001/2002 (n. 3), pp. 51–54; MUROVEC 2003 (n. 16), pp. 100–102 (with earlier literature); LECHNER 2010 (n. 2), pp. 27–53.

¹⁸ For the Perrault's series, see Marie-Pauline MARTIN, *Le Cabinet des Beaux Arts de Charles Perrault. Le monument d'un Moderne*, *La Revue de l'art*, 190/4, 2015, pp. 9–18.

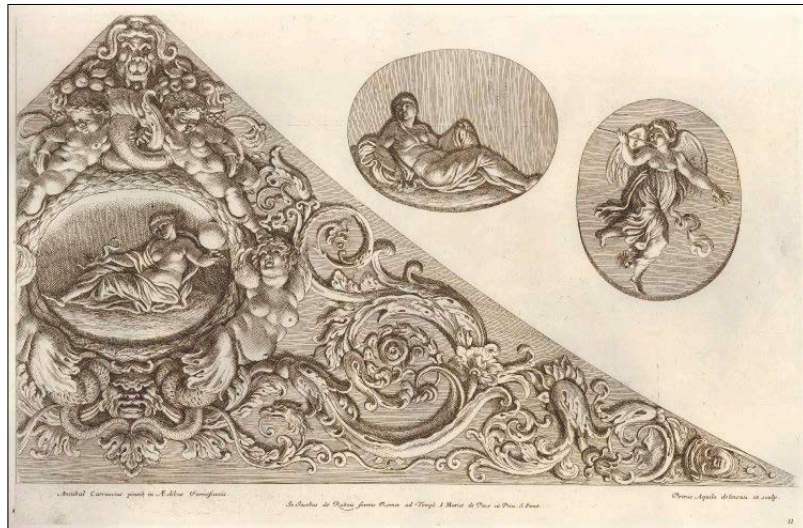
¹⁹ LECHNER 2010 (n. 2), pp. 83–92.

²⁰ LECHNER 2010 (n. 2), pp. 83–92.

²¹ Attems didn't just commission ceiling paintings, but also closely supervised their creation, which can further explain the quite often usage of the same reproductive prints by various painters who worked for him. For example, the figure of Hercules found on the ceiling painting *Love conquers War* in the fourth room of the second floor of the Palais Attems, was probably influenced by Peter Paul Rubens' (1577–1640) Hercules from *The Apotheosis of James I.* (1630–1634), engraved by Flemish engraver Christoffel Jegher (1596–1653). The same figure is also part of ceiling painting *The Allegory of the Five Senses* (1718) in the monumental staircase of Attems Brežice Castle, painted by Johann Caspar Waginger (?–1718). For influence of Rubens' Hercules, see Maja ŽVORC, *Herculean Allegory at the Čakovec Old Castle: Commissioner and Context*, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 41, 2017, p. 83–96. For Waginger's work in Brežice, see Barbara MUROVEC, *Wagingerjeva alegorija petih čutov v gradu Brežice, Vita artis perennis. Ob osemdesetletnici akademika Emilijana Cevca*, Ljubljana 2000, pp. 403–408.

²² For iconographic interpretations, see BRUCHER 1973 (n. 4), p. 49; *Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz* 1997 (n. 4), p. 507; MOSETTIG 2007 (n. 4), p. 65; LECHNER 2010 (n. 2), pp. 50, 58, 122–123.

²³ BRUCHER 1973 (n. 4), p. 50 primarily pointed out influences of Genoese painter Domenico Piola (1627–1703)



1. Pietro Aquila after Annibale Carracci: *Intelligence and Chastity*, in: *Imagines Farnesiani cubiculi cum ipsarum monocromatibus et ornamentis, Romae*, c. 1680

figure of Abundance. A cornucopia filled with laurel leaves, which is her attribute, is held by a putto floating above her, showing that Jupiter's wish of providing welfare to the Attems family is fulfilled.²⁴ The patron's family is indicated by coats of arms on the edges of the architectural framework, and four ancient-style busts, probably depicting idealized portraits of members of the Attems family.²⁵ On opposite sides of the architectural frame there are two smaller scenes with female figures, which have not yet been iconographically explained. We can identify that they have been modelled on Annibale Carracci's (1560–1609) works in the Camerino Farnese (1595–1597)²⁶ as figures of Intelligence and Chastity, which were reproduced in the series *Imagines Farnesiani cubiculi cum ipsarum monocromatibus et ornamentis* (1670–1692; fig. 1)²⁷ made by the Italian engraver Pietro Aquila (1630–1692).²⁸ Remp's depiction retains the original style and composition of the female body types, but putti and a stylized landscape are added, which were not in either

on Remp's illusionistic architectural frameworks, but we must add that in Remp's work in Palais Attems a major influence by Bolognese quadraturists is also evident. Lechner compared the illusionistic architectural framework with the ceiling paintings in Villa Albergati in Zola Predosa, painted by Angelo Michele Colonna and Giacomo Alboresi in 1665; see LECHNER 2010 (n. 2), p. 122.

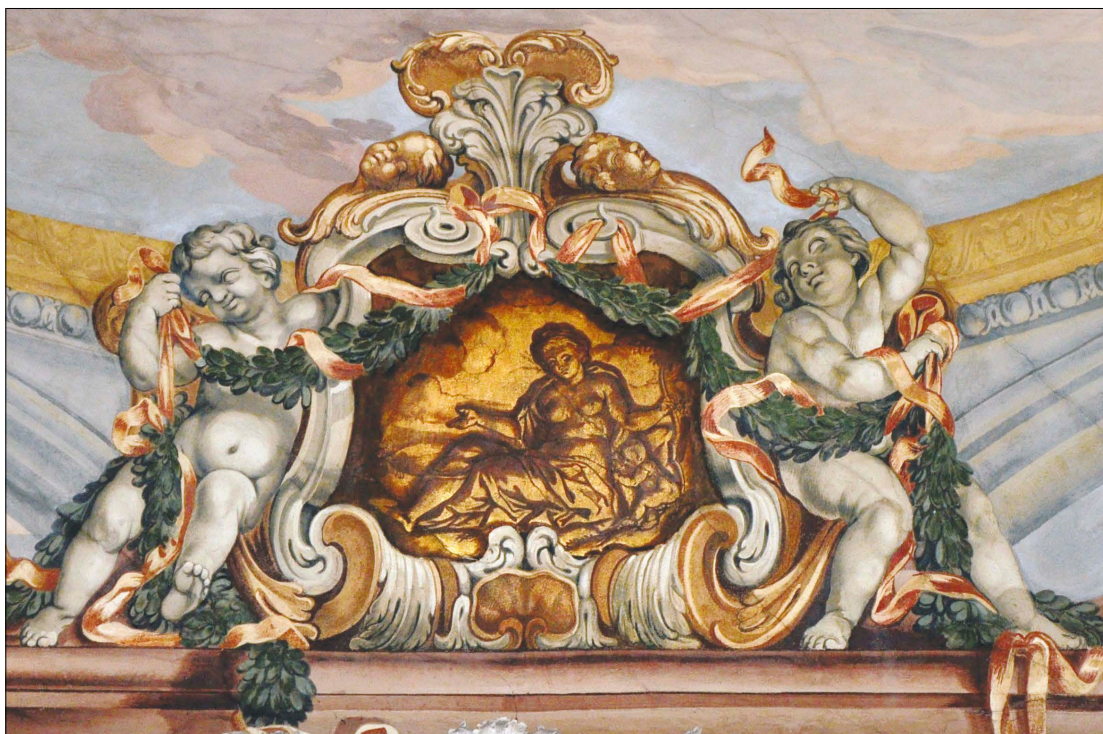
²⁴ BRUCHER 1973 (n. 4), pp. 50–51.

²⁵ Ancient-style busts probably depict Count Attems, his first wife and their eldest surviving children Franz Dismas (1688–1750) and Charlotte Maria Anna Henriette (1687–1742). Lechner assumed, that they depict Roman emperors; see LECHNER 2010 (n. 2), p. 122.

²⁶ For Carracci's ceiling paintings in Camerino Farnese, see John Rupert MARTIN, *Immagini della virtù. The Paintings of the Camerino Farnese*, *The Art Bulletin*, 38/2, 1956, pp. 91–112.

²⁷ *Imagines Farnesiani cubiculi cum ipsarum monocromatibus et ornamentis Romae in aedibus Sereniss. ducis parmensis. ab Annibale Carraccio aeternitati pictae. A Pietro Aquila delineatae incisae. Io. Jacobus de Rubeis cura, sumptibus, ac typis editae Romae ad Templ. S. Mariae de Pace cum Priv. S. Pont. (1670–1692)*. See Evelina BOREA, Ginevra MARIANI, *Annibale Carracci e i suoi incisori*, Roma 1986, pp. 73–80, where the texts are transcribed and the images are reproduced. After Carracci's frescoes, several series of reproductive prints were made, some of which Barbara Murovec has already connected with works in Attems' residences in Slovenia. See MUROVEC 2003 (n. 16), p. 100. The reproductive print from the series mentioned above is here for the first time associated with Remp's work in the Palais Attems.

²⁸ For life and work of Pietro Aquila, see Alfredo PETRUCCI, Pietro Aquila, *Dizionario biografico degli Italiani*, 3, Roma 1961, pp. 656–657.



2. Franz Carl Remp: Diana, detail of the fresco in the monumental staircase, 1705–1711, Palais Attems, Graz



3. Franz Carl Remp: Venus, detail of the fresco in the monumental staircase, 1705–1711, Palais Attems, Graz

Carracci's fresco or Aquila's print (figs. 2–3). He also made some adjustments to the iconography – Intelligence was changed to the goddess Diana, holding a bow, and Chastity to the goddess Venus with playful putti, together personifying the duality of Purity and Desire.

The second fresco is on the first-floor foyer and depicts *Elderly Ignaz Maria Count Attems receiving his longed-for medals*.²⁹ The aged Attems is kneeling and praising the god Jupiter, who, in the form of an eagle, is bestowing upon him as a sign of imperial grace the medals he has earned.³⁰ The scene is followed by a female hovering between the two protagonists, holding her hand in a gesture of blessing over Attems' head, which is intended as a public demonstration of the confirmed divinity. A second female beholds floating putti playing with clouds and gestures the public away from the heavenly scene.³¹ The central scene is accompanied by allegories of the four seasons, symbolized by gods and putti performing typical seasonal tasks. The figural scene is surrounded by an illusionistic architectural framework dissolving into ornamental shapes, replete with Ignudi and Atlantes, probably influenced by Carracci's fresco *The Loves of the Gods* (1597–1608) in the Palazzo Farnese,³² which was reproduced in the series *Galeriae Farnesianae Icones* (1674) made by Aquila.³³ Comparison shows that Remp preserved the original style and body types of the Ignudi and Atlantes as he did in the staircase, but adjusted their limbs and positions due to spatial constraints. An even more pronounced connection to reproductive prints can be seen in the four scenes accompanying the central scene and which allude to the moral virtues of the nobleman, but which have so far not been identified. Three out of four scenes can be directly connected to the ceiling paintings by Cortona in the Planetary Rooms (1641–1665) in the Palazzo Pitti in Florence,³⁴ which were published by the Dutch engraver Cornelis Bloemaert (1603–1692)³⁵ in the series *Heroicae virtutis imagines* (1691).³⁶

The first scene, where the compositional, stylistic and iconographic meaning of the latter reproductive print is almost completely unchanged, depicts *The Continnence of Scipio* (Livius 26, 50;

²⁹ For iconographic interpretations, see BRUCHER 1973 (n. 4), p. 50; *Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz* 1997 (n. 4), pp. 507–508; MOSETTIG 2007 (n. 4), p. 66; LECHNER 2010 (n. 2), p. 123.

³⁰ Friedrich POLLERROSS, *Auftraggeber und Funktionen barocker Kunst in Österreich*, *Barock* 1999 (n. 4), pp. 37–38. Attems never received the medals which the eagle is bearing, although he craved them, a fact which is verified by biographical information.

³¹ MOSETTIG 2007 (n. 4), pp. 66–67.

³² For the Farnese Gallery, see Charles DEMPSEY, *Annibale Carracci. The Farnese Gallery, Rome*, New York 1995.

³³ *Galeriae Farnesianae Icones Romae in aedibus Sereniss. Ducis parmensis ab Annibale Carraccio ad Veterum aemulationem posterorumq. admiratione coloribus expressae cum ipsarum monocromatibus et ornamentis. A Petro Aquila delineatae incisae. Io: Iacobi de Rubeis cura, sumptibus ac typis excusae. Romae ad Templum S. Mariae de Pace cum Privilegio Summi Pontificis*, 1677. See MUROVEC 2003 (n. 16), p. 101.

³⁴ For Cortona's works in Palazzo Pitti, see Malcolm CAMPBELL, *Cortona at the Pitti Palace. A Study of the Planetary Rooms and Related Projects*, New Jersey 1977.

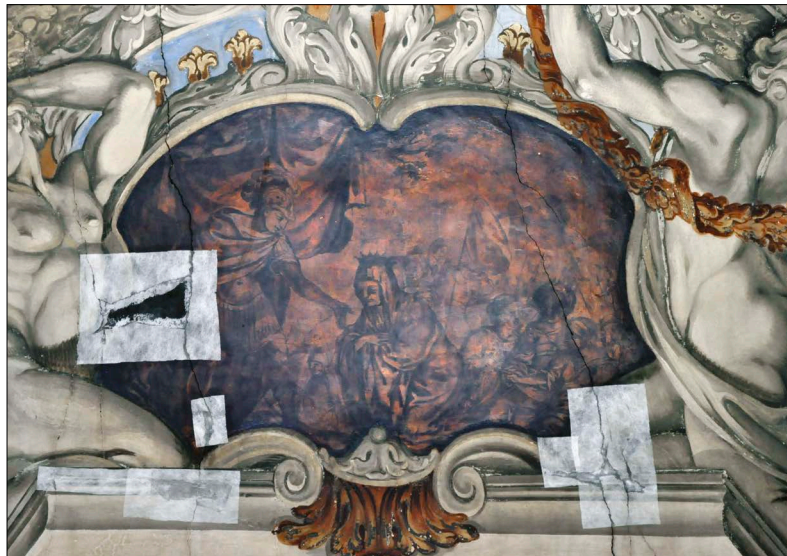
³⁵ For life and work of Bloemaert, see Laura BARTONI, *Le vie degli artisti. Residenze e botteghe nella Roma barocca dai registri di Sant'Andrea delle Fratte (1650–1699)*, Roma 2012, p. 430.

³⁶ *Heroicae virtutis imagines, quas eques Petrus Berrettinus Cortonensis pinxit Florentiae in aedibus sereniss. Magni DucisHetruriae in tribus cameris, Jovis, Martis, et Veneris. Curâ, & sumptibus Ioannis Iacobi de Rubeis, cum Priuilegio Summi Pontificis concessio Anno MDCXCI. die 22. Octobris Romae, Apud Dominicum de Rubeis eiusdem Ioannis Iacobi Haeredem ad Templum S. Mariae de Pace /.../. Superiorum Permissu*, Romae 1691. See Bettina BAUMGÄRTEL, *Die Tugendheldin als Symbol kirchlicher und staatlicher Macht. Über die Galerie der starken Frauen in Ausstattungsprogrammen und Buchillustrationen, Die Galerie der Starken Frauen/La Galerie des Femmes Fortes. Regentinnen, Amazonen, Salondamen* (eds. Bettina Baumgärtel, Silvia Neysters), München-Berlin 1995, p. 181, where the images are reproduced.

6. Cornelis Bloemaert
after Pietro da Cortona:
Sisygambis kneeling before
Alexander the Great,
in: *Heroicae virtutis imagines*,
Romae 1691



7. Franz Carl Remp:
Sisygambis kneeling before
Alexander the Great,
detail of the fresco in the first
floor-foyer, 1705–1711,
Palais Attems, Graz



The third scene depicts the god *Apollo* as a young nude representing an ideal male beauty, sitting in a landscape. Both the compositional and iconographic motifs have again been copied from Bloemaert's reproductive print (figs. 8–9).

On the opposite side of the *Apollo* is a scene probably depicting the sleeping *Venus* and a *Satyr*. Since a direct visual source cannot be found in the series *Heroicae Virtutis Imagines*, we can compare the scene, because of the apparent similarities, to the reproductive print *Venus and Satyr* made after Agostino Carracci (1557–1602).³⁷ The compositional similarity is evident especially in the figure of

³⁷ It is possible that further research will find a matching reproductive print, especially because this was a popular scene. A further similarity can be seen with Hans Adam Weissenkircher's (1646–1695) painting *Jupiter and Antiope* (1695), influenced by Johann Carl Loth's (1632–1698) School in Venice, where Remp most likely spent some time. The composition of *Venus and Satyr* can also be found in a small medallion in Brežice Castle. See LECHNER 2010 (n. 2), p. 84.



8. Cornelis Bloemaert
after Pietro da Cortona: Apollo,
in: *Heroicae virtutis imagines*,
Romae 1691



9. Franz Carl Remp: Apollo,
detail of the fresco in the first
floor-foyer, 1705–1711,
Palais Attems, Graz

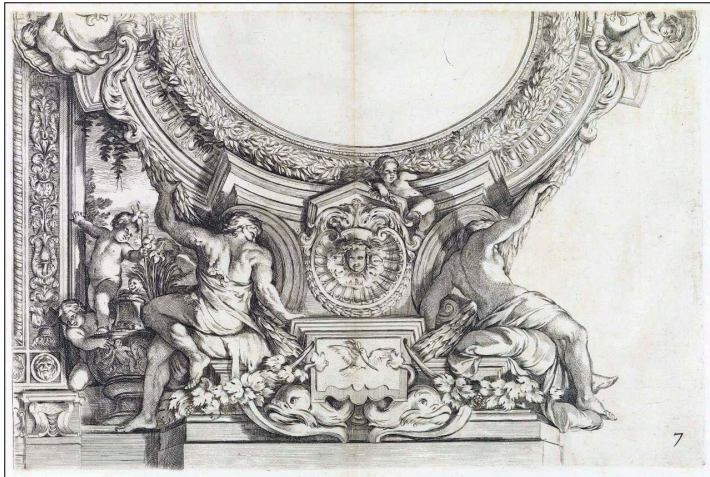
Venus, who lies in the same position, while the Satyr is compositionally designed much more freely. It is possible that this pair of scenes alludes to the duality of human nature: Apollo embodies a rational and civilized side, while Satyr represents unrestrained desire.

The last fresco discussed is located in the second floor foyer and depicts the *Apotheosis of Young Ignaz Maria Count Attems*.³⁸ Its architectural framework has been attributed to Remp, while the central figural part has been attributed to the Styrian painter Matthias von Görz (1671–1731).³⁹ Görz depicted the ascension of the young Attems, carried by Mercury towards the crown of glory at the same time as being held down by evil spirits, while Hercules attacks them and helps him ascend. A female nude held up by two servants possibly personifies his first wife, the Countess of Wurmbrand, in the role of Truthfulness, with the god Cronus below her, whose wings are being

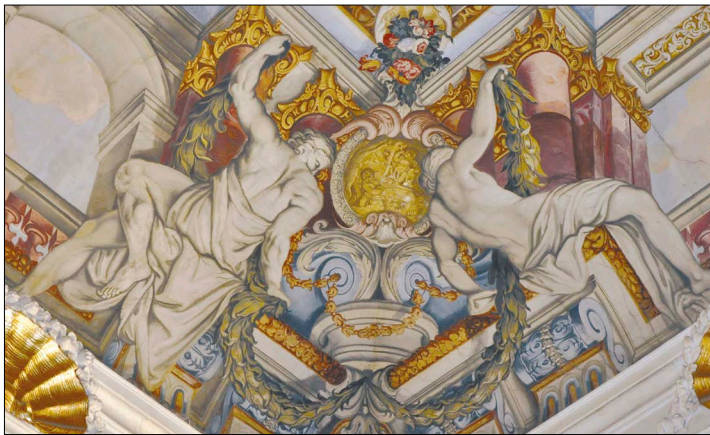
³⁸ For iconographic interpretations, see BRUCHER 1973 (n. 4), p. 52; *Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz* 1997 (n. 4), p. 508; ALTMANN 1994 (n. 15), pp. 54–55; MOSETTIG 2007 (n. 4), p. 67; LECHNER 2010 (n. 2), p. 124.

³⁹ Görz, who became member of Graz painters' guild in 1706, worked for the Count Attems at least three times; besides the Palais Attems, he painted ceiling decorations in St. Mary's pilgrim church in Zagorje near Pilštanj (1708–1709), and later the decoration of Attems' Neu-Gösting Manor (1724–1728). For the life and work of Matthias von Görz, see ALTMANN 1994 (n. 15), pp. 19–29.

10. Carlo Cesio
after Pietro da Cortona:
Pair of Ignudi, in: *Galeria dipinta nel
palazzo del Principe Panfilio, Romae*,
1661 or later



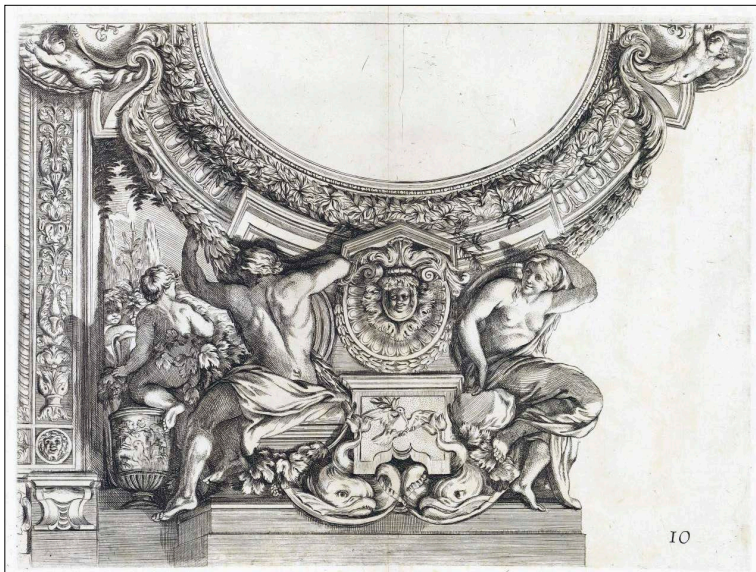
11. Franz Carl Remp: *Corner
composition (Element of Water)*, detail
of the fresco in the second floor-foyer,
1705–1711, Palais Attems, Graz



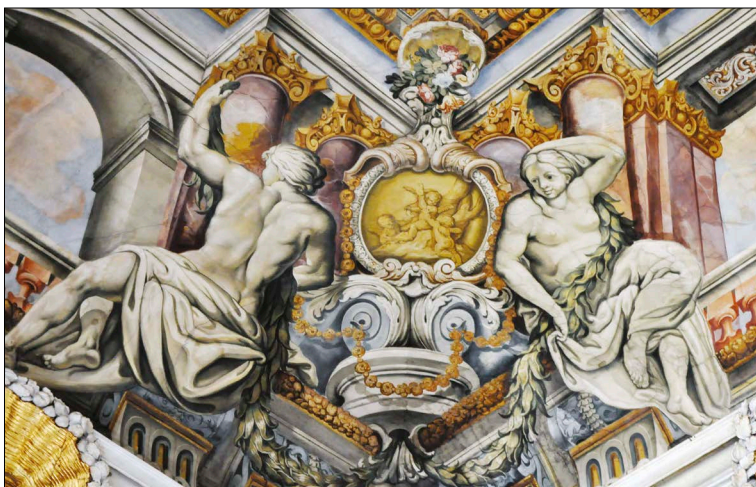
trimmed by a putto, symbolizing a claim to eternity. The creation of the figural part was greatly influenced by the ceiling painting *Truth overcoming Time* painted in 1697 by the Italian painter Antonio Bellucci (1654–1726) for the Palais Liechtenstein in Vienna.⁴⁰ Görz copied the majority of the figures from Bellucci's creation but rearranged them to fit the ceiling of the second-floor foyer in Palais Attems.⁴¹

⁴⁰ BRUCHER 1973 (n. 4), p. 69; Karl MÖSENER, Antonio Bellucci (1654–1715), Herkules als Tugendheld und Belohnung des Wahrheitsstrebens durch die Ewigkeit, *Barock* 1999 (n. 4), p. 334–335, cat. 87. For Bellucci's life and work, see Fabrizio MAGANI, *Antonio Bellucci. Catalogo Ragionato*, Rimini 1995. For his arrival and work in Vienna, see Francesca Flores D'ARCAIS, L'attività viennese di Antonio Bellucci, *Arte Veneta. Rivista di storia dell'arte*, 18, 1964, pp. 99–109; and Fabrizio MAGANI, 1692: Antonio Bellucci da Venezia a Vienna. Note sull'esordio veneziano e la prima attività austriaca, *Arte Veneta. Rivista di storia dell'arte*, 47, 1995, pp. 20–31. Görz probably saw the ceiling painting in person during his stay in Vienna shortly after it was finished and repeated some figures from the Palais Attems in ceiling paintings in Hämmerlhaus in Eisenerz (1711), which were destroyed during the Second World War. For the destroyed ceiling paintings, see Günter BRUCHER, Die Fresken in der Wallfahrtskirche Maria-Freienstein, ein Werk des steirischen Malers Matthias von Görz, *Alte und Moderne Kunst*, 117, 1971, pp. 2–8.

⁴¹ ALTMANN 1994 (n. 15), pp. 25, 54–55; also Marjeta CIGLENEČKI, *Oprema gradov na Slovenskem Štajerskem od srede 17. do srede 20. stoletja*, Ljubljana 1997 (doctoral dissertation), pp. 28–29.



12. Carlo Cesio
after Pietro da Cortona:
Pair of Ignudi, in: *Galeria dipinta
nel palazzo del Prencipe Panfilio,
Romae, 1661 or later*



13. Franz Carl Remp:
Corner composition
(Element of Air), detail of the
fresco in the second floor foyer,
1705–1711, Palais Attems, Graz

Remp framed the central figural scene with an illusionistic architectural framework, formed of shortened double columns, and in the corners flanked by pairs of seated Ignudi.⁴² Brucher has already shown that Remp relied while painting the architectural framework on Cortona's ceiling paintings for the Palazzo Pamphilj in Rome (1651–1654);⁴³ these frescoes were reproduced in the series *Galeria dipinta nel palazzo del Prencipe Panfilio* (1661)⁴⁴ by Italian engraver Carlo Cesio (1622–1686).⁴⁵ Cesio's series provided Remp with a compositional template (figs. 10–13). He copied

⁴² Brucher compared Remp's architectural framework in second-floor foyer with the work of Domenico Piola (1627–1703) in the Palazzo Pantaleo Spinola (1558) in Genoa. See BRUCHER 1973 (n. 4), p. 53.

⁴³ BRUCHER 1973 (n. 4), p. 52.

⁴⁴ *Galeria dipinta nel palazzo del Prencipe Panfilio da Pietro Berrettini da Cortona intagliata da Carlo Cesio, vero originale. In Roma alla Pace alisegna di Parigi si vendono da Giovanni Giacomo De Rossi, 1661 (or later).*

⁴⁵ For Carlo Cesio's life and work, see Antonio VANNUGLI, Cesi[o], Carlo, *The Dictionary of Art* (ed. Jane Turner), 6, London-New York 1996, p. 362.

pairs of Cesio's Ignudi, who support the architectural ornaments, while substituting the central ovals with playful groups of putti representing the four elements. Three out of four pairs of Ignudi are almost identical in terms of composition to those depicted on reproductive prints. The position and gestures of some figures were adjusted to fit the composition of the Palais Attems fresco, which can predominantly be seen in the altered positions of their limbs.

Three frescoes in Palais Attems in Graz painted in both the foyers and monumental staircase depict the glorification of the Attems family, as well as the baroque ideals that reach their crowning moment in the patron's apotheoses. They were created in active collaboration between the patron Ignaz Maria Count Attems and his painter Franz Carl Remp. All of them attest to Remp's use of reproductive prints, which served as both a compositional and iconographic source. In some cases, Remp's scenes are almost identical copies of the depictions in reproductive prints, while sometimes they provided only a compositional template or source of motifs, which he combined with other visual sources, creating a whole new iconographic meaning. A difficulty in determining the source of influence is that we often cannot be sure which print the artist used when creating the ceiling paintings, since many reproductive prints circulating in Europe at that time were accessible in several series. We have shown that reproductive prints were one of the key mediators of artistic solutions, and as such were an integral part in the process of creating ceiling paintings. Although there has been no systematic research on the use of reproductive prints in the Remp's oeuvre, we have outlined their role as mediators of ideas in the creation of his frescoes in the Palais Attems which have been the subject of analysis in this article. Further research will surely reveal even more combinations with other visual sources, giving us a more detailed understanding of Remp's work in the Palais Attems.

Literature

- ALTMANN, Edith, *Der Pöllauer Stiftsmaler Matthias von Görz (1670–1731) und seine Zeitgenossen*, Graz 1994 (doctoral dissertation).
- BARTONI, Laura, *Le vie degli artisti. Residenze e botteghe nella Roma barocca dai registri di Sant'Andrea delle Fratte (1650–1699)*, Roma 2012.
- BAUMGÄRTEL, Bettina, Die Tugendheldin als Symbol kirchlicher und staatlicher Macht. Über die Galerie der starken Frauen in Ausstattungsprogrammen und Buchillustrationen, *Die Galerie der Starken Frauen/La Galerie des Femmes Fortes. Regentinnen, Amazonen, Salondamen* (eds. Bettina Baumgärtel, Silvia Neysters), München-Berlin 1995, pp. 140–223.
- BOREA, Evelina, MARIANI, Ginevra, *Annibale Carracci e i suoi incisori*, Roma 1986.
- BRUCHER, Günter, Die Fresken in der Wallfahrtskirche Maria-Freienstein, ein Werk des steirischen Malers Matthias von Görz, *Alte und Moderne Kunst*, 16, 1971, pp. 2–7.
- BRUCHER, Günter, *Die barocke Deckenmalerei in der Steiermark. Versuch einer Entwicklungsgeschichte*, Graz 1973.
- CAMPBELL, Malcolm, *Cortona at the Pitti Palace. A Study of the Planetary Rooms and Related Projects*, New Jersey 1977.
- CIGLENEČKI, Marjeta, *Oprema gradov na Slovenskem Štajerskem od srede 17. do srede 20. stoletja*, Ljubljana 1997 (doctoral dissertation).
- D'ARCAIS, Francesca Flores, L'attività viennese di Antonio Bellucci, *Arte Veneta. Rivista di storia dell'arte*, 18, 1964, pp. 99–109.
- DEMPSEY, Charles, *Annibale Carracci. The Farnese Gallery, Rome*, New York 1995.
- DICKEL, Hans, *Deutsche Zeichenbücher des Barock. Eine Studie zur Geschichte der Künstlerausbildung*, Hildesheim-Zürich-New York 1987 (Studien zur Kunstgeschichte, 48).
- Galeria dipinta nel palazzo del Principe Panfilio da Pietro Berrettini da Cortona intagliata da Carlo Cesio, vero originale. In Roma alla Pace alisegna di Parigi si vendono da Giovanni Giacomo De Rossi, 1661 (or later).*
- Galeriae Farnesianae Icones Romae in aedibus Sereniss. Ducis parmensis ab Annibale Carraccio ad Veterum aemulationem posterorumq. admiratione coloribus expressae cum ipsarum monocromatibus et ornamentis. A Petro Aquila delineatae incisae. Io: Iacobi de Rubeis cura, sumptibus ac typis excusae. Romae ad Templum S. Mariae de Pace cum Privil. Summi Pontificis, 1677.*
- HENGERER, Mark, Embodiments of Power? Baroque Architecture in the Former Habsburg Residences of Graz and Innsbruck, *Embodiments of Power. Building Baroque Cities in Europe* (ed. Gary Cohen), New York 2008, pp. 9–42.
- Heroicae virtutis imagines, quas eques Petrus Berrettinus Cortonensis pinxit Florentiae in aedibus sereniss. Magni Ducis Hebruriae in tribus cameris, Jovis, Martis, et Veneris. Curâ, & sumptibus Ioannis Iacobi de Rubeis, cum Priuilegio Summi Pontificis concessio Anno MDCXCI. die 22. Octobris Romae, Apud Dominicum de Rubeis eiusdem Ioannis Iacobi Haeredem ad Templum S. Mariae de Pace /.../. Superiorum Permissu, Romae 1691.*
- Imagines Farnesiani cubiculi cum ipsarum monocromatibus et ornamentis Romae in aedibus Sereniss. ducis parmensis. ab Annibale Carraccio aeternitati pictae. A Petro Aquila delineatae incisae. Io. Jacobus de Rubeis cura, sumptibus, ac typis editae Romae ad Templ. S. Mariae de Pace cum Priv. S. Pont. (1670–1692).*
- KOHLBACH, Rochus, *Steirische Baumeister. Tausendundein Werkmann*, Graz 1961.
- Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz. Die Profanbauten des I. Bezirkes. Altstadt* (ed. Wiltraud Resch), Wien 1997 (Österreichische Kunsttopographie, 53).
- LANDAU, David, PARSHALL, Peter, *The Renaissance Print 1470–1550*, New Haven 1994.

- LECHNER, Georg Matthias, *Der Barockmaler Franz Carl Remp (1675–1718)*, Wien 2010 (doctoral dissertation).
- LIPOGLAVŠEK, Marjana, *Baročno stropno slikarstvo na Slovenskem*, Ljubljana 1996.
- MAGANI, Fabrizio, *Antonio Bellucci. Catalogo Ragionato*, Rimini 1995.
- MAGANI, Fabrizio, 1692: Antonio Bellucci da Venezia a Vienna. Note sull'esordio veneziano e la prima attività austriaca, *Arte Veneta. Rivista di storia dell'arte*, 47, 1995, pp. 20–31.
- MARTIN, John Rupert, Immagini della virtù. The Paintings of the Camerino Farnese, *The Art Bulletin*, 38/2, 1956, pp. 91–112.
- MARTIN, Marie-Pauline, Le Cabinet des Beaux Arts de Charles Perrault. Le monument d'un Moderne, *La Revue de l'art*, 190/4, 2015, pp. 9–18.
- MEKE, Katra, Slikarska zbirka Ignaca Marije grofa Attemsa, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. 50, 2014, pp. 81–127.
- MERZ, Jörg Martin, *Pietro da Cortona. Der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom*, Tübingen 1991 (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, 8).
- MÖSENER, Karl, Deckenmalerei, *Barock* (ed. Hellmut Lorenz), München-London-New York 1999 (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 4), pp. 303–380.
- MÖSENER, Karl, Antonio Bellucci (1654–1715), Herkules als Tugendheld und Belohnung des Wahrheitsstrebens durch die Ewigkeit, *Barock* (ed. Hellmut Lorenz), München-London-New York 1999 (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 4), pp. 334–335, cat. 87.
- MÖSENER, Karl, Franz Karl Remp (1674–1718), Merkur und Abundantia sichern den Reichtum des Hauses Attems, *Barock* (ed. Hellmut Lorenz), München-London-New York 1999 (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 4), p. 336, cat. 89.
- MOSETTIG, Sigrid, *Das Stadtpalais der Grafen Attems zu Graz, Sackstrasse 17. Zur Bau- und Ausstattungsgeschichte*, Graz 2007 (master thesis).
- MUROVEC, Barbara, Grafični listi po Simonu Vouetu in Charlesu Le Brunu kot predloge za baročne stropne poslikave na Kranjskem in Štajerskem, *Acta historiae artis Slovenica*, 1, 1996, pp. 7–33.
- MUROVEC, Barbara, *Grafični cikli Ovidovih Metamorfoz in njihov vpliv na baročno slikarstvo na Slovenskem*, Ljubljana 1998 (master thesis).
- MUROVEC, Barbara, *Evropski likovni viri za baročno stropno slikarstvo v Sloveniji*, Ljubljana 2000 (doctoral dissertation).
- MUROVEC, Barbara, Wagingerjeva alegorija petih čutov v gradu Brežice, *Vita artis perennis. Ob osemdesetletnici akademika Emilijana Cevca*, Ljubljana 2000, pp. 403–408.
- MUROVEC, Barbara, Likovni viri za baročno stropno slikarstvo v Sloveniji, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. 39, 2003, pp. 92–145.
- MUROVEC, Barbara, Lepe umetnosti pod Attemsovimi patronatom, *Imago Musicae. Glasba na baročnih poslikavah brežiškega gradu* (eds. Metoda Kokole, Barbara Murovec), Ljubljana 2016, pp. 12–16.
- MUROVEC, Barbara, Historizirana podoba naročnika. Attemsova družinska portreta in Rembov avtoportret iz brežiškega gradu, *Acta historiae artis Slovenica*, 23/1, 2018, pp. 113–131.
- NUSSDORFER, Jolanda Rebecca, *Zur Baugeschichte und Ausstattung der Attems-Schlösser: Windisch-Feistritz (Slovenska Bistrica), Rann (Brežice), Stattenberg (Štatenberg) und Dornau (Dornava) in der ehemaligen Untersteiermark*, Graz 1994 (master thesis).
- PETRUCCI, Alfredo, Pietro Aquila, *Dizionario biografico degli Italiani*, 3, Rome 1961, pp. 656–657.
- POLLEROS, Friedrich, Auftraggeber und Funktionen barocker Kunst in Österreich, *Barock* (ed. Hellmut Lorenz), München-London-New York 1999 (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 4), pp. 17–50.
- RESCH, Wiltraud, Grazer Barockpalais – Ihre Stellung im überregionalen Kontext, *Barock. Regional – international* (eds. Götz Pochat, Brigitte Wagner), Graz 1993 (= *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz*, 25), pp. 305–316.

- SCHIFFER-EKHART, Armgard, *Das Stadtpalais der Grafen Attems zu Graz*, Graz 1993.
- VANNUGLI, Antonio, Cesi[o], Carlo, *The Dictionary of Art* (ed. Jane Turner), 6, London–New York 1996, p. 362.
- WEIGL, Igor, Prenova gradu Podčetrtek v letih 1715–1723, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 47/1–2, 1999, pp. 31–42.
- WEIGL, Igor, „Die Einheimischen bewundern die Gemälde“. Graf Ignaz Maria von Attems-Heligenkreuz als Auftraggeber und Sammler, *Kunsthistoriker*, 18/19, 2001/2002, pp. 50–55.
- ZADRAVEC, Dejan, Postavitev in postavljaivec materialnih in rodbinskih temeljev plemiške družine Attems na Štajerskem, *Zbornik občine Slovenska Bistrica. 3: Svet med Pohorjem in Bočem* (ur. Stanislav Gradišnik), Slovenska Bistrica 2009, pp. 99–114.
- ZORACH, Rebecca, RODINI, Elizabeth, On Imitation and Invention. An Introduction to the Reproductive Print, *Paper Museums. The Reproductive Print in Europe, 1500–1800* (eds. Rebecca Zorach, Elizabeth Rodini), Chicago 2005, pp. 1–31.
- ŽVORC, Maja, Herculean Allegory at the Čakovec Old Castle: Commissioner and Context, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 41, 2017, pp. 83–96.

Photographic credits

1, 4, 6, 8, 10, 12: Wikipedia Commons.

2–3, 5, 7, 9, 11, 13: Karin Požin.

Rembove stropne poslikave v graški palači Attems. Od grafičnih predlog do fresk

Povzetek

Prispevek obravnava vpliv grafičnih predlog na nastanek treh stropnih poslikav v graški palači Attems, ki jih je za pomembnega štajerskega naročnika Ignaca Marijo grofa Attemsa (1652–1732) naslikal Frančišek Karel Remb (1674–1718).

Izhodišče raziskovanja je dejstvo, da so v 17. in 18. stoletju grafične predloge pomembno zaznamovale nastanek poslikav, ki so krasile plemiška bivališča. Ob vseh neposrednih stikih z umetnostnimi spomeniki, ki so jih imeli slikarji in naročniki, so bili prav posamezni grafični listi ključni posredniki tako likovnih idej in vzorov kakor tudi kompozicijskih in ikonografskih virov.

Tri osrednje freske v graški palači Attems, ki jih je Remb naslikal med letoma 1705 in 1711, so tako kot druge štajerske umetnine nastale po vzoru pomembnih stropnih poslikav. S pomočjo alegorično-mitoloških vsebin je slikar upodobil poveljevanje moči in darežljivosti rodbine Attems, ki doseže vrh v treh naročnikovih apoteozah, naslikanih v obeh preddverjih in na reprezentančnem stopnišču. Pri snovanju fresk je Remb poleg drugih virov uporabljal tudi grafične predloge, na podlagi katerih je mogoče na novo identificirati nekatere prizore s fresk v graški palači.

Rembov neposredni naslon nanje je viden na freski v preddverju prvega nadstropja, kjer je upodobil apoteozo ostarelega Ignaca Marije grofa Attemsa, ki prejema odlikovanja. Osrednji figuralni prizor je pospremil s štirimi manjšimi, ki aludirajo na moralne vrline plemičev. Trije od štirih prizorov – *Scipionova vzdržnost*, *Sisigambida pred Aleksandrom Velikim* in *Apolon* – so v celoti posneti po grafičnih predlogah iz serije *Heroicae Virtutis Imagines* (1691), nastale po stropnih poslikavah Pietra da Cortone (1596–1669) v Planetarnih sobah (1641–1665) palače Pitti v Firencah. Remb je pri prenosu figuralnih prizorov na graško poslikavo v celoti ohranil njihovo kompozicijsko zasnovo in ikonografski pomen.

Tudi na reprezentančnem stopnišču, kjer sta upodobljena Merkur in Abundantia, ki zagotavljata blagostanje hiše Attems, je Remb uporabil grafično predlogo. V dveh manjših kartušah, naslikanih na dveh od štirih robov iluzionističnega arhitekturnega okvirja, je upodobil ženski figuri, pri katerih se je verjetno navezal na grafično predlogo, nastalo po delih Annibala Carraccija (1560–1609) za Camerino Farnese (1595–1597) v Palazzo Farnese v Rimu. Remb je pri vključitvi v graško poslikavo ohranil prvotno kompozicijo ženskih teles, dodal pa je putte in ju umestil v stilizirano pokrajino. Prilagodil je tudi njun ikonografski pomen – Inteligenco je spremenil v Diano z lokom, Čistost pa v Venero s putti.

Naslon na grafične predloge je viden tudi pri ignudih in atlantih, ki pri freskah v obeh preddverjih bogatijo videz iluzionističnih arhitekturnih okvirjev. V obeh omenjenih primerih Remb ni v celoti prekopal upodobitev z grafičnih predlog, ki so prav tako nastale po italijanskih stropnih poslikavah, temveč je njihovo kompozicijo prilagodil arhitekturnim danostim prostora graške palače. S tem je pokazal, da je bil z grafičnimi predlogami sposoben ravnati dovolj svobodno, jih prilagoditi naročnikovim željam in v kombinaciji z drugimi viri ustvariti nove umetniške stvaritve, ki sodijo med pomembnejša dela štajerskega baroka.

Franz Carl Remp zwischen Graz und Wien

Georg Lechner

Dr. Georg Lechner, Belvedere, Wien, Prinz Eugen-Straße 27, 1030 Wien,
g.lechner@belvedere.at

Izveček:

Frančišek Karel Remb med Gradcem in Dunajem

1.01 Izvirni znanstveni članek

V letih 1704/05–1710 je Frančišek Karel Remb bival v Gradcu in v službi Ignaca Marije grofa Attemsa sodeloval pri opremlenju novozgrajene palače Attems. Ob tem so takrat nastale oltarne slike za cerkve v Gradcu, Stainzu in Voitsbergu. Najpozneje leta 1711 se je Remb z družino preselil na Dunaj in deloval zlasti za benediktinski samostan Kremsmünster in samostan avguštinskih kanonikov St. Florian. Rembova dela za palačo Attems so stilistično heterogena. Glede na nekajletno nastajanje so razlike lahko posledica nameravane namestitve slik, predvsem pa slikarskega razvoja umetnika med izvajanjem obsežnega naročila. Med poznejšimi deli se zlasti leta 1713 dokončani cikel historičnih slik za samostan Kremsmünster odlikuje s kompozicijskim in slikarskim bogastvom. Rembovo nadaljnje slikarsko zorenje med dunajskim obdobjem potrjujejo supraporte za samostan St. Florian.

Ključne besede: Frančišek Karel Remb, baročno slikarstvo, naročništvo, Ignac Marija Attems, grad Brežice, palača Attems v Gradcu

Abstract:

Franz Carl Remp between Graz and Vienna

1.01 Original scientific article

Between 1704/1705 and 1710 Franz Carl Remp lived in Graz and while in the service of Ignaz Maria Count of Attems participated in the furnishing of the newly built Palais Attems. At the same time, he produced altar paintings for churches in Graz, Stainz, and Voitsberg. Remp and his family moved then to Vienna – 1711 at the latest – and during this time he mainly worked for the Kremsmünster Benedictine monastery and the St. Florian Augustinian Canons' monastery. Remp's works for the Palais Attems are stylistically heterogeneous. Since they were several years in the making, the differences could be a consequence of the intended placement of the paintings, and especially of Remp's artistic development during the execution of the large commission. Among his later works, the cycle of historical paintings for the Kremsmünster monastery, which was finished in 1713, is particularly recognized for the richness of its composition and painting. The supraporte for the St. Florian's monastery attest to Remp's maturation as a painter during his Viennese period.

Keywords: Franz Carl Remp, Baroque painting, patronage, Ignaz Maria Attems, Brežice Castle, Palais Attems in Graz

Wann genau der am 14. Oktober 1675¹ in Ratmannsdorf (Radovljica) getaufte Franz Carl Remp nach Graz übersiedelte, ist nicht zu eruieren. Wie so oft bei Künstlern des Barock, lässt sich auch seine Biografie – trotz zahlreicher Quellen und Dokumente – nur lückenhaft nachzeichnen. Fest steht, dass sich der anfänglich bei seinem Vater Johann Georg Remp (1648/1650–1716) ausgebildete Maler im Jahr 1694 „in der frembde“ befand, um seine Fertigkeiten zu vervollkommen. Am 5. Juni desselben Jahres suchte der ältere Remp bei den Krainer Ständen um eine Förderung für seinen abwesenden Sohn an, die in einer Höhe von 150 Gulden gewährt wurde. Bis zur Feststellung dieser Tatsache galt nämlich die Annahme, dass der junge Künstler ein Stipendiat von Ignaz Maria Graf Attems (1652–1732) war.² 1696 bat Johann Georg Remp neuerlich um Unterstützung für seinen Sohn, der sich damals in Rom befand und in eine Notlage geraten war. Daraufhin erhielt er 200 Gulden zugesprochen.³ Während Rom als Aufenthaltsort damit belegt ist, können etwaige weitere Stationen vorläufig nur auf stilkritischem Weg erörtert werden.

In der 1715 von Johannes Gregor Thalnitscher (Dolničar, 1655–1719) verfassten Biografie heißt es, Remp sei nach Venedig und Rom gelangt, wo er an der Akademie studiert habe.⁴ Diese Behauptung lässt sich jedoch nicht verifizieren, denn im Schülerverzeichnis ist sein Name nicht nachweisbar.⁵

Im Ausgabenbuch der gräflich Attems'schen Herrschaft Rann (Brežice) finden sich für den Zeitraum vom 12. März 1702 bis zum 11. März 1703 Hinweise auf einen „Maller Franz“, einen „Maller Wasellio“, der wohl mit Vergoldungsarbeiten betraut worden war, sowie einen „andern Maller, so allein 14 Tag alda gewest“.⁶ Bei den Ausgaben für Schmalz und Speck findet sich zusätzlich der Hinweis, dass sich der Maler Franz neuneinhalb Wochen in Brežice aufgehalten hat. Dies alles lässt den Schluss zu, dass es sich dabei um Franz Carl Remp handelt, der damals an der Freskierung des Festsaaes im Schloss gearbeitet hat.

1707 begegnet uns Remp bereits in Graz, wo er sich gegen den Vorwurf der Fröttereie verteidigen musste: Er soll unerlaubterweise auch für andere Auftraggeber als den Grafen Attems tätig gewesen sein und obendrein einen Lehrjungen unter seine Fittiche genommen haben. Letztlich erwiesen sich die Anschuldigungen als haltlos. Die Eingabe von Ignaz Maria Attems enthält die Information, dass er den Künstler bereits „vor sehr vill Jahren“ aufgenommen habe und dass er für ihn nach dessen Eheschließung ein Quartier außerhalb seines Hauses suchen musste.⁷ Wann

¹ Publikation des Eintrags aus dem Taufbuch: Viktor STESKA, Štiri pisma župnika Franca Avsca, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 22/1–2, 1944, S. 140–141; Blaž RESMAN, O nekaterih starejših radovljiških likovnih umetnikih, *Radovljiški zbornik* 1995, Radovljica 1995, S. 191, Anm. 24.

² Diese Behauptung findet sich bei Joseph WARTINGER, Aeltere plastische Künstler in Steyermark, *Steyermärkische Zeitschrift*, 11, 1833, S. 99, und konnte durch Uroš LUBEJ, Prispevki k biografijam na Kranjskem delujočih flamskih in holandskih slikarjev druge polovice XVII. stoletja, *Acta historiae artis Slovenica*, 2, 1997, S. 37, widerlegt werden. Vgl. auch Igor WEIGL, „Die Einheimischen bewundern die Gemälde“: Graf Ignaz Maria von Attems-Heiligenkreuz als Auftraggeber und Sammler, *Kunsthistoriker*, 18/19, 2001/2002 (2003), S. 54, Anm. 14.

³ Blaž RESMAN, „Podpisi“ svetnih naročnikov na sakralnih umetninah, *Profano v sakralnem. Študije o vizualizaciji posvetnih teženj in motivov v cerkveni umetnosti* (Hrsg. Mija Oter Gorenčič), Ljubljana 2019, S. 136, Anm. 17.

⁴ Ioannes Gregorius THALNITSCHER, *Ectypon Bibliothecae Publicae Labacensis*, 1715, Semeniška knjižnica, Ljubljana, rkp. 14, S. 102.

⁵ Freundliche Mitteilung von Angela Cipriani.

⁶ Steiermärkisches Landesarchiv, Graz (StLA), Archiv Attems, K. 301, H. 1743. Der Maler Franz wird auf Fol. 9r sowie auf Fol. 14r erwähnt. Dieses Dokument wurde erstmals von Igor Weigl berücksichtigt; Igor WEIGL, *Matija Persky. Arhitektura in družba sredi 18. stoletja*, Ljubljana 2000 (unpublizierte Magisterarbeit), S. 41, Anm. 142.

⁷ StLA, I. Ö. Reg., Ea., 1707–VII–56. Vollständige Abschrift in Ida SCHMITZ, *Kirche und Kloster der Ursulinen in*

und wo Remp seine Frau Maria Ludovica ehelichte, entzieht sich unserer Kenntnis; in den Grazer Matriken dieser Jahre konnte zumindest bislang kein Hinweis gefunden werden. Als Trauzeugen ist Remp noch am 28. April 1710 bei der Verehelichung von Johann Anton Benedict Popill mit Maria Barbara Fellner in Graz nachweisbar.⁸ Am 24. Februar 1712 wurde sein Sohn Franz Joseph jedoch bereits in Wien getauft, weshalb eine Übersiedlung aus Graz in die Haupt- und Residenzstadt im Jahre 1711, vielleicht auch bereits 1710, anzunehmen ist.⁹ In den Jahren 1712 und 1713 findet sich Remp mehrfach in den Zahlungsbüchern des Benediktinerstiftes Kremsmünster und ab 1713 bis zu seinem Ableben im Jahr 1718 auch in jenen des Augustiner-Chorherrenstiftes St. Florian. 1715 erfolgte seine Ernennung zum kaiserlichen Titular-Hof-Historienmaler, was es ihm ermöglichte, gleichsam als Unternehmer zu agieren.¹⁰ Eine Tätigkeit für den kaiserlichen Hof respektive eine Bezahlung war damit nicht verbunden. Wie sich seine Auftragslage von da an gestaltete, lässt sich schwer eruieren, da aus dem Zeitraum zwischen 1715 und 1718 bislang nur verhältnismäßig wenige Werke bekannt sind.

Nachdem seine Frau Maria Ludovica bereits am 11. Dezember 1717 im Alter von nur 29 Jahren verstorben war, folgte ihr Franz Carl Remp am 22. September 1718 nach. Die beiden minderjährigen Töchter Maria Francisca und Maria Victoria waren nun Vollwaisen. Während sich von der ersten jegliche Spur verliert, ehelichte die zweite am 15. Februar 1729 Ignatius Schossek, der im Ehekontrakt als „Kay[serlicher] leib garde Hatschier“ erscheint. Das weitere Schicksal des Paares ist nicht bekannt. Ursprünglich hatte der Maler seinen Bruder, den Juristen Joseph Anton Remp, als Vormund seiner Töchter vorgesehen. Dieser muss jedoch bald nach Franz Carl Remp verstorben sein, weshalb schließlich der dritte Bruder, der Geistliche Ignaz Johann Remp, zum Vormund der beiden Schwestern wurde. Er war in den niederösterreichischen Orten Senning, Gastern und zuletzt in Kühnring tätig, wo er 1744 verschied.¹¹

Einige Aufschlüsse in Bezug auf die Lebensumstände von Franz Carl Remp erlaubt das 1719 erstellte Verlassenschaftsinventar.¹² Geld und Silber waren im Ausmaß von lediglich 4 Gulden und 6 Kreuzern vorhanden. Dies legt den Schluss nahe, dass der Künstler in der letzten Zeit seines Lebens seinem Beruf kaum oder gar nicht mehr nachgehen konnte und etwaige Reserven aufgebraucht waren. Ein Blick auf die vorhandenen Textilien und Möbel zeigt allerdings deutlich, dass Remp und seine Familie doch gutbürgerlich gelebt haben müssen. Unter seinen Kleidungsstücken finden sich etwa Rock, Weste und Hosen aus rotem Stoff, die mit goldenen Knöpfen und Borten bestückt waren und an eine elegante Erscheinung des Malers denken lassen – etwa vergleichbar dem freskierten Selbstbildnis in Brežice (Abb. 1). Mit Spitzen besetzte Leintücher sprechen ebenfalls für einen gediegenen Haushalt. Letzten Endes umfasste die Schätzsumme 318 Gulden und 29 Kreuzer, wovon aber allein 183 Gulden auf die hinterlassenen respektive noch nicht bezahlten

Graz. Ein Beitrag zur steiermärkischen Kunstgeschichte, Graz 1927 (unpublizierte Dissertation), S. 83–87 [recte: 86–89], Nr. 2; Georg Matthias LECHNER, *Der Barockmaler Franz Carl Remp. 1675–1718*, Wien 2010 (unpublizierte Dissertation), S. 207–210, Q 4.

⁸ Diözesanarchiv Graz, Altmatrizen der Stadtpfarre Graz-Hl. Blut, Trauungsbuch VIII (1700–1714), S. 341.

⁹ Pfarrarchiv St. Stephan, Wien, Taufprotokoll 1711–1713, 24. Februar 1712.

¹⁰ Österreichisches Staatsarchiv (OeStA), Haus-, Hof- und Staatsarchiv (HHStA), Wien, Obersthofmeisteramt, Hofparteiprotokolle des Obersthofmeisteramtes, Bd. 8, Fol. 416r–417r.

¹¹ Diözesanarchiv St. Pölten, Pfarre Kühnring, Tauf-, Trauungs- und Sterbebuch, 1.1.1671–31.12.1783, Sign. 01,2,3/02, 5. November 1744. Für diesen Hinweis habe ich Brigitta Remp zu danken.

¹² OeStA, HHStA, Obersthofmarschallamt, Abhandlungen, Karton 667 (Nr. 2000–2089, 1719–1729), Abhandlung 2047 (1719). Vollständige Transkription in LECHNER 2010 (Anm. 7), S. 222–225.

Gemälde entfielen. Eingedenk der Tatsache, dass Remp in Kremsmünster pro Altarbild 300 Gulden und pro Historienbild 200 Gulden erhalten hatte, wird einem bewusst, wie gering seine Hinterlassenschaft war. Inwieweit Remp der Autor sämtlicher in seiner Wohnung befindlichen Gemälde war, muss offen bleiben, da sich keine explizite Nennung irgendeines Namens in der von dem kaiserlichen Hofmaler Nikolaus Rixner¹³ erstellten Schätzliste findet. Die wertvolleren unter den Werken sind ein *Hl. Franziskus* in Lebensgröße um 100 Gulden, der sich beim Spitalmeister des kaiserlichen Spitals befand, ein nicht näher bezeichnetes Gemälde beim Grafen Seilern um 60 Gulden, das aber gestrichen wurde, ein ebenfalls gestrichenes Stück eines *Bauern mit der Flöte* um 40 Gulden bei „Reverendarij Manigetin [?]“ sowie ein *Dio- genes* um 30 Gulden bei „hoff secretarj Siberts“. In diesen Fällen ist anzunehmen, dass es sich um Werke von Remp handelt, deren Bezahlung wohl noch ausstand. Interessant sind bei dieser kleinen Auswahl die unterschiedlichen Themen, wobei der *Bauer mit der Flöte* überrascht, da aus dem Opus des Künstlers derartige Genredarstellungen bislang nicht bekannt sind. Von der Schätzung ausgenommen wurden fünf Porträts, bei denen es sich vielleicht um Bildnisse von Familienmitgliedern handelte.

Es ist ein Zeitraum von weniger als zwei Jahrzehnten, aus denen Arbeiten von Franz Carl Remp bekannt sind. Das Schaffen reicht vom Frühwerk in Slowenien nach seiner Rückkehr aus Italien (um 1702/1703) über die Tätigkeit als Hofmaler für den Grafen Ignaz Maria Attems in Graz (wohl um 1704/1705 bis um 1711) bis hin zu den Wiener Jahren, in denen er insbesondere für die oberösterreichischen Stifte Kremsmünster (1712/1713) und St. Florian (1713 bis 1718) Aufträge ausführte. Gerade hinsichtlich der letzten Lebensjahre sind jedoch nicht besonders viele Werke bekannt, so dass hier noch mit weiteren Gemälden zu rechnen ist. Dies ist vor allem in Bezug auf private Auftraggeber interessant, die es – den Angaben in der oben genannten Schätzliste folgend – gegeben haben muss.

Zu den frühesten bekannten Arbeiten zählt das im Erzbischöflichen Palais in Ljubljana befindliche *Herz Jesu-Bild* (Abb. 2). Dieses befand sich ursprünglich in dem Konvent der Klarissen in Ljubljana, die bereits 1702 – und damit für mitteleuropäische Verhältnisse sehr früh – um ein



1. Franz Carl Remp: Selbstbildnis, Schloss Brežice

¹³ Der aus Bayern gebürtige Nikolaus Veit Rixner, dessen genaue Lebensdaten unbekannt sind, ist zwischen 1691 und 1731 in Wien durch Dokumente fassbar und fungierte mehrfach als Schätzmeister. Siehe dazu Herbert HAUPT, *Das Hof- und hofbefreite Handwerk im barocken Wien 1620 bis 1770. Ein Handbuch*, Wien-Innsbruck 2007 (Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte, 46), S. 646, Nr. 3371.



2. Franz Carl Remp: Herz Jesu-Bild,
Erzbischöfliches Ordinariat, Ljubljana

Privileg zur Gründung einer Herz Jesu-Bruderschaft ansuchten.¹⁴ Die Entstehung des Gemäldes fällt damit sehr wahrscheinlich in die unmittelbare Zeit vor Remp's Weggang aus seiner Heimat Richtung Graz. Im Übrigen ist die Autorschaft durch die Erwähnung in den *Annales Urbis Labacensis* von Johannes Gregor Thalnitscher überliefert.¹⁵

Die Komposition beruht auf der zweiten Offenbarung der hl. Margareta Maria Alacoque, die anschließend von ihr selbst oder von einer Novizin in Form einer Zeichnung dokumentiert wurde.¹⁶ Verbreitung erlangte diese Form der Darstellung vor allem durch Gebetszettel, und gewiss hat auch Franz Carl Remp für sein Gemälde auf einen solchen zurückgegriffen. Anna Coreth erwähnt etwa das Bruderschaftsblatt der Wiener Herz Jesu-Bruderschaft,¹⁷ das jedoch nur den zentralen Teil zeigt. Weitere Beispiele dieser kleinformatigen Blätter mit Texten in französischer und in niederländischer Sprache zeigen auch die vier adorierenden Engel, sodass wir annehmen dürfen, dass diese oder weitere Remp bekannt gewesen sind.¹⁸ Und gerade durch diese Engel vermag der Künstler die

bildlich festgehaltene Vision vom streng Dokumentarischen zu befreien und dem Gemälde seinen eigenen künstlerischen Stempel aufzudrücken. Der links dargestellte Engel lässt sich gut mit dem David in *David bei Abimelech*¹⁹ vergleichen. Dieses Werk kam 1861 als Legat von Ignaz Graf Attems in die Sammlung der Alten Galerie in Graz, fungierte einst wohl als Supraporte und wurde in

¹⁴ Anna CORETH, *Liebe ohne Maß. Geschichte der Herz-Jesu-Verehrung in Österreich im 18. Jahrhundert*, Maria Roggendorf 1994 (Cor ad cor. Schriften im Dienst der Herz-Jesu-Verehrung, 4), S. 33. Hinsichtlich der Ikonografie des Herz Jesu-Bildes ist die Mitwirkung der Jesuiten anzunehmen, die als Beichtväter der Klarissen agierten. Siehe dazu Blaž RESMAN, *Šentjakobska cerkev v 18. stoletju, Jezuitski kolegij v Ljubljani (1597–1773). Zbornik razprav* (Hrsg. Vincenc Rajšp), Ljubljana 1998 (Redovništvo na Slovenskem, 4), S. 192, sowie Ana LAVRIČ, *Bratovščine v klariških samostanih na Kranjskem. Njihova umetnostna in duhovna dediščina, Acta historiae artis Slovenica*, 25/1, 2020, S. 31–33.

¹⁵ Ioannes Gregorius THALNITSCHER, *Annales Urbis Labacensis. Das ist Laybacherische Jahrgeschichten Von An[no] 1660, bis 1700. Continuiert von an[no] 1700 bis 1718*, Semeniška knjižnica, Ljubljana, rkp. 11, Fol. 130v.

¹⁶ *Heilige Margareta Maria Alacoque. Leben und Offenbarungen von ihr selbst geschrieben und ergänzt durch Zeitgenossen*, Freiburg 1984³, S. 77–78, 194–195.

¹⁷ CORETH 1994 (Anm. 14), S. 65.

¹⁸ Vgl. Antiquariat Bierl, Eurasburg, Katalog 183, Winter 2020, S. 96, Nrn. 960, 962, 963 (letzte mit Abb.).

¹⁹ Graz, Universalmuseum Joanneum, Alte Galerie, Inv. Nr. 180, Öl auf Leinwand, 94 × 188,5 cm.

der älteren Literatur hinsichtlich der Zuschreibung angezweifelt.²⁰ Gerade die Gegenüberstellung zeigt jedoch, dass es sich um denselben Künstler handeln muss, wobei das Grazer Bild wohl bald darauf entstanden sein dürfte.

Gleichsam den Übergang zur Grazer Zeit markiert die Freskierung des Festsaaes in Brežice. Auch wenn Franz Carl Remp immer wieder in Zusammenhang mit den Fresken genannt wurde, galt die Frage der Zuschreibung lange Zeit als ungeklärt. So wurde etwa die Zusammenarbeit von zwei verschiedenen Künstlern erwogen.²¹ Mittlerweile herrscht Konsens darüber, dass es sich dabei um ein Werk von Remp handelt. Die erfolgreiche Ausgestaltung dieses Saales auf einem Landschloss war gewiss eine gute Empfehlung für den umfangreichen Auftrag der künstlerischen Ausstattung des Grazer Stadtpalais als zukünftigem Hauptsitz der gräflichen Familie Attems.

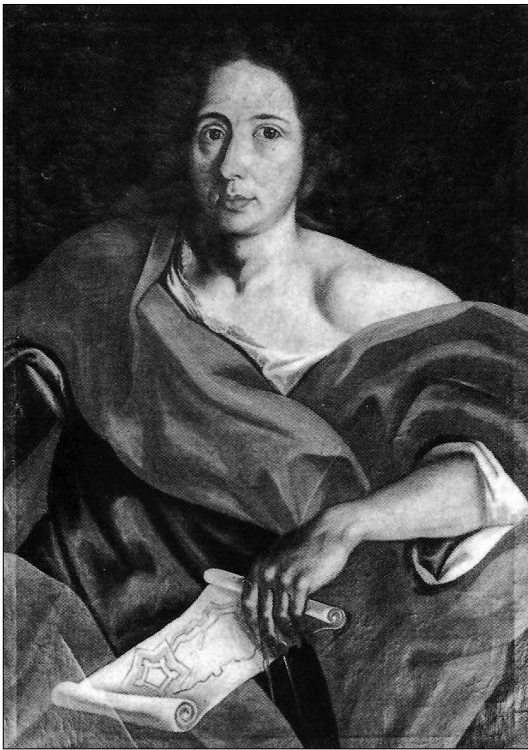
Die nicht zu leugnende stilistische Heterogenität in Brežice scheint sich jedoch dadurch zu erklären, dass ein junger Künstler, der mit vielfältigen Eindrücken von einer Studienreise zurückgekehrt ist, einen großen Auftrag erhält, der seine Selbstständigkeit enorm herausfordert. So kommt es nicht zu einer ineinander verwobenen illusionistischen Deckengestaltung, sondern zu einem Aneinanderfügen von Einzelszenen. Noch später, in den Fresken des Palais Attems, die im Format freilich kleiner sind, macht sich diese Eigenschaft bemerkbar. Remp blieb – anders als etwa Johann Michael Rottmayr (1654–1730) oder später Daniel Gran (1694–1757) – zeitlebens dem klassischen Staffeleigemälde verpflichtet und fand sich in derart großen Maßstäben nur mühevoll zurecht. Auch die Deckengemälde des Palais Attems scheinen mehrheitlich als konventionelle Staffeleibilder gedacht, die den Raum nach oben hin kaum bis gar nicht öffnen und ebenso für eine Präsentation an der Wand geeignet wären. Dies betrifft insbesondere Darstellungen wie *Achilles und Cygnus*, *Luna und Endymion* und das *Urteil des Paris* in den hinteren drei Räumen des ersten Stockwerks sowie die durchaus bravouröse Umsetzung von *Jakob und Rahel am Brunnen* im ersten Raum des zweiten Stocks.

Ganz anders muten hingegen die sechs hochovalen Gemälde an, die ursprünglich sämtlich Teil der Wandgestaltung des Saales in Brežice waren und bei denen es sich um vier allegorische Darstellungen sowie zwei Familienbildnisse handelt.²² Drei Allegorien befinden sich nach wie vor in situ, die vierte konnte durch die Narodna galerija in Ljubljana erworben werden. Lange Zeit als verschollen galten zwei Gemälde, von denen eines Ignaz Maria Graf Attems mit dreien seiner Söhne zeigt und das andere seine erste Gemahlin Maria Regina (1659–1715), geborene Freiin von Wurmbrand-Stuppach, mit der Tochter Maria Charlotte sowie zwei weiteren kleinen Knaben.

²⁰ Robert Meeraus spricht knapp von einem „angeblichen Remp“, und Ida Schmitz reiht das Werk unter die Gemälde mit zweifelhafter Zuschreibung; Robert MEERAUS, Zur Barockausstellung im Landesmuseum „Joanneum“ in Graz, *Der Cicerone. Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler*, 16, 1924, S. 415–416; SCHMITZ 1927 (Anm. 7), S. 63 [recte: 64], Nr. 5.

²¹ Anica Cevc erkannte stilistische Charakteristika von Matthias von Görz und stellte deshalb die alleinige Autorschaft Remp in Frage (Anica CEVC, Freske Matthiasa von Görza v Marijini cerkev v Zagorju pri Podčetrtku, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. F. 16, 1980, S. 69, 73). Barbara Murovec wiederum vermutete, dass die Fresken von Antonio Maderni begonnen und nach dessen Tod von Franz Carl Remp vollendet wurden (Barbara MUROVEC, Antonio Maderni. Je bil pozabljeni Weissenkircherjev zet iz Capolaga prvi Attemsov freskant?, *Slovenska umetnost in njen evropski kontekst* (Hrsg. Barbara Murovec), Ljubljana 2007, S. 120, 122).

²² Vgl. dazu in jüngerer Zeit Ferdinand ŠERBELJ, Ovalne slike Frančiška Karla Remba v Viteški dvorani brežiškega gradu, *Litterae pictae. Scripta varia in honorem Nataša Golob septuagesimum annum feliciter complentis* (Hrsg. Tine Germ, Nataša Kavčič), Ljubljana 2017, S. 379–393, sowie Barbara MUROVEC, Historizirana podoba naročnika. Attemsova družinska portreta in Rembov avtoportret iz brežiškega gradu, *Acta historiae artis Slovenica*, 23/1, 2018, S. 113–131.



3. Franz Carl Remp (?): Ignaz Maria Graf Attems, unbekannter Verbleib

Diese beiden Bildnisse tauchten vor einigen Jahren in fragmentiertem Zustand in Privatbesitz auf und konnten auf Basis der von Ferdinand Šerbelj publizierten historischen Fotografien identifiziert werden. Mittlerweile sind sie Teil der Sammlung Schloss Eggenberg in Graz.²³

Von dem Porträt des Grafen Attems existiert darüber hinaus eine Detailwiederholung, die 1994 im Dorotheum in Wien angeboten wurde und deren Verbleib bislang ungeklärt bleiben muss (Abb. 3).²⁴ In Unkenntnis des Originals und auf Basis der Schwarzweißabbildung ist die Autorschaft nicht definitiv zu klären, doch bezeichnend ist, dass das Gemälde im Katalog als Bildnis eines Architekten aufscheint, das von einem italienischen Künstler des 18. Jahrhunderts geschaffen wurde. Dies ist wohl durch die Ausschnitthaftigkeit bedingt, lässt aber auch den Schluss zu, dass noch weitere Gemälde Remp's, deren eigentlicher Autor längst in Vergessenheit geraten ist, als Werke der italienischen Schule kategorisiert wurden.

Die von Remp für das Palais Attems in der Grazer Sackstraße geschaffenen Werke sind zahlreich und vielfältig. Sie reichen von Fres-

ken über großformatige Decken- und Historiengemälde sowie Supraporten bis hin zu Bildern, die nicht Teil der Ausstattung waren, sondern von vornherein in die Gemäldesammlung aufgenommen wurden. Ein beträchtlicher Teil davon befindet sich noch heute in situ im Palais, doch darf dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass viele Werke veräußert wurden und sich mittlerweile zumeist in musealem Besitz befinden. Derzeit existieren noch 14 Supraportengemälde im ersten Stockwerk, während es im zweiten keine mehr gibt. Im Fideikommissinventar von 1879 sind jedoch noch 35 derartige Bilder für das gesamte Gebäude angeführt.²⁵ In einigen Fällen gibt es zwar keinen Hinweis auf den Künstler, jedoch darf Remp zumindest in den meisten Fällen als Autor angenommen werden.

Prägend für das Erscheinungsbild der Innenausstattung des Palais müssen auf jeden Fall die großformatigen historischen und allegorischen Darstellungen gewesen sein, die in dem 1733 erstellten Verlassenschaftsinventar nach Ignaz Maria Attems in den Vorsälen des ersten und zweiten Stockwerks als „grosse ovidische Stuckh“ und „grosse St[ücke]“ angeführt sind.²⁶ Einige dieser Gemälde sind in der Alten Galerie am Universalmuseum Joanneum erhalten. Sie weisen jeweils eine

²³ Ferdinand ŠERBELJ, *Bistriški grad*, Slovenska Bistrica 2005, S. 52–53.

²⁴ *Alte Meister. Kunstauktion im Palais Dorotheum*, Dienstag, 1. März, Wien 1994, Lot 199.

²⁵ Archiv der Alten Galerie am Universalmuseum Joanneum, Graz, Fideikommissinventar der gräflich Attems'schen Gemäldesammlung, 1. April 1879.

²⁶ StLA, Archiv Attems, K. 8, H. 59, Fol. 45r (publiziert in LECHNER 2010 (Anm. 7), S. 234).



4. Franz Carl Remp: *David und Abischai im Zelt des schlafenden Saul*, Palais Attems, Graz

Höhe von ca. 225 cm bei Breiten von 308 cm bis 411 cm auf.²⁷ Eingedenk der Dominanz derartig großer Bilder präsentieren sich beide Räume heute umso kahler und die Deckenfresken stehen in starkem Kontrast zu den einheitlich hellen Wänden.

Bei der Gegenüberstellung von Werken, die sich im Palais Attems befinden oder dafür geschaffen wurden, ergibt sich in stilistischer Hinsicht bisweilen ein heterogenes Bild. Diese Tatsache wurde in den entsprechenden Bänden des Dehio wie der Kunsttopographie mit der Hinzuziehung von Gehilfen begründet.²⁸ Dass Remp einen derartigen Mitarbeiter hinzugezogen hat, ist aufgrund des oben erwähnten, unbegründeten Vorwurfs der Fröttei unwahrscheinlich. Daher scheint es zielführend, eine kontinuierliche Entwicklung anzunehmen und eine zumindest vage Abfolge zu definieren. Darüber hinaus ist zu berücksichtigen, dass nicht alle Werke mit derselben Konzentration ausgeführt wurden, da sie an verschiedenen Orten eingesetzt wurden und der Ausführungsgrad daher als funktionsabhängig beschrieben werden kann. Die drei Supraportengemälde im Prunkzimmer des ersten Stockwerks werden etwa in beiden Publikationen als Arbeiten von Gehilfen angeführt. Sie weisen jedoch sämtlich Charakteristika auf, die für Remp's Schaffen kennzeichnend sind. Anzuführen ist dahingehend die schmale Raumbühne, in der die dargestellten Personen agieren, sowie die Integration von Köpfen im Profil. Dies zeigt etwa die Darstellung von *David und Abischai im Zelt des schlafenden Saul* (Abb. 4). Was auf den ersten Blick etwas sperrig anmutet, entpuppt sich bei näherer Betrachtung als präzise ausgearbeitetes Gemälde. Dies betrifft die Modellierung der Gesichter und Körper ebenso wie die detailliert wiedergegebene Bettwäsche. Es bestehen darin nicht nur Gemeinsamkeiten

²⁷ Graz, Universalmuseum Joanneum, Alte Galerie, Inv. Nr. 1053 (Allegorie – Tapferkeit, Gerechtigkeit und Ehre), Reg. Nr. 37a (Saturn mit drei weiblichen allegorischen Figuren), Reg. Nr. 38a (Allegorie mit Saturn), Reg. Nr. 37b (Allegorie der Unschuld), Reg. Nr. 38b (Allegorie – Ein Mann, zwei weibliche Figuren und ein Genius).

²⁸ *Graz* (Bearb. Horst Schweigert), Horn-Wien 1979 (Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs), S. 97–99; *Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz. Die Profanbauten des I. Bezirkes. Altstadt* (Bearb. Wiltraud Resch), Graz 1996 (Österreichische Kunsttopographie, 53), S. 508–511.



5. Franz Carl Remp: *Szene aus dem Alten Testament (?)*, Palais Attems, Graz

mit weiteren Supraporten im Palais Attems, bei denen Remp's Autorschaft bislang nicht angezweifelt wurde, sondern auch zu späteren Werken des Künstlers. Hinzuweisen ist an dieser Stelle etwa auf den Zyklus von Historienbildern für das Stift Kremsmünster, der 1712 beauftragt und 1713 bezahlt wurde.²⁹ Besonders in Bezug auf die Stofflichkeit wird hier ein großer Reichtum geboten, sodass umso mehr zu bedauern ist, dass von den ursprünglich dreizehn Gemälden fünf, die separat von den anderen aufbewahrt wurden, bei einem Brand im Jahr 1866 zerstört wurden.³⁰

Angesichts des Zeitraums von mehreren – möglicherweise sechs bis acht – Jahren sind die stilistischen Unterschiede jedenfalls auch als Entwicklung zu lesen. Gerade hinsichtlich der Supraportengemälde für das Palais Attems lässt sich eine stetig größer werdende Räumlichkeit beobachten, wobei Remp das in diesem Kontext hervorstechende Porträt im strengen Profil (Abb. 5) auch in späteren Werken beibehält. Die Heterogenität der Ausführung der Gemälde ist wohl, wie bereits erwähnt, auch dadurch begründet, dass die einzelnen je nach Verwendungszweck mit unterschiedlicher Sorgfalt ausgeführt wurden.

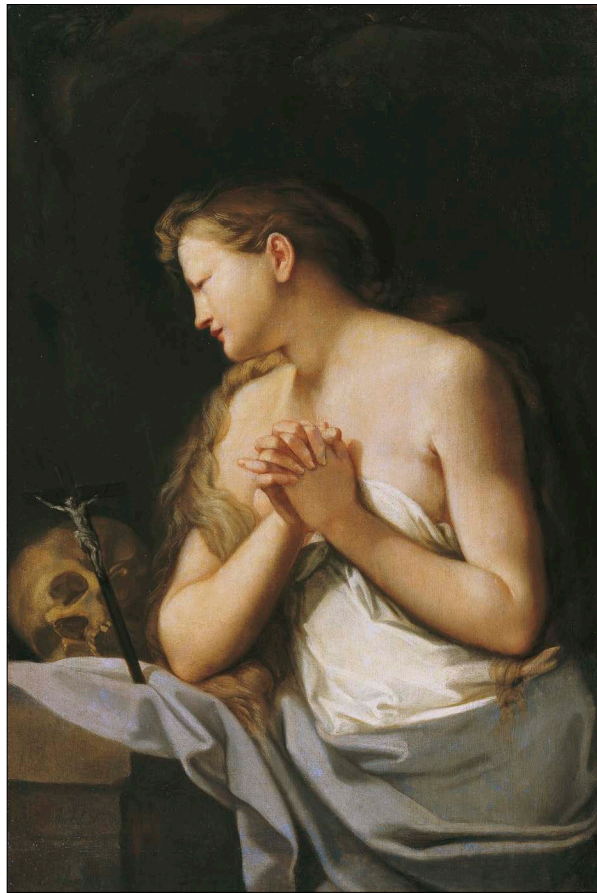
Die *Büßende hl. Magdalena* (Abb. 6) sowie einige Supraportengemälde erscheinen besonders elaboriert und sind vermutlich eher gegen Ende der Grazer Zeit – also um 1710 – entstanden. Als Beispiele seien an dieser Stelle etwa *Pan und Syrinx*³¹ in Ljubljana sowie *Lot und seine Töchter*³²

²⁹ *Archivalische Vorarbeiten zur Österreichischen Kunsttopographie. Gerichtsbezirk und Stift Kremsmünster* (Hrsg. Willibrod Neumüller), 1, Wien 1961, S. 69–70, Nr. 2969.

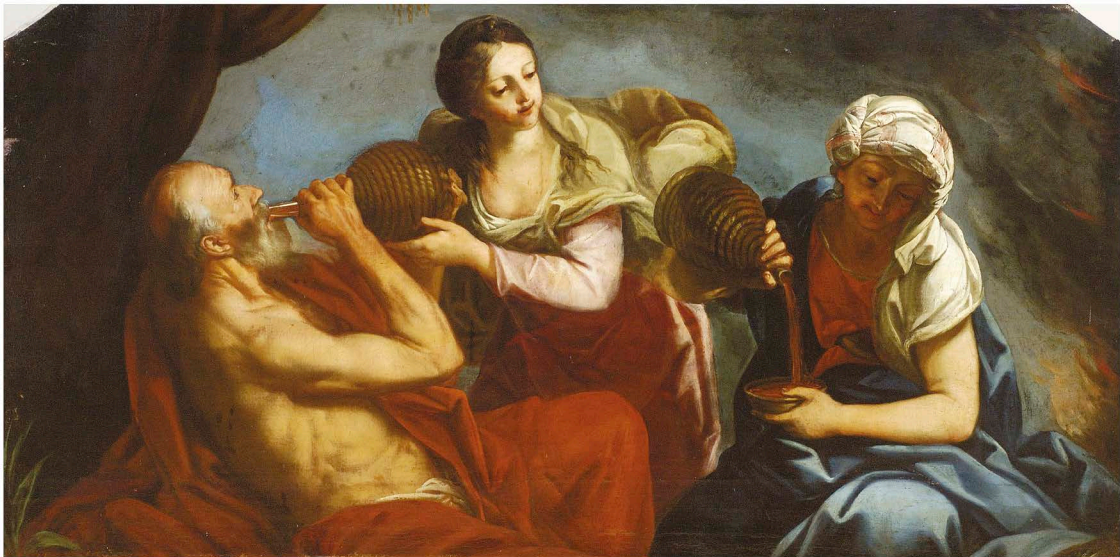
³⁰ P. Theophil DORN, Abriß der Baugeschichte Kremsmünsters, *Heimatgaue. Zeitschrift für oberösterreichische Geschichte, Landes- und Volkskunde*, 4, 1929, S. 225; *Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes Kremsmünster. 1: Das Stift – Der Bau und seine Einrichtung* (Bearb. Erika Doberer), Wien 1977 (Österreichische Kunsttopographie, 43), S. 439.

³¹ Ljubljana, Narodna galerija, Inv. Nr. ZD S 1965001, Öl auf Leinwand, 91,8 × 205 cm (Leihgabe des Spa von Rogaska Slatina).

³² Graz, Universalmuseum Joanneum, Alte Galerie, Inv. Nr. 1050, Öl auf Leinwand, 148 × 195,5 cm.



6. Franz Carl Remp: *Büßende hl. Magdalena*,
Belvedere, Wien



7. Franz Carl Remp: *Lot und seine Töchter*, Alte Galerie, Universalmuseum Joanneum, Graz



8. Franz Carl Remp: Schutzmantelbild der hl. Ursula, Ursulinenkonvent, Graz

(Abb. 7) in Graz genannt. Bei letzterem ist es vor allem die Figur Lots, die sich durch die gekonnte und sensible Modellierung sowie ein stark individualisiertes Haupt auszeichnet, während die Töchter im Vergleich eher idealisiert erscheinen.

Einen hohen Grad an Individualisierung weist auch die *Büßende hl. Magdalena* (Abb. 6) auf, sodass sich die Frage aufdrängt, ob Remp hier ein konkretes Modell in der Rolle einer Heiligen dargestellt hat. Auch dem Grafen Attems lag offensichtlich sehr an diesem Werk, denn es scheint im Verlassenschaftsinventar von 1733 nicht etwa in der Galerie oder in einem anderen Repräsentationsraum auf, sondern im „Grafen Zimmer“, wo sich der Hausherr mit – zuzüglich der drei Supraporten – 32 Gemälden umgab.³³ In Bezug auf Komposition und Bildausschnitt vergleichbare Bilder finden sich in den Œuvres der Schüler von Johann Carl Loth (1632–1698). Diese sind in der Malweise jedoch sehr unterschiedlich, wenn wir etwa an Hans Adam Weisenkircher (1646–1695) denken, dessen Stil Remp durch seinen mehrjährigen Aufenthalt in Graz vertraut gewesen sein

muss. Die präzisere, weitaus weniger großzügige Malweise erinnert eher an andere Regionen Italiens, wobei etwa auf die römische Malerei um 1700 in der Prägung von Francesco Trevisani (1656–1746) hinzuweisen ist. Diese Feststellung geht mit der oben angeführten Behauptung Thalnitschers einher, dass Remp sowohl in Venedig als auch in Rom gewesen sei.³⁴

In die Grazer Zeit des Künstlers sind bislang fünf Werke zu datieren, die nicht im Zusammenhang mit dem Palais Attems stehen. Das Seitenaltarbild mit dem *Martyrium der hl. Ursula* in der ehemaligen Ursulinen- und nunmehrigen Dreifaltigkeitskirche in der Sackstraße wie auch das im Grazer Ursulinenkonvent befindliche *Schutzmantelbild der hl. Ursula* (Abb. 8) waren wohl Stiftungen von Ignaz Maria Graf Attems an die damals benachbarte Ordensgemeinschaft. Letzteres mutet hinsichtlich der Ikonografie keineswegs alltäglich an, findet aber in Slowenien wie auch in der Steiermark Vorläufer respektive Parallelen.³⁵ Unter den Schutz der Heiligen werden hier Papst

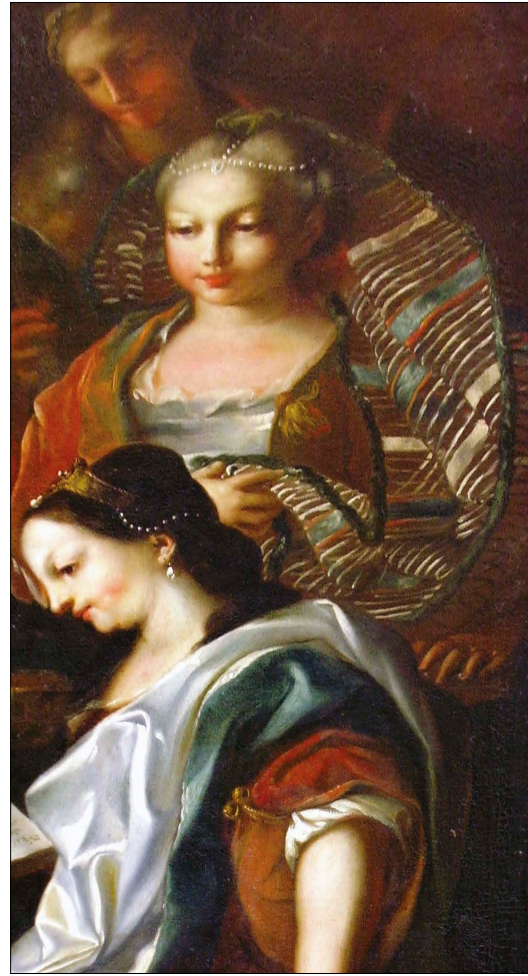
³³ StLA, Archiv Attems, K. 8, H. 59, Fol. 37v–38v. Die *Magdalena* von Remp scheint unter Nr. 20 auf Fol. 38v auf.

³⁴ Zu Remps stilistischer Abhängigkeit von der italienischen Malerei über das Beispiel der *Büßenden hl. Magdalena* hinausgehend vgl. LECHNER 2010 (Anm. 7), S. 97–101.

³⁵ Für den Hinweis auf das Schutzmantelbild der hl. Ursula in der Dorfkirche von Prepolje und auf das Schutzmantelbild der hl. Elisabeth bei den Elisabethinen in Graz habe ich Polona Vidmar herzlich zu danken; siehe auch



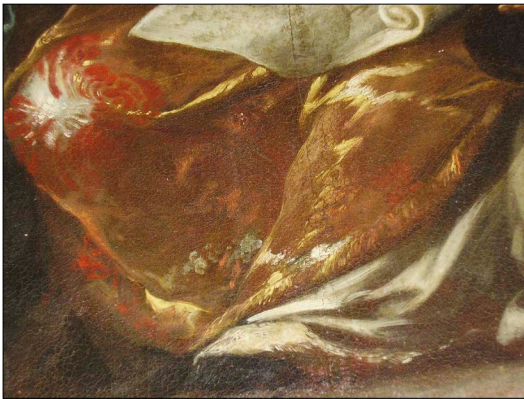
9. Franz Carl Remp: *Der hl. Wolfgang unterrichtet die Kinder des Herzogs Heinrich von Bayern*, Pfarrkirche, Pfarrkirchen bei Bad Hall



10. Franz Carl Remp: *Der hl. Wolfgang unterrichtet die Kinder des Herzogs Heinrich von Bayern*, Detail, Pfarrkirche, Pfarrkirchen bei Bad Hall

Clemens XI. (1649–1721, reg. ab 1700) sowie Kaiser Joseph I. (1678–1711, reg. ab 1705) gestellt. Zwischen den beiden Herrschern befindet sich das Porträt einer Dame, wobei Vergleiche mit Gemälden und Druckgrafiken nahelegen, dass es sich dabei um die Gemahlin von Joseph I., Wilhelmine Amalie von Braunschweig-Lüneburg (1673–1742), handelt. Es hat jedenfalls den Anschein, dass sie ursprünglich in der Komposition nicht vorgesehen war und erst im Lauf der Ausführung hinzugefügt wurde. Bedingt durch das Ableben des Kaisers ist jedenfalls von einer Entstehung des Gemäldes spätestens im Jahr 1711 auszugehen. Im Vergleich mit dem Altarbild des *Martyriums der hl. Ursula* zeigt sich, dass die beiden Werke etwa zur gleichen Zeit entstanden sein müssen.

Polona VIDMAR, /.../ weilen es in der Welt was Seltsames sei bei dieser Zeit eine andächtige Seel zu finden, die ein Kloster stiften wollte /.../. Marija Terezija grofica Leslie in ustanovitev samostana elizabetink v Gradcu, *Profano v sakralnem. Študije o vizualizaciji posvetnih teženj in motivov v cerkveni umetnosti* (Hrsg. Mija Oter Gorenčič), Ljubljana 2019, S. 204–206.



11. Franz Carl Remp: *Der hl. Bonifatius verteilt die von ihm gegründeten Diözesen, Detail, Pfarrkirche, Pfarrkirchen bei Bad Hall*

12. Franz Carl Remp: *Der hl. Bonifatius verteilt die von ihm gegründeten Diözesen, Pfarrkirche, Pfarrkirchen bei Bad Hall*



Das Hochaltarbild in der Welschen Kirche am Griesplatz in Graz, welches den *Hl. Franz von Paola* zeigt, dürfte ebenso in Verbindung mit dem Grafen Attems zu bringen sein. Dieser war nämlich viele Jahre lang Protektor der Bruderschaft italienischer Handwerker, die dort beheimatet war.³⁶ Nicht aufzulösen ist hingegen die Verbindung zur heutigen Pfarr- und früheren Karmeliterkirche in Voitsberg, wo das Hochaltarbild mit dem *Tod des hl. Joseph* die Signatur Remp's trägt, sowie zum ehemaligen Augustiner-Chorherrenstift in Stainz, wo das rechte Seitenaltarbild mit dem *Hl. Augustinus* Remp zuzuschreiben ist. Stilistisch ist letzteres zwischen das *Schutzmantelbild der hl. Ursula* und dem *Hl. Franz von Paola* einzuordnen.

Eine deutliche Weiterentwicklung gegenüber diesen Gemälden zeigt *Der hl. Papst und Märtyrer Alexander* aus dem Jahr 1712 im Benediktinerstift Kremsmünster. Neben diesem Werk sowie zwei Seitenaltarbildern für die Stiftskirche – *Christus am Kreuz* sowie den *Tod des hl. Benedikt* darstellend – schuf Remp für Kremsmünster insbesondere den bereits erwähnten Zyklus von 13 Historienbildern. Diese umfassen Darstellungen zur Gründung des Stifts wie auch zu wichtigen Heiligen im größeren Einzugsgebiet des Stifts. Zum Zeitpunkt, als Remp diesen Zyklus schuf, blickte diese monastische Institution bereits auf eine mehr als 930 Jahre alte Geschichte zurück, wurde sie doch im Jahre 777 durch den bayerischen Herzog Tassilo III. ins Leben gerufen.

³⁶ Karl MOSER, *Die Welsche Kirche in Graz*, Wien-Graz-Leipzig 1928 (Kunstdenkmäler der Steiermark, 1), S. 1–2.



13. Franz Carl Remp, *Hiob im Elend*, Augustiner-Chorherrenstift St. Florian

Die einzelnen Gemälde zeichnen sich durch einen großen malerischen Reichtum aus, der von stofflich überzeugenden Teilen bis hin zu expressiv anmutenden skizzenhaften Details reicht. Besonders virtuos erscheint einerseits etwa das Kleid der hl. Kunigunde aus weißer Atlasseide; ein Vorzug des Künstlers, der sich bereits im *Martyrium* sowie im *Schutzmantelbild der hl. Ursula* ankündigt und in der *Enthauptung der hl. Barbara* in der Wiener Peterskirche eine Fortsetzung findet. Ebenso bemerkenswerte Details finden sich bei den Gewändern der beiden weiblichen Figuren am rechten Bildrand in *Der hl. Wolfgang unterrichtet die Kinder des Herzogs Heinrich von Bayern* (Abb. 9 und 10). Andererseits sticht etwa die Partie um die Knie des hl. Bonifatius aufgrund ihrer effektvollen Skizzenhaftigkeit ins Auge (Abb. 11 und 12).

Weitere Aufträge für Deckenmalereien erteilten Remp aus dem Augustiner-Chorherrenstift St. Florian. Diese umfassen die Ausstattung des Treppenhauses und Räume in der Abfolge der Kaiserzimmer sowie in der Prälatur. Während er in den 1713/1714 entstandenen Werken dem für das Palais Attems charakteristischen Stil treu bleibt, vollzieht sich in den Arbeiten in der Prälatenhauskapelle, die er 1718 ausführte, ein Wandel. Sowohl der *Engelssturz*, als auch die Darstellungen der vier Evangelisten sind deutlich illusionistischer gestaltet. Im selben Jahr schuf er auch den *Tod des hl. Joseph* als Deckengemälde für das Schlafzimmer des Prälaten, das zwar wiederum dem Staffeleibild verhaftet ist, sich jedoch durch eine gesteigerte Expressivität auszeichnet. Dementsprechend ist eine weitere Phase der künstlerischen Reifung während der Wiener Jahre zu attestieren. Diese macht sich bereits in den drei Supraportengemälden für das Stift St. Florian aus dem Jahr 1714 bemerkbar, die eine deutliche Weiterentwicklung gegenüber vergleichbaren Werken für das Palais Attems zeigen. Der Wechsel von einer gleichmäßigen Helligkeit zu einem stärker ausgeprägten Helldunkel verleiht den Darstellungen formal eine größere Leuchtkraft und inhaltlich eine gesteigerte Dramatik. Betrachtet man den St. Florianer *Hiob im Elend* (Abb. 13) etwa vergleichend mit



14. Franz Carl Remp, *Enthauptung der hl. Barbara*, Peterskirche, Wien

Lot und seine Töchter (Abb. 7), so ist einerseits die Weiterentwicklung deutlich abzulesen, andererseits besteht aber auch eine Ähnlichkeit, die für das Grazer Bild einen Entstehungszeitpunkt gegen Ende der Tätigkeit für den Grafen Attems nahelegt.

Es zeigt sich, dass Remp die während seines Italienaufenthaltes akkumulierten Kenntnisse in seinen Werken sukzessive zur Entfaltung brachte. Mit dem Umzug nach Wien, wo es im Vergleich zu Graz eine größere wie vielfältigere Kunstszene gab, boten sich ihm neue Möglichkeiten, aber auch Herausforderungen. Nach Jahren der exklusiven Tätigkeit für einen Auftraggeber musste sich der Künstler nun gleichsam auf dem freien Markt als Selbstständiger etablieren. Auf seinen Stil wirkte sich das visuell größere Angebot der Haupt- und Residenzstadt durchaus positiv aus. Mit Peter Strudel (um 1660–1714) und Johann Michael Rottmayr (1656–1730) waren dort auch zwei prominente Vertreter der Loth-Schule tätig. Wurde Remp in älteren Publikationen zwar immer wieder dieser Richtung zugeordnet, so zeigt sich gerade in den Wiener Jahren sei-

ne weitgehende Unabhängigkeit davon. Darüber hinaus waren hier auch niederländische Künstler ansässig, was wohl nicht ohne Auswirkungen auf Remp geblieben ist,³⁷ denn gerade in seiner Wiener Zeit kommt es noch zu einer Steigerung des Helldunkels wie auch der Stofflichkeit. Die Protagonistinnen und Protagonisten der einzelnen Darstellungen erscheinen nun in der Regel in gleißendem Licht, was sich insbesondere an den Supraportengemälden für das Stift St. Florian sowie am Seitenaltarbild mit der *Enthauptung der hl. Barbara* für die Wiener Peterskirche (Abb. 14) beobachten lässt.

Charakteristisch für Remps gesamtes Schaffen bleiben die Auffassung männlicher Figuren mit massivem, beinahe tonnenförmigem Oberkörper sowie die eleganten Gesichtszüge mit feinen, leicht zugespitzten Nasen.

Während seiner Jahre in Slowenien und Graz konnte Franz Carl Remp wohl eher Aufsehen erregen als während seiner Zeit in Wien, wo die Konkurrenz für ihn größer war. Doch gerade diese künstlerische Dichte und Vielfalt scheint ihn gleichermaßen herausgefordert und beflügelt zu haben, sodass sein früher Tod umso mehr zu beklagen ist.

³⁷ Vgl. Wolfgang PROHASKA, Franz Carl Remp (1674–1718), *Samson und Dalila*, *Barock* (Hrsg. Hellmut Lorenz), München-London-New York 1999 (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 4), S. 421–422, Kat. Nr. 157.

Bibliographie

- Archivalische Vorarbeiten zur Österreichischen Kunsttopographie. Gerichtsbezirk und Stift Kremsmünster*, 1–2 (Hrsg. Willibrord Neumüller), Wien 1961.
- CEVC, Anica, Freske Matthiasa von Görza v Marijini cerkvi v Zagorju pri Podčetrtku, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. F. 16, 1980, S. 53–73.
- CORETH, Anna, *Liebe ohne Maß. Geschichte der Herz-Jesu-Verehrung in Österreich im 18. Jahrhundert*, Maria Roggendorf 1994 (Cor ad cor. Schriften im Dienst der Herz-Jesu-Verehrung, 4).
- Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz. Die Profanbauten des I. Bezirkes. Altstadt* (Bearb. Wiltraud Resch), Graz 1996 (Österreichische Kunsttopographie, 53).
- DORN, P. Theophil, Abriß der Baugeschichte Kremsmünsters, *Heimatgäue. Zeitschrift für oberösterreichische Geschichte, Landes- und Volkskunde*, 10/4, 1929, S. 209–244.
- Graz (Bearb. Horst Schweigert), Horn-Wien 1979 (Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs).
- HAUPT, Herbert, *Das Hof- und hofbefreite Handwerk im barocken Wien 1620 bis 1770. Ein Handbuch*, Wien-Innsbruck 2007 (Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte, 46).
- Heilige Margareta Maria Alacoque. Leben und Offenbarungen von ihr selbst geschrieben und ergänzt durch Zeitgenossen*, Freiburg 1984³.
- Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz. Die Profanbauten des I. Bezirkes. Altstadt* (Bearb. Wiltraud Resch), Graz 1996 (Österreichische Kunsttopographie, 53).
- Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes Kremsmünster. 1: Das Stift – Der Bau und seine Einrichtung* (Bearb. Erika Doberer), Wien 1977 (Österreichische Kunsttopographie, 43).
- LAVRIČ, Ana, Bratovščine v klariških samostanih na Kranjskem. Njihova umetnostna in duhovna dediščina, *Acta historiae artis Slovenica*, 25/1, 2020, S. 27–62.
- LECHNER, Georg Matthias, *Der Barockmaler Franz Carl Remp. 1675–1718*, Wien 2010 (unpublizierte Dissertation).
- LUBEJ, Uroš, Prispevki k biografijam na Kranjskem delujočih flamskih in holandskih slikarjev druge polovice XVII. stoletja, *Acta historiae artis Slovenica*, 2, 1997, S. 33–52.
- MEERAUS, Robert, Zur Barockausstellung im Landesmuseum „Joanneum“ in Graz, *Der Cicerone. Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler*, 16, 1924, S. 415–416.
- MOSER, Karl, *Die Welsche Kirche in Graz*, Wien-Graz-Leipzig 1928 (Kunstdenkmäler der Steiermark, 1).
- MUROVEC, Barbara, Antonio Maderni. Je bil pozabljeni Weissenkircherjev zet iz Capolaga prvi Attemsov freskant?, *Slovenska umetnost in njen evropski kontekst* (Hrsg. Barbara Murovec), Ljubljana 2007, S. 114–122.
- MUROVEC, Barbara, Historizirana podoba naročnika. Attemsova družinska portreta in Rembov avtoportret iz brežiškega gradu, *Acta historiae artis Slovenica*, 23/1, 2018, S. 113–131.
- PROHASKA, Wolfgang, Franz Carl Remp (1674–1718), Samson und Dalila, *Barock* (Hrsg. Hellmut Lorenz), München-London-New York 1999 (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 4), S. 421–422, Kat. Nr. 157.
- RESMAN, Blaž, O nekaterih starejših radovljiških likovnih umetnikih, *Radovljiški zbornik 1995*, Radovljica 1995, S. 175–194.
- RESMAN, Blaž, Šentjakobska cerkev v 18. stoletju, *Jezuitski kolegij v Ljubljani (1597–1773). Zbornik razprav* (Hrsg. Vincenc Rajšp), Ljubljana 1998 (Redovništvo na Slovenskem, 4), S. 189–228.
- RESMAN, Blaž, „Podpisi“ svetnih naročnikov na sakralnih umetninah, *Profano v sakralnem. Študije o vizualizaciji posvetnih teženj in motivov v cerkveni umetnosti* (Hrsg. Mija Oter Gorenčič), Ljubljana 2019, S. 131–145.
- SCHMITZ, Ida, *Kirche und Kloster der Ursulinen in Graz. Ein Beitrag zur steiermärkischen Kunstgeschichte*, Graz 1927 (unpublizierte Dissertation).

- STESKA, Viktor, Štiri pisma župnika Franca Avsca, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 22/1–2, 1944, S. 137–141.
- ŠERBELJ, Ferdinand, *Bistriški grad*, Slovenska Bistrica 2005.
- ŠERBELJ, Ferdinand, Ovalne slike Frančiška Karla Remba v Viteški dvorani brežiškega gradu, *Litterae pictae. Scripta varia in honorem Nataša Golob septuagesimum annum feliciter complentis* (Hrsg. Tine Germ, Nataša Kavčič), Ljubljana 2017, S. 379–393.
- THALNITSCHER, Ioannes Gregorius, *Annales Urbis Labacensis. Das ist Laybacherische Jahrgeschichten Von An[no] 1660, bis 1700. Continuiert von an[no] 1700 bis 1718*, Semeniška knjižnica, Ljubljana, rkp. 11.
- THALNITSCHER, Ioannes Gregorius, *Ectypon Bibliothecae Publicae Labacensis*, 1715, Semeniška knjižnica, Ljubljana, rkp. 14.
- VIDMAR, Polona, /.../ weilen es in der Welt was Seltsames sie bei dieser Zeit eine andächtige Seel zu finden, die ein Kloster stiften wollte /.../. Marija Terezija grofica Leslie in ustanovitev samostana elizabetink v Gradcu, *Profano v sakralnem. Študije o vizualizaciji posvetnih teženj in motivov v cerkveni umetnosti* (Hrsg. Mija Oter Gorenčič), Ljubljana 2019, S. 203–240.
- WARTINGER, Joseph, Aeltere plastische Künstler in Steyermark, *Steyermärkische Zeitschrift*, 11, 1833, S. 97–100.
- WEIGL, Igor, *Matija Persky. Arhitektura in družba sredi 18. stoletja*, Ljubljana 2000 (unpublizierte Magisterarbeit).
- WEIGL, Igor, „Die Einheimischen bewundern die Gemälde“. Graf Ignaz Maria von Attems-Heiligenkreuz als Auftraggeber und Sammler, *Kunsthistoriker*, 18/19, 2001/2002 (2003), S. 50–55.

Abbildungsnachweis

- 1–2: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana (Foto: Andrej Furlan).
 3: *Alte Meister. Kunstauktion im Palais Dorotheum*, Wien 1994.
 4–5, 8–12, 14: Georg Lechner.
 6: © Belvedere, Wien.
 7: © Universalmuseum Joanneum, Graz (Foto: Nicolas Lackner).
 13: © Wien, Bundesdenkmalamt, Fotoarchiv.

Francišek Karel Remb med Gradcem in Dunajem

Povzetek

Kakor je pri baročnih umetnikih dovolj pogosto, lahko tudi življenjepis Franciška Karla Remba, krščenega 14. oktobra 1675 v Radovljici, orišemo le z občutnimi vrzelmi. Gotovo je, da je bil slikar, ki se je na začetku učil pri svojem očetu Janezu Juriju Rembu, leta 1694 na potovanju, saj je arhivsko izpričana podpora, ki so mu jo za to odobrili kranjski deželni stanovi. Četudi cilj njegove poti v dokumentu ni imenovan, lahko domnevamo, da je mladi slikar za daljši čas odpotoval v Italijo; nazadnje je bilo arhivsko potrjeno, da je leta 1696 bival v Rimu.

Listine in matične knjige dokazujejo, da je med letoma 1707 in 1710 živel v Gradcu, kamor pa bi bil lahko prišel že nekaj let prej, potem ko je 1702/03 delal v Brežicah. Leta 1711, morda pa že 1710, se je z ženo Marijo Ludoviko preselil na Dunaj. V letih 1712 in 1713 je izvršil lepo število slik za benediktinski samostan Kremsmünster, med letoma 1713 in 1718 pa je dobil tudi več naročil iz samostana avguštinskih kanonikov St. Florian. Sicer pa je doslej znanih le malo drugih del iz umetnikovih poznejših let.

Med najzgodnejša znana Rembova dela sodi slika *Srce Jezusovo*, hranjena v nadškofijski palači v Ljubljani. Izvira iz samostana ljubljanskih klaris, ki so že leta 1702 zaprosile za dovoljenje, da ustanovijo bratovščino Srca Jezusovega. Slika, za katero je Remb kot predloge uporabil bratovščinske podobice, je tako zelo verjetno nastala v času neposredno pred slikarjevo selitvijo v Gradec.

Približno v istem času je Remb s freskami poslikal slavnostno dvorano v Brežicah. Nesporno slogovno heterogenost fresk najbrž lahko pojasnimo s tem, da je predstavljalo veliko naročilo, ki ga je mladi umetnik dobil, potem ko se je s študijskega potovanja vrnil poln različnih vtisov, (pre)velik izziv za njegovo samostojnost. Tako stropa ni enotno iluzionistično oblikoval, ampak na njem enega ob drugem sestavil posamezne prizore. To lastnost opazimo tudi še pozneje; Remb je vse življenje ostal zavezan klasični štafelajni sliki in se je v tako velikem merilu le stežka znašel. Precej bolj dovršenih se nasprotno zdi šest ovalnih slik, ki so bile prvotno vključene v poslikavo sten slavnostne dvorane v Brežicah; gre za alegorične upodobitve in dva družinska portreta.

Dela, ki jih je Remb ustvaril za palačo Attems na graški Sackstraße, so številčna in raznolika, od fresk preko stropnih in historičnih slik velikega formata ter supraport do slik, ki niso bile del opreme, ampak že spočetka vključene v Attemsovo zbirko. Žal je bil sčasoma precejšen del slik iz palače odtujen. Notranjščino so gotovo močno zaznamovale historične in alegorične podobe velikega formata, katerih del je danes v Stari galeriji Univerzalnega muzeja Joanneum v Gradcu.

Ob primerjavi del, ki se nahajajo v palači Attems ali pa so bila zanjo ustvarjena, se razkrije heterogena podoba. Glede na to, da so nastajala več let, verjetno šest do osem, moramo razlike vsekakor razumeti tudi kot rezultat slikarjevega razvoja. Prav na supraportah za palačo Attems lahko opazujemo vse večji poudarek na podajanju prostora. Drugo razlago za heterogenost v izvedbi moramo gotovo iskati v tem, da so bile posamezne slike izvršene z različno mero pozornosti glede na to, kam naj bi jih namestili.

V slikarjevo graško obdobje lahko po dosedanjem vedenju umestimo pet del, ki niso povezana s palačo Attems. Sliki *Mučeništvo sv. Uršule* v stranskem oltarju nekdanje uršulinske, zdaj cerkve Sv. Trojice na graški Sackstraße in *Sv. Uršula zavetnica s plaščem* v graškem uršulinskem samostanu sta bili verjetno darili Ignaca Marije grofa Attemsa sosednji redovni skupnosti. Sliko v velikem oltarju Welsche Kirche na Griesplatzu v Gradcu, ki predstavlja *Sv. Franciška Paolskega*, bi smeli prav tako povezati z grofom Attemsom. Nepojasnjene pa ostajajo zveze z župnijsko, nekdanj karmeličansko cerkvijo v Voitsbergu, kjer nosi slika *Smrt sv. Jožefa* v velikem oltarju Rembov podpis, in z nekdanjim samostanom avguštinskih kanonikov v Stainzu, kjer lahko Rembu pripišemo sliko *Sv. Avgušтина* v desnem stranskem oltarju.

Razločen razvojni napredek v primerjavi s temi slikami kaže *Sv. papež in mučenik Aleksander* iz leta 1712 v benediktinskem samostanu Kremsmünster. Poleg tega dela in dveh slik za stranska oltarja v samostanski cerkvi je Remp za Kremsmünster ustvaril še cikel 13 historičnih slik, ki prikazujejo zgodbo o ustanovitvi in svetnike, pomembne za samostan. Posamezne slike se odlikujejo z veliko slikarsko veščino, ki sega od prepričljivo podane snovnosti do ekspresivno občutenih detajlov.

Nadaljnja naročila za stropne slikarije je Remp dobil iz samostana avguštinskih kanonikov St. Florian. Obsegale so poslikavo monumentalnega stopnišča ter prostorov ob cesarskih sobanah in v prelaturi.

Če povzamemo, lahko v Rembovih dunajskih letih potrdimo nadaljnje umetniško zorenje. Opazno je že na treh supraportah za samostan St. Florian iz leta 1714, ki kažejo razločen napredek v primerjavi s sorodnimi deli za palačo Attems.

Preis und Wert der Malerei um 1700

Zu den Kosten von Gemälden in der Steiermark

Edgar Lein

Dr. Edgar Lein, Körbnergasse 59, A-8010 Graz,
edgar.lein@gmx.at

Izvleček:

Cena in vrednost slik okrog leta 1700. O stroških za slike na Štajerskem

1.01 Izvirni znanstveni članek

Pričujoči prispevek nudi pregled stroškov za oljne slike in zlasti oltarne podobe v času od konca osemdesetih let 17. stoletja do okrog leta 1750 na Štajerskem. Na podlagi dokumentiranih izplačil Francišku Karlu Rembu, Hansu Adamu Weissenkircherju, Johannu Veitu Hauckhu, Franzu Ignazu Flurerju, Lucasu de Schramu in Johannu Baptistu Scheitu je pripravljen pregled vsot, ki so jih umetnikom izplačali za njihova dela. Dražje so bile oltarne slike beneških umetnikov, na primer na Dunaju delujočega Antonia Belluccija ali nemškega slikarja Johanna Carla Lotha, ki je deloval v Benetkah. Ugotovimo lahko, da cene oljnih slik okrog leta 1700 niso bile odvisne samo od velikosti slik in števila upodobljenih figur, ampak tudi od ugleda umetnikov in finančnih zmožnosti naročnikov. Domnevati smemo, da so bile slike za graške cerkve in samostane v splošnem dražje od slik, namenjenih okoliškim krajem ali območjem ob meji habsburškega cesarstva.

Ključne besede: cene slik, oljno slikarstvo, oltarne slike, Francišek Karel Remb, Hans Adam Weissenkircher, Johann Veit Hauckh, Franz Ignaz Flurer, Lucas de Schram, Johann Baptist Scheit, Antonio Bellucci, Johann Carl Loth, cesar Karel VI.

Abstract:

The Price and Value of Paintings Around 1700. The Cost of Paintings in Styria

1.01 Original scientific article

The present paper offers an overview of the costs of oil paintings and especially of altar paintings in Styria from the 1680s to circa 1750. The compilation of the sums that the artists received for their works is prepared based on the documented payments to Franz Carl Remp, Hans Adam Weissenkircher, Johann Veit Hauckh, Franz Ignaz Flurer, Lucas de Schram, and Johann Baptist Scheit. The altar paintings of Venetian artists, for example, Antonio Bellucci, who worked in Vienna, or the German painter Johann Carl Loth, who worked in Venice, were more expensive. It can also be established that around 1700, the prices of oil paintings were dependent not only on the size of the paintings and the number of the figures depicted, but also on the reputation of the artists and the financial means of the patrons. It can be presumed that paintings produced for the churches and monasteries in Graz were generally more expensive than the paintings intended for the surrounding towns or the areas on the borders of the Habsburg Empire.

Keywords: prices of paintings, oil painting, altar paintings, Franz Carl Remp, Hans Adam Weissenkircher, Johann Veit Hauckh, Franz Ignaz Flurer, Lucas de Schram, Johann Baptist Scheit, Antonio Bellucci, Johann Carl Loth, Emperor Charles VI

Der vorliegende Beitrag bietet eine Zusammenstellung der Kosten, die für Gemälde und insbesondere Altarbilder von Franz Carl Remp und anderen Malern vom Ende der 1680er Jahre bis 1750 hauptsächlich in der Steiermark aufgewendet werden mussten.¹ Derartige Untersuchungen gibt es bisher nur für andere Kunstlandschaften, insbesondere für Italien. Grundlegend zu den Preisen, die in Italien für Gemälde gezahlt wurden, sind die Publikationen *The Art Market in Italy. 15th–17th Centuries* und *Painting for Profit. The Economic Lives of Seventeenth-Century Italian Painters*.² Ergänzend dazu haben Nina Kudiš und Marin Bolić 2019 den Wert und die Preise einiger Gemälde in Venedig, Istrien und Dalmatien zusammengestellt.³ Die Entwicklung der Preise von Kunstwerken in Mitteleuropa ist Gegenstand des Tagungsbandes *Kunstmärkte zwischen Stadt und Hof. Prozesse der Preisbildung in der europäischen Vormoderne*.⁴ Im Unterschied zu den genannten Veröffentlichungen, in denen vor allem die Preise auf dem Kunstmarkt untersucht wurden, werden in diesem Beitrag nur die Summen genannt und miteinander verglichen, die den Malern von den Auftraggebern unmittelbar ausbezahlt wurden.

Die Frage nach den Kosten für die Gemälde von Franz Carl Remp kann anhand einiger vom Künstler im Auftrag des Benediktinerstifts Kremsmünster in Oberösterreich geschaffener Werke beantwortet werden. Über den Seitenaltären der Stiftskirche zu Kremsmünster befinden sich zwei großformatige Gemälde, auf denen *Christus am Kreuz* und *Der Tod des hl. Benedikt* dargestellt sind (Abb. 1–2).⁵ Die beiden Altarbilder wurden im Frühjahr 1712 fertiggestellt und bezahlt. Bereits am 10. Januar 1712 hatte Remp vom Abt des Stiftes Kremsmünster 300 Gulden erhalten.⁶ Am 27. Mai desselben Jahres wurde ihm dann eine abschließende Zahlung in Höhe von weiteren 300 Gulden für die beiden Altarbilder übergeben.⁷ Wenn beide Gemälde mit diesen zwei Zahlungen in Höhe

¹ Der Beitrag basiert auf dem Vortrag „Preis und Wert der Malerei um 1700“, der 2018 anlässlich der Tagung „Franz Carl Remp und die Malerei in der Steiermark um 1700“ in Graz gehalten wurde. Nicht berücksichtigt wurden die Kosten für wandfeste Gemälde, insbesondere Deckenfresken. Es war nicht in allen Fällen möglich, die in der Literatur meist nur auszugsweise zitierten Dokumente in den Archiven auf den richtigen Wortlaut zu überprüfen und zu ergänzen. Auch war es nicht möglich, sämtliche Maße der Altarbilder zu ermitteln. Für Hinweise und Unterstützung bei der Ausarbeitung des Textes und der Beschaffung der Abbildungen danke ich Dr. Norbert Allmer, Lara Baumgartner BA, Prof. Dr. Günther Bernhard, Dr. Erik Hilzensauer, Pater Mag. Josef Höller, Bettina Hutzl MA, Dr. Barbara Kaiser, Propst Mag. Bernhard Mayrhofer, Mag. Karl Peitler, Dr. Christine Rabensteiner, Provinzialminister Pater Oliver Ruggenthaler, Dompropst Dr. Heinrich Schnuderl, Dr. Elisabeth Schöggel-Ernst, Prof. Dr. Polona Vidmar, Dr. Norbert Weiss und Priv.-Doz. Dr. Dr. Peter Wiesflecker. Für die großzügige Überlassung von Fotos danke ich MMag. Markus Enzinger, Mag. art. Eva Kleinsasser, Prof. Dr. Matej Klemenčič, Dr. Georg Lechner und Gabriele Roithner vom Bundesdenkmalamt in Wien.

² *The Art Market in Italy. 15th–17th centuries/Il mercato dell'arte in Italia. Secc. XV–XVII* (Hrsg. Marcello Fantoni, Louisa C. Matthew, Sara F. Matthews-Grieco), Modena 2003; *Painting for Profit. The Economic Lives of Seventeenth-Century Italian Painters* (Hrsg. Richard E. Spear, Philip L. Sohm), New Haven-London 2010.

³ Nina KUDIŠ, Marin BOLIĆ, Value and Prices of Paintings in Venice, Istria and Dalmatia during the 17th Century (Some Examples), *Imaging the Image/Lik slike* (Hrsg. Nataša Lah, Nenad Mišević, Miško Šuvaković), Rijeka 2019, S. 83–92.

⁴ *Kunstmärkte zwischen Stadt und Hof. Prozesse der Preisbildung in der europäischen Vormoderne* (Hrsg. Andreas Tacke), Petersberg 2017.

⁵ Georg Matthias LECHNER, *Der Barockmaler Franz Carl Remp (1675–1718)*, Wien 2010 (ungedruckte Dissertation), S. 165–166, G 83 und G 84. Die Maße der Altargemälde an den Seitenaltären der Stiftskirche Kremsmünster werden in *Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes Kremsmünster. 1: Das Stift – Der Bau und seine Einrichtung* (Bearb. Erika Doberer), Wien 1977 (Österreichische Kunsttopographie, 43), S. 262 mit 360 x 234 cm angegeben.

⁶ Siehe dazu *Archivalische Vorarbeiten zur Österreichischen Kunsttopographie. Gerichtsbezirk und Stift Kremsmünster* (Hrsg. Willibrord Neumüller), 2, Wien 1961, S. 69, Nr. 2969.

⁷ Stiftsarchiv Kremsmünster, Kammereirechnungen, 1712, Nr. 507, zitiert nach *Archivalische Vorarbeiten zur Österreichischen Kunsttopographie. Gerichtsbezirk und Stift Kremsmünster* (Hrsg. Willibrord Neumüller), 1, Wien 1961,



1. Franz Carl Remp: *Christus am Kreuz*, 1712, Stiftskirche, Benediktinerstift Kremsmünster



2. Franz Carl Remp: *Der Tod des hl. Benedikt*, 1712, Stiftskirche, Benediktinerstift Kremsmünster

von je 300 Gulden vollständig abgegolten waren, dann kostete Anfang des 18. Jahrhunderts ein großformatiges Altarbild von Franz Carl Remp 300 Gulden.

Im darauffolgenden Jahr wurden insgesamt 13 Gemälde des Künstlers mit Darstellungen der Gründungsgeschichte des Stiftes sowie der für den Benediktinerorden und die Verbreitung des Glaubens bedeutenden Heiligen,⁸ die an den Pfeilern der Stiftskirche Kremsmünster angebracht wurden, mit je 200 Gulden, also insgesamt 2600 Gulden bezahlt.⁹ Wegen des etwas kleineren Formats der Gemälde erscheint der gegenüber den beiden von Remp zuvor geschaffenen Altarbildern um 100 Gulden geringere Preis durchaus angemessen. Die Gemälde wurden im 19. Jahrhundert aus der Stiftskirche entfernt. *Die Auffindung des toten Gunther* und *Das Begräbnis Gunthers*

S. 278, Nr. 2969: *Den 27. May Franz Carl Rempen für die in die Closter Kkirchen gemahlene 2 Altar blöther alß S. Benedictum moribundum, vnd das andere Christus am Creüz, einen Rest zalt 300 fl.* Vollständige Abschrift bei Ida SCHMITZ, *Kirche und Kloster der Ursulinen in Graz. Ein Beitrag zur steiermärkischen Kunstgeschichte*, Graz 1927 (ungedruckte Dissertation), S. 87, Nr. 507, und LECHNER 2010 (Anm. 5), S. 211.

⁸ Siehe dazu LECHNER 2010 (Anm. 5), S. 59–62.

⁹ Stiftsarchiv Kremsmünster, Kammereirechnungen, 1713, Nr. 443, zitiert nach *Archivalische Vorarbeiten* 1961 (Anm. 7), S. 280, Nr. 2989: *Dem Carl Rempen wegen deren alhiesiger Closter Kkirchen an denen Pfeilern aufgemachten 13 bilder, aines 200 fl zusammen 2600 fl.* Vollständige Abschrift bei SCHMITZ 1927 (Anm. 7), S. 87, Nr. 443, und LECHNER 2010 (Anm. 5), S. 212. *Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes Kremsmünster* 1977 (Anm. 5), S. 278, gibt die Maße mit je 320 x 164 cm an.



3. Franz Carl Remp: *Die Auffindung des toten Gunther*, 1713, Benediktinerstift Kremsmünster



4. Franz Carl Remp, *Das Begräbnis Gunthers*, 1713, Benediktinerstift Kremsmünster

(Abb. 3–4) befinden sich heute im Stift,¹⁰ sechs weitere Gemälde in der Pfarrkirche von Pfarrkirchen bei Bad Hall,¹¹ die anderen fünf Gemälde wurden 1866 bei einem Brand im Meierhof des Stiftes Kremsmünster zerstört.¹²

Außerdem erhielt Remp am 26. Mai 1713 eine Zahlung in Höhe von 100 Gulden für drei Porträts Kaiser Karls VI.¹³ Ein ganzfiguriges und lebensgroßes Bildnis des Kaisers in Rüstung und rotem, hermelinverbrämtem Umhang mit Zepter, Kaiserkrone und Erzherzogshut befindet sich heute im Bilderdepot des Stiftes Kremsmünster.¹⁴ Aufgrund der relativ geringen Gesamtsumme für drei Bildnisse des Kaisers ist anzunehmen, dass die beiden anderen, heute verschollenen Gemälde im Format wesentlich kleiner waren und den Porträtierten in einem engeren Bildausschnitt zeigten.¹⁵ Aus dem Vergleich mit drei im Format sehr ähnlichen Supraporten, die der Maler für

¹⁰ LECHNER 2010 (Anm. 5), S. 168–169, G 87 und G 88.

¹¹ LECHNER 2010 (Anm. 5), S. 174–177, G 96–G 101. Siehe dazu Karl HOCHHUBER, *Pfarrkirchen bei Bad Hall, Oberösterreich*, Salzburg 1962 (Christliche Kunststätten Österreichs, 24), S. 24–27.

¹² *Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes Kremsmünster* 1977 (Anm. 5), S. 268–269.

¹³ Stiftsarchiv Kremsmünster, Kammereirechnungen, 1713, Nr. 411, zitiert nach *Archivalische Vorarbeiten* 1961 (Anm. 7), S. 280, Nr. 2987: *Den 26. May Franz Carl Rempen für 3 Contrafait deß iezigen Kaysers Caroli VI. zalt 100 fl.* Vollständige Abschrift bei SCHMITZ 1927 (Anm. 7), S. 87, Nr. 441, und LECHNER 2010 (Anm. 5), S. 212, Q 10.

¹⁴ LECHNER 2010 (Anm. 5), S. 169, G 89. Das Gemälde hat die Maße 214 x 141 cm.

¹⁵ LECHNER 2010 (Anm. 5), S. 169, G 89 und Anm. 563.



5.

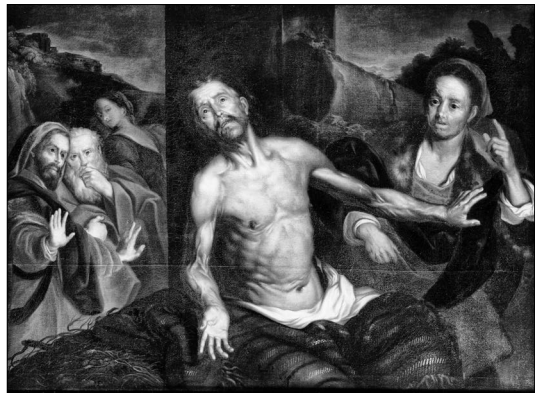


6.

5. Franz Carl Remp: *Samson und Dalila*, 1715, Augustiner-Chorherrenstift St. Florian

6. Franz Carl Remp: *Rebekka und Elieser am Brunnen*, 1715, Augustiner-Chorherrenstift St. Florian

7. Franz Carl Remp: *Hiob im Elend*, 1715, Augustiner-Chorherrenstift St. Florian



7.

das Stift St. Florian schuf, kann geschlossen werden, dass das lebensgroße Porträt Karls VI. etwa 50 Gulden oder mehr gekostet hat, während für die beiden kleineren, halbfigurigen Bildnisse oder Bruststücke je 25 Gulden oder weniger gezahlt wurde.

Remps Gemälde für das Stift Kremsmünster wie auch seine Werke für das Stift St. Florian in Oberösterreich, die im Folgenden behandelt werden, wurden in den Jahren 1712, 1713 und 1715 geschaffen und gehören damit in die Schaffenszeit nach der Übersiedelung des Künstlers nach Wien, die vermutlich 1711 erfolgte.¹⁶

Für das Augustiner-Chorherrenstift St. Florian schuf Franz Carl Remp drei Historienbilder mit Darstellungen von *Samson und Dalila*, *Rebekka und Elieser am Brunnen* sowie *Hiob im Elend* (Abb. 5–7).¹⁷ Die Gemälde, die sich heute als Supraporten im Blauen Zimmer befinden, waren ursprünglich über den Türen des Grünen Zimmers, das in den Dokumenten auch Samson-Zimmer genannt wird, angebracht. Die Werke waren Anfang 1715 fertiggestellt, denn am 21. Februar dieses Jahres erhielt der in Wien lebende Maler für die drei Supraporten im Samson-Zimmer insgesamt 150 Gulden.¹⁸ Damit war der am 6. Juli 1714 zwischen Probst Franziskus von St. Florian und Franz

¹⁶ Remp wurde 1710 in Graz ein letztes Mal urkundlich erwähnt und lebte seit 1712 in Wien. Siehe dazu *Der Barockmaler Franz Carl Remp 1674–1718*, Österreichische Galerie, Wien und Joanneum Graz, Wien 1974, S. 12; LECHNER 2010 (Anm. 5), S. 13–14.

¹⁷ LECHNER 2010 (Anm. 5), S. 177–178, G 102–G 104. Die Gemälde haben die Maße 140 x 200 cm.

¹⁸ Stiftsarchiv St. Florian, Baurechnung, 1715, zitiert nach LECHNER 2010 (Anm. 5), S. 215, Q 14c: Nr. 45: *den 21. febr. Herrn Franz Carl Remp Maler in Wien Vor drey Porthir stückh in das Sämson Zimmer alhier, vermög quittung, 150 [fl]*. Vollständige Abschrift bei SCHMITZ 1927 (Anm. 7), S. 90.

Carl Remp abgeschlossene Vertrag, in dem ihm für die Anfertigung dreier Supraporten je 50 Gulden zugesichert worden waren, erfüllt.¹⁹

Zu den von Remp in Graz oder der Steiermark geschaffenen Werken sind bislang keine Zahlungsbelege bekannt. Die für die Stifte Kremsmünster und St. Florian dokumentierten Zahlungen an den Künstler sind erste Richtwerte, die für die Kosten großformatiger Altar- und Historienbilder ermittelt werden können. Es ist aber zu bedenken, dass die beiden oberösterreichischen Stifte zu den bedeutenden und reichen Klöstern gehören und Aufträge dieser Klöster möglicherweise besser vergütet wurden als Arbeiten für Stifte oder Kirchen in der Steiermark.

Um die Erkenntnisse über die Preise, die um 1700 für Gemälde in der Steiermark gezahlt wurden, zu erweitern, werden Remp's Arbeiten im Folgenden mit vergleichbaren Werken anderer in Graz und der Steiermark tätiger Künstler in Beziehung gesetzt.

Der fürstlich Eggenbergische Hofmaler Hans Adam Weissenkircher (1646–1695) erhielt für das 1688 fertiggestellte Hochaltarbild mit dem hl. Leonhard in der Pfarrkirche des Heiligen in Seewiesen (Abb. 8) 200 Gulden.²⁰ So jedenfalls wurde es am 11. November 1687 in dem Vertrag zwischen Abt Franziskus von St. Lambrecht und dem Maler vereinbart.²¹ Als Anzahlung hatte der Maler am selben Tag 50 Gulden erhalten



8. Hans Adam Weissenkircher: Der hl. Leonhard, 1688, ehem. Pfarrkirche St. Leonhard, Seewiesen

¹⁹ Stiftsarchiv St. Florian, Sonderkasten Kunstakten, 1714 Juli 6., zitiert nach Thomas KORTH, *Stift St. Florian. Die Entstehungsgeschichte der barocken Klosteranlage*, Nürnberg 1975 (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, 49), S. 365, (429): *Hierauf haben WÜR mit herrn franz Carl Remp Kunst Malern Volgenten Contract gemacht, /.../ wie auch in das griene oder Samson Zimer in Neuen stockh Drey Porthir stuckh nach möglichster Kunst Und fleis Von seinen selbst aigenen schön = guet Und bestendigen farben Malen Und Verfürttigen solle; Dargegen Versprechen WÜR ihme H. Remp /.../ Vor ain Porthir stuckh 50 fl.* Vollständige Abschrift bei SCHMITZ 1927 (Anm. 7), S. 89, und LECHNER 2010 (Anm. 5), S. 214, Q 14a.

²⁰ Anny ROSENBERG-GUTMANN, *Hanns Adam Weissenkircher. Sein Leben und seine Kunst*, Wien-Graz-Leipzig 1925 (Beiträge zur Kunstgeschichte Steiermarks und Kärntens, 2), S. 41 und 63–64; Barbara RUCK, *Hans Adam Weissenkircher, fürstlich Eggenbergischer Hofmaler (1646–1695). Mit einem Versuch zur Rekonstruktion des Programmes für seinen allegorischen Gemäldezyklus im Eggenberger Planetensaal*, Graz 1982 (ungedruckte Dissertation), S. 383–384. Das vom Maler signierte und 1688 datierte Altarbild hat die Maße 310 x 170 cm.

²¹ Stiftsarchiv St. Lambrecht, Spanzedl, 11. November 1687: *Spanzedl zwischen Ihro Hochwürden undt gnaden H. Herrn Franciscum abbtin zu St. Lambrecht eines, dan Herrn hanß adam weissenkircher malers andern theils. undt verspricht besagter Maler Ihr gnd. H. Prelathen ain altarblatt S. Leonardi, in die kirch undt Neuen altar auff die Seewisen sein fleiß nach bestens Zu mallen, wie Es ain entwurff bereits vorgezaigt hatt. wofür H Prelath Ihme Maller Zweihundert gulden Zu bezalln Versprecht. In Urkundt dessen sein 2 gleiche Spanzedl auffgericht undt beiderseits unterschriben worden. St. Gotthardt den 11. November 1687. Hievon zalt 50 fl.* Auszugsweise zitiert bei



9. Hans Adam Weissenkircher: Die Heilige Dreifaltigkeit, Maria und Josef und die Vierzehn Nothelfer, 1692, Antoniuskirche, Graz

und quittiert.²² Die für das Altarbild in Seewiesen überlieferten 200 Gulden sind die einzige dokumentierte Zahlung an den Maler Weissenkircher. Der Preis von 200 Gulden für ein großformatiges Altarbild von seiner Hand entspricht genau dem, was Franz Carl Remp 25 Jahre später für die im Format sehr ähnlichen Historienbilder an den Pfeilern der Stiftskirche Kremsmünster erhielt. In Relation dazu stehen auch die 400 Gulden, die Hans Adam Weissenkircher für das großformatige, 1692 geschaffene Altarbild mit der *Heiligen Dreifaltigkeit, Maria und Josef sowie den Vierzehn Nothelfern* (Abb. 9) erhalten haben soll.²³ Das für die Grazer Kapuzinerkirche bestimmte Gemälde befindet sich heute in der Antoniuskirche. Laut Chronik des Kapuzinerordens war das Werk für einen Altar der Vierzehn Nothelfer bestimmt, der von Charlotte Polixena Gräfin Khisl gestiftet und 1692 in der letzten, heute vermauerten Kapelle errichtet wurde. Die außergewöhnliche Höhe der Kosten dieses Altarbilds ist wohl nicht nur durch die Größe des Werkes, sondern auch aufgrund der Vielzahl der dargestellten Personen – über den Vierzehn Nothelfern befinden sich Maria und Joseph, die Heilige Dreifaltigkeit sowie zahlreiche Engel – gerechtfertigt.

Wenn man die Summe von 400 Gulden als gesichert annimmt, dann wurde Hans Adam Weissenkircher für seine Arbeit fürstlich entlohnt, denn er stand seit dem 3. August 1678 als Hofmaler in Diensten des Fürsten Johann Seyfried von

Othmar WONISCH, Ein Beitrag zur Weissenkircher-Forschung, *Zeitschrift des historischen Vereines für Steiermark*, 11, 1913, S. 358. Vollständige, leicht veränderte Abschrift bei Anny ROSENBERG-GUTMANN, *Hans Adam Weissenkircher*, Graz 1924 (ungedruckte Dissertation), S. 102, Anhang I, I, und ROSENBERG-GUTMANN 1925 (Anm. 20), S. 63–64, V, 1. Siehe dazu RUCK 1982 (Anm. 20), S. 383–384, Kat. Nr. 80 und die Fotokopie des Dokuments im Anhang; Barbara RUCK, *Hans Adam Weissenkircher (1646–1695). Fürstlich Eggenbergischer Hofmaler* (Hrsg. Friedrich Kryza-Gersch), Graz 1985, S. 182, Nr. 83.

²² Stiftsarchiv St. Lambrecht, Quittung Weissenkirchers über 50 fl., 11. November 1687: *Daß Ihre Hochwürden und Gnaden Herr Herr Franciscus Abbe zu St. Lambrecht pp. mir Endts Benanthen, auff die Arbeith des Seewisserischen Altar, in abschlag 50 fl. par entricht und bezalt habe, bezeugt mein undtergesetzte Handschrift und Pettschafftsförttigung. St. Gotthardt den 11. November 1687. Hanns Adam Weisßenkircher fürstl. Eggenbergischer Hoffmaler.* Auszugsweise zitiert bei WONISCH 1913 (Anm. 21), S. 358. Vollständige, leicht veränderte Abschrift bei ROSENBERG-GUTMANN 1924 (Anm. 21), S. 102, Anhang I, II, und ROSENBERG-GUTMANN 1925 (Anm. 20), S. 64, V, 2. Siehe dazu RUCK 1982 (Anm. 20), S. 384, Kat. Nr. 80, und die Fotokopie des Dokuments im Anhang; RUCK 1985 (Anm. 21), S. 182, Nr. 84.

²³ RUCK 1985 (Anm. 21), S. 166–167, Nr. 64. Siehe dazu Rochus KOHLBACH, *Die barocken Kirchen von Graz*, Graz 1951, S. 44–45, der die 400 Gulden nicht erwähnt. Das Altarbild misst 402 x 242 cm.

Eggenberg und erhielt in den ersten Jahren ein jährliches Gehalt in Höhe von 400 Gulden,²⁴ das weit über dem seines Vorgängers Andreas Rämblmayr lag und sogar das Gehalt des höchsten Beamten im Eggenberger Hofstaat um 100 Gulden übertraf.²⁵ Allerdings wurden die Zahlungen von monatlich mehr als 33 Gulden im Jahr 1683 auf insgesamt 150 Gulden im Jahr begrenzt, weil die Kosten der Hofhaltung Johann Seyfrieds insgesamt zu hoch waren.²⁶ Das immer noch sehr großzügige Jahresgehalt, das Weissenkircher fortan erhielt, wurde außerdem durch die Lieferung von verschiedenen Naturalien wie Wein, Weizen und anderem Getreide ergänzt.²⁷

Als Hofmaler Johann Seyfrieds von Eggenberg schuf Weissenkircher zahlreiche Altarbilder zur Neuausstattung von Kirchen auf dem fürstlichen Territorium oder unter eggenbergischer Vogtei.²⁸ Da diese Werke im Auftrag des Eggenbergers angefertigt wurden und die Arbeiten für den Fürsten mit dem Jahresgehalt abgegolten waren, liegen dazu keine Zahlungsbelege vor.

Auch Weissenkirchers Schüler Johann Veit Hauckh (1663–1746) war als Hofmaler in eggenbergischen Diensten tätig.²⁹ 1699 bewarb sich Hauckh jedoch um die Aufnahme in die Grazer Malerconfraternität.³⁰ Grund für dieses Ansuchen



10. Johann Veit Hauckh: Die Heilige Dreifaltigkeit, 1702, Dreifaltigkeitskirche, Graz

²⁴ Steiermärkisches Landesarchiv (StLA), Archiv Herberstein, Eggenberger Rechnungsbücher, Faszikel 43 (1678/79), Fol. 25v, zitiert nach ROSENBERG-GUTMANN 1925 (Anm. 20), S. 64: *.../ dem maler Hannß Adamy Weissenkhürchner für seine arbeit monatlich 33 fl. 2 β. 20 d., absonderlich auch die farben und andere notwendigkeit zu bezalen. Als hab ich ihme seine monatsolt von 3. Augusti 1678 bis dahin 1679, von ainen ganzen jahr, laut quitung per 400 fl. /.../ bezalt /.../*. Vollständig zitiert bei ROSENBERG-GUTMANN 1924 (Anm. 21), S. 103, Anhang II, und RUCK 1982 (Anm. 20), S. 24, Anm. 47.

²⁵ RUCK 1982 (Anm. 20), S. 24; RUCK 1985 (Anm. 21), S. 21.

²⁶ StLA, Archiv Herberstein, Eggenberger Rechnungsbücher, Faszikel 44 (1682/83), No. 232, zitiert nach ROSENBERG-GUTMANN 1925 (Anm. 20), S. 64, VI: *Dem fürstl. Hoffmaller herrn Hannß Adam Weissenkhürcher, auf abschlag seiner jährlichen 150 fl bestellung so sich den 1. Jenner 1683 verfallen, gegen Quitung bezalt /.../ 115.- fl.* Vollständig zitiert bei ROSENBERG-GUTMANN 1924 (Anm. 21), S. 107.

²⁷ Zu den an Hans Adam Weissenkircher geleisteten Abgaben in Naturalien, die in den Eggenberger Rechnungsbüchern verzeichnet sind, siehe ROSENBERG-GUTMANN 1924 (Anm. 21), S. 103–111, Anhang II; ROSENBERG-GUTMANN 1925 (Anm. 20), S. 65–67, und RUCK 1985 (Anm. 21), S. 21.

²⁸ RUCK 1982 (Anm. 20), S. 27; RUCK 1985 (Anm. 21), S. 23.

²⁹ Anlässlich seiner Hochzeit am 21. Mai 1697 wird Johann Veit Hauckh im Trauungsbuch der Grazer Stadtpfarrkirche zum Hl. Blut, Band VII, S. 882, als „Fürstlich Eggenberger Hoffmaler“ bezeichnet. Siehe dazu Victoria REDL, *Johann Veit Hauckh. Ein steirischer Barockmaler (1663–1746)*, Graz 1986 (ungedruckte Dissertation), S. 7–8 und S. 394–395, Anm. 10, mit dem vollständigen Eintrag im Trauungsbuch sowie RUCK 1985 (Anm. 21), S. 26, Anm. 35.

³⁰ REDL 1986 (Anm. 29), S. 10. Zur Grazer Malerconfraternität siehe Josef WASTLER, *Die Ordnung der von Peter*

des hofbefreiten Malers dürfte eine finanzielle Notlage Johann Seyfrieds von Eggenberg gewesen sein, die den Maler dazu zwang, sich auch außerhalb seines Dienstverhältnisses als Hofkünstler um Aufträge zu bemühen, was nur als Mitglied der Grazer Malerconfraternität möglich war.

Im Auftrag von Rosalia Maria Eleonora Reichsfürstin von Eggenberg schuf Johann Veit Hauckh 1702 das Altarbild mit der *Heiligen Dreifaltigkeit* für den Hochaltar der Grazer Dreifaltigkeitskirche (Abb. 10).³¹ Für seine Arbeit erhielt der Maler 50 Taler,³² was umgerechnet 100 Gulden entspricht.³³

In den Jahren 1700 bis 1715 fertigte Johann Veit Hauckh, wie Urkunden belegen, immer wieder Arbeiten für das Stift Seckau an.³⁴ 1702 bestätigte Hauckh den Empfang von 18 Gulden für ein Bildnis des Propstes Franz Sigismund von Schrott.³⁵ Der für dieses Porträt gezahlte Betrag lässt vermuten, dass das Gemälde wohl nur als Brustbild ausgeführt worden war.

Für ein in Auftrag von Maria Rosalia Reichsgräfin von Dietrichstein gemaltes Altarbild in der Seitenkapelle der Kapuziner-Klosterkirche in Schwanberg wurden im Dezember 1712 insgesamt 60 Gulden an Johann Veit Hauckh ausbezahlt.³⁶

de Pomis gegründeten Maler-Confraternität in Graz, *Beiträge zur Kunde steiermärkischer Geschichtsquellen*, 23, 1891, S. 10–21; Marina BECK, II.36 Graz, *Statuta Pictorum. Kommentierte Edition der Maler(zunft)ordnungen im deutschsprachigen Raum des Alten Reiches. 2: Esslingen bis Konstanz* (Hrsg. Andreas Tacke), Petersberg 2018, S. 250–276.

³¹ REDL 1986 (Anm. 29), S. 12, 455–456, Kat. Nr. 7. Das Gemälde hat die Maße 293 x 180 cm.

³² Ursulinenkonvent, Graz, Chronik des Klosters der Ursulinen von 1686–1772, 1702, S. 134, zitiert nach SCHMITZ 1927 (Anm. 7), S. 36: *Ihro fürstlich gnaden Rosalia Maria Eleonora Reichsfürstin von Eggenberg, ein gebohrene Fürstin von Liechtenstein. Hat ein großes bilt in Hochaltar machen lassen pr 50 Taller, so Herr Johann Veith Hauckh gemahlen.* Die Dissertation von Schmitz wird bei REDL 1986 (Anm. 29) nicht erwähnt. Rochus KOHLBACH, *Kirchen- und Schlösserrechnungen*, s. a. (maschinenschriftlicher Nachlass), Bundesdenkmalamt, Abteilung für Steiermark, Inv. Nr. 3277, S. 267, weist darauf hin, dass Hauckh das Altarbild für 50 Taler malte, die von Rosalia Maria Eleonore Reichsfürstin von Eggenberg bezahlt wurden.

³³ Ab dem Jahr 1693 galt: ein Gulden = 60 Kreuzer und ein Taler = 120 Kreuzer. Siehe dazu Alfred Francis PRIBRAM, *Materialien zur Geschichte der Preise und Löhne in Österreich*, 1, Wien 1938, S. 3, Anm. 4, und S. 43.

³⁴ Siehe dazu die chronologische Übersicht zur Bau- und Kunstgeschichte des Stiftes Seckau bei Benno ROTH, *Seckau. Der Dom im Gebirge. Kunsttopographie vom 12. bis zum 20. Jahrhundert*, Graz-Wien-Köln 1984, S. 512–513, und REDL 1986 (Anm. 29), S. 513, Kat. Nr. 150–151. Unter Dompropst Franz Sigismund von Schrott schuf der Maler einen Entwurf für ein Gemälde des 1590 verstorbenen Erzherzogs Karl II., für das er 1700 mit 55 Gulden bezahlt wurde. Quittung vom 19. Juli 1700, zitiert nach Benno ROTH, *Spätbarockes Kunstschaffen unter den Seckauer Dompropsten*, Seckau 1961 (Seckauer geschichtliche Studien, 16), S. 20: */.../ daß ich En[d]sundergeschriebener Von Ihro Hochwürdt und Gnaden Herrn, Herrn Sigismundt Thumbbrosten vnd Erzpriestern zu Seggau Vor Ein Delineation des Erzherzog Carl bin bezahlt worden mit fünffVndfünffzig Gulten. Diß bezeigt mein durchgehend handtschrift Vnd fertigung. dat. Graz den 19. Juli 1700. Johann Veith Hauckh, fürstl-Eggenbergerscher Hoffmaller.* Siehe dazu auch ROTH 1984 (Anm. 34), S. 512, und REDL 1986 (Anm. 29), S. 514, Kat. Nr. 155. Diese erstaunlich hohe Summe, die für einen wie auch immer gestalteten Porträtentwurf ausgezahlt wurde, deutet darauf hin, dass es sich um eine ganzfigurige Darstellung des Erzherzogs gehandelt hat. Da aus den erhaltenen Quittungen nicht immer eindeutig hervorgeht, welche Arbeiten des Künstlers vergütet wurden, werden im Folgenden nur die eindeutigen Zahlungen aufgeführt.

³⁵ Quittung vom 21. Mai 1702, zitiert nach ROTH 1961 (Anm. 34), S. 20: *Mehr Ihro Hochw[ürden] u[nd] G[na]den obigen Praelathen sein Conterfee gemahlt /.../ 18 fl.* Siehe dazu auch ROTH 1984 (Anm. 34), S. 512, und REDL 1986 (Anm. 29), S. 514, Kat. Nr. 156.

³⁶ Zitiert nach KOHLBACH s. a. (Anm. 32), S. 1259: *1712 18. Dez. Johann V. Hauckh Kayl. Priv. Maller: Quit per 60 fl So ich Endts vnder schribner von Ihro Hoch Gräffl. Excellenz und Wohl gebornen Frauen Frauen Maria Rosalia Reichs graffin von Dietrich Stain gb Reichsgraffin von Herberstein (geben). / vor das altharblat des J. Fahlentini vor die Capuziner.* Ähnlich bei REDL 1986 (Anm. 29), S. 398, Anm. 57. Siehe dazu auch REDL 1986 (Anm. 29), S. 72 und S. 461, Kat. Nr. 25, sowie Joseph von ZAHN, *Steirische Miscellen. Zur Orts- und Culturgeschichte der Steiermark*, Graz 1899, S. 291.

Einen außergewöhnlich hohen Preis von 350 Gulden, der wegen der monumentalen Maße des Gemäldes mehr als gerechtfertigt war, erzielte Johann Veit Hauckh für eine 1718/1719 geschaffene *Himmelfahrt Mariä* (Abb. 11), die für den Hochaltar der Grazer Franziskanerkirche bestimmt war.³⁷ Der an den Künstler gezahlte Betrag ist auch im Verhältnis zu dem, was Franz Carl Remp und Hans Adam Weissenkircher für großformatige Altarbilder bekamen, durchaus angemessen, denn er liegt 50 Gulden über dem, was Remp für seine großen Altarbilder in Stift Kremsmünster (Abb. 1–2) erhielt, und 50 Gulden unter dem an Weissenkircher für das Altarbild mit den Vierzehn Nothelfern (Abb. 9) gezahlten Betrag. Es gilt auch zu bedenken, dass dem Maler Hauckh beim Abschluss des Vertrags für das Gemälde zudem ein kostenloses Begräbnis unter dem Hochaltar der Franziskanerkirche zugesichert wurde, so dass die *Himmelfahrt Mariä* nicht nur den Hochaltar, sondern zugleich auch das Grab des Künstlers schmückte. Ohne dieses Privileg der Grablegung im Chor der Franziskanerkirche hätte der Preis für das Altarbild wohl noch höher angesetzt werden müssen.

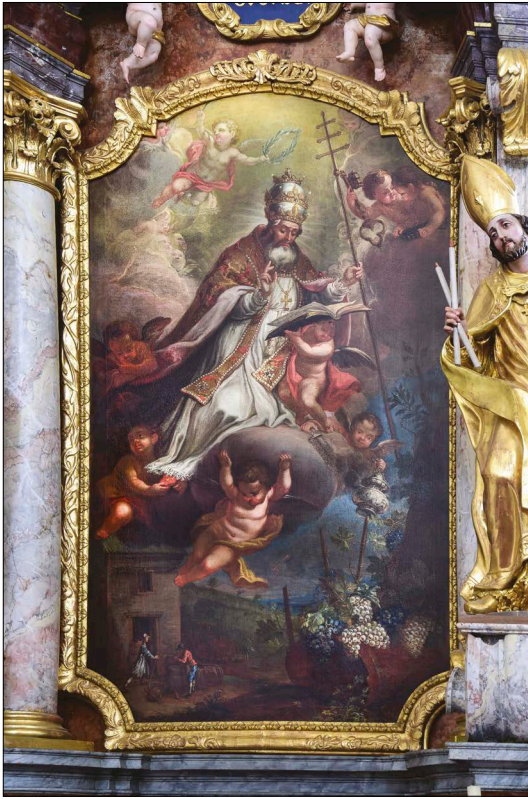
Auch in den folgenden Jahren arbeitete Hauckh für die Franziskaner. 1721 und 1722 schuf er zwei Altarbilder mit Darstellungen der hl. Barbara und der *Stigmatisation des hl. Franziskus*, die für die Seitenaltäre der Franziskanerkirche bestimmt waren.³⁸ Für die beiden Gemälde



11. Johann Veit Hauckh: *Himmelfahrt Mariä*, 1718/1719, Wallfahrtskirche Mariatrost, Graz

³⁷ Erste Verhandlungen mit dem Künstler waren am 24. Juni 1718 geführt worden, der Vertrag wurde aber wohl erst am 28. Oktober 1718 unterzeichnet. Im Franziskanerarchiv Graz, Codex Nr. 4, Regestum Conventus Graecensis, Blatt 99r, findet sich unter dem Datum vom 24. Juni 1718 der Eintrag: *24. in prandio fuit D. Hauckh artificiosus pictor, cum quo contractum fuit propter imaginem ad Summum Altare*, und auf Blatt 99v–100r heißt es unter dem Datum vom 28. Oktober 1718: *28. In festo Simonis et Juda fuit subscriptus contractus factus cum D. Hauckh de imagine pingenda ad Summum Altare /.../*. Rochus KOHLBACH, *Die gotischen Kirchen von Graz*, Graz 1950, S. 101, gibt die erste Textstelle in der Übersetzung wieder: *1718 24. VI. Beim Frühstück war zugegen Herr Hauckh, ein kunstbegabter Maler, mit dem ich den Kontrakt auf Malung des Hochaltarbildes abschloß*. Das fertiggestellte Gemälde wurde am 10. Juni 1719 in den Altar eingesetzt. Zitiert nach KOHLBACH 1950 (Anm. 37), S. 102: *1719 10. VI. An diesem Tag als an einem Samstag ist das schöne und kunstreiche Altar Blatt sammt den verguldeten ramb in das Altar hineingesetzt worden*. Leicht gekürzt bei REDL 1986 (Anm. 29), S. 94. Siehe dazu REDL 1986 (Anm. 29), S. 18–19, S. 94–100 und S. 464, Kat. Nr. 33. Das möglicherweise in der Breite etwas beschnittene Gemälde hat die Maße 502 x 258 cm. Es befindet sich heute in der Grazer Wallfahrtskirche Mariatrost.

³⁸ Zitiert nach KOHLBACH 1950 (Anm. 37), S. 102–103: *Anbelangend den dermahligen Altar der hl. Barbarae ist Anno 1721 der Anfang zu bauen gemacht worden. Das Altar blat hat gemahlen der woll Edle Herr Johann Vitus von Hauckh, /.../. Anbelangend den gegenüber stehenden Altar des hl. Francisci ist solcher eben auf diesen rüß*



12. Johann Veit Hauckh: *Der hl. Urban*, 1723, Pfarrkirche, St. Andrä im Sausal



13. Johann Veit Hauckh: *Der hl. Johannes Nepomuk*, 1723, Pfarrkirche, St. Andrä im Sausal

wurden Hauckh am 15. November 1723 von Guardian Mauritius Steizinger insgesamt 300 Gulden ausgezahlt.³⁹

In den Folgejahren musste Hauckh sich jedoch mit weitaus geringeren Beträgen als Honorar für seine Altarbilder zufriedenzugeben. So bestätigte er im Mai 1725 den Erhalt von 150 Gulden für zwei bereits 1723 geschaffene Altarbilder mit dem hl. Urban und dem hl. Johannes Nepomuk (Abb. 12–13) in der Kirche St. Andrä im Sausal.⁴⁰ Sofern Hauckh nicht bereits zuvor eine Anzahlung für die beiden Altarbilder erhielt, die in den Dokumenten nicht aufscheint, wurde er mit 75 Gulden für ein Altarbild in St. Andrä vergleichsweise schlecht bezahlt. Der niedrige Preis kann nicht allein

gleichförmig gemacht worden, durch das Jahr 1721. Die beyde Altar Blätter als S. Francisci und S. Johannis Capistrani seynd ebenfalls gemahlen worden von dem Edlen Herrn von Hauck /.../. Siehe dazu REDL 1986 (Anm. 29), S. 19 und S. 464–465, Kat. Nr. 34, und S. 513, Kat. Nr. 152. Das von Hauckh signierte und 1722 datierte Gemälde mit der Stigmatisation des hl. Franziskus befindet sich im Franziskanerkloster. Es hat die Maße 326 x 158 cm. Das in den Maßen wohl identische Gemälde mit der hl. Barbara ist verschollen. Zu den Oberbildern im Auszug der beiden Altäre, einem hl. Josef von Weissenkircher und dem von Hauckh geschaffenen hl. Johannes von Capistran siehe KOHLBACH 1950 (Anm. 37), S. 108–109.

³⁹ REDL 1986 (Anm. 29), S. 19.

⁴⁰ Zitiert nach KOHLBACH s. a. (Anm. 32), S. 320: 1725 10. *Mai Johann Veit Hauckh Hof vnd Laa: Mahler: Wegen in selbiges Gottshaus 2 gemahlten Altar Bilter H. Urban und Francisci Xaveri 150 fl. richtig erhalten. Gekürzt und leicht verändert bei REDL 1986 (Anm. 29), S. 24. Die Benennung des hl. Franz Xaver ist falsch, denn auf dem zweiten Altarbild ist der hl. Nepomuk dargestellt. Siehe dazu REDL 1986 (Anm. 29), S. 24 und S. 468, Kat. Nr. 42 und 43. Die beiden Altarbilder haben die Maße 236 x 135 cm.*

mit der geringeren Größe der beiden Altarbilder erklärt werden, sondern ist möglicherweise auch auf ein Preisgefälle zwischen der Landeshauptstadt und dem Umland, also dem Zentrum und der Peripherie, zurückzuführen.

Besser vergütet wurde das Altarbild mit der *Anna Selbdritt* sowie den hll. *Josef und Joachim* (Abb. 14), das Placidius Mally, der Abt von Stift Rein, beim Künstler in Auftrag gegeben hatte und das 1731 fertiggestellt war.⁴¹ Das mittelgroße Gemälde kostete 104 Gulden.⁴²

Bereits 1715 hatte der Maler für zwei Gemälde in der Grazer St. Leonhardskirche insgesamt 150 Gulden erhalten.⁴³ Da es sich um zwei Bilder für einen Vierzehn-Nothelfer-Altar handelte, ist anzunehmen, dass Hauckh ein mittelgroßes, daher teureres Altarbild sowie ein preiswerteres Oberbild angefertigt hatte.⁴⁴

Auch 1730 soll der Maler für ein Altarbild mit den *Vierzehn Nothelfern* (Abb. 15) und ein weiteres mit dem hl. Donatus, die sich an den Altären der Seitenkapellen der Pfarrkirche St. Veit in Passail befinden, 150 Gulden erhalten haben.⁴⁵ Wahrscheinlicher ist aber, dass mit den 150 Gulden nicht nur diese beiden Gemälde,



14. Johann Veit Hauckh: *Anna Selbdritt mit den hll. Josef und Joachim*, 1731, Stiftskirche, Zisterzienserstift Rein

⁴¹ Siehe dazu REDL 1986 (Anm. 29), S. 25–26 und 470–471, Kat. Nr. 48. Das signierte und datierte Gemälde hat die Maße 284 x 137 cm.

⁴² Calendereintragung des Abtes von Stift Rein am 21. Februar 1732, zitiert nach KOHLBACH s. a. (Anm. 32), S. 963: *Eodem bezahle Herrn Haukh vor das Altar Blath in den neuen Anna Altar 25 Ducaten*. Diese Zahlungsanweisung findet sich auch im handschriftlichen Nachlass von Rochus Kohlbach, Diözesanarchiv Graz-Seckau (DAG), Stift Rein, III. Calender-Eintragungen, s. p. Hier ist im Anschluss an die 25 Ducaten auch der Wert in Gulden (104 fl) vermerkt. Ähnlich bei REDL 1986 (Anm. 29), S. 26.

⁴³ DAG, Pfarrarchiv St. Leonhard, zitiert nach KOHLBACH 1950 (Anm. 37), S. 183: *1715 den 8. Aprill Herrn Hauckhen Mallern vor 2 Blätter zum 14 Nothelffern altar 150 fl*. Ähnlich (Blödter statt Blätter) bei KOHLBACH s. a. (Anm. 32), S. 181. In abweichender Schreibweise bei REDL 1986 (Anm. 29), S. 229.

⁴⁴ Siehe dazu KOHLBACH 1950 (Anm. 37), S. 183–184, der davon ausgeht, dass das Oberbild verloren ist und es sich bei dem urkundlich erwähnten Altarbild nicht um das in St. Leonhard erhaltene Gemälde mit dem Mariahilfer Gnadenbild, dem hl. Leonhard und anderen Heiligen handelt. Dem folgt letztlich auch REDL 1986 (Anm. 29), S. 229, da die neben dem Titelheiligen Leonhard dargestellten vier Apostel nicht zu den Nothelfern gehören. Ganz grundsätzlich kann angemerkt werden, dass auf dem Altarbild in St. Leonhard keine 14 Nothelfer dargestellt sind, der Zahlungsbeleg also nicht mit dem in St. Leonhard erhaltenen Altarbild verbunden werden kann. Zum Mariahilfer Gnadenbild mit Heiligen siehe auch REDL 1986 (Anm. 29), S. 480–481, Kat. Nr. 72.

⁴⁵ DAG, Gedenkbuch der Pfarre Passail, 1730, zitiert nach KOHLBACH s. a. (Anm. 32), S. 859: *Der Mahler Veit Hauk erhielt für gemalte Bilder 150 fl. Eines davon ist das Bild am 14 Nothelferaltar, das andere (am) Donataltar und Patrizibild*. Leicht verändert bei REDL 1986 (Anm. 29), S. 25. Siehe dazu REDL 1986 (Anm. 29), S. 138–143 und S. 469–470, Kat. Nr. 46 und 47. Laut REDL 1986 (Anm. 29), S. 469–470, sind die Gemälde mit den 14 Nothelfern und dem hl. Donatus links unten mit „J V Hauck 1731“ signiert und datiert. Unklar bleibt, wieso der Maler bereits ein Jahr zuvor für die beiden Gemälde bezahlt wurde.



15. Johann Veit Hauckh: *Die vierzehn Nothelfer*, 1731, Pfarrkirche des Hl. Veit, Passail

sondern noch ein drittes Altarbild mit dem hl. Veit vergütet wurde.⁴⁶ Demzufolge hätte sich Hauckh mit 50 Gulden für ein Altarbild zufriedengeben müssen.

Eine Deutung der erhaltenen Dokumente wird auch dadurch erschwert, dass Johann Veit Hauckh dem Pfarrer von Passail zuerst das Angebot unterbreitete, als Ersatz für das alte Hochaltargemälde mit dem Letzten Abendmahl ein neues Altarbild seines Namenspatrons, des heiligen Veit, zu malen, und zwar für den halben Preis von insgesamt 150 Gulden. Erst nach langem Zureden soll der Maler bereit gewesen sein, für dieses Geld auch das Oberbild mit einem *Letzten Abendmahl* und eine hl. Barbara für den Barbara-Altar zu malen.⁴⁷ Weitere 1730 und 1731 geleistete Zahlungen im Zusammenhang mit den Gemälden für die Pfarrkirche in Passail lassen darauf schließen, dass Hauckh mindestens drei Gemälde für Passail geschaffen hat.⁴⁸ Eine abschließende Deutung ist wegen der Uneindeutigkeit der erhaltenen Dokumente wohl nicht möglich. Ob Johann Veit Hauckh wirklich der Meinung war, dass ein von ihm geschaffenes

mittelgroßes Altarbild 300 Gulden wert sei, darf bezweifelt werden. Sein Angebot, das Hochaltarbild zum halben Preis zu malen, entsprach vermutlich eher dem, was eine Pfarrkirche in der Steiermark an Kosten für ein solches Gemälde aufbringen konnte. Wenn Hauckh schließlich noch weitere Gemälde

⁴⁶ REDL 1986 (Anm. 29), S. 143 und S. 407–408, Anm. 162, vermutet unter Bezugnahme auf KOHLBACH s. a. (Anm. 32), S. 859, dass mit den 150 Gulden insgesamt drei Gemälde von Hauckh bezahlt wurden, von denen das Gemälde des Schutzpatrons, also das eigentliche Hochaltarbild mit dem hl. Veit, verschollen ist, nachdem es 1781 durch das neue, von Joseph Adam Mölk geschaffene Altarbild mit der Darstellung des Letzten Abendmahls ersetzt worden war. Wegen des geringen Preises von nur 50 Gulden pro Bild sei auch der Anteil Hauckhs, der in den Jahren 1728 bis 1730 mit der Ausführung großer Werke für die Hofkammer beschäftigt war, an diesen Gemälden gering.

⁴⁷ DAG, Gedenkbuch der Pfarre Passail, 1730, zitiert nach KOHLBACH s. a. (Anm. 32), S. 860: 1730 12. März Herr Hauckh hatte sich dem Pfarrer gegenüber mit Schreiben dieses Datums erboten, 3 Blätter per 150 fl. mit guetten beständigen Farben der Kunst nach zu mahlen. (Brief verloren) Der Pfarrer berichtet darüber dem Bischof: Habe Euer Fürstl. Gnaden gehorsambist zu berichten, das in hiesiger Pfarr Kirch der hl. Veit schuz Patron Seye, welcher in einen Kleinen Blat auf der Hohe (Oberbild des Hochaltars?) gemahlen ist, das grosse Altar Blatt ist das abentmahl, anstat dessen wegen sehr villen schricken ein Neyes vonnethen wäre. Herr Veit Hauckh Kayl. Hoff Cammer Maller in Grätz hat sich angetragen, sein H. Namens Patron zu Ehren den Hl. Veit im gresseren Blat mit guetten beständigen Farben aufs Beste der Kunst gemess vmb halbes gelt nemblich um 150 fl zu mahlen; auf Villes zuesprechen hat er entlich versprochen, vmb dieses Gelt noch 2 andere Blätter, nemblich das abentmahl in der Höhe und ins Barbara altar die hl. Barbaram zu mahlen, wie solches auf seinem Brieff zu sehen /.../ Kirche bei guten Mitteln, es wurde gesammelt für die Marbolierung des Hohen Altar. Bitte um Konsens / Bischöflicher Consens am 4. April 1730 gegeben.

⁴⁸ Aus den Kirchenrechnungen zitiert nach KOHLBACH s. a. (Anm. 32), S. 862: 1730 Herrn Hauckhen an 3 Bildern vnterdessen zalt 100 fl / Herrn Hauckhen auff die 3 Bilder das ybrige 5 fl und 1731 Herrn Haucken Mallern in Grätz die altar Blat des neuen Altar 90 fl.

für eine Bezahlung in Höhe von insgesamt 150 Gulden lieferte, dann war er bei Verhandlungen um die Vergabe von Aufträgen durchaus zu Zugeständnissen bereit.

Johann Veit Hauckh betätigte sich auch als Bildnismaler. In einem Schreiben an die Innerösterreichische Hofkammer, das am 8. Mai 1713 dort eintraf, bat er um die Auszahlung von 75 Gulden für drei Porträts der Kaiser Leopold I., Joseph I. und des regierenden Kaisers Karl VI.⁴⁹ In einem Antwortschreiben vom 8. Mai 1713 wurde dem Innerösterreichischen Hofpfennigamt der Auftrag für die Auszahlung dieser Summe erteilt.⁵⁰ Der vergleichsweise geringe Gesamtbetrag für drei Porträts habsburgischer Kaiser ergibt sich aus der Tatsache, dass die beiden verstorbenen Kaiser in halber Figur wiedergegeben sind, während es sich bei dem im Format größeren Gemälde Karls VI. um ein Kniestück handelt.⁵¹ Außerdem waren diese Gemälde für das Kapuzinerkloster in Karlobag in Kroatien bestimmt, wo sie sich noch heute befinden. Der vergleichsweise geringe Preis für diese drei Porträts könnte also erneut auf eine andere, niedrigere Preisgestaltung von Gemälden, die für die Peripherie des Reiches bestimmt waren, zurückzuführen sein.

Unter dem Datum vom 13. Mai 1723 findet sich in den Hofkammerakten die Anweisung zur Auszahlung von 158 Gulden an den Hofmaler Veit Hauckh für ein Porträt des Kaisers Karl VI.⁵² Aufgrund der Höhe des an den Maler ausgezahlten Betrags dürfte es sich bei dem heute verschollenen Gemälde um ein lebensgroßes Bildnis gehandelt haben.

Ein letzter Zahlungsbeleg gibt Auskunft über die Kosten von kleinformatigen Gemälden. Für zwölf im Jahr 1709 geschaffene, kleine ovale Brustbilder von Heiligen,⁵³ die an der Grazer Domkanzel

⁴⁹ Steiermärkisches Landesarchiv (StLA), Hofkammerakten, 1713–V–15, K 1393: *.../ die 3 Bildtnusßen deren Khay[s]l:[ichen] Mayestetten alß mildtseelligsten gedechnusßen Leopoldi, et Josephi primi dan des jez Regirenten Khaysers Caroli 6:ti /.../ alß habe ich meiner möglichkheith gemasß solliche arbeith Vollzogen, Und will demnach solliche 3 bildnusßen hiermit in Unterth[än]igkheith überraicht haben. Euer hochgräffl:[ich] Exell:[enz] g[na]d:[en] und g[na]d:[en] Unterth[än]igk:[ich] gehor:[samst] bittend, selbe belieben mir gedachte 75 fl: in g[na]d:[en] anzuschaffen, damit mir sodann jene in dem Khay[ser]l:[ichen] Hoffpfennig amt gegen quittung bezahlt werden mögen. /.../ Johann Veith Hauckh Maller. Kürzer und geringfügig anders zitiert bei REDL 1986 (Anm. 29), S. 15. Siehe dazu REDL 1986 (Anm. 29), S. 514, Kat. Nr. 157 a, b und c.*

⁵⁰ StLA, Hofkammerakten, 1713–V–15, K 1393: *Den 8. Maij 1713. /.../ dem Johann Veith Hauckh maller alhier /.../ die accordierten 75 fl. für die 3 bildnusßen deren Kay[ser]l:[ichen] Mayestetten alß mildselligsten gedechnuß Leopoldi, et Josephi primi dan des jez regierenden Kaysers Caroli 6ti so Er ad eorum effigiem verfasst, /.../ bezallen zu lassen /.../. Die Anweisung zur Zahlung von 75 Gulden vom 8. Mai 1713 an den Maler Johann Veit Hauckh ist auch im Exeditum in HoffCammer Sachen, 1713 unter dem Datum vom 15. Mai vermerkt: StLA, Innerösterreichische Hofkammer, Rep. 1713: *Maius 15 Daß I:[nner] Ö:[stererichische] HoffPfe[nnig] amt solle dem Johann Veith Hauckh Mahler für 3. Kay[ser]l[iche] contrafée 75 fl. bezallen, und solliche bilder denen P: P: Capucinern Zu Carlwag ehestens überschickhen.* Die Porträts waren für das Kapuzinerkloster in Carlwag bestimmt und sollten dahin überstellt werden. REDL 1986 (Anm. 29), S. 514, Kat. Nr. 157 a, b und c, geht davon aus, dass die Gemälde für den Kapuzinerorden in Kalwang in der Steiermark bestimmt waren. Es gab aber in Kalwang nie ein Kapuzinerkloster. Mit Carlwag oder Carlwaag ist vielmehr Karlobag in Kroatien gemeint, dessen Kapuzinerkloster 1708 durch die steirische Ordensprovinz gegründet wurde. Die Weihe der Klosterkirche auf den hl. Josef, den Schutzpatron der Steiermark, erfolgte 1714. Siehe dazu *Lexikon Capuccinum. Promptuarium historico-bibliographicum Ordinis Fratrum Minorum Capuccinorum (1525–1950)*, Rom 1951, Sp. 897.*

⁵¹ Die Gemälde befinden sich noch im Kapuzinerkloster in Karlobag. Die Porträts der verstorbenen Kaiser Leopold I. und Josef I. sind 108 x 83 cm bzw. 108 x 87 cm groß, das Porträt Karls VI. misst 175 x 123 cm. Siehe dazu Josipa ALVIŽ, *Slikarstvo XVII. i XVIII. stoljeća u kapucinskim crkvama i samostanima u Hrvatskoj/Painting of the 17th and 18th Century in the Capuchin Churches and Monasteries in Croatia*, 2, Zagreb 2015 (ungedruckte Dissertation), S. 361–362, Kat. Nr. 8–10.

⁵² StLA, Hofkammerakten, 1723: *.../ den Hoffmaller Veith Hauckh wegen zur Hochansehl:[ichen] geh[aim]ben Stöll Verfertigten Kay[serliche] Contrafait 158 fl. bezallen zu lassen. Den 13. May.* Leicht verkürzt bei REDL 1986 (Anm. 29), S. 22. Siehe dazu REDL 1986 (Anm. 29), S. 514, Kat. Nr. 159.

⁵³ Am Kanzelaufgang und am Kanzelkorb befinden sich die hll. Ignatius von Loyola, Franz Xaver und die vier

angebracht sind, erhielt Johann Veit Hauckh 102 Gulden,⁵⁴ also achteinhalb Gulden pro Bild.

Außerdem genoss Johann Veit Hauckh, der 1714 zum Hofmaler ernannt worden war, die Privilegien der hofbefreiten Künstler und erhielt eine jährliche Dotation von „drei Furder Salz“.⁵⁵

Erheblich schwieriger zu fassen und zu beurteilen sind die Zahlungen, die der Vorauer Stiftsmaler Johann Cyriak Hackhofer (1675–1731) als Lohn für die von ihm geschaffenen Altarbilder erhielt. Der seit 1708 im Stift Vorau und den dazu gehörenden Pfarreien tätige Maler war wie Franz Carl Remp im Jahr 1675 geboren worden.

Vergleichsweise gut dokumentiert sind die Kosten für den in den Jahren 1715 bis 1716 geschaffenen Hochaltar in der Pfarrkirche in Mönichwald. Für die architektonische und skulpturale Ausstattung des Altars wurden insgesamt 1003 Gulden aufgebracht. Davon gingen 100 Gulden an den Maler Johann Cyriak Hackhofer, 222 Gulden an den Tischler Remigius Horner und 125 Gulden an den Bildhauer Andreas Schellauf. Insgesamt 524 Gulden, also deutlich mehr als die Hälfte der Kosten, wurden dem Vergolder ausbezahlt.⁵⁶ Der Maler erhielt die 100 Gulden jedoch nicht für das Altarbild und das dazugehörige Oberbild, sondern für die farbige Fassung des Altars und der Figuren, wobei er nicht für die gesondert vergütete Vergoldung verantwortlich war.⁵⁷ Für das von Hackhofer geschaffene, signierte und datierte Altarbild mit den *Hll. Petrus und Paulus vor der Madonna* sowie einen *Gnadenstuhl* auf dem Oberbild des Altars, die beide erst 1722 fertiggestellt wurden,⁵⁸ haben sich jedoch keine Rechnungsbelege erhalten, weshalb ein Vergleich mit anderen Altarbildern nicht möglich ist.

Drei von Hackhofer für die Pfarrkirche in Friedberg geschaffene und nicht näher bezeichnete Fastenbilder wurden 1721 mit insgesamt 30 Gulden bezahlt.⁵⁹ Der geringe Preis von zehn Gulden pro Bild erklärt sich dadurch, dass Fastenbilder, die in der Fastenzeit vor die Altarbilder gehängt wurden und häufig mit Passionsszenen versehen waren,⁶⁰ in der Herstellung nicht so aufwendig wie

Kirchenväter, an der Rückwand die Apostel Petrus und Paulus und am Schalldeckel die vier Evangelisten. Die ovalen Gemälde haben die Maße von etwa 70 x 40 und 55 x 40 cm. Siehe dazu REDL 1986 (Anm. 29), S. 60–70 und S. 458–460, Kat. Nr. 12–23.

⁵⁴ DAG, XX-C-10, Domrechnungsbuch, Pergamenthandschrift, s. p.: 1710 30. *January /.../ Alteri Pictori Hauk pro 12 Iconibus SS. Apost. Petri, et Pauli, quatuor Evangelistarum, et quatuor Doctorum Ecclesiae: S. Ignatij, S. Franc. Xaverij, et S. Spiritus in Superiori parte Cathedrae - 102 fl.* Ähnlich bei REDL 1986 (Anm. 29), S. 398, Anm. 55. Siehe dazu REDL 1986 (Anm. 29), S. 15, S. 60–70 und S. 458–460. KOHLBACH s. a. (Anm. 32), S. 15 vermerkt: 1710 30. *Jänner Dem Maler Hauck für 12 Kanzelbilder 102 fl.*

⁵⁵ REDL 1986 (Anm. 29), S. 16–17, mit Verweis auf Josef WASTLER, *Steirisches Künstler-Lexicon*, Graz 1883, S. 42.

⁵⁶ Pfarramt Mönichwald, Verzeichnuss was zur gänzlicher Erbauung des löbl. Gottshaus alhier ad SS. Apostolorum Petrum et Paulum in Mönichwald inner denen 2 Jaren 1715 und 1716 verwendet worden wie folgt, zitiert nach Ferdinand HUTZ, *Der Hochaltar von Mönichwald und seine Künstler, Blätter für Heimatkunde*, 69, 1985, S. 84: *Zu Aufrichtung deß Hochaltar / Erstlich den Herrn Hakhoffer 100 - / Herrn Remigi, Tischler 222 - / Herrn Schellauf, Bildthauer 125 - / Mehr vor die 6 Engl 20 - / Den Gäbriel 3 - / Mehr vor die Ross herein 5 - / Herrn Vergolter in allen 524 - / Wegen des Tabernäkl auch 4 - / Summä 1.003.* In Auszügen und geringfügig anders zitiert bei Christine WEEBER, *Der Vorauer Stiftsmaler Johann Cyriak Hackhofer: 1675–1731*, Graz 1987 (ungedruckte Dissertation), S. 274, Qu 9. Siehe dazu auch WEEBER 1987 (Anm. 56), S. 258–260.

⁵⁷ WEEBER 1987 (Anm. 56), S. 259.

⁵⁸ WEEBER 1987 (Anm. 56), S. 334–335, Ö 66 und Ö 67. Das Altarbild hat die Maße 330 x 196 cm, das vierpassförmige Oberbild misst ca. 150 x 150 cm.

⁵⁹ Pfarramt Friedberg, Rechnungsbuch 1710–1751, zitiert nach KOHLBACH s. a. (Anm. 32), S. 421: *1721 Vor 3 fastenbilder den Herrn Hackhoffer /.../ 30 fl.* Ähnlich bei WEEBER 1987 (Anm. 56), S. 276, Qu 14.

⁶⁰ Zu Fastenbildern oder Fastentüchern siehe Johannes H. EMMINGHAUS, *Fastentuch, Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, 7, München 1979, Sp. 826–848, und Joseph BRAUN, *Die liturgischen Paramente in Gegenwart und Vergangenheit. Ein Handbuch der Paramentik*, Freiburg 1924², S. 233–236.

die etwa gleich großen Altarbilder gearbeitet waren, sondern ohne Grundierung auf die Leinwand gemalt wurden.

Ähnliches gilt für drei 1728 von Hackhofer geschaffene Antependien, für die er insgesamt zwölf Gulden erhielt.⁶¹ Da in der Rechnung weder die Größe der Antependien noch die Motive oder die Art der Herstellung dokumentiert wurden und sich Antependien in ihrer Funktion von Altarbildern unterscheiden, ist auch in diesem Fall ein unmittelbarer Vergleich mit von Hackhofer oder anderen Künstlern geschaffenen Gemälden nicht möglich.

Schließlich erhielt der Maler 1729 für das Gemälde eines hl. Johannes Nepomuk sowie für fünf weitere Bilder in der Pfarrkirche von Hartberg, aber auch für zwei bei den Stadttoren errichtete Pyramiden und ein Portal vor der Kirchentür 53 Gulden und 23 Kreuzer.⁶² Die Gemälde und Pyramiden sowie das Portal waren Teil der Festdekoration, die anlässlich der Feier der Heiligsprechung des Johann Nepomuk am 19. März desselben Jahres in der Stadt errichtet worden war.⁶³ Auch in diesem Fall sind die Angaben zu den Gemälden zu wenig konkret, um Vergleiche mit anderen Werken anstellen zu können. Außerdem handelte es sich um ephemere Kunstwerke, die in der Qualität ihrer Ausführung nicht mit Altarbildern und anderen Gemälden verglichen werden können.

Ebenso unspezifisch sind die Angaben zu den Arbeiten, die Hackhofer bereits zehn Jahre zuvor in der Wallfahrtskirche Maria Hasel in Pinggau ausgeführt hatte. Für die Ausgestaltung von Teilen der Kirche mit Fresken sowie die farbige Fassung der skulptierten Kreuzabnahmegruppe erhielt Hackhofer am 10. Oktober 1719 noch ausstehende 99 Gulden zu bereits gezahlten 101 Gulden. Dazu kamen noch einmal acht Gulden für Altäre und Antependien in der benachbarten Brunnenkapelle sowie vier Gulden für ein Kruzifix in der Sakristei. Außerdem wurden für den 55 Tage währenden Aufenthalt Hackhofers sowie eines Gesellen insgesamt 40 Gulden Kostgeld ausgezahlt.⁶⁴ Die insgesamt 200 Gulden für die 1718 datierten und signierten Fresken im Gewölbe der Vierung und an den Wänden der Seitenarme der Wallfahrtskirche sowie die Fassung der fünf-figurigen Kreuzabnahmegruppe und wohl auch der vier Figuren vom Kreuzigungsaltar ergeben nur einen Richtwert für die Kosten von Freskomalerei im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts. Auch die acht Gulden für Altäre und Antependien in der benachbarten Brunnenkapelle können nicht für einen Vergleich mit Altarbildern herangezogen werden, weil sich in dieser Kapelle nur eine in Freskotechnik gemalte architektonische Rahmung für das geschnitzte und farbig gefasste Bild der Schmerzhafte Muttergottes befindet. Anstelle der im Dokument erwähnten Altäre gibt es nur eine gemalte Nischenrahmung für das skulptierte Altarbild, und über Größe, Art und Aussehen

⁶¹ Pfarrarchiv Hartberg, Kirchenrechnungen, zitiert nach KOHLBACH s. a. (Anm. 32), S. 523: 1728 *Dem H: Hackhofer Maller zu Vorau vor 3 Antipendi 12 fl.* Ähnlich, aber ohne die genaue Angabe des Jahres bei WEEBER 1987 (Anm. 56), S. 277, Qu 18.

⁶² Pfarramt Hartberg, Rechnungsbuch 1729, zitiert nach WEEBER 1987 (Anm. 56), S. 279, Qu 23: *Herrn Hackhofer für 1 Hl. Nepomuk und 5 andere Bilder 2 Pyramiden bei den Stadttoren und 1 Portal vor der Kirchentüre 53 fl 23 kr.*

⁶³ Johannes SIMMLER, *Die Geschichte der Stadt, der Pfarre und des Bezirkes Hartberg*, Hartberg 1914, S. 378.

⁶⁴ Aus einem nicht mehr nachweisbaren Rechnungsbuch im Pfarramt Friedberg, betreffend Maria Hasel in Pinggau, zitiert nach KOHLBACH s. a. (Anm. 32), S. 882–883: 1719 10. Oktober *Dem Herrn Johann Cyriac Hackhoffer mahlern wegen des neu aufgerichteten Altar, die abnehmung Christi zu fassen, auch die ganze Capellen samt dem mittlern Khirchen gewölb accordierter Massen über die vorhin empfangenen 101 den übrigen Rest per 99 fl bezahlt, dann nochmallen wegen des gemahlten altärl und Antependien in der Prun Capellen 8 fl / Cost als 55 täge vor den Herrn Hackhoffer und seinen gesöllen 40 fl. / Vor das Cruzifix in der Sacristey Herrn Hackhoffer 4 fl.* Ähnlich bei WEEBER 1987 (Anm. 56), S. 275–276, Qu 13. Zu Hackhofers Arbeiten in Maria Hasel siehe WEEBER 1987 (Anm. 56), S. 196–198, S. 273–277, Qu 7, 10–11 und 16 sowie S. 355–357, F 13, zu den Arbeiten in der zur Kirche gehörenden Brunnenkapelle siehe WEEBER 1987 (Anm. 56), S. 214 und S. 357–358, F 14.



16. Franz Ignaz Flurer: *Der hl. Ägidius mit Hilfesuchenden*, 1733, Dom, Graz

des oder der heute verlorenen Antependien sowie des Kruzifixes in der Sakristei der Wallfahrtskirche können keine näheren Angaben gemacht werden. Möglich ist, dass die vier Gulden für die farbige Fassung eines geschnitzten Kruzifixes ausgezahlt wurden.

Zu den Kosten der von Franz Ignaz Flurer (1688–1742) geschaffenen Gemälde sind einige Angaben überliefert. Wie zuvor bereits Franz Carl Remp war auch der aus Augsburg in die Steiermark eingewanderte Franz Ignaz Flurer ab etwa 1720 für Ignaz Maria Graf von Attems tätig. Nach dem Tod seines Förderers blieb der Maler weiterhin in Graz.⁶⁵

Für den Grazer Dom schuf Flurer in den Jahren 1731 bis 1733 das Hochaltarbild mit der Darstellung des *Hl. Ägidius mit Hilfesuchenden* (Abb. 16) sowie die beiden im Format kleineren Gemälde *Der hl. Ägidius und der Westgotenkönig Wamba* (Abb. 17) und *Der hl. Ägidius reicht einem Armen sein Gewand* (Abb. 18), die seitlich des Hochaltars an den Wänden des Chores angebracht sind.⁶⁶ Das Hochaltarbild wurde nach seiner Vollendung im Jahre 1733 mit 400 Gulden bezahlt, für die beiden den Altar flankierenden Gemälde erhielt Flurer im selben Jahr

insgesamt 100 Gulden.⁶⁷ Mit 50 Gulden für ein jedes der beiden seitlichen Gemälde war die Arbeit des Künstlers im Vergleich zu den 400 Gulden für das Hochaltarbild vergleichsweise schlecht bezahlt. Auch ein Vergleich mit den 24 Gulden, die der Maler bereits im Mai 1730 für seinen Entwurf des Hochaltargemäldes erhalten hatte,⁶⁸ fällt deutlich zu Ungunsten der beiden Seitenbilder aus.

⁶⁵ Ulrike KRAUS-MÜLLER, *Franz Ignaz Flurer (1688–1742)*, 1–2, Graz 1981 (ungedruckte Dissertation), 1, S. 3–9, und Ulrike KRAUS-MÜLLER, *Franz Ignaz Flurer (1688–1742). Ein Barockmaler in der Steiermark* (Hrsg. Wilhelm Steinböck), Stadtmuseum Graz, Graz 1982, S. 8–14.

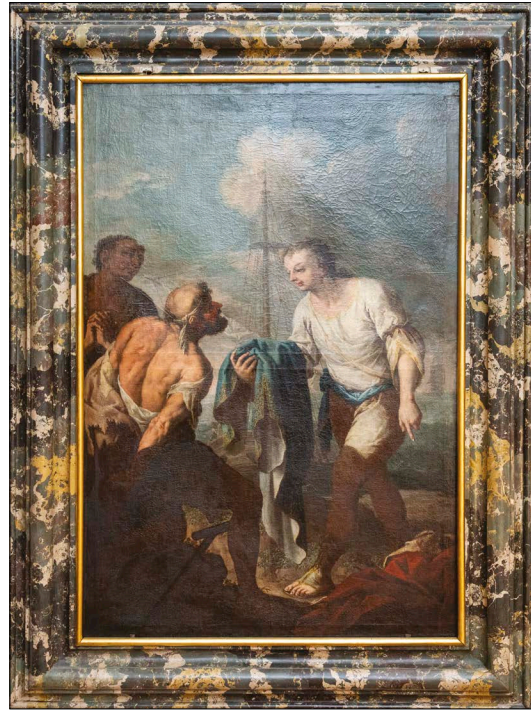
⁶⁶ KRAUS-MÜLLER 1981 (Anm. 65), 1, S. 16–19, und 2, S. 8–9, Ö 9–Ö 11, sowie KRAUS-MÜLLER 1982 (Anm. 65), S. 26 und 62, Kat. Nr. 9 und 10. Das Hochaltarbild hat die Maße 520 x 286 cm, die seitlichen Gemälde messen 258 x 174,5 cm und 256,5 x 174,5 cm.

⁶⁷ StLA, Graz-Stadt, K. 137, H. 792, Hand Buech über den neügen Hochaltar In Der Kierchen S. AEGidij Soc[ie]t[at]is Jesu Allhier In Grätz, so Angefangen Anno 1730: *Mannath Augustij 1733. Den dito, bezalln den Herrn Ignatij florer vor das Hochaltar Bladt Acortierter Masßen 400 fl. Item vor die Zweij Seüdten gemäl an der Kirchen Mauer Acortierter masßen 100 fl.* Verkürzt wiedergegeben in KRAUS-MÜLLER 1982 (Anm. 65), S. 26. Siehe dazu KRAUS-MÜLLER 1981 (Anm. 65), 2, S. 8–9, Ö 9–Ö 11, und KRAUS-MÜLLER 1982 (Anm. 65), S. 62, Kat. Nr. 9 und 10.

⁶⁸ StLA, Graz-Stadt, K. 137, H. 792, Hand Buech über den neügen Hochaltar In Der Kierchen S. AEGidij Soc[ie]t[at]is Jesu Allhier In Grätz, so Angefangen Anno 1730: *Mannath May a[nn]o 1730. Dem Herrn Ignaz flor vor die Delination Zu dem Hochaltar bezalt 24 fl.* Mit leichten Abweichungen zitiert bei KRAUS-MÜLLER 1981 (Anm. 65), 2, S. 116, E 81. Siehe dazu KRAUS-MÜLLER 1981 (Anm. 65), 1, S. 196, Anm. 108, und 2, S. 8, Ö 9, sowie KRAUS-MÜLLER 1982 (Anm. 65), S. 26.



17. Franz Ignaz Flurer: Der hl. Ägidius und der Westgotenkönig Wamba, 1733, Dom, Graz



18. Franz Ignaz Flurer: Der hl. Ägidius reicht einem Armen sein Gewand, 1733, Dom, Graz



19. Lukas de Schram: Die Geburt der Maria, 1745, Wallfahrtskirche Mariatrost, Graz



20. Lukas de Schram: Der hl. Joachim im Tempel, 1745, Wallfahrtskirche Mariatrost, Graz

Weitere Belege für die Kosten von Altarbildern in der Steiermark sind im Zusammenhang mit den beiden von Lukas de Schram (1702–1765) geschaffenen Gemälden in der Wallfahrtskirche Mariatrost in Graz überliefert. Am 15. November 1736 schloss der Maler einen Vertrag mit Provinzial Ferdinand Stöger über die beiden großen Gemälde über den Altären der beiden Querhausarme ab. Als Lohn für die Altarbilder mit der *Geburt der Maria* (Abb. 19) und dem *Hl. Joachim im Tempel* (Abb. 20) sollte der Maler 500 Gulden erhalten.⁶⁹ Die beiden Altarbilder wurden nach ihrer Fertigstellung aus Wiener Neustadt und Wien nach Graz geschickt.⁷⁰

Die von Lukas de Schram begonnene Ausmalung der Wallfahrtskirche Mariatrost wurde von Johann Baptist Scheit (gest. 1755) zu Ende geführt. Bereits 1743 hatte Scheit für das Altarbild mit der *Fürbitte des hl. Jakobus bei der Gottesmutter für die Pfarre Kaindorf* (Abb. 21), das für den ehemaligen Hochaltar der Pfarrkirche St. Jakobus in Kaindorf bestimmt war, 44 Gulden erhalten.⁷¹ Die für das Hochaltarbild gezahlte Summe ist im Vergleich zu den Beträgen, die für Gemälde von Franz Carl Remp, Hans Adam Weissenkircher oder Johann Veit Hauckh aufgewendet werden mussten, vergleichsweise gering. Der äußerst niedrige Preis kann vielleicht damit begründet werden, dass die Gemeinde Kaindorf in den ersten vier Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts von zahlreichen Katastrophen heimgesucht wurde,⁷² die zu einer angespannten wirtschaftlichen Lage führten, in der es nicht möglich war, mehr als 44 Gulden für das neue Altarbild aufzubringen. Denkbar wäre auch in diesem Fall ein ganz grundsätzlich niedrigeres Preisniveau bei Gemälden, die nicht für Graz, sondern das Umland bestimmt waren.

⁶⁹ Vertrag vom 1736, 15. November, zitiert nach KOHLBACH s. a. (Anm. 32), S. 209: *Vertrag: Primo verobligire ich Lucas von Schram vor die 2 grossen Seitenaltär, zu welchen ich die Baurisse als Benefactor gemacht, 2 gehörige Altar Blötter mit 18 Schuh hoch vnd 9 Schuh breit in Oel zu mahlen nach folgenden Concept: an einem Altar die Geburth Marien mit der h. Anna, an andern den hl. Joachim, wie er Gott anruuffet vmb einen Nachfolger zu gekhomen, vor welche 2 grosse Altarblätter Pater Provinzial a die der Lieferung mir zu bezahlen 500 fl. sich verbindet.* Ähnlich bei ZAHN 1899 (Anm. 36), S. 292. Der Vertrag sollte sich im StLA, Finanzlandesdirektion, Nr. 3552–3591 (Mariatrost) befinden, ist dort aber nicht auffindbar. Siehe dazu KOHLBACH 1951 (Anm. 23), S. 199–200, und Erika MAURITSCH, *Die Fresken des Lucas de Schram und des Johann Babtist [sic!] Scheit in der Mariatroster Kirche bei Graz. Eine ikonographischstilgeschichtliche Untersuchung*, Graz 1995 (ungedruckte Diplomarbeit), S. 90, Qu 13. Nach Mauritsch soll sich dieses Dokument im DAG, Faszikel Maria-Trost, Kirchensachen befinden, aber es ist auch dort nicht auffindbar.

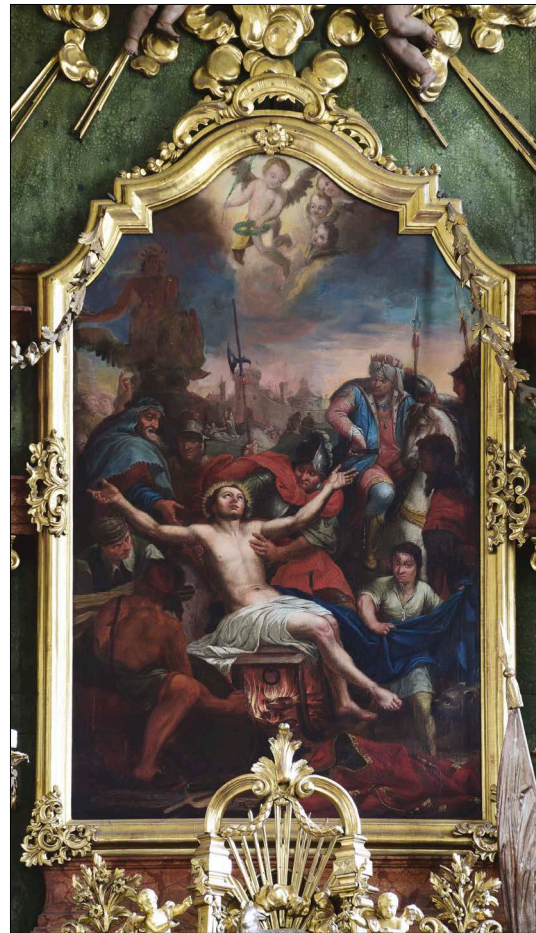
⁷⁰ Am 4. Februar 1738 schreibt der Maler aus Ödenburg, er habe sich in Wien und Wienerneustadt mit Paulinern getroffen und mache mit hiesigen Herrn gewesten Burgermeister demnächst eine „Kirchfahrt nachher Maria Trost“. Siehe dazu KOHLBACH s. a. (Anm. 32), S. 209–210. Kohlbach datiert das Schreiben auf den 4. Februar, ohne das Jahr anzugeben, aber aus dem Zusammenhang wird ersichtlich, dass das Jahr 1738 gemeint sein muss. MAURITSCH 1995 (Anm. 69), S. 90–91, QU 15, die davon ausgeht, dass die Gemälde 1745 fertiggestellt waren, datiert den Brief auf den 4. Februar 1749. Auch dieser Brief, der sich laut Mauritsch im DAG, Faszikel Maria-Trost, Kirchensachen befinden soll, ist dort nicht auffindbar. Möglicherweise wurden die beiden Altarbilder jedoch erst 1749 oder 1750 fertiggestellt, denn Lukas de Schram bestätigte am 17. Oktober 1750 aus Ödenburg, 300 Gulden für die beiden Altarbilder erhalten zu haben (KOHLBACH s. a. (Anm. 32), S. 213). Das Schreiben, das Mauritsch nicht erwähnt, ist in den Grazer Archiven nicht auffindbar. Da für die beiden Altarbilder ein Gesamtpreis von 500 Gulden vereinbart worden war, kann dies nur die abschließende Zahlung an den Maler gewesen sein. Die restlichen 200 Gulden waren ihm wahrscheinlich bereits 1738 als Anzahlung ausgehändigt worden, denn ein Betrag in dieser Höhe wird in einem Schreiben des Malers Lukas de Schram an den Prior, das Kohlbach in das Jahr 1738 datiert, eingefordert und angewiesen (KOHLBACH s. a. (Anm. 32), S. 209). Die beiden Altarbilder wurden in diesem Schreiben aber offenbar nicht erwähnt. Auch dieses Dokument ist in den Grazer Archiven nicht auffindbar.

⁷¹ Zitiert nach KOHLBACH s. a. (Anm. 32), S. 612: *1743 Die Kirche für das Hochaltarblatt 44 fl.* Siehe dazu MAURITSCH 1995 (Anm. 69), S. 15, mit Verweis auf Guido SCHOBER, *Das Hochaltarbild in der Pfarrkirche, Pfarrbrief der Pfarre Kaindorf*, April 1967, s. p. Schober führt als Quelle die Pfarrchronik Kaindorf an.

⁷² SCHOBER 1967 (Anm. 71) nennt die Zerstörungen und Verwüstungen durch Kuruzzeneinfälle in den Jahren 1704 bis 1708, die Kältejahre 1709 und 1740, Viehseuchen in den Jahren 1710 bis 1712 sowie 1724 bis 1729 in Kaindorf und der gesamten Steiermark, die Pest im Jahre 1713 und Dauerregen sowie Überschwemmungen im Sommer 1716, von denen in der Kaindorfer Pfarrchronik berichtet wird.



21. Johann Baptist Scheit: Fürbitte des hl. Jakobus bei der Gottesmutter für die Pfarre Kaindorf, 1743, Pfarrkirche St. Jakobus, Kaindorf



22. Johann Baptist Scheit: Das Martyrium des hl. Laurentius, 1748, Pfarrkirche St. Laurentius, St. Lorenzen im Mürztal

In der zweiten Hälfte des Jahres 1748 arbeitete Scheit in St. Lorenzen im Mürztal, wo er zwei Gemälde für den barocken Hochaltar der Pfarrkirche schuf, die mit insgesamt 190 Gulden vergütet wurden.⁷³ Das signierte und datierte Hauptbild zeigt *Das Martyrium des hl. Laurentius* (Abb. 22), das zweite Bild, bei dem es sich möglicherweise um das kleinere Oberbild des Altars handelte, ist nicht mehr nachweisbar. Aus dem Gesamtbetrag kann erschlossen werden, dass der Maler für das größere Hochaltarbild mehr als 100 Gulden erhielt.

Die 400 Gulden, die für Weissenkirchers Altarbild mit den *Vierzehn Nothelfern* (Abb. 9) sowie für das von Flurer geschaffene Hochaltarbild im Dom zu Graz (Abb. 16) und die 350 Gulden, die für Hauckhs ehemaliges Hochaltarbild mit der *Himmelfahrt Mariä* (Abb. 11) in der Franziskanerkirche gezahlt wurden, sind die höchsten Summen, die für sehr große Altarbilder in der Steiermark gezahlt

⁷³ MAURITSCH 1995 (Anm. 69), S. 15 mit Verweis auf Otto FRAYDENEKG-MONZELLO, *Der Hochaltar zum hl. Laurentius, Nachrichten für die Freunde der Pfarrkirche von St. Lorenzen im Mürztal*, Nr. 13, Juni 1994, S. 4–11, besonders S. 5. Zum Hochaltar siehe Otto FRAYDENEKG-MONZELLO, *Hauptpfarrkirche St. Lorenzen im Mürztal*, Salzburg 1994 (Christliche Kunststätten Österreichs, 258), S. 8–11. Das Altarbild ist mit Rahmen 170 cm hoch.

wurden. Immer noch teuer, aber mit je 300 Gulden dennoch wesentlich günstiger zu bekommen, waren die beiden Altargemälde (Abb. 1 und 2), die Franz Carl Remp für die Stiftskirche in Kremsmünster geschaffen hatte. Die Preise für mittelgroße Altarbilder variierten zwischen 50 Gulden, die für ein jedes der beiden von Franz Ignaz Flurer geschaffenen Seitenbilder im Chor des Grazer Doms (Abb. 17 und 18) gezahlt wurden, und 200 Gulden für Hans Adam Weissenkirchers Altarbild in Seewiesen (Abb. 8), wobei die von Johann Veit Hauckh geschaffenen Altarbilder in St. Andrä im Sausal (Abb. 12 und 13), in der Grazer Dreifaltigkeitskirche (Abb. 10) und in der Stiftskirche in Rein (Abb. 14) zu den Werken der mittleren Preisklasse gehörten.

Die Bezahlung der in der Steiermark tätigen Maler wurde jedoch vom Verdienst italienischer Künstler oder des in Venedig tätigen Malers Johann Carl Loth übertroffen.⁷⁴ Das mittelgroße Altarbild mit der hl. Katharina und das kleinere Brustbild der hl. Barbara im Kloster Tegernsee wurden um 1690 von Loth geschaffen und kosteten zusammen 400 Gulden.⁷⁵ Für das größere Altarbild mit *Christus am Kreuz und den Heiligen Maria, Johannes und Maria Magdalena* erhielt Loth 500 Gulden,⁷⁶ für die noch größeren Altarbilder mit der *Verleihung des Rosenkranzes an den hl. Dominikus* und das *Schutzengelbild* sogar jeweils 600 Gulden.⁷⁷

Ähnlich gut bezahlt wurde wohl auch der zu dieser Zeit in Wien tätige Antonio Bellucci, der das großformatige Gemälde der *Maria Immaculata mit Adam und Eva* (Abb. 23) über dem Seitenaltar der Grazer Katharinenkirche schuf.⁷⁸ Gemäß einer Specification vom 5. Mai 1699 erhielt Bellucci eine Abschlagszahlung in Höhe von 300 Gulden.⁷⁹ Eigenmächtig hatte der Maler in Augsburg eine hochwertige Leinwand bestellt, deren Kosten in der Specification und anderen Dokumenten mit

⁷⁴ In einer Aufstellung der Kosten für Gemälde, die Johann Carl Loth am 22. Februar 1692 an Bernhard Wenzl, den Abt von Tegernsee, schickte, heißt es: *Spezification / Erstlich ist S. Catharina plath zu sambt dem prustpilt der heiligen Barbara bezahlt worden mit 100 specie dugaten id est 400 fl. / Christus am creiz mit sambt der Grablegung umb 500 fl. / ... / Das Rosenkhranz pilt, und der Schuczengl sein bezahlt wordten als iedes per 600 fl. zusammen aber mit 1200 fl.* (München, Kreisarchiv, K.L.Fasc. 875/520, zitiert nach Gerhard EWALD, *Johann Carl Loth*, Amsterdam 1965, S. 42). Diese Rechnung wird, jedoch ohne Erwähnung der von Loth ebenfalls angeführten Kreuzigung Christi, zitiert bei RUCK 1982 (Anm. 20), S. 24, Anm. 47, die irrtümlich annimmt, dass ein Gemälde von Loth 400 Gulden kostete. Laut Vertrag sind es aber zwei Gemälde der hll. Katharina und Barbara. Siehe dazu EWALD 1965 (Anm. 74), S. 38–39, Exkurs 3.

⁷⁵ Zum Altarbild der hl. Katharina siehe EWALD 1965 (Anm. 74), S. 95–96, Kat. Nr. 318. Das Gemälde hat die Maße 224 x 130 cm. Zum Brustbild der hl. Barbara siehe EWALD 1965 (Anm. 74), S. 86, Kat. Nr. 253. Das Gemälde misst 97 x 87 cm.

⁷⁶ Zur Kreuzigung Christi siehe EWALD 1965 (Anm. 74), S. 80, Kat. Nr. 202. Das wohl beschnittene Gemälde hat die Maße von ca. 270 x 165 cm. Es befindet sich heute in der Pfarr- und Wallfahrtskirche Christkindl bei Steyr in Oberösterreich.

⁷⁷ Zum Rosenkranzbild siehe EWALD 1965 (Anm. 74), S. 87, Kat. Nr. 256. Das Gemälde misst 295 x 195 cm. Zum Schutzengelbild siehe EWALD 1965 (Anm. 74), S. 98, Kat. Nr. 338. Das Gemälde misst 296 x 195 cm. Beide Gemälde befinden sich in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.

⁷⁸ Die im Zusammenhang mit dem Seitenaltar in der Grazer Katharinenkirche erhaltenen Akten befinden sich im StLA, Hofkammer, HK 1699–II–15, 16. Der in Wien tätige Maler Antonio Bellucci wird in einem Dokument vom 5. Februar erstmals erwähnt. Das Altarbild hat die Maße 450 x 280 cm. Fabrizio MAGANI, *Antonio Bellucci. Catalogo ragionato*, Rimini 1995, S. 132.

⁷⁹ StLA, Hofkammer, HK 1699–II–15, 16, *Specification. / Waß von denen jüngst unter dato 13. Februar: 1699. zu hanferttigung deß Neuen Saithen altar in dem kay[ser]l:[ichen] Mausolaeo alhier angeschafften 1000 fl. Bezalt worden / ... / Erstlichen den Wienerischen Maller, wegen hanferttigung des altar Blatts à Conto bezalt – 300 fl. / Dan wegen Lainbath – 60 fl.* Siehe dazu Josef WASTLER, *Das Mausoleum Ferdinand II. in Grätz, Mittheilungen der k. k. Central-Commission*, n. F. 10, 1884, S. 7; KOHLBACH 1951 (Anm. 23), S. 100–101, und KOHLBACH s. a. (Anm. 32), S. 77 mit dem Datum vom 5. Mai 1699.

60 Gulden angeführt sind.⁸⁰ Wann Belluccis Gemälde nach Graz geliefert wurde und auf welche Summe sich die gesamten Kosten für das Gemälde beliefen, geht aus den Dokumenten nicht hervor.⁸¹ Gesichert ist nur, dass das Altarbild bei der Weihe der Katharinenkirche und des Mausoleums am 28. August 1714 fertiggestellt war.⁸² Auch wenn nicht bekannt ist, wieviel Antonio Bellucci insgesamt für das Altarbild in der Katharinenkirche erhielt, kann man aus der Aconto-Zahlung in Höhe von 300 Gulden schließen, dass der gesamte Lohn wesentlich höher gewesen sein muss. Ob Bellucci 600 oder 800 Gulden erhielt, kann nur vermutet, aber nicht bewiesen werden. Einen Vergleichswert bietet das von Antonio Bellucci in den Jahren 1701 bis 1704 geschaffene hochovale Gemälde mit der *Himmelfahrt Mariä* am Hochaltar der Stiftskirche in Vorau (Abb. 24), für das der Künstler 500 Gulden erhielt.⁸³

Die genannten und miteinander verglichenen Geldbeträge vermitteln einen Eindruck von den Kosten, die für die Anschaffung von Altarbildern und anderen Gemälden aufgewendet werden mussten. Ganz allgemein kann festgestellt werden, dass die Werke der in der Steiermark, Innerösterreich und den benachbarten habsburgischen Landen tätigen Künstler durchaus unterschiedlich vergütet wurden. Dies kann unter anderem mit der Größe der Gemälde, der Anzahl der dargestellten Personen, der Stellung der Auftraggeber und dem Ansehen der ausführenden Künstler erklärt werden, ist aber wohl auch auf die Unterschiede zwischen der Landeshauptstadt oder anderen Zentren und kleineren Städten oder Pfarreien im Umland zurückzuführen. Auch müssen der Rang und die Bedeutung der Auftraggeber berücksichtigt werden. Demzufolge wurde ein vom



23. Antonio Bellucci: *Maria Immaculata mit Adam und Eva*, nach 1699, Katharinenkirche, Graz

⁸⁰ Siehe dazu Anm. 79.

⁸¹ WASTLER 1884 (Anm. 79), S. 7, erwähnt nur die Anzahlung in Höhe von 300 Gulden. KOHLBACH 1951 (Anm. 23), S. 100–101, behauptet, dass Bellucci insgesamt 800 Gulden für das Gemälde erhalten haben soll, bleibt aber den Nachweis schuldig. Auch bei KOHLBACH s. a. (Anm. 32) findet sich kein Beleg für eine weitere Zahlung oder eine Abschlusszahlung an Bellucci. In den *Expedita zu Hofkammersachen der Jahre 1699 bis 1714* (StLA, IÖ, HK 1699–1714, HK-Rep., 1699–1714) findet sich ebenfalls keine weitere Zahlung an Bellucci oder im Zusammenhang mit dem Seitenaltar.

⁸² WASTLER 1884 (Anm. 79), S. 7, und KOHLBACH 1951 (Anm. 23), S. 104. KOHLBACH s. a. (Anm. 32), S. 79, nennt den 28. Juli 1714 als Weihedatum. MAGANI 1995 (Anm. 78), S. 132, datiert das Gemälde um 1701.

⁸³ Ottokar KERNSTOCK, *Das Protocollum Voraviense antiquissimum, Beiträge zur Kunde steiermärkischer Geschichtsquellen*, 22, 1887, S. 41: */.../ das Altarbild malte der Venetianer Antonio Pelluzzi für 500 fl. ... – Notizen von Propst Leisl's Hand.* Zum Hochaltar siehe Bernhard MAYRHOFER, *Stift Vorau. Die Bau- und Ausstattungsgeschichte*, Passau 2017, S. 124–126. Das hochovale Gemälde misst in der Höhe und Breite 320 x 210 cm. MAGANI 1995 (Anm. 78), S. 132, datiert das Gemälde 1702–1703.



24. Antonio Bellucci: *Himmelfahrt Mariä*, 1701–1704, Stiftskirche, Augustiner-Chorherrenstift Vorau

Abt des Stifts Kremsmünster bestellte Gemälde sehr wahrscheinlich besser bezahlt als ein vergleichbares für Stift Rein bestelltes Altarbild. Außergewöhnlich hoch sind die Preise, die für Werke des in Venedig tätigen Carl Loth oder des in Wien tätigen Venezianers Antonio Bellucci gezahlt werden mussten. Auch wenn sich für die von Franz Carl Remp in Innerösterreich geschaffenen Gemälde keine Zahlungsbelege erhalten haben, kann vermutet werden, dass er nach Wien ging, weil dort zahlungskräftigere Auftraggeber und ein insgesamt lukrativerer Markt zu finden waren. Inwieweit auch wirtschaftlich gute oder schlechte Zeiten Einfluss auf die Gestaltung der Preise hatten, kann aufgrund der geringen Menge vergleichbarer Wertangaben nicht ermittelt werden.

Der Wert des Geldes, das für ein Altarbild oder ein Porträt aufgebracht werden musste, kann anhand der Preise, die in bestimmten Jahren für Lebensmittel, Löhne und Dinge des täglichen Gebrauchs gezahlt wurden, besser be-

stimmt werden.⁸⁴ Dass Antonio Bellucci 1699 eigenmächtig in Augsburg für insgesamt 60 Gulden qualitativ hochwertige Leinwand bestellte, um darauf die Immaculata für den Hochaltar in der Grazer Katharinenkirche zu malen, ist in den Akten der Hofkammer dokumentiert.⁸⁵ Leinwand war allerdings auch weitaus günstiger zu bekommen, denn die acht Ellen, die 1731 für die drei von Franz Ignaz Flurer zu malenden Altarbilder im Chor des Grazer Doms geliefert worden waren, wurden im Mai 1731 mit 24 Gulden bezahlt.⁸⁶

Einen Richtwert für die Kaufkraft des Geldes in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gibt das Protokoll eines Hauskaufs in Hartberg durch den Maler Johann Cyriak Hackhofer. Am 7. Juni 1728 erwarb der Maler das Haus am Rindermarkt von Maria Eleonora Mayr, der Witwe des Malers Franz

⁸⁴ PRIBRAM 1938 (Anm. 33). Die von Pribram veröffentlichten Preise und Löhne wurden hauptsächlich in Wien und Niederösterreich ermittelt. Zu Steiermark und Graz siehe Franz MENSI, Zur Geschichte der Preise und Löhne in Steiermark, *Zeitschrift des historischen Vereines für Steiermark*, 29, 1935, S. 103–106, und Fritz POPELKA, Die Lebensmittelpreise und Löhne in Graz vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, *Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, 23, 1930, S. 157–218.

⁸⁵ Siehe dazu Anm. 79.

⁸⁶ StLA, Graz-Stadt, K. 137, H. 792, Hand Buech über den neuen Hochaltar In Der Kierchen S. AEGidij Soc[ie] t[at]is Jesu Allhier In Grätz, so Angefangen Anno 1730: *Mannath Maij anno 1731. Vor 8 Ellen Leinwandt Zu Dem Hochaltar Bladt à 3 fl. – 24 fl.* Die Kosten für die Leinwand werden bei KRAUS-MÜLLER 1981 (Anm. 65) nicht erwähnt.

Josef Mayr, für 200 Gulden und sechs Speciestaler, also insgesamt 212 Gulden.⁸⁷ Etwa fünf Jahre später, am 8. April 1733, erwarb Franz Ignaz Flurer ein Haus am Mühlgang in Graz und einen Garten für 800 Gulden und 90 Gulden Leihkauf.⁸⁸ Haus und Garten wurden nach dem Tod von Flurers Gattin im Jahre 1753 bereits auf 1400 Gulden geschätzt und sollten für 1500 Gulden verkauft werden.⁸⁹ Dass Flurer 600 Gulden mehr für das südlich der Mur gelegene Haus mit Garten in Graz bezahlen musste als Hackhofer für sein Haus in Hartberg, kann wohl nicht allein darauf zurückgeführt werden, dass das Haus in der Landeshauptstadt größer als das in der Oststeiermark war, sondern ist wahrscheinlich auch den höheren Grundstückspreisen in Graz geschuldet. Das Geld für den Kauf des Hauses in Graz war jedenfalls gut angelegt, denn der Wiederverkaufswert lag bei geschätzten 1400 Gulden, was einer Wertsteigerung von 75 Prozent in einem Zeitraum von 20 Jahren entspricht.

⁸⁷ StLA, Stadtgericht Hartberg, Stadtgerichtsprotokoll, 7. Juni 1728: *Den 7. Juny 1728: in beysein H: Mathias Perschl Stattrichter, H: Joh. Michael Paltauff, H: Mathias Reiff, und H: Ferdinandt Walnefer, verkhaufft Maria Eleonora Maijrin Wittib Ihr bürgerl: Behaußung auf den Rinnenmarkht, dem H. Johann Cyriacus Hakhoffer Mallern v: Vorrau pr. 200 fl: und 6 Species Thaller Leykhauff, die 6 Species Thaller leykhauff und 50 fl: v: Khauffschilling seint in gerichts Hauß gleich Erlegt worden, die übrige 150 fl: aber Versprückt H. Hackhoffer inner 4 Wo[c]hen zu Erlegen, und die Fr: Wittib ein halbes Jahrlang in Hauß zu behalten, so hat auf dißes sie Fr: Mayrin das hauß bei Gericht aufgegeben, und Er H: Hakhoffer solliches der ordnung nach bestandten.* Geringfügig anders bei WEEBER 1987 (Anm. 56), S. 278, Qu 20. Siehe dazu SIMMLER 1914 (Anm. 63), S. 657. Ein Speciestaler entsprach 120 Kreuzern, also 2 Gulden. Siehe dazu PRIBRAM 1938 (Anm. 33), S. 43.

⁸⁸ StLA, GB I, Nr. 4726, Fol. 105r: *Den 8. April 1733 Verkhauffen unternamben Ihro Excellenz der Hochwolgeborenen Fr:[au] Fr:[au] Maria Anna von Steitz einer geborenen v:[on] Mosßhardt Wittib als gerhabin ihr der Zeit Ingehabten so genannten Strugglischen Gartten und Haus ausser daß Müllgang und der fürstl:[ichen] Herrschafft Eggenberg dienstbar des H:[errn] Förner, I:[nner] Ö:[sterreichischer] D:[okto]r Verordneten Curatoren dem H:[errn] Franz Ignatij Flurer Mallern in Grätz per 800 fl. KauffSuma und 90 fl. Leijkhauf betragt detto 10 Pfennig.* Leicht gekürzt bei KRAUS-MÜLLER 1981 (Anm. 65), 1, S. 7. Ebenso in KRAUS-MÜLLER 1982 (Anm. 65), S. 32. Zum Leihkauf, mit dem ein Umtrunk oder Fest zur Besiegelung des Vertragsabschlusses, aber auch eine Anzahlung oder ein Aufgeld gemeint sein kann, siehe Johann Christoph ADELUNG, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, 2, Leipzig 1796, Sp. 2013.

⁸⁹ Flurers unmündiger Sohn, Franz Xaver, der nach dem Tod seiner Mutter Anna Maria Crischan im Jahr 1753 als Mündel unter der Vormundschaft seines Großvaters Leopold Lux stand, erbte das Haus am Mühlgang, das 1754 auf 1400 Gulden geschätzt wurde und für 1500 Gulden an Rosalia Trollin verkauft werden sollte. Verschiedene ähnlich formulierte Schreiben im StLA, WSTA, Nr. 25, Akt 284. Darin das Schreiben des Leopold Lux an die Hofkommission vom 10. May 1745: */.../ daß es in der Schatzung zu 1400 fl. /.../ hingegen soliches um 1500 fl. /.../ verkauffet werden möge.* KRAUS-MÜLLER 1981 (Anm. 65), 1, S. 189 und 191, geht davon aus, dass das Haus bereits am 4. April 1754 für 1500 Gulden verkauft wurde. Siehe dazu KRAUS-MÜLLER 1982 (Anm. 65), S. 44–45.

Bibliographie

- ADELUNG, Johann Christoph, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, 2, Leipzig 1796.
- ALVIŽ, Josipa, *Slikarstvo XVII. i XVIII. stoljeća u kapucinskim crkvama i samostanima u Hrvatskoj/ Painting of the 17th and 18th Century in the Capuchin Churches and Monasteries in Croatia*, 1–2, Zagreb 2015 (ungedruckte Dissertation).
- Archivalische Vorarbeiten zur Österreichischen Kunsttopographie. Gerichtsbezirk und Stift Kremsmünster*, 1–2 (Hrsg. Willibrord Neumüller), Wien 1961.
- The Art Market in Italy, 15th–17th Centuries/Il mercato dell'arte in Italia, secc. XV–XVII* (Hrsg. Marcello Fantoni, Louisa C. Matthew, Sara F. Matthews-Grieco), Modena 2003.
- Der Barockmaler Franz Carl Remp 1674–1718*, Österreichische Galerie, Wien und Joanneum, Graz, Wien 1974.
- BECK, Marina, II.36 Graz, *Statuta Pictorum. Kommentierte Edition der Maler(zunft)ordnungen im deutschsprachigen Raum des Alten Reiches. 2: Esslingen bis Konstanz* (Hrsg. Andreas Tacke), Petersberg 2018, S. 250–276.
- BRAUN, Joseph, *Die liturgischen Paramente in Gegenwart und Vergangenheit. Ein Handbuch der Paramentik*, Freiburg 1924².
- EMMINGHAUS, Johannes H., Fastentuch, *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, 7, München 1979, Sp. 826–848.
- EWALD, Gerhard, *Johann Carl Loth*, Amsterdam 1965.
- FRAYDENEGG-MONZELLO, Otto, Der Hochaltar zum hl. Laurentius, *Nachrichten für die Freunde der Pfarrkirche von St. Lorenzen im Mürztal*, Nr. 13, Juni 1994, S. 4–11.
- FRAYDENEGG-MONZELLO, Otto, *Hauptpfarrkirche St. Lorenzen im Mürztal*, Salzburg 1994 (Christliche Kunststätten Österreichs, 258).
- HOCHHUBER, Karl, *Pfarrkirchen bei Bad Hall, Oberösterreich*, Salzburg 1962 (Christliche Kunststätten Österreichs, 24).
- HUTZ, Ferdinand, Der Hochaltar von Mönichwald und seine Künstler, *Blätter für Heimatkunde*, 69, 1985, S. 83–86.
- KERNSTOCK, Ottokar, Das Protocollum Voraviense antiquissimum, *Beiträge zur Kunde steiermärkischer Geschichtsquellen*, 22, 1887, S. 35–58.
- KOHLBACH, Rochus, *Die gotischen Kirchen von Graz*, Graz 1950.
- KOHLBACH, Rochus, *Die barocken Kirchen von Graz*, Graz 1951.
- KOHLBACH, Rochus, *Kirchen- und Schlösserrechnungen*, s. a. (maschinenschriftlicher Nachlass), Bundesdenkmalamt, Abteilung für Steiermark, Inv. Nr. 3277.
- KORTH, Thomas, *Stift St. Florian. Die Entstehungsgeschichte der barocken Klosteranlage*, Nürnberg 1975 (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, 49).
- KRAUS-MÜLLER, Ulrike, *Franz Ignaz Flurer (1688–1742)*, 1–2, Graz 1981 (ungedruckte Dissertation).
- KRAUS-MÜLLER, Ulrike, *Franz Ignaz Flurer (1688–1742). Ein Barockmaler in der Steiermark* (Hrsg. Wilhelm Steinböck), Stadtmuseum Graz, Graz 1982.
- KUDIŠ, Nina, BOLIĆ, Marin, Value and Prices of Paintings in Venice, Istria and Dalmatia during the 17th Century (Some Examples), *Imaging the Image/Lik slike* (Hrsg. Nataša Lah, Nenad Mišević, Miško Šuvaković), Rijeka 2019, S. 83–92.
- Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes Kremsmünster, 1: Das Stift – Der Bau und seine Einrichtung* (Bearb. Erika Doberer), Wien 1977 (Österreichische Kunsttopographie, 43).
- Kunstmärkte zwischen Stadt und Hof. Prozesse der Preisbildung in der europäischen Vormoderne* (Hrsg. Andreas Tacke), Petersberg 2017.

- LECHNER, Georg Matthias, *Der Barockmaler Franz Carl Remp (1675–1718)*, Wien 2010 (ungedruckte Dissertation).
- Lexikon Capuccinum. Promptuarium historico-bibliographicum Ordinis Fratrum Minorum Capuccinorum (1525–1950)*, Rom 1951.
- MAGANI, Fabrizio, *Antonio Bellucci. Catalogo ragionato*, Rimini 1995.
- MAURITSCH, Erika, *Die Fresken des Lucas de Schram und des Johann Baptist Scheit in der Mariatroster Kirche bei Graz. Eine ikonographisch-stilgeschichtliche Untersuchung*, Graz 1995 (ungedruckte Diplomarbeit).
- MAYRHOFER, Bernhard, *Stift Vorau. Die Bau- und Ausstattungsgeschichte*, Passau 2017.
- MENSI, Franz, Zur Geschichte der Preise und Löhne in Steiermark, *Zeitschrift des historischen Vereines für Steiermark*, 29, 1935, S. 103–106.
- Painting for Profit. The Economic Lives of Seventeenth-Century Italian Painters* (Hrsg. Richard E. Spear, Philip L. Sohm), New Haven-London 2010.
- POPELKA, Fritz, Die Lebensmittelpreise und Löhne in Graz vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, *Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, 23, 1930, S. 157–218.
- PRIBRAM, Alfred Francis, *Materialien zur Geschichte der Preise und Löhne in Österreich*, 1, Wien 1938.
- REDL, Victoria, *Johann Veit Hauckh. Ein steirischer Barockmaler (1663–1746)*, Graz 1986 (ungedruckte Dissertation).
- ROSENBERG-GUTMANN, Anny, *Hans Adam Weissenkircher*, Graz 1924 (ungedruckte Dissertation).
- ROSENBERG-GUTMANN, Anny, *Hanns Adam Weissenkirchner. Sein Leben und seine Kunst*, Wien-Graz-Leipzig 1925 (Beiträge zur Kunstgeschichte Steiermarks und Kärntens, 2).
- ROTH, Benno, *Spätbarockes Kunstschaffen unter den Seckauer Dompropsten*, Seckau 1961 (Seckauer geschichtliche Studien, 16).
- ROTH, Benno, *Seckau. Der Dom im Gebirge. Kunsttopographie vom 12. bis zum 20. Jahrhundert*, Graz-Wien-Köln 1984.
- RUCK, Barbara, *Hans Adam Weissenkircher, fürstlich Eggenbergischer Hofmaler (1646–1695). Mit einem Versuch zur Rekonstruktion des Programmes für seinen allegorischen Gemäldezyklus im Eggenberger Planetensaal*, Graz 1982 (ungedruckte Dissertation).
- RUCK, Barbara, *Hans Adam Weissenkircher (1646–1695). Fürstlich Eggenbergischer Hofmaler* (Hrsg. Friedrich Kryza-Gersch), Graz 1985.
- SCHMITZ, Ida, *Kirche und Kloster der Ursulinen in Graz. Ein Beitrag zur steiermärkischen Kunstgeschichte*, Graz 1927 (ungedruckte Dissertation).
- SCHOBER, Guido, Das Hochaltarbild in der Pfarrkirche, *Pfarrbrief der Pfarre Kaindorf*, April 1967, s. p.
- SIMMLER, Johannes, *Die Geschichte der Stadt, der Pfarre und des Bezirkes Hartberg*, Hartberg 1914.
- WASTLER, Josef, *Steirisches Künstler-Lexicon*, Graz 1883.
- WASTLER, Josef, Das Mausoleum Ferdinand II. in Grätz, *Mittheilungen der k. k. Central-Commission*, n. F. 10, 1884, S. 1–10.
- WASTLER, Josef, Die Ordnung der von Peter de Pomis gegründeten Maler-Confraternität in Graz, *Beiträge zur Kunde steiermärkischer Geschichtsquellen*, 23, 1891, S. 10–21.
- WEEBER, Christine, *Der Vorauer Stiftsmaler Johann Cyriak Hackhofer: 1675–1731*, Graz 1987 (ungedruckte Dissertation).
- WONISCH, Othmar, Ein Beitrag zur Weissenkircher-Forschung, *Zeitschrift des historischen Vereines für Steiermark*, 11, 1913, S. 358.
- ZAHN, Joseph von, *Steirische Miscellen. Zur Orts- und Culturgeschichte der Steiermark*, Graz 1899.

Abbildungsnachweis

1–4: Georg Lechner.

5–7: © Wien, Bundesdenkmalamt, Fotoarchiv.

8–15, 19–23: Markus Enzinger.

16–18: Eva Kleinsasser.

24: Matej Klemenčič.

Cena in vrednost slik okrog leta 1700. O stroških za slike na Štajerskem

Povzetek

Pričujoči prispevek nudi pregled stroškov za oljne slike in predvsem oltarne podobe, ki so jih v času od konca osemdesetih let 17. stoletja do okrog leta 1750 morali plačati zlasti na Štajerskem za dela Frančiška Karla Remba in drugih slikarjev.

Za oltarni sliki velikega formata z upodobitvama *Kristusa na križu* in *Smrti sv. Benedikta*, ki ju je Frančišek Karel Remb leta 1712 naslikal za benediktinski samostan Kremsmünster v Gornji Avstriji, je slikar prejel po 300 goldinarjev. Naslednjega leta (1713) je Remb dobil za vsako od trinajstih slik nekoliko manjšega formata, ki so upodabljale legendo o ustanovitvi samostana in prizore iz življenja pomembnih benediktinskih svetnikov ter so bile nameščene na slope samostanske cerkve v Kremsmünstru, 200 goldinarjev, torej skupaj 2600 goldinarjev. Ob tem so v samostanu Kremsmünster Rembu konec maja 1713 plačali 100 goldinarjev za tri portrete cesarja Karla VI., od katerih je bil eden morda identičen s celopostavnim portretom cesarja v naravni velikosti, ki je zdaj v samostanskem depoju slik. Zaradi relativno nizke vsote za tri portrete smemo domnevati, da sta bili drugi dve sliki občutno manjšega formata in sta upodabljali cesarja v doprsnem izrezu. V gornjeavstrijskem samostanu St. Florian so Rembu februarja 1715 za tri supraporte z biblijskimi prizori (*Samson in Dalila*, *Rebeka in Eliezer*, *Jobova preizkušnja*) plačali 150 goldinarjev.

Že pred tem je bil podobno dobro plačan dvorni slikar knezov Eggenbergov, Hans Adam Weissenkircher. Za sliko velikega oltarja z upodobitvijo *Sv. Lenarta* za župnijsko cerkev v Seewiesnu na Štajerskem, ki je bila podrejena samostanu St. Lambrecht, je Weissenkircher leta 1688 prejel 200 goldinarjev. Štiristo goldinarjev naj bi bil slikar dobil leta 1692 za oltarno sliko *Sv. Trojice, Marije, Jožefa in štirinajstih priprošnjikov v sili* za graško kapucinsko cerkev. Izjemno visoka vsota je bila verjetno posledica velikega formata oltarne slike in številnih figur, ki so na njej upodobljene. Vendar se zdi primerna, saj je Weissenkircher v prvih letih svoje službe dvornega slikarja Janeza Sajfrida kneza Eggenberga prejemal letno plačo 400 goldinarjev.

Leta 1702 so Weissenkircherjevemu učencu Johannu Veitu Hauckhu plačali 100 goldinarjev za sliko *Sv. Trojice* za veliki oltar v graški cerkvi Sv. Trojice. Deset let pozneje (1712) je dobil 60 goldinarjev za oltarno sliko, ki jo je Marija Rozalija, državna grofica Dietrichstein naročila za stransko kapelo v kapucinski cerkvi v Schwanbergu. Neobičajno visoko, a glede na velikost slike upravičeno je bilo plačilo, ki ga je Hauckh prejel leta 1719 za oltarno sliko *Marijinega vnebovzetja*, namenjeno za veliki oltar graške frančiškanske cerkve. Za oltarni sliki, ki ju je Hauckh v naslednjih letih naslikal za stranska oltarja v frančiškanski cerkvi, je slikar leta 1723 dobil skupaj 300 goldinarjev. V nasprotju s tem je Hauckh leta 1725 za oltarni sliki *Sv. Urbana* in *Sv. Janeza Nepomuka* za cerkev sv. Andreja v Sausalu prejel skupaj samo 150 goldinarjev. Nižjega plačila ne moremo razložiti samo z manjšim formatom oltarnih slik, temveč je bilo verjetno posledica različne ravni cen v deželni prestolnici in v njeni širši okolici. Srednje velika oltarna slika *Sv. Ane Samotretje, sv. Jožefa in sv. Joahima* za samostan Rein je bila leta 1731 plačana s 104 goldinarji.

Že leta 1715 je Hauckh prejel 150 goldinarjev za sliki oltarja *Štirinajstih priprošnjikov v sili* v graški cerkvi sv. Lenarta – verjetno za srednje veliko oltarno sliko in manjšo sliko v atiki. Tudi 1730 naj bi bilo slikarju izplačanih 150 goldinarjev za oltarno sliko s *Štirinajstimi priprošnjiki v sili* in sliko *Sv. Donata* v stranskih kapelah župnijske cerkve sv. Vida v Passailu.

Leta 1713 je notranjeavstrijska dvorna komora Johannu Veitu Hauckhu izplačala 75 goldinarjev za portret cesarja Karla VI. v dokolenskem izrezu in za dopasna portreta njegovih predhodnikov Leopolda

I. in Jožefa I. Razmeroma nizko plačilo za portrete treh cesarjev lahko spet utemeljimo z dejstvom, da so bile slike namenjene kapucinskemu samostanu v Karlobagu ob skrajni meji Notranje Avstrije. Primernejše je bilo izplačilo 158 goldinarjev, ki jih je Hauckh od dvorne komore dobil leta 1723 za portret cesarja Karla VI., verjetno naslikan celopostavno in v naravni velikosti.

Vrednosti slik vorauskega samostanskega slikarja Johanna Cyriaka Hackhoferja v izbranem kontekstu ne moremo presojati, ker ni ohranjeno nobeno potrdilo o izplačilu za oltarne slike. Tri postne slike iz leta 1721, antependiji iz leta 1728 in druga manjša dela pa z oltarnimi slikami niso primerljivi.

Nepojasnjeno ostaja, zakaj je bilo Franzu Ignazu Flurerju leta 1733 za sliko *Sv. Egidija in priprošnjikov* za veliki oltar graške stolnice izplačanih 400 goldinarjev, medtem ko je za le nekoliko manjši sliki z upodobitvama iz življenja sv. Egidija, ki sta nameščeni na steni prezbiterja, prejel skupaj samo 100 goldinarjev.

S po 250 goldinarji sta bili primerno plačani veliki oltarni sliki z upodobitvama *Marijinega rojstva* in *Sv. Joahima v templju*, ki ju je Lukas de Schram po letu 1736 naslikal za oltarja v prečni ladji romarske cerkve Mariatrost pri Gradcu.

Po drugi strani je slikar Johann Baptist Scheit za sliko *Sv. Jakoba pred Marijo*, ki jo je naslikal v začetku štiridesetih let 18. stoletja za veliki oltar župnijske cerkve v Kaindorfu, dobil samo 44 goldinarjev. To bi lahko pojasnili s slabim gospodarskim stanjem cerkvene občine v tem času ali pa tudi z oddaljenostjo kraja od graškega središča. Vendar je Scheit za oltarno sliko *Mučeništva sv. Lovrenca* in zdaj izgubljeno sliko v atiki baročnega velikega oltarja v župnijski cerkvi sv. Lovrenca v St. Lorenzen im Mürtal prejel skupaj 190 goldinarjev, kar se zdi povsem primerna vsota.

Visoke vsote, ki so jih izplačali za nekatere slike Hansa Adama Weissenkircherja, Franza Ignaza Flurerja ali Johanna Veita Hauckha, pa so močno presegle izplačila beneškim in v Benetkah delujočim slikarjem. Tako je nemški Benečan Johann Carl Loth prejel od samostana Tegernsee za veliko oltarno sliko *Križanja* s številnimi upodobljenimi figurami 500 goldinarjev. Za še večji oltarni sliki *Sv. Dominik prejema rožni venec* in *Angel varuh in sv. Mihael* je dobil po 600 goldinarjev. Na Dunaju delujočemu Antoniu Bellucciju so za veliko sliko *Brezmadežne z Adamom in Evo* za stranski oltar v graški cerkvi sv. Katarine maja 1699 plačali 300 goldinarjev predujma. Čeprav ni znano, koliko je dobil v celoti, je moralo biti to plačilo večkratnik predujma. S 500 goldinarji je bila zelo dobro plačana tudi ovalna slika *Marijinega vnebovzetja* za veliki oltar samostanske cerkve v Vorauu, dokončana leta 1704.

Vrednost denarja okrog leta 1700 lahko ocenimo samo na podlagi primerjav s plačami ter cenami živil in stvari za vsakdanjo rabo. Za odgovor na tovrstna vprašanja so temeljne raziskave Alfreda Francisa Pribrama (1938), Fritza Popelke (1930) in Franza Mensija (1935). Relativno drago, vendar verjetno kakovostno je bilo platno, ki ga je Antonio Bellucci leta 1699 na svojo pest naročil iz Augsburga za 60 goldinarjev, da bi nanj naslikal *Brezmadežno* za graško cerkev sv. Katarine. Bistveno ugodnejših je bilo osem komolcev platna, ki je bilo leta 1731 dostavljeno za tri slike Franza Ignaza Flurerja v prezbiteriju graške stolnice in plačano s 24 goldinarji.

Zaključimo lahko, da cene, ki so jih okrog leta 1700 plačevali za oltarne in druge oljne slike, niso bile odvisne samo od formata slik in števila upodobljenih oseb, ampak tudi od finančnih zmožnosti naročnika in očitno tudi od kraja namestitve. Slike, namenjene za cerkve pomembnih samostanov ali cerkve v prestolnici nekdanje Notranje Avstrije, so bile praviloma boljše plačane od tistih za okoliške cerkve in samostane ter za kraje ob meji Notranje Avstrije. Ob tem lahko domnevamo, da so bili veliki in gospodarsko močnejši samostani v Gornji Avstriji pripravljeni za oltarne slike plačati več kakor relativno majhni samostani na Štajerskem. In končno smemo tudi domnevati, da so lahko na Dunaju delujoči slikarji, na primer Francišek Karel Remb in Antonio Bellucci, zahtevali višja plačila kakor kolegi, ki so delovali v Gradcu.

Zaplemba – prenos – distribucija

Slike grofa Attemsa iz gradu Slovenska Bistrica v slovenskih javnih zbirkah

Renata Komić Marn

Dr. Renata Komić Marn, ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta,
Novi trg 2, SI-1000 Ljubljana, renata.komic@zrc-sazu.si

Izvleček:

Zaplemba – prenos – distribucija. Slike grofa Attemsa iz gradu Slovenska Bistrica v slovenskih javnih zbirkah

1.01 Izvirni znanstveni članek

Članek obravnava usodo zbirke slik, ki jo je grof Ferdinand Marija III. Attems do leta 1945 hranil v svojem gradu v Slovenski Bistrici, ter na podlagi analize različnih arhivskih virov in ugotovljene konkordance med zapisi utemeljuje predlagane identifikacije posameznih slik, ki jih zdaj hranijo slovenske javne ustanove. Poleg provenience posameznih umetnin iz Attemsove zbirke je v prispevku predstavljen eden najpomembnejših elementov njihove zgodbe: kontekst povojne zaplembe, prenosov, skladiščenja v Federalnem zbirnem centru in nadaljnje distribucije po različnih slovenskih ustanovah.

Ključne besede: rodbina Attems, Ferdinand Marija III. Attems, Slovenska Bistrica, zbirke slik, provenienca slik, zaplembe, Federalni zbirni center, France Stele

Abstract:

Confiscation – Transfer – Distribution. Count Attems' Paintings from Slovenska Bistrica Castle in Slovenian Public Collections

1.01 Original scientific article

The paper examines the fate of the collection of paintings that Count Ferdinand Maria III Attems kept in his castle in Slovenska Bistrica until 1945, and based on an analysis of various archival sources as well as a newly established concordance of the records, proposes identifications of certain paintings now held in Slovenian public institutions. Besides outlining the provenance of individual works from the Attems collection, the paper presents one of the most important elements of their history: the context of the post-war confiscation, transfers as well as the storage of works of art in the Federal Collection Centre, and their onward distribution to different Slovenian institutions.

Keywords: the Attems family, Ferdinand Maria III Attems, Slovenska Bistrica, painting collections, provenance of paintings, confiscations, Federal Collection Centre, France Stele



1. Grad Slovenska Bistrica

V starejši literaturi in zlasti kataloških zapisih o slikah, ki jih od okoli srede prejšnjega stoletja hranijo nekatere slovenske galerijske in muzejske ustanove, se pogosto omenjajo tiste iz »Attemsove« zbirke v Slovenski Bistrici. Gre za zbirko Ferdinanda Marije III. (1885–1946), zadnjega imetnika posesti rodbine Attems na (takrat) jugoslovanskih tleh, ki je bil skupaj z ženo Wando avgusta 1945 obsojen na zaplembo premoženja in prisilno delo, nato pa po vsej verjetnosti v začetku leta 1946 usmrčen nekje pri Mariboru.¹ Attemsove slike, ki se pojavljajo na razstavah od šestdesetih let dalje, večinoma izvirajo iz gradu v Slovenski Bistrici (sl. 1), kjer je dr. Ferdinand Attems bival vse do aretacije leta 1945. Njegovo obsežno in z več vidikov dragoceno premoženje, ki ga je posedoval v Jugoslaviji, je bilo po koncu druge vojne zaplenjeno in nacionalizirano. O načinu, kako so slike iz gradu v Slovenski Bistrici prišle v javne ustanove, se je doslej malo pisalo. Kljub opaznemu zanimanju za dediščino grofov Attems v Sloveniji, ki se je pojavilo v devetdesetih letih prejšnjega stoletja, se je seznam (praviloma) kakovostnih slik, ki po ugotovitvah piscev katalogov izvirajo iz njegove zbirke, redko dopolnjeval. Raziskovalce so zanimale predvsem tiste slike, ki jih je bilo mogoče povezati s fidejkomisno zbirko grofa Ignaca Marije I. (1652–1732), ki je med Attemsi pritegnil daleč največ raziskovalnega zanimanja,² medtem ko natančna analiza provenience slik in kontekstov, ki so vplivali na usodo te dragocene umetnostne dediščine, kljub nekaterim uspešnim poskusom še ni bila narejena.

Zgodba o povojni usodi zbirke grofa Ferdinanda III. Attemsa je kompleksna. Poleg tega je slik z zadnjo provenienco iz Slovenske Bistrice v slovenskih javnih zbirkah več, kot so raziskovalci in muzealci ugotovili v zadnjih desetletjih. Študij s Federalnim zbirnim centrom (FZC) povezanega gradiva

¹ Za podatke o povojni usodi zakoncev Attems gl. Ferdinand ŠERBELJ, *Bistriški grad*, Slovenska Bistrica 2005, str. 96, 98–99.

² Gl. zlasti Igor WEIGL, Prenova gradu Podčetrtek v letih 1715–1723, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 47/1–2, 1999, str. 33–34; Igor WEIGL, *Matija Persky. Arhitektura in družba sredi 18. stoletja*, Ljubljana 2000 (tipkopis magistrske naloge), str. 64–66; Georg LECHNER, *Der Barockmaler Franz Carl Remp (1675–1718)*, Wien 2010 (tipkopis doktorske disertacije), str. 43–44; Katra MEKE, *Slikarska zbirka Ignaca Marije grofa Attemsa*, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 50, 2014, str. 81–127.

in literature o slikah v slovenskih javnih zbirkah, opravljen v okviru raziskav za leta 2016 zaključeno disertacijo o usodi Strahlove zbirke po letu 1918,³ je omogočil naključno prepoznavanje nekaterih dotlej neznanih Attemsovih slik s seznamov nacionaliziranega imetja, raziskave zadnjih let, ki so vključevale poglobljen študij arhiva FZC in spisov o zaplembi ter družinskega arhiva rodbine v Deželnem arhivu v Gradcu, pa prinašajo rezultate, katerih del je predstavljen v pričujočem prispevku.⁴

Vprašanje usode dela obsežne zbirke slik grofov Attems, na katero so izrazito vplivale razmere v Avstriji in na Slovenskem pred in med drugo svetovno vojno ter zlasti po njej, se vsebinsko uvršča v širši okvir potrebe po raziskovanju obsežnega fonda slikarske umetnostne dediščine, ki jo kot pogosto anonimno produkcijo hranijo slovenske javne ustanove in na katero so raziskovalci zaman opozarjali v zadnjih desetletjih.⁵ Slabša raziskanost teh umetnin je med drugim tudi posledica pomanjkljivega poznavanja njihovega izvora, temu pa je vzrok občutljivost tematike, ki so se ji raziskovalci v preteklosti pogosto izogibali. Zelo velik in kakovosten delež premične umetnostne dediščine je namreč v slovenske (tako muzejske in galerijske kot tudi druge) ustanove prispel iz skladišč FZC in (okrožnih) zbirnih centrov v Ljubljani, Mariboru, Celju, Novem mestu in drugod, kjer so po ustanovitvi FZC septembra 1945⁶ zbirali in hranili »narodno imovino« z določeno umetnostno in kulturnozgodovinsko vrednostjo oziroma slike in kulturnozgodovinske predmete, ki so bili na podlagi odloka predsedstva Antifašističnega sveta narodne osvoboditve Jugoslavije (AVNOJ), ki je bil sprejet že 21. novembra 1944, skupaj z drugim imetjem zaplenjeni v odloku opredeljenim osebam in pozneje nacionalizirani.⁷ Zato je v uvodu treba poudariti, da namen razreševanja ugank o izvoru posameznih slik v slovenskih javnih in drugih zbirkah ni obsojanje preteklih oziroma sedanjih praks pri ravnanju s premično umetnostno dediščino. Raziskovanje provenience umetnin je akademska disciplina z izredno družbeno in politično relevantnostjo in

³ Renata KOMIČ MARN, *Strahlova zbirka v Stari Loki in njena usoda po letu 1918*, Ljubljana 2016 (tipkopis doktorske disertacije).

⁴ Prvi rezultati raziskav so bili predstavljeni na projektih delavnicah leta 2017; gl. Renata KOMIČ MARN, *Doslej neznane slike iz posesti grofov Attems v slovenskih javnih zbirkah in metodologija raziskovanja njihove provenience*, predavanje v okviru projektne delavnice *Umetnostna reprezentacija plemstva. Naročništvo na Štajerskem v zgodnjem novem veku*, Dvorana Zemljepisnega muzeja ZRC SAZU, 26. maj 2017, Ljubljana; Renata KOMIČ MARN, *Paintings Originating from the Attems Collection in Slovenian Public Collections and the Methodology of their Provenance Research*, predavanje v okviru projektne delavnice *Arhitektura in oprema plemiških rezidenc na Štajerskem/Architektur und Ausstattung von Adelsresidenzen in der Steiermark/Architecture and Interior Decoration of Aristocratic Residences in Styria*, 15.–16. julij 2017, Grad Slovenska Bistrica.

⁵ Mdr. Matej KLEMENČIČ, Barbara MUROVEC, *Almanach, slikarstvo druge polovice 17. stoletja na Kranjskem in stanje umetnostnozgodovinskih raziskav, Almanach in slikarstvo druge polovice 17. stoletja na Kranjskem* (ur. Barbara Murovec, Matej Klemenčič, Mateja Breščak), Ljubljana 2005, str. 17; Gašper CERKOVNIK, *Slike bitk Antonia Calze v zbirki Narodnega muzeja Slovenije in Narodne galerije v Ljubljani, Annales. Series historia et sociologia*, 25/4, 2015, str. 816.

⁶ O ustanovitvi in zakonskih podlagah zanjo gl. Franci LAZARINI, *Slovenske grajske stavbe in leto 1945, Studia Historica Slovenica*, 16/3, 2016, str. 739–740.

⁷ *Uradni list DFJ*, 1/2, 6. 2. 1945, št. 25. *Odlok o prehodu sovražniškega imetja v državno svojino, o državnem upravljanju imetja odsotnih oseb in o zasegi imetja, ki so ga okupatorske oblasti prisilno odtujile*, uradno veljaven od 6. februarja 1945. V prvem členu odloka je »sovražniško« imetje natančneje opredeljeno: »1. vse imetje nemškega rajha in njegovih državljanov, ki se nahaja na ozemlju Jugoslavije; 2. vse imetje oseb nemške narodnosti z izjemo onih Nemcev, ki so se borili v vrstah Narodno-osvobodilne vojske in partizanskih odredov Jugoslavije ali ki so državljani nevtralnih držav in se med okupacijo niso vedli sovražno; 3. vse imetje vojnih zločincev in njih pomagačev ne oziraje se na državljanstvo, imetje vsake osebe, ki je bila s sodbo državljanskih ali vojaških sodišč obsojena na izgubo imetja v korist države.« Gl. tudi Dušan NEČAK, *Nekaj osnovnih podatkov o usodi nemške narodne skupnosti v Sloveniji po letu 1945, Zgodovinski časopis*, 47/3, 1993, str. 440–441.

odgovornostjo,⁸ v okviru katere umetnostni zgodovinar v ospredje zanimanja vendarle postavlja umetnino, pri čemer celostno raziskuje njeno »zasebno življenje« in skuša uzreti nekdanje spreminjajoče se podobe zbirke oziroma okolja, od koder izvira. V pričujoči razpravi je poleg provenience posameznih umetnin iz Attemsove zbirke predstavljen eden najpomembnejših elementov njihove biografije: kontekst zaplembe, prenosov, skladiščenja in nadaljnje distribucije po slovenskih ustanovah.

Stanje raziskav o slikah iz Attemsove zbirke v Sloveniji

Prvi zapisi o velikopoteznem naročništvu grofov Attems in – sicer bežne – omembe njihove slikarske zbirke v povojni slovenski literaturi segajo v leti 1950 in 1957.⁹ Kljub temu v katalogu razstave o baročni umetnosti na Slovenskem leta 1957 ne najdemo slik iz Attemsove zbirke,¹⁰ in tudi France Stele, ki je sicer v uvodu k razstavi opozoril na stropne in stenske poslikave v gradovih Brežice, Slovenska Bistrica in Štatenberg, rodbine sploh ni omenil.¹¹ Nekaj prepaha v vrednotenju slikarske dediščine, ki ni »domača«, je konec petdesetih let (verjetno nehote) vnesel zgodovinar Jože Šorn, ki je ob prebiranju plemiških zapuščinskih inventarjev naletel na omembe obsežnih zasebnih slikarskih zbirk.¹² Attemsove sicer ni navedel, a zanimanje strokovnjakov se je približno sočasno z njegovima objavama usmerilo k slikam »tujega« ali vsaj neznanega avtorstva, ki so jih takrat hranili v slovenskih galerijskih, muzejskih in drugih ustanovah, s tem pa so bile pozornosti deležne tudi nekatere slike iz zbirke grofov Attems. Anica Cevc, avtorica pomembnih razstav, ki so nastale v tem okviru, je o članih rodbine menila, da so naročali italijanska dela, ker so bili italijanskega rodu, in pronicljivo ugotovila, da »nekatero najlepših slik dolgujemo najbrž Attemsom, družini, ki je okoli sebe zbrala precej velik krog umetnikov«.¹³ Kljub temu pa v katalogih razstav iz let 1960 in 1961 ne zasledimo navedb kakršne koli povezave razstavljenih slik z Attemsi, čeprav so bile nekatere od njih – kot bomo videli – že takrat razstavljene.¹⁴ Nekaj več pozornosti je bila zbirka deležna na drugi razstavi *Stari tuji slikarji* leta 1964. Anica Cevc je v uvodu poudarila, da je bila nekoč med večjimi starimi grajskimi galerijami na Slovenskem tista v gradu Attemsov v Slovenski Bistrici, dve od razstavljenih slik pa je povezala z Attemsi in graškim muzejem Joanneum, in sicer *Ples v maskah* Johanna Josefa Karla Henricija, ki jo je grof Ignac Marija III. (1774–1861) volil muzeju leta 1861, in *Alegorijo Upanja* Godfrieda Maesa (sl. 2), za katero je bilo ugotovljeno, da jo je graški muzej nekaj

⁸ Provenance Research Day 2021, https://www.arbeitskreis-provenienzforschung.org/wp-content/uploads/2021/02/CfP_TdP_2021_engl.pdf (12. 3. 2021).

⁹ Ciril VELEPIČ, Obnova gradu Štatenberg, *Varstvo spomenikov*, 3/3–4, 1950, str. 120; Fran ŠIJANEC, Krog Attemsovih freskantov, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 5/3, 1957, str. 149.

¹⁰ Gl. Melita STELE-MOŽINA, Katalog, *Umetnost baroka na Slovenskem*, Narodna galerija, Ljubljana 1957, str. 21–37.

¹¹ France STELE, Uvod, *Umetnost baroka 1957* (op. 10), str. 16. Leta 1938 je sicer že pisal o vplivu Attemsov na razvoj Gradca kot umetnostnega središča in njihovem pomenu za razvoj t. i. graške smeri iluzionističnega slikarstva; prim. France STELE, *Monumenta artis Slovenicae. 2: Slikarstvo baroka in romantike*, Ljubljana 1938, str. 4.

¹² Jože ŠORN, Novi podatki o umetninah in umetnikih našega baroka, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 3, 1955, str. 254–256; Jože ŠORN, Nekaj gradiva za študij našega baroka, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 5–6, 1959, str. 447–452.

¹³ Anica CEVC, *Stari tuji slikarji I.*, Narodna galerija, Ljubljana 1960, str. 9, 15.

¹⁴ CEVC 1960 (op. 13); Anica CEVC, Baročno slikarstvo na Slovenskem, *Barok na Slovenskem*, Narodna galerija, Ljubljana 1961, str. 21, 25.



2. Godfried Maes:
Alegorija Upanja,
Zbirka SAZU, Ljubljana

časa hranil kot posojilo grofa Edmunda Attemsa (1845–1929).¹⁵ O tem, kako sta sliki prišli v Pokrajinski muzej v Mariboru in na Slovensko akademijo znanosti in umetnosti, ki sta navedena kot upravitelja slik, v katalogu ni podatkov. Nato pa so na razstavi portretnih miniatur v Narodnem muzeju leta 1965 predstavili večje število del, za katera je avtorica kataloga zapisala, da so bila nekdanj last družine Attems in da so v Narodni muzej prišla iz njihovega gradu v Slovenski Bistrici.¹⁶ Nekaj let pozneje je Jože Curk v svojem malem vodniku *Ozemlje slovenjebistriške občine* zapisal, da se je od opreme v gradu Slovenska Bistrica ohranilo samo nekaj peči in štiri supraporte ter pet kosov tapiserij, ki jih je prevzel Narodni muzej, in 35 slik, ki jih hrani Pokrajinski muzej v Mariboru.¹⁷

¹⁵ Anica CEVC, *Stari tuji slikarji II.*, Narodna galerija, Ljubljana 1964, str. 24 (kat. 17, sl. 55), 30 (kat. 28, sl. 25).

¹⁶ *Portretna miniatura* (ur. Mirjam Poljanšek, Vesna Bučič), Narodni muzej, Ljubljana 1965, str. 3–4.

¹⁷ Jože CURK, *Ozemlje slovenjebistriške občine*, Ljubljana 1968 (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije; 12), str. 10. Prim. tudi Ferdinand ŠERBELJ, *Umetnostni spomeniki v občini Slovenska Bistrica*, *Zbornik občine Slovenska Bistrica*, 1 (ur. Ferdinand Šerbelj), Slovenska Bistrica 1983, str. 213. Slike, tapiserije ali miniatures niso natančneje opredeljene. Enak nabor ohranjene dediščine, le brez miniatur, je naveden v Ivan STOPAR, *Grajske stavbe v vzhodni Sloveniji. 2: Med Prekmurjem in porečjem Dravinje*, Ljubljana 1991, str. 119. S supraportami so gotovo mišljene štiri



3. Interjer v gradu Slovenska Bistrica s portreti članov rodbine Attems na steni, Pokrajinski arhiv Maribor

Nato je Vesna Bučič leta 1973 natančneje obravnavala šest na razstavi leta 1965 predstavljenih kakovostnih portretnih miniatur članov rodbine Attems in zapisala, da so te prišle v Narodni muzej v Ljubljani iz gradu v Slovenski Bistrici preko Federalnega zbirnega centra.¹⁸ Leto pozneje je Sergej Vrišer sledil njenemu zgledu in predstavil enajst portretov članov rodbine iz kulturnozgodovinske zbirke mariborskega muzeja, ki so bili »do konca druge vojne v gradu v Slovenski Bistrici« (sl. 3).¹⁹ Teh nekaj bežnih, vendar zgovornih zapisov o izvoru posameznih umetnin iz zbirke grofov Attems je mogoče razumeti kot znanilce sprememb v odnosu strokovne javnosti do med drugo vojno in po njej zaplenjene in nacionalizirane umetnostne dediščine v Sloveniji in njenega izvora. Kot rezultate teh sprememb lahko razumemo tri razstave, ki jih je od osemdesetih let dalje pripravila Ksenija Rozman v sodelovanju z uglednim italijanskim umetnostnim zgodovinarjem in poznavalcem Federicom Zerijem in na podlagi katerih je Narodna galerija v Ljubljani v novozgrajenih razstavnih prostorih konec devetdesetih let postavila stalno zbirko »evropskih slikarjev«.²⁰ Provenienci slik je v katalogih, ki so spremljali te razstave, namenjene več pozornosti. Toda Zbirni center in Attemsova zbirka v Slovenski Bistrici sta v besedilih predstavljena kot znana in že obravnavana pojma, čeprav študije, ki bi ju natančneje pojasnjevale, medtem niso bile narejene. Bralci in raziskovalci so se

slike, ki so še vedno del opreme v gradu Slovenska Bistrica, Igor Weigl jih je pripisal Johannu Casparju Wagingerju; gl. Igor WEIGL, Ignacij Marija grof Attems in slikar Johann Caspar Waginger – Clery, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 42, 2006, str. 175–176. O tapiserijah iz Slovenske Bistrice je pisala Marjeta CIGLENEČKI, Tapiserije iz Bistriškega gradu, *Zbornik občine Slovenska Bistrica. 3: Med Pohorjem in Bočem* (ur. Stanislav Gradišnik), Slovenska Bistrica 2009, str. 115–126.

¹⁸ Vesna BUČIČ, Nekaj portretnih miniatur družine Attems, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 10, 1973, str. 133.

¹⁹ Sergej VRIŠER, Iz zbirk Pokrajinskega muzeja v Mariboru. 1: Skupina portretov rodbine Attems, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, n. v. 10/1, 1974, str. 136.

²⁰ Federico ZERI, *Tuji slikarji od 14. do 20. stoletja*, Narodna galerija, Ljubljana 1983; Federico ZERI, Ksenija ROZMAN, *Evropska tihožitja iz slovenskih zbirk*, Narodna galerija, Ljubljana 1989; Federico ZERI, Ksenija ROZMAN, *Evropski slikarji iz slovenskih zbirk*, Narodna galerija, Ljubljana 1993; Federico ZERI, Ksenija ROZMAN, *Evropski slikarji. Katalog stalne zbirke*, Narodna galerija, Ljubljana 1997.

morali zadovoljiti s previdnimi namigi v uvodnih delih prvih katalogov,²¹ vrzel v poznavanju razmer pa je Ksenija Rozman prizadevno skušala zapolniti s kratkim pojasnilom v leta 1997 objavljenem katalogu novega dela stalne zbirke v Narodni galeriji, ki je skoraj dve desetletji predstavljal edini prispevek o FZC kot fondu, iz katerega so javne ustanove dobivale umetnine.²² Na razstavah Ksenije Rozman so se pojavljale slike, za katere je bilo večinoma na podlagi tako imenovane inventarne knjige FZC arhivsko potrjeno, da izvirajo iz zbirk grofov Attems v Slovenski Bistrici: leta 1983 dve sliki,²³ leta 1989 tri²⁴ in leta 1993 dve,²⁵ za stalno zbirko Narodne galerije pa je bilo nato odbranih štirinajst slik z navedeno provenienco iz Slovenske Bistrice.²⁶ Ugotovitve o provenienci slik je upoštevala Marjeta Ciglencečki, ki je v svoji disertaciji opozorila tudi na portrete, o katerih je pisal Sergej Vrišer, in na upodobitve konj, ki so v Pokrajinski muzej v Mariboru prav tako prišle iz Slovenske Bistrice preko FZC.²⁷ Avtorica je kot prva odkrito zapisala, da z Attemsovimi slikami iz Slovenske Bistrice Slovenci po vojni »nismo častno ravnali« in da še vedno ni bilo mogoče niti narediti seznama teh umetnin, kaj šele da bi jih ustrezno shranili in preučili.²⁸ Kmalu zatem se je raziskovanja naročništva grofa Ignaca Marije I. lotil Igor Weigl. Pomen njegovega dela je predvsem v študiju gradiva iz rodbinskega arhiva grofov Attems v graškem Deželnem arhivu, na katerega sta sicer že v petdesetih letih opozorila Ciril Velepič in Fran Šijanec.²⁹ Weigl se je posvečal zlasti arhitekturnim naročilom in slikarski zbirki leta 1732 umrlega grofa Ignaca Marije I., pri čemer je na podlagi podatkov iz grofovega fidejkomisnega zapuščinskega inventarja skušal opisati podobo in strukturo zbirke. Nekoliko manj uspešen je bil pri iskanju ohranjenih slik iz zbirke oziroma njihovem povezovanju z zapisi v starejših virih, vendar je izpostavil pomemben ključ za nadaljnje raziskovanje. Opozoril je namreč, da se zapisi črk *F. C.* s številkami na hrbtni strani nekaterih slik iz Attemsove zbirke ujemajo s številkami v fidejkomisnem (*Fidei Commisum*) zapuščinskem inventarju Ignaca Marije I.³⁰ Ta ugotovitev sicer ni nova; tako so v starejših katalogih graške Deželne galerije slik prepoznavali kakovostnejše – običajno galeriji začasno posojene – slike iz zbirke grofov

²¹ Prim. npr. Anica CEVC, Uvodna beseda, v: ZERI 1983 (op. 20), str. 13: »/.../ manjši del [starejših zbirk] pa je po vojni zajelo preseljevanje grajskih inventarjev v domače javne zbirke.«

²² Ksenija ROZMAN, Uvod, v: ZERI, ROZMAN 1997 (op. 20), str. 22–23.

²³ ZERI 1983 (op. 20), kat. 32, 94.

²⁴ ZERI, ROZMAN 1989 (op. 20), kat. 6, 7, 13.

²⁵ ZERI, ROZMAN 1993 (op. 20), kat. 37, 60.

²⁶ ZERI, ROZMAN 1997 (op. 20), kat. 25, 26, 45, 48, 49, 54, 66, 79, 82, 93, 104, 105, 107, 113. Poleg navedenih je bilo v katalogu predstavljenih tudi nekaj slik, ki jih je Ignac Marija III. Attems v 19. stoletju daroval Deželni galeriji v Gradcu; v začetku 20. stoletja so jih namreč prenesli v zdravilišči Rogaška Slatina in Dobrna, kjer so ostale tudi po koncu vojne vse do leta 1932, ko so jih (sicer ne v celoti) prepeljali v Narodno galerijo; prim. ROZMAN 1997 (op. 22), str. 18; Katra MEKE, Nekaj predlogov v zvezi z »Antičnim motivom« Pietra Liberija iz Narodne galerije v Ljubljani, *Litterae pictae. Scripta varia in honorem Nataša Golob septuagesimum annum feliciter complentis* (ur. Tine Germ, Nataša Kavčič), Ljubljana 2017, str. 208–209. Te slike so pomembne za študij razvoja in podobe Attemsove zbirke in si zaslužijo posebno obravnavo.

²⁷ Marjeta CIGLENEČKI, *Oprema gradov na slovenskem štajerskem od srede 17. do srede 20. stoletja*, Ljubljana 1997 (tipkopis doktorske disertacije), str. 49, 60, 84.

²⁸ CIGLENEČKI 1997 (op. 27), str. 38.

²⁹ VELEPIČ 1950 (op. 9), str. 135; ŠIJANEC 1957 (op. 9), str. 154.

³⁰ S fidejkomisnim inventarjem grofa Ignaca Marije I. je na podlagi navedb o oznakah na zadnji strani slike povezal sliko *Boj medvedov in lovskih psov* Carla Rutharta, ki je v Narodni galeriji v Ljubljani; gl. WEIGL 2000 (op. 2), str. 66–68; Igor WEIGL, »Die Einheimischen bewundern die Gemälde«. Graf Ignaz Maria von Attems-Heiligenkreuz als Auftraggeber und Sammler, *Kunsthistoriker*, 18–19, 2001/2002, str. 52; WEIGL 2006 (op. 17), str. 170, op. 17.

Attems,³¹ vendar je za naš prostor zelo pomembna, a premalo upoštevana. Georg Lechner je leta 2010 v disertaciji o Frančišku Karlu Rembu (1675–1718), slikarju v službi grofa Ignaca Marije I., objavil prepis tistega dela grofovega zapuščinskega inventarja, ki se nanaša na knjige in slike, v eni od opomb pa je navedel šest slik »mit Attems-Provenienz«, ki jih hrani Narodna galerija v Ljubljani.³² Tina Košak je leta 2010 obravnavala dve sliki z upodobitvami stojnic s sadjem in zelenjavo iz Narodne galerije in potrdila navedbe v starejši literaturi, da obe izvirata iz zbirk grofov Attems.³³ Katra Meke, ki je v svoji disertaciji in članku o zbirki grofa Ignaca Marije I. sicer primerjala zaporedne številke slik v fidejkomisnem zapuščinskem inventarju z zapisi na hrbitih nekaterih ohranjenih slik, je slednje iskala predvsem v fondu *Alte Galerie* Univerzalnega muzeja Joanneum v Gradcu, čeprav je z navedbama v omenjenem inventarju mimogrede povezala tudi sliki bitk Alexandra Casteelsa, za kateri je bilo takrat že znano, da izvirata iz Slovenske Bistrice.³⁴ Provenienca treh Frančišku Karlu Rembu pripisanih ovalnih slik z upodobitvami alegorij, o katerih sta pisala Georg Lechner in Ferdinand Šerbelj in ki kot del zbirke Posavskega muzeja krasijo stene slavnostne dvorane v brežiškem gradu, ni bila nikoli vprašljiva, vendar se o spremembi lastništva, ki je slike doletela po drugi vojni, še ni razpravljalo.³⁵ Tako je bilo do nedavnega v literaturi omenjenih ali obravnavanih približno 25 slik ter enajst portretov in več kot deset portretnih miniatur, za katere je bilo bolj ali manj zanesljivo ugotovljeno, da so preko FZC prišle v slovenske javne zbirke iz zbirke grofov Attems v Slovenski Bistrici. Glede na podatek, da je bilo v začetku leta 1946 v slovenjebistriškem gradu popisanih in ocenjenih približno 500 oljnih slik in del na papirju,³⁶ se zdi navedeno število »Attemsovih« slik v slovenskih javnih zbirkah presenetljivo majhno.

Namesto historiata zbirke slik grofov Attems

Osnovne podatke o zbirki slik, ki jih je grof Ignac Marija I. kot fidejkomisno lastnino zapustil svojim potomcem, so raziskovalci povzemali iz njegovega inventarja, ki je nastal v začetku leta 1733.³⁷ Manj pozornosti so bile deležne poznejše faze razvoja. Pogosteje je sicer omenjeno posojilo večjega števila slik stanovski, poznejši Deželni galeriji v prvih desetletjih 19. stoletja, ki je bilo podlaga za

³¹ Prim. Wilhelm SUIDA, *Die Landesbildergalerie und Skulpturensammlung in Graz*, Graz 1923, str. 59 (kat. 146), 72 (kat. 194), 127 (kat. 411–413).

³² LECHNER 2010 (op. 2), str. 44, op. 187. Med slikami, ki jih je navedel, so tudi takšne, ki ne izvirajo iz FZC (gl. op. 26). Za delni prepis inventarja iz leta 1733 gl. str. 227–240.

³³ Tina KOŠAK, Dame na tržnici. Štiri upodobitve stojnic iz Narodne galerije v Ljubljani in Alte Galerie v Gradcu, *Acta historiae artis Slovenica*, 15, 2010, str. 7–24; Tina KOŠAK, *Žanrske upodobitve in tihožitja v plemiških zbirkah na Kranjskem in Štajerskem v 17. in 18. stoletju*, Ljubljana 2011 (tipkopis doktorske disertacije), str. 300–301.

³⁴ MEKE 2014 (op. 2), str. 106–112; Katra MEKE, *Beneško baročno slikarstvo na Kranjskem in Štajerskem. Naročniki in zbiralci*, Ljubljana 2017 (tipkopis doktorske disertacije), str. 72–73. Za sliki gl. ZERI, ROZMAN 1997 (op. 20), str. 128–129 (kat. 83–84).

³⁵ LECHNER 2010 (op. 2), str. 27, 132–133, 261; Ferdinand ŠERBELJ, Ovalne slike Frančiška Karla Remba v Viteški dvorani brežiškega gradu, *Litterae pictae* 2017 (op. 26), str. 382–388, 392–393.

³⁶ Pokrajinski arhiv Maribor (PAM), SI PAM/0442/004/01404, Zaplemba grofu Attems, 1945–1946, Zp 41/46, Zapisnik o popisu in cenitvi premičnin iz zaplenjene imovine dr. Ferdinanda grofa Attemsa v gradu Gorenja Bistrica štev. 1.

³⁷ Gl. zlasti WEIGL 1999 (op. 2), str. 33–34; WEIGL 2000 (op. 2), str. 64–66; LECHNER 2010 (op. 2), str. 43–44; MEKE 2014 (op. 2).

volilo obsežne zbirke slik, ki so postale galerijska last po smrti grofa Ignaca Marije III. leta 1861.³⁸ Usodo graške zbirke po letu 1929 je v okviru raziskav historiata palače Attems dokaj izčrpno predstavila Sigrid Mosettig.³⁹ Povsem spregledane pa so alodialne zbirke naslednikov grofa Ignaca Marije I., s katerimi so njihovi lastniki prosto razpolagali. Tako je denimo grof Ignac Marija III. jasno opozoril, da lahko graški galeriji zapusti samo slike iz alodialne zbirke, s tistimi iz fidejkomisne mase, ki so bile do njegove smrti prav tako na posodo v galeriji, pa ne more razpolagati.⁴⁰ Nekatere slike iz tega fonda so še pred ukinitvijo primogeniturnega fidejkomisa leta 1938 vendarle postale last galerije,⁴¹ kar pa ni izrazilo vplivalo na strukturo in obseg fidejkomisne zbirke.

Večje spremembe pokaže primerjava fidejkomisnih zbirk iz let 1733 in 1879, ko se je zbirka povečala, obenem pa so nadomestili precejšnje število manjkajočih ali poškodovanih slik. Za pričujočo razpravo je pomemben predvsem čas po letu 1861, ko se je z nakupi, darovanjem in posojili (pre)oblikoval fond, ki ga je nazadnje leta 1929 v celoti podedoval grof Ferdinand Marija III.⁴² Za študij sta ključna inventarja fidejkomisne in alodialne zbirke slik grofa Ferdinanda II. (1809–1878) iz leta 1879 ter inventar alodialne zbirke naslednjega fidejkomisnega dediča Ignaca Marije IV. (1844–1915).⁴³ Pri ugotavljanju konkordance med inventarji 19. stoletja in najstarejšim inventarjem zbirke, nastalim leta 1733, je v veliko pomoč inventar fidejkomisnih slik Ignaca Marije III., ki je najverjetneje nastal leta 1833.⁴⁴ Poudariti pa je treba, da je povezovanje slik, ki so bile leta 1945 v Slovenski Bistrici, z zapuščinskim inventarjem Ignaca Marije I. iz leta 1733 težavno, saj se fidejkomisna zbirka ni neokrnjena dedovala iz roda v rod, kot je pogosto omenjeno v literaturi, temveč se je tudi dopolnjevala in delila; prvič že takoj po smrti zapustnika, ki je za svoja najstarejša sinova ustanovil dva fidejkomisa – primogeniturnega in sekundogeniturnega. Prvorojeni Franc

³⁸ O volilu mdr. Franz ILWOF, *Die Grafen von Attems. Freiherren von Heiligenkreuz in ihrem Wirken in und für Steiermark*, Graz 1897, str. 157; Christine RABENSTEINER, Karin LEITNER, *Der Traum des Sammlers. Mäzene der Alten Galerie im 19. Jahrhundert, Schätze und Visionen. 1000 Jahre Kunstsammler und Mäzene. Die Geschichte einer Leidenschaft, Ausstellung 1. Juni bis 30. September 1996*, Graz 1996, str. 223–224.

³⁹ Sigrid MOSETTIG, *Das Stadtpalais der Grafen Attems zu Graz, Sackstrasse 17. Zur Bau- und Ausstattungsgeschichte*, Graz 2007 (tipkopolis diplomske naloge), str. 94–108. Gl. tudi LECHNER 2010 (op. 2), str. 44–46.

⁴⁰ Del njegove pisne izjave je transkribiran v RABENSTEINER, LEITNER 1996 (op. 38), str. 224.

⁴¹ Gre mdr. za slike *Poklon sv. treh kraljev* (F. C. 38) in *Tihožitje s sadjem in ostrigami* (F. C. 89), ki ju že Karl LACHER, *Katalog der Landes-Bildergalerie*, Graz 1903, str. 16 (kat. 113) in SUIDA 1923 (op. 31), str. 82 (kat. 229), navajata kot legat Ignaca Marije III. Attems iz leta 1861, ter slike *Požar na vasi s krčmo* in *Požar na vasi* (obe F. C. 152), ki sta bili galerijska last še pred letom 1903, ko so ju prenesli v Rogaško Slatino. Za slednji gl. ZERI, ROZMAN 1997 (op. 20), str. 104–105 (kat. 67, 68). MEKE 2014 (op. 2), str. 106, 108, 112, je povezala vse štiri slike s fidejkomisnim inventarjem iz leta 1733. Ukinitve fidejkomisa datira brez navedbe vira v leto 1938 MOSETTIG 2007 (op. 39), str. 27.

⁴² Ferdinand je že leta 1921 dedoval po očetu grofu Emilu Attems (1857–1921), bil pa je tudi univerzalni dedič svojega strica Edmunda. Posesti sekundogeniturnega fidejkomisa, ki je obsegal dediščino po priženjeni rodbini Inzaghi, je po stricu Edmundu podedoval Ferdinandov mlajši brat Edmund (1891–1972); prim. Steiermärkisches Landesarchiv Graz (StLA), Archiv Pallavicino, K. 28, H. 415.

⁴³ Prepis fidejkomisnega inventarja iz leta 1879 je objavil LECHNER 2010 (op. 2), str. 252–261, iz sočasnega alodialnega inventarja pa je prepisal navedbe o 14 slikah (str. 261). Kopiji obeh inventarjev so leta 2010, ko ju je pregledal Georg Lechner, hranili v arhivu *Alte Galerie* v Gradcu. Originala hrani Deželni arhiv v Gradcu, prav tako alodialni inventar Ignaca Marije IV.: StLA, Bezirksgericht (BG) Graz I A VII 125/1915, K447.

⁴⁴ Kot *Galerieverzeichnis der gräflich Attems'schen Sammlung* ga je objavil LECHNER 2010 (op. 2), str. 242–251, in ga na podlagi pisave datiral v drugo četrtino 19. stoletja. Gre za zvezek s seznamom fidejkomisnih slik, v katerem so poleg fidejkomisnih številke navedene tudi številke nekega doslej neznanega kataloga slik v galeriji grofov Attems. Ker se v fidejkomisnih spisih iz časa med drugo svetovno vojno pojavlja referenca na inventar slik iz leta 1833, je mogoče sklepati, da gre za katalog fidejkomisne zbirke Ignaca Marije III. iz tega leta s sklici na številke kataloga celotne zbirke slik. Prim. StLA, Archiv Attems, K. 115, H. 1087.

Dizma (1688–1750) je podedoval večjega s palačo v Gradcu, Slovensko Bistrico, Brežicami, Gös-tingom z uradom Aigen, Štatenbergom in tretjinskim delom imenja Hartenštajn pri Pilštanju ter nekaj kapitala, medtem ko je drugorojeni Tadej Kajetan (1691–1750) podedoval Podčetrtek, Brestanico (Rajhenburg) s Turnom in dve tretjini gospostva Hartenštajn pri Pilštanju, Franc Dizma pa mu je izplačal še 10.000 goldinarjev deleža graške palače.⁴⁵ Grad Brestanica sicer najverjetneje ni bil nikoli opremljen, a oprema v Podčetrtku je tako leta 1733 postala del fidejkomisne mase druge linije grofov Attems. Po smrti Franca Dizme leta 1750 se je njegov fidejkomis še opazneje razdelil: prvorojeni Ignac Marija II. (1714–1762), ki je že od leta 1737 posedoval alodialni grad Vurberk, dediščino po svoji stari materi Krescenciji, roj. grofici Herberstein, je postal lastnik fidejkomisne palače, Brežic in Slovenske Bistrice, drugorojeni Dizma Maksimilijan (1718–1765) je s sekundogeniturnim fidejkomisom dobil Štatenberg, tretjega sina Franca Ksaverja Antona (1729–1788) pa je Franc Dizma določil za svojega univerzalnega dediča (ki je dedoval alodialno lastnino) in mu podelil še posest v Göstingu, ki jo je v ta namen moral izvzeti iz fidejkomisne mase.⁴⁶ Franc Ksaver Anton je torej začetnik veje Gösting, katere predstavniki so imeli v Jugoslaviji oziroma Sloveniji manj posesti,⁴⁷ oprema in tudi slike v novo zgrajenem dvorcu pa se že od leta 1750 dalje obravnavajo neodvisno od lastnine, ki jo je obsegal fidejkomis graške oziroma slovenjebistriške linije. Do konca 18. stoletja sta se masi obeh sekundogeniturnih fidejkomisov zaradi izumrtja linij po moški strani⁴⁸ znova združili s primogeniturnim, uživalec tako povečanega premoženja, h kateremu je Ignac Marija II. leta 1757 priključil še tako imenovano *Witwenpalais*, ki stoji ob Attemsovi palači na Sackstrasse v Gradcu, pa je po nekaj težavah postal Ferdinand Marija I. (1746–1820).⁴⁹ Po smrti očetovega bratranca Jožefa Tadeja je dobil tudi Dornavo, ki jo je bil kupil njegov stari stric Tadej Kajetan leta 1738, leta 1771 oziroma 1773 je kupil še Mali grad (Gornji dvor) na Ptujju in leta 1804 oziroma 1805 posest opuščene samostana Olimje.⁵⁰ Naslednje generacije so še v 19. stoletju prodale ali kako drugače izgubile alodialne posesti Dornavo in Vurberk s ptujskim Malim gradom⁵¹ ter fidejkomisna Brestanico in Štatenberg,⁵² popisi njihovega premoženja (in zbirke) pa so nastajali še

⁴⁵ ILWOF 1897 (op. 38), str. 17; Dejan ZADRAVEC, Postavitev in postavljalavac materialnih in rodbinskih temeljev plemiške družine Attems na Štajerskem, *Zbornik občine Slovenska Bistrica* 2009 (op. 17), str. 110–111.

⁴⁶ ZADRAVEC 2009 (op. 45), str. 110, op. 114; StLA, Archiv Pallavicino, K. 28, H. 415.

⁴⁷ V 19. stoletju so krajši čas posedovali imenje Rogatec; prim. Josef Andreas JANISCH, *Topographisch-statistisches Lexikon von Steiermark*, 2, Graz 1885, str. 720. Za ustanovitev linije gl. ILWOF 1897 (op. 38), str. 20, op. 1, 203, 205.

⁴⁸ Jožef Tadej, dedič Tadeja Kajetana, je umrl leta 1774 brez potomcev, Dizma Maksimilijan, ki je umrl leta 1765, pa ni imel sinov.

⁴⁹ Po smrti Ignaca Marije II. naj bi njegova vdova prodajala dragocenosti na dražbi, večino prostorov v graški palači pa oddala v najem za dobo šest let, s čimer je poravnala dolgove, ki jih je zapustil mož, in zagotovila sinu prevzem neokrnjenega fidejkomisa; prim. MOSETTIG 2007 (op. 39), str. 18, brez navedbe vira (verjetno spisi Marie Pallavicino). Za nakup *Witwenpalais* gl. ILWOF 1897 (op. 38), str. 21.

⁵⁰ JANISCH 1885 (op. 47), str. 405; Josef Andreas JANISCH, *Topographisch-statistisches Lexikon von Steiermark*, 3, Graz 1885, str. 1400; ILWOF 1897 (op. 38), str. 133; Ivan STOPAR, *Grajske stavbe v vzhodni Sloveniji. 1: Območje Maribora in Ptujja*, Ljubljana 1990, str. 74; ŠERBELJ 2005 (op. 1), str. 57.

⁵¹ Ferdinandov sin Ignac Marija III. je Dornavo zapustil hčeri iz drugega zakona Mariji (1816–1880), njen edini sin Teodor (1859–1881), čigar oče je bil grof Anton Aleksander Auersperg (1806–1876), pa je posest v oporoki zapustil svojemu prijatelju, takrat štirinajstletnemu Aleksandru Kydu; prim. Miha PREINFALK, Pesnik, slikarka in glasbenik – oporoke treh Auerspergov s Šrajbarskega turna, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 61/1, 2013, str. 94. Marijin brat Friderik (1818–1901) je po očetovi smrti leta 1861 med drugim dobil alodialni Vurberk z Malim gradom na Ptujju, ki ga je 1. maja 1885 prodal na dražbi; prim. Matej SLEKOVEC, *Vurberk. Krajepisno-zgodovinska črtica*, Maribor 1895, str. 35; StLA, Archiv Pallavicino, K. 28, H. 415.

⁵² Brestanico je leta 1802 kupil Alois pl. Mandelstein, Štatenberg pa leta 1819 Franz Ludwig Blagatinschegg von

v letih 1820 (Ferdinand I.), 1861 (Ignac III.), 1879 (Ferdinand II.), 1915 (Ignac IV.) in 1929 (Edmund). Kot omenjeno, se je struktura fidejkomisne zbirke slik pod določenimi pogoji lahko spreminjala in njen obseg se je lahko tudi povečal (ne pa zmanjšal), medtem ko je bila alodialna zbirka precej bolj spremenljiv del dediščine – slike je bilo mogoče neomejeno prodajati, podarjati in dokupovati. Pri tem ne smemo pozabiti, da je bila posest v Slovenski Bistrici primogeniturna dediščina in da je bil tam ves čas tudi sedež slovenjebistriške linije rodbine Attems-Svetokriških, katere začetnik je Ignac Marija II.

Ferdinand III. je kmalu po smrti očeta Emila, ki je bil sicer šele tretji sin Ferdinanda II., postal lastnik vseh jugoslovanskih posesti rodbine Attems. Njegov stric Edmund, ki po letu 1918 ni več želel prihajati v kraje, ki so pripadli novi državi, je sprva nameraval vsakemu od svojih nečakov in nečakinj voliti dvanajstino svojih posesti v Jugoslaviji, nato pa je 28. julija 1922 vse skupaj prepisal na enega nečaka – Ferdinanda.⁵³ Ta je le leto dni pozneje pridobil jugoslovansko državljanstvo,⁵⁴ kar je razumljivo, saj tujcem razmere v novi kraljevini niso bile naklonjene. Ko je Edmund 25. maja 1929 umrl,⁵⁵ je Ferdinand podedoval tudi preostalo stričevo imetje, vključno z graško palačo in bogato zbirko slik, za katero se je zelo zanimala avstrijska strokovna javnost.⁵⁶ Podatki o rojstvih njegovih sinov in drugi arhivski drobci kažejo, da je po nastanku Kraljevine SHS in tudi po letu 1929 večinoma bival v Slovenski Bistrici. Konec druge svetovne vojne je z družino dočkal v Slovenski Bistrici, le Ignac, najstarejši od njegovih petih sinov, je s svojo mlado družino bival na Dunaju.

Zaplemba, prenos in evidentiranje predmetov za FZC

Kmalu po 9. maju 1945 je tajna policija Oddelka za zaščito naroda (OZNA) v gradu v Slovenski Bistrici aretirala Ferdinanda Attemsa in njegovo soprogo Wando ter sinova Emila Hansa in Franca.⁵⁷ Na sojenje so po spominu mlajšega sina čakali v lokalnem bistriškem zaporu, nato v taborišču Strnišče in nazadnje še v sodnem zaporu v Mariboru vse do 17. avgusta, ko je bila s sodbo vojaškega sodišča za mesto Maribor izrečena zaplemba celotnega imetja »graščakov v Slov. Bistrici«, ki sta bila obsojena še na prisilno delo, izgubo časti in izgon iz kraja domovanja.⁵⁸ Devetnajstletni Franc je bil 20. avgusta »amnestiran odnosno pomiloščen« in se je smel vrniti v družinski grad, od koder

Kaiserfeld; prim. JANISCH 1885 (op. 47), str. 663; JANISCH 1885 (op. 50), str. 960. Kdaj sta bili posesti izvzeti iz fidejkomisne mase, ni znano.

⁵³ StLA, BG Graz I A VII 349/1929, K. 461. Za odpor do Jugoslavije gl. StLA, Archiv Pallavicino, K. 28, H. 415.

⁵⁴ Za Ferdinandovo državljanstvo gl. ŠERBELJ 2005 (op. 1), str. 94–95.

⁵⁵ V slovenski literaturi se kot letnica smrti ponekod navaja 1928 (ŠERBELJ 2005 (op. 1), str. 94; Jože MAČEK, *Podčetrtek skozi stoletja*, Maribor 2008, str. 34), vendar je mrliški list, ki ga je izdalo sodišče v Gasteinu, datiran 25. maja 1929; prim. StLA, BG Graz I A VII 349/1929, K. 461.

⁵⁶ O zanimanju za Attemsovo zbirko v graški palači po letu 1929 gl. MOSETTIG 2007 (op. 39), str. 95–96.

⁵⁷ Po izjavi Franca Attemsa, objavljeni v NEČAK 1993 (op. 7), str. 446. Izjava je objavljena tudi v *Das Schicksal der Deutschen in Jugoslawien*, Augsburg 1994 (Dokumentation der Vertreibung des Deutschen aus Ost-Mitteleuropa; 5), str. 557–563. ŠERBELJ 2005 (op. 1), str. 95, navaja kot datum aretacije 13. maj 1945.

⁵⁸ Opravilna številka sodbe: 484/45–9; gl. PAM, SI PAM/0442/004/01404, Zaplemba grofu Attemsu, 1945–1946, Zp 41/46–29. Gl. tudi NEČAK 1993 (op. 7), str. 448; *Das Schicksal der Deutschen* 1994 (op. 57), str. 561. ŠERBELJ 2005 (op. 1), str. 96, piše, da sta bila zakonca Attems odpeljana v zbirno taborišče v Strnišču pri Kidričevem 14. junija, po sodbi pa v kazensko taborišče v Bresternici pri Mariboru; za podrobnosti o sodbi gl. str. 98–99.

je bil 1. novembra 1945 na lastno željo repatriiran v Avstrijo.⁵⁹ Njegov odhod sovpada z odredbo za izvršitev zaplembe družinskega imetja.⁶⁰ Iz Frančevega poročila in virov je razvidno, da je posest že jeseni 1945 upravljalo ministrstvo za gozdarstvo Demokratične federativne Jugoslavije. Popis in cenitev zaplenjene premične in nepremične lastnine sta trajala od 21. novembra 1945 pa vse do začetka avgusta 1946, torej približno osem mesecev, popis premičnin v gradu, ki vsebuje tudi cenitev (Franjo Baš je vrednost celotnega grajskega inventarja ocenil na 1.103.739,68 dinarjev), pa je bil zaključen šele 9. februarja 1946.⁶¹ A že 16. novembra 1945 je Čoro Škodlar, tajnik oziroma vodja FZC,⁶² poročal o težavah z zavarovanjem kulturnozgodovinskih dragocenosti v gradu, saj so »organi gozdnega ministrstva« odstranili pečate FZC in »odpeljali več umetnin in kulturno-zgodovinskih predmetov«. ⁶³ Škodlarjevo poročilo se ujema s spomini več oseb: Franca Attemsa iz časa po prihodu iz zapora,⁶⁴ uslužbenca FZC Franceta Planine⁶⁵ in Škodlarjeve žene Nine, ki je še leta 1980 pripovedovala, da je takratni minister za gozdarstvo hodil jemati umetnine v grad Slovenska Bistrica.⁶⁶ Njihove besede potrjuje nedatirani dokument, v katerem minister sporoča FZC v Ljubljani, da je dal odpeljati iz graščine grofa Attemsa v najeto vilo na Levstikovi 31, kjer biva,⁶⁷ dvanajst slik, več kot štirideset knjig z Attemsovimi ekslibrisom in več kosov pohištva.⁶⁸ Ob opažanju Franca Attemsa, da so vojaki že med aretacijo sredi maja 1945 jemali predmete iz grajskih soban,⁶⁹ in upoštevanju dejstva, da grad in njegova oprema vse od aretacije lastnikov dalje nista bila ustrezno zavarovana, je razumljiva pripomba v zapisniku referentov Komisije za upravo narodne imovine (KUNI), ki so na začetku februarja 1946 v Slovenski Bistrici ugotovili, da je bilo še pred njihovim popisom »odpeljanih z gradu večje število predmetov«. ⁷⁰ Kakšna sta bila stanje in obseg grajske opreme pred začetkom druge svetovne vojne, bi lahko razbirali iz terenskih zapiskov Franceta Steleta, ki je v času med vojnima večkrat obiskal grad v Slovenski Bistrici. Toda zapiski in tudi korespondenca kažejo, da so Steletovo pozornost vsakič pritegnile predvsem freske, katerih izdelane fotografije je v letu 1940 poslal lastniku Ferdinandu Attemsu.⁷¹ Grad si je ogledal tudi 5. oktobra 1945, torej v

⁵⁹ NEČAK 1993 (op. 7), str. 448; *Das Schicksal der Deutschen* 1994 (op. 57), str. 562.

⁶⁰ PAM, SI PAM/0442/004/01404, Zaplemba grofu Attemsu, 1945–1946, št. 10/45, 181/45.

⁶¹ PAM, SI PAM/0442/004/01404, Zaplemba grofu Attemsu, 1945–1946, št. Zp 41/46; Arhiv Republike Slovenije (ARS), SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, št. 1341–1393.

⁶² O njegovi vlogi gl. LAZARINI 2016 (op. 6), str. 741–742.

⁶³ ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, št. 1340, dopis Čora Škodlarja ministrstvu za prosveto, 16. 11. 1945.

⁶⁴ Citirano po NEČAK 1993 (op. 7), str. 448: »Meine Bücher wurden vor unseren Augen vom slowenischen Forstminister gestohlen.«

⁶⁵ France PLANINA, Moje minulo službeno delo, *Loški razgledi*, 38, 1991, str. 22.

⁶⁶ ZERI, ROZMAN 1997 (op. 20), str. 199.

⁶⁷ Gre za vilo na Levstikovi 15 v Ljubljani, ki je bila nekdanj v lasti judovske rodbine Moskovič; v njej je sedaj sedež stranke Socialnih demokratov (SD).

⁶⁸ ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, št. 1286. Tone Fajfar v dopisu trdi, da so navedeni predmeti v upravi ekonomata predsedstva Narodne vlade Slovenije.

⁶⁹ NEČAK 1993 (op. 7), str. 446.

⁷⁰ ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, št. 1393. O delovanju KUNI gl. Branko RADULOVIČ, Komisija za upravo narodne imovine in zaplembe imetja. Nastanek in organizacija KUNI, *Arhivi*, 13/1–2, 1990, str. 11–15.

⁷¹ ZRC SAZU, UIFS, Terenski zapiski Franceta Steleta, XXI, 29. 7. 1923, fol. 50; XXXIII, 1925, fol. 38v. Ohranjena je korespondenca med graščakom in konservatorjem, iz katere sklepamo, da si je Stele nameraval tudi leta 1933 ogledati grad in starine, a je do dejanskega ogleda verjetno prišlo pozneje, vsekakor pred letom 1940; prim. Ministrstvo

času, ko sta zakonca Attems že bila v taborišču v Bresternici pri Mariboru, in slab mesec po ustanovitvi zbirnih centrov za kulturnozgodovinske predmete.⁷² Iz Steletovih zapiskov, ki so takrat nastali, si lahko ustvarimo zgolj splošno sliko o grajski opremi in njenem stanju. Opisuje predvsem grajsko stavbo, stropne in stenske freske ter štukature, opisov tabelnih slik pa ni veliko. Kljub temu je dovolj zgovorna jedrnata pripomba »Mnogo slik«, ki jo zasledimo med njegovimi zapisi in ki se vsaj delno ujema s stanjem, razvidnim iz *Zapisnika o popisu in cenitvi premičnin iz zaplenjene imovine dr. Ferdinanda grofa Attemsa v gradu Gorenja Bistrica št. 1*, ki nosi datum 9. februar 1946.⁷³ Druge evidence opreme in slik iz časa med aretacijo Attemsov in prvim prihodom uslužbenecv FZC v Slovensko Bistrico niso znane. Zato je težko ugotoviti, kateri predmeti so bili pred prihodom komisije odneseni iz gradu. Njihove morebitne sezname bi mogoče lahko iskali v arhivu Komisije za upravo narodne imovine,⁷⁴ vendar je malo verjetno, da bi vsebovali natančnejše podatke o predmetih, saj jih tudi omenjeni komisijski zapisnik precej pavšalno opredeljuje. Popis, ki na 52 straneh prinaša seznam celotnega grajskega inventarja s cenami, je služil za odbiro predmetov z umetniško in kulturnozgodovinsko vrednostjo, ki so jih pozneje v nekaj etapah odpeljali v Ljubljano in shranili v skladiščih FZC. Opisi slik in predmetov v tem zapisniku so zelo skopi in bi jih težko zanesljivo povezali z ohranjenim gradivom ali drugimi arhivskimi zapisi. Kljub temu je dokument izredno pomemben, ker sporoča, da je bilo v gradu v začetku leta 1946 približno 500 slik in del na papirju. V inventarni knjigi FZC, ki jo je vodila omenjena Nina Škodlar, je namreč zabeleženih le nekaj več kot 260 kosov slik, akvarelov, risb in grafik s provenienco Attems, torej skoraj pol manj.⁷⁵ Iz dnevnika dela FZC v letu 1946 je razvidno, da sta prvi prevzem in zavarovanje preostalih predmetov v Slovenski Bistrici⁷⁶ potekala šele od 12. do 15. novembra 1946, torej več kot osem mesecev po nastanku komisijskega zapisnika, prevozi v Ljubljano pa so bili opravljeni v mesecu decembru in tudi v letu 1947.⁷⁷ Domnevamo lahko, da se nenadzorovani odvzemi dragocenosti iz gradu kljub februarški inventarizaciji niso ustavili. Na drugi strani pa ne smemo pozabiti na ljubiteljsko strast zakoncev Škodlar, ki sta si prilastila večjo količino predmetov iz skladišč FZC, ne da bi jih evidentirala.⁷⁸ Koliko je bilo med neupravičeno pridobljenimi predmeti takšnih iz Slovenske Bistrice, je prav zaradi skopih opisov zaplenjenih predmetov težje preverljivo, vendar med redkimi »Škodlarjevimi« slikami zanesljivo prepoznamo tihožitje z naslovom *Ribe* iz fidejkomisne zbirke grofov Attems (sl. 4). Primer velja posebej izpostaviti tudi zato, ker nazorno pokaže, v čem je pomanjkljivost dosedanjih metodologij ugotavljanja izvora posameznih slik. Delo je bilo prvič

za kulturo RS, Informacijsko-dokumentacijski center za dediščino (INDOK), Slovenska Bistrica, spisovno gradivo, št. 1933/188, 1933/196, 1940/114.

⁷² ZRC SAZU, UIFS, Terenski zapiski Franceta Steleta, CXX, 5. 10. 1945, fol. 42–47. Zbirni centri so bili ustanovljeni z Uredbo ministrstva za prosveto, veljavno od dneva objave v posebni prilogi k *Uradnemu listu* (8. september 1945). Gl. tudi LAZARINI 2016 (op. 6), str. 739–741.

⁷³ ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, št. 1393.

⁷⁴ ARS, SI AS 1199, Komisija za upravo narodne imovine, 1945–1947.

⁷⁵ Prim. ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, Federalni zbirni center.

⁷⁶ Z zavarovanjem so predstavniki KUNI in FZC označevali prenos dragocenejšega imetja v prostore, ki jih je bilo mogoče zakleniti in zapečatiti. Pri tem so sicer posnemali strategijo nacističnih zaplemb, ki je vključevala »zavarovanje« umetnin, prakso pa zasledimo tudi v okviru sodnih postopkov v zapuščinskih procesih, denimo v primeru zapečatenja zapuščine Karla viteza pl. Strahla leta 1930; prim. KOMIČ MARN 2016 (op. 3), str. 126.

⁷⁷ ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, št. 417ss.

⁷⁸ Več o tem v LAZARINI 2016 (op. 6), str. 745–746.



4. Gaetano Cusati: *Ribe*,
Narodni muzej Slovenije,
Ljubljana

objavljeno leta 1983 z navedbo, da izvira iz fidejkomisa »grofa J. M. Attemsa, leta 1733, št. 149«. ⁷⁹ Kljub temu ga še nihče ni zanesljivo povezal z zapisom v navedenem fidejkomisnem inventarju. ⁸⁰ V njem pod številko 149 namreč najdemo zapis o podobi velikega krapa, ki ga je naslikal »Flor«, ⁸¹ a ker na ljubljanski sliki ni upodobljen krap, pa tudi delo Franca Ignaca Flurerja ne more biti, se o povezavah z inventarjem ni razpravljalo. Zmedo razjasni vpogled v poznejša inventarja fidejkomisne zbirke slik. V tistem iz leta 1833 pod F. C. številko 149 preberemo, da so Flurerjevega *Krapa*, ki je že v fidejkomisnem inventarju Ignaca Marije II. iz leta 1762 označen kot »abgängig«, neznano kdaj nadomestili s podobno sliko, leta 1879 pa je na istem mestu že navedena slika, ki jo sedaj hrani Narodni muzej: »Fische, 32 x 39«, vredna 10 goldinarjev. ⁸² France Stele jo je 15. januarja 1948 popisal v skladišču v Cukrarni, najdemo jo tudi na seznamu predmetov, ki si jih je prisvojil Čoro Škodlar, v inventarni knjigi FZC pa ni zabeležena. ⁸³ Opisani primer razodeva pomen primerjalne analize (čim)več inventarjev in drugih virov ter ugotavljanja konkordance med posameznimi zapisi v njih, na podlagi česar pridobimo neprimerno več podatkov o umetnini kot pri preverbi enega samega inventarja. ⁸⁴ Tako je denimo Ida Schmitz leta 1927 *Ribe* pripisala Francišku Karlu Rembu

⁷⁹ ZERI 1983 (op. 20), str. 37 (kat. 32, sl. 42).

⁸⁰ K temu je morda nekoliko pripomogla drobna napaka, ki se je prikradla v kataloško enoto pri drugi objavi in njeni angleški izdaji, kjer je zapisano, da gre za F. C. številko 146; prim. ZERI, ROZMAN 1997, str. 86 (kat. 54); Federico ZERI, Ksenija ROZMAN, *European Paintings. Catalogue of the Collection*, Narodna galerija, Ljubljana 2000, str. 88 (kat. 54).

⁸¹ StLA, Archiv Attems, K. 8, H. 59: »149 Ein grosser Kärpf Von Flor«.

⁸² Prim. prepis inventarjev v LECHNER 2010 (op. 2), str. 248, 257. Za inventar Ignaca Marije II.: StLA, Archiv Attems, K. 126, H. 1142.

⁸³ ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, št. 651, Seznam predmetov iz imovine Šk. Č.; ZRC SAZU, UIFS, Terenski zapiski Franceta Steleta, IA, 15. 1. 1948, št. 2568. Predmeti, ki sta si jih prisvojila Škodlarjeva, niso evidentirani v inventarni knjigi.

⁸⁴ Opisana metodologija je bila uporabljena pri študiju slik iz Strahlove zbirke in njihove provenience oziroma usode; gl. KOMIĆ MARN 2016 (op. 3).

na podlagi domneve, da gre za sliko iz prvotnega fidejkomisa.⁸⁵ Georg Lechner je razpolagal z inventarjema fidejkomisnih slik iz let 1733 in 1833, iz katerih je razbral, da je bila prvotna slika nadomeščena z neko drugo, a mu njuni sedanjí hranišči nista bili znani.⁸⁶ Slika, ki je sedaj pripisana Gaetanu Cusatiju, je bila torej vsaj od leta 1833 del fidejkomisne zbirke grofov Attems, z zbirko Ignaca Marije I. pa je za zdaj ni mogoče zanesljivo povezati. Na enem od številnih dolgih seznamov sicer večinoma anonimnih dragocenosti, ki jih je ministrstvo za znanost in kulturo marca leta 1951 prevzelo iz stanovanja na zaporno kazen obsojenega Čora Škodlarja, prepoznamo še eno izmed že omenjenih rodbinskih miniatur, portret grofice Antonije Attems, roj. grofice Chorinsky (1787–1809), delo Bernharda viteza pl. Guérarda iz leta 1808 (sl. 5), ki je skupaj z drugimi »Škodlarjevimi« predmeti nazadnje prišla v Narodni muzej.⁸⁷



5. Bernhard vitez pl. Guérard: Portret grofice Antonije Attems, roj. grofice Chorinsky, Narodni muzej Slovenije, Ljubljana

Tudi za dve od slik, ki jih je iz gradu odpeljal gozdarski minister, ugotovimo, da sta bili nazadnje le uvrščeni v javne zbirke. Gre za že omenjeni upodobitvi stojnic s sadjem in zelenjavo s figurami iz 17. stoletja, ki ju hrani Narodna galerija (sl. 6–7). Minister Tone Fajfar je trdil, da so vse slike, ki jih je odpeljal, v upravi ekonomata Narodne vlade Slovenije, obe sliki, ki sta v upravo Narodne galerije leta 1986 prišli preko Izvršnega sveta Narodne skupščine SR Slovenije iz gradu Brdo, pa se približno ujemata v merah in opisu s prvima zapisoma na njegovem seznamu.⁸⁸ Ker sta v vladne zbirke prešli preko gozdarskega ministra neposredno iz Slovenske Bistrice, nista nikoli bili shranjeni v skladiščih zbirnega centra, zato ju tudi ni na seznamih v inventarni knjigi FZC ali v Steletovih zapiskih. Tudi v fidejkomisnih inventarjih rodbine Attems iz 18. stoletja ju ni bilo mogoče prepoznati, a v letih 1879 in 1915 sta bili skupaj z drugima dvema slikama iz serije del alodialne zbirke.⁸⁹ Poleg alodialnih inventarjev Ferdinanda II. in Ignaca IV. ter fidejkomisnih Ignaca III. in

⁸⁵ Ida SCHMITZ, *Kirche und Kloster der Ursulinen in Graz. Ein Beitrag zur steiermärkischen Kunstgeschichte*, Graz 1927 (tipkopis doktorske disertacije), str. 58.

⁸⁶ LECHNER 2010 (op. 2), str. 196 (kat. GV 8).

⁸⁷ ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, št. 1111, 1123, 1142; *Portretna miniatūra* 1965 (op. 16), str. 12; BUČIČ 1973 (op. 18), str. 139–140, sl. 80. Upodobljena je bila prva soproga grofa Ignaca Marije III.

⁸⁸ ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, št. 1286.

⁸⁹ Evidentirani sta v alodialnem inventarju Ferdinanda II. leta 1879; v inventarju iz leta 1915 veljata za delo šole Davida Teniersa, drugi dve, ki sta bili posojeni graški galeriji pred letom 1898, ko ju je v galerijski katalog vključil Heinrich Schwach, pa za deli holandske šole. Prim. StLA, Landesgericht (LG) Graz VII 149/1878, Z8408, št. 4–7;



6. Gosposki par na tržnici, Narodna galerija, Ljubljana



7. Dama na tržnici, Narodna galerija, Ljubljana

Ferdinanda II., ki so odličen vir za identifikacijo slik iz zbirke, saj vsi razen tistega iz 1833 navajajo tudi mere slik, se je za koristnega izkazal tudi dokaj natančni popis slik v graški palači, ki ga je leta 1828 objavil Joseph Hormayr baron Hortenburg in ki omogoča, da nekaterim slikam sledimo še nekoliko dlje v preteklost. Obravnavano serijo slik prepoznamo v »Früchtstücke mit Figuren, von Teniers«, ki si jih je Hormayr ogledal v drugem nadstropju palače Attems.⁹⁰ Torej so Attems serijo štirih kakovostnih slik, ki je sedaj razdeljena med Ljubljano in Gradcem, pridobili še pred letom 1828.

Inventarizacija slik in predmetov v FZC

Pregledi predmetov v Slovenski Bistrici in odvozi v skladišča FZC v Ljubljani so potekali vse do poznega poletja 1947. Iz dnevnika dela FZC je razvidno, da je nalogo opravljala predvsem Nina Škodlar, ki se je v Slovenski Bistrici pogosto zadržala po več dni.⁹¹ Daljšim bivanjem so sledila razkladanja v Ljubljani, in sicer 14. in 17. decembra 1946 ter 10. januarja in 1. avgusta 1947.⁹² Iz dnevnika in druge dokumentacije ni mogoče razbrati natančnejših podatkov o samem tovoru, naslednji znani popisi predmetov, ki so jih pripeljali iz Slovenske Bistrice v Ljubljano, so tisti v inventarni knjigi FZC. V skladu z dejstvom, da so bile umetnine iz Slovenske Bistrice prvič prepeljane v Ljubljano šele konec leta 1946, torej več kot leto dni po začetku delovanja zbirnih centrov, najdemo prve zapise o »imovini Attems« šele na strani 204 inventarne knjige FZC.⁹³ Pod inventarnimi številkami od 6317 do 6503 so z izjemo zaboja stekla in porcelana z grbom navedene samo slike in dela na papirju. Od številk 6579 do 6702 in od 6817 do 6869 sledijo kosi pohištva, orožje, posode, svetila, ure in druga oprema, potem pa so vse do konca zvezka na več mestih v krajših nizih navedeni razni predmeti s provenienco Attems, med njimi tudi še slike, bakrorezi in risbe. Verodostojnost in s tem tudi uporabnost zapisov pa postavljajo pod vprašaj številne oštevilčene, vendar prazne vrstice, ki jih najdemo v razdelkih pod imenom Attems. V tem oziru je posebno zgovorna analiza komisjskega zapisnika z dne 20. julija 1947, ki je nastal ob enem zadnjih prevzemov predmetov za FZC »v gradu Attems« v Slovenski Bistrici.⁹⁴ V njem je sumarno navedenih 27 slik, od teh 19 oljnih, v inventarni knjigi pa so od strani 288, ki je kot referenca navedena v zgornjem desnem kotu zapisnika, dalje navedeni samo štirje akvareli, ki jim sledi 27 praznih vrstic.⁹⁵ Praznine je Nina Škodlar verjetno nameravala ustrezno dopolniti, vendar ji to očitno ni uspelo. Mogoče je bilo vzrok temu prenehanje delovanja FZC jeseni 1947.⁹⁶ Iz nedatiranega

StLA, BG Graz I A VII 125/1915, K447, št. 4–7; Heinrich SCHWACH, *Führer durch die Landes-Bildergalerie in Graz*, Graz 1898, str. 12 (kat. 83, 95).

⁹⁰ Joseph Freyherr von HORMAYR, Die Attemsische Gemähldegallerie zu Grätz, *Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst*, 19, 1828, str. 287.

⁹¹ Prim. ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, št. 435, 437.

⁹² Prim. ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, št. 437, 438.

⁹³ ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, Federalni zbirni center.

⁹⁴ ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, št. 1166.

⁹⁵ ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, Federalni zbirni center, str. 288–289. Treba je opozoriti, da vsaj trije od navedenih akvarelov niti ne izvirajo iz Slovenske Bistrice, temveč iz dvorca Zgornja Polskava, kjer so približno istočasno popisali predmete; prim. ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, št. 1168.

⁹⁶ O neformalnem razpustu FZC gl. LAZARINI 2016 (op. 6), str. 745.

zapisnika o pregledu dela FZC, ki je najverjetneje nastal jeseni 1946,⁹⁷ namreč razberemo, da dotedanje inventariziranje in zlasti evidentiranje izposoj predmetov raznim posameznikom in organizacijam ter muzejem in galeriji nista bili zadovoljivo izvedeni in nista omogočali ustreznega nadzora nad izposojjo in inventarjem.⁹⁸ Kot kaže, je skrb za nadzor nad zbranimi predmeti in njihovo nadaljnjo distribucijo po približno letu dni od nastanka poročila prevzela posebna komisija, v katero je bil kot strokovnjak za upodabljačo umetnost imenovan tudi France Stele, »ravnatelj Zavoda za zaščito kulturnih spomenikov«.⁹⁹ Stele je posledično od 15. oktobra 1947 dalje evidentiral predmete, ki so še ostali v Cukrarni in Križankah, dveh največjih skladiščih FZC v Ljubljani. Analiza njegovih zapiskov kaže, da je v njih navedenih še več del, ki jih lahko povežemo z zbirko grofov Attems, in potrjuje, da so sezname predmetov iz Slovenske Bistrice v inventarni knjigi nepopolni. Stele je v skladiščih FZC vsaj do začetka poletja 1948 popisoval slike, dela na papirju in kipe, pri čemer je za vsak predmet navedel, kateri ustanovi naj bo dodeljen. Večinoma ni navajal predhodnih lastnikov posameznih kosov, reference na njihove inventarne številke FZC pa je navedel samo pri prvih 700 zapisih. Kljub temu je bilo mogoče na podlagi primerjalne analize in starejših arhivskih virov mnoge od Steletovih zapisov povezati ne le s tistimi v inventarni knjigi FZC, temveč tudi z ohranjenim gradivom.¹⁰⁰

Pregled inventarnih zapisov Nine Škodlar razkriva, da slik iz Attemsove zbirke v času delovanja FZC skorajda niso oddajali »v začasno hrambo in uporabo«.¹⁰¹ Na reverz je bilo pred Steletovo inventarizacijo oddanih samo devet slik, med katerimi so bile tri kopije po slikah znanih slikarjev, ki jih je prevzela jeseni 1945 ustanovljena Akademija za upodabljačo umetnost (AUU), pet slik sta si izposodila zasebnika, predsedstvo vlade pa je »za Tita« prevzelo sliko *Speči in žena*.¹⁰² Pri slednji gre verjetno za upodobitev Diane in Endimiona in bi jo lahko istovetili s supraporto z istim motivom, ki jo je Ida Schmitz še leta 1927 evidentirala v palači Attems v Gradcu kot delo Frančiška Karla Remba.¹⁰³ Najdemo jo v fidejkomisnem inventarju iz leta 1879 pod številko 177/IV, atribucijo Ide Schmitz potrjuje zapis iz leta 1833, kjer je kot avtor štirih supraport pod isto zaporedno številko naveden

⁹⁷ ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, št. 550–552. V zapisniku je zabeleženo, da je imel FZC na dan pregleda vpisanih skoraj 4983 inventarnih števil, kar je malo več kot polovico obsega celotne inventarne knjige. Zapisnik torej ni mogel nastati proti koncu delovanja FZC.

⁹⁸ ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, št. 552.

⁹⁹ Predlog za oblikovanje komisije je predstavljen v ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, št. 552 (Pregled dela na Federalnem Zbirnem Centru Slovenije). V komisiji so bili še predsednik dr. Stane Mikuž in njegov namestnik France Žen, potem Franjo Baš kot strokovnjak za porcelan, keramiko in steklenino ter dr. Valens Vodušek kot strokovnjak za glasbila; prim. odločbo o imenovanju komisije v PAM, SI PAM/0853/013/00003, Nerazvrščeni dopisi, poročila Okrožnega zbirnega centra v Mariboru, št. 909. Komisijo in njene naloge na kratko omenja ROZMAN 1997 (op. 22), str. 22.

¹⁰⁰ Te in naslednje ugotovitve so rezultat primerjave podatkov iz Steletovih zapiskov, inventarne knjige FZC in druge dokumentacije o delovanju FZC (ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89) ter virov iz arhiva rodbine Attems (StLA, Archiv Attems).

¹⁰¹ Prim. ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, Federalni zbirni center.

¹⁰² ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, Federalni zbirni center, str. 204, 205, 285. AUU je prejela kopije po delih Tintoretta, Van Dycka in Canaletta iz Umetnostnozgodovinskega muzeja na Dunaju. Pred oktobrom 1947 je bilo vladnim uradom in ustanovam ter zasebnikom izposojeno večje število kosov pohištva in druge opreme iz Slovenske Bistrice, v Narodni muzej so prepeljali tudi štiri kose tapiserij »iz zač. 17. stol.«; prim. ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, Federalni zbirni center, št. 8941. Gl. tudi op. 17. Za ustanovitev AUU gl. *Uradni list Slovenskega narodno osvobodilnega sveta in Narodne vlade Slovenije*, 1–2/47, 27. 10. 1945.

¹⁰³ Prim. SCHMITZ 1927 (op. 85), str. 59: »F.K. Nr. IV 177 Luna und Endymion 211 x 104«.



8. Interjer v gradu
Slovenska Bistrica s sliko
Koncert z lutnjo na steni na levi,
Pokrajinski arhiv Maribor

»Remp«. ¹⁰⁴ Leta 1879 in 1927 zapisane mere bi se pogojno lahko ujemale s približno oceno mer slike, ki ji je bila leta 1947 namenjena tako imenitna usoda, vendar je dediščini, oddani za zbirke ali opremo delovnih prostorov posameznikov, težko slediti v času in prostoru. ¹⁰⁵ Slika *Koncert na orientalskem dvoru* Johanna Josefa Karla Henricija je bila – po inventarni knjigi sodeč – še pred oktobrom 1947 izročena Akademiji za glasbo, ¹⁰⁶ vendar predaje na podlagi ohranjenih prevzemnih seznamov in reverzov ni mogoče potrditi. Morda je zato v literaturi podatek o oddaji dveh Henricijevih slik iz FZC Akademiji za glasbo naveden z vprašajem. ¹⁰⁷ Zraven sta objavljeni tudi inventarni številki, pod katerima najdemo obe sliki v inventarni knjigi FZC (6352, str. 205; 6385, str. 206). Spretnost, s katero sta avtorja kataloga pri raziskovanju provenience povezovala slike z inventarnimi zapisi, temelji na dejstvu, da slike, ki so jih hranili v skladiščih FZC, nosijo na hrbtni strani okvirjev številke, pod katerimi so navedene v inventarni knjigi; najpogosteje so jih zapisali z modro ali zeleno kredo. V pričujočem članku predlagana metodologija, ki provenienco raziskuje večinoma brez ogledov hrbtnih strani slik, temelji na sicer zamudni primerjalni analizi inventarne knjige in drugih arhivskih virov ter literature, vendar na ta način zaobjame večji delež arhivskega gradiva in umetnostne dediščine, poleg tega analiza poteka v več smereh in pogosto seže dlje od suhoparne ugotovitve, da je neka slika v FZC prišla iz Attemsove (ali katere druge) posesti. Ena od Henricijevih slik ima na podokvirju nalepljen list s starim zapisom »Burg Feistriz«, druga, *Koncert z lutnjo*, je ovekovečena na redki fotografiji interierja v Slovenski Bistrici, ki je verjetno nastala leta 1940 (sl. 8). ¹⁰⁸ Torej bi sliki lahko bili

¹⁰⁴ Prim. prepis inventarjev v LECHNER 2010 (op. 2), str. 250, 260.

¹⁰⁵ Reverz z dne 24. 6. 1947 navaja mere »ca 120 x 180 cm«; prim. ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, št. 292. O slikarskih zbirkah Josipa Broza Tita gl. Nenad RADIĆ, *Pusen i petokraka – zbirka slika druga predsednika*, Novi Sad 2012; Ana PANIĆ, *Umetnost i vlast. Pejzaži iz zbirke Josipa Broza Tita*, Novi Sad 2014.

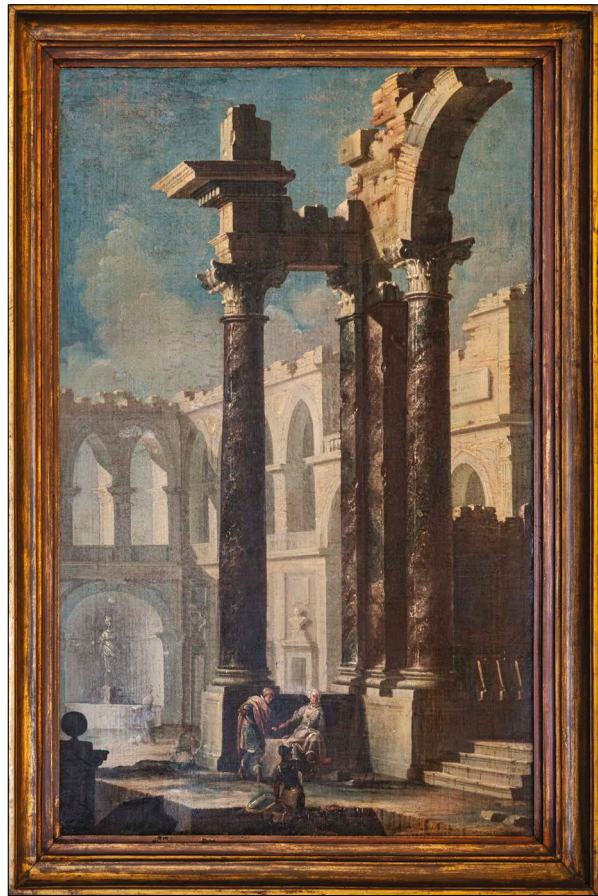
¹⁰⁶ ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, Federalni zbirni center, str. 206.

¹⁰⁷ Prim. ZERI, ROZMAN 1997 (op. 20), str. 159–160 (kat. 104–105).

¹⁰⁸ Za nekatere druge fotografije v albumu, v katerem je shranjena, je kot čas nastanka zabeleženo leto 1940; prim. PAM, SI PAM/X1857/009/008/00008. Podatek o listu z napisom na sliki *Koncert na orientalskem dvoru* je objavljen v ZERI, ROZMAN 1997 (op. 20), str. 159.

preneseni iz Gradca že pred letom 1940, domnevo pa potrjuje alodialni inventar iz leta 1915, kjer je zanju v opombah zapisano »Feistritz«.¹⁰⁹ Ker teh opomb v inventarju iz leta 1879 ni, sklepamo, da sta bili sliki preneseni v Slovensko Bistrico v času Ignaca Marije IV.¹¹⁰ Ob omembi alodialnega inventarja je treba razjasniti še vprašanje števil, ki so tako v inventarni knjigi FZC kot tudi v Steletovih zapiskih pri nekaterih Attemsovih slikah navedene v oklepajih poleg inventarnih. Včasih gre za številko fidejkomisnega inventarja, vendar črki F. C., ki spremljata številke na hrbtni strani slike, nista vedno prepisani. Veliko pa je števil, v oklepajih, ki se s tem inventarjem ne ujemajo. Po pregledu alodialnega inventarja Ferdinanda II. iz leta 1879 je bilo mogoče ugotoviti, da so te običajno dovolj zanesljivo konkordanco z ohranjenimi sezname. Upoštevati pa je treba napake pri prepisovanju in spremembe v alodialni zbirki slik – tako Henricijev *Koncert z lutnjo* najdemo v inventarju Ferdinanda II. pod zaporedno številko 659 (in ne 859, kot navaja inventarna knjiga FZC), medtem ko je ista slika v alodialni zbirki Ignaca Marije IV. leta 1915 dobila številko 354, torej bi jo zaman iskali pod 659 ali 859.

Vprašanje nepojasnjenega izvora zgoraj omenjenega *Plesa v maskah* slikarja Henricija iz Pokrajinskega muzeja v Mariboru, ki je približno istih mer kot ljubljanski Henricijevi sliki in je nekoč bil del zbirke graškega muzeja Joanneum, je bilo razrešeno leta 1993 na razstavi *Evropski slikarji iz slovenskih zbirk*. Slika je graški Deželni galeriji leta 1861 volil Ignac Marija III., nato je bila med nemško okupacijo Maribora prepeljana v mariborski muzej za opremo sobe vodje štajerskega okrožja (*Gau-leiterja*) Siegfrieda Uiberreiterja, po vojni pa je ostala v muzejski zbirki.¹¹¹ Zanimivi transfer iz Gradca v Maribor, ki sicer ni povezan s FZC, je nekakšna paralela tistim, zaradi katerih je večje število slik iz graške galerije, ki so krasile prostore zdravilišč Rogaška Slatina in Dobrna, po prvi svetovni vojni ostalo v Kraljevini SHS,¹¹² hkrati pa lahko zadovoljivo pojasni izvor dveh slik, ki ju je 20. januarja 1949 »prejela na vporabo Slovenska akademija znanosti in umetnosti v Ljubljani od Zbirnega centra LRS



9. Tertulliano Tarroni (pripisano): *Ruševine*, Zbirka SAZU, Ljubljana

¹⁰⁹ StLA, BG Graz I A VII 125/1915, K447, št. 354, 357.

¹¹⁰ StLA, LG Graz VII 149/1878, Z8408, št. 658, 659.

¹¹¹ ZERI, ROZMAN 1993 (op. 20), str. 83 (kat. 69, sl. 69). Sklepamo lahko, da so bile vse tri Henricijeve slike v zbirki grofov Attens že pred letom 1861.

¹¹² Gl. op. 26.

v Ljubljani».¹¹³ Za pendanta z enakim naslovom *Razvaline* sta na seznamu prevzetih predmetov sicer navedeni inventarni številki 2372 in 2373, ki ob pregledu inventarne knjige FZC ne dasta smiselne iztočnice za nadaljnje raziskovanje. Sliki najdemo pod navedenima številka v zapiskih Franceta Steleta, čigar nekoliko natančnejši opis »Razvalina, v nji pipo kadeč Turek in vojaško oblečen mož klečeč pred njo« omogoča identifikacijo ene od slik s Tertullianu Tarroniju pripisano sliko *Ruševine*, ki jo je od Slovenske akademije znanosti in umetnosti (SAZU) leta 1997 začasno prevzela Narodna galerija v Ljubljani (sl. 9).¹¹⁴ Ksenija Rozman je leta 1983 zapisala, da slika izvira iz FZC in da ima »vsaj še« en pendant. Slednji, katerega obstoj potrjuje prevzemni seznam oziroma reverz za SAZU,¹¹⁵ ni bil nikoli razstavljen in njegovo sedanje hranišče ni znano. Steletovo poročilo, da je pendant imel na okvirju zapisano ime slikarja Ferdinanda Gallija (1657–1743), morda pojasni, zakaj je ravno ta slika pogrešana (avtorstvo oziroma signatura vplivata na ceno na umetnostnem trgu),¹¹⁶ obenem pa omogoča, da obe najdemo v inventarni knjigi FZC. Vpisani sta pod zaporednima številka 8404 in 8405 kot deli Ferdinanda Gallija in z enakima naslovoma *Arhitektura s štafažo*.¹¹⁷ Obe pa je mogoče na podlagi vsebine, mer in avtorstva tudi zanesljivo identificirati z dvema od treh Ferdinandu Galliju pripisanih del, ki jih je 10. in 16. maja 1822 Ignac Marija III. posodil in pozneje daroval graški Deželni galeriji.¹¹⁸ Tam so vse tri slike ostale vsaj do leta 1923, ko jih je v katalogu galerije zadnjič predstavil Wilhelm Suida.¹¹⁹ Ob upoštevanju dejstva, da sta obe za SAZU oddani sliki v ljubljanski FZC prišli iz mariborskega okrožnega zbirnega centra, se kot verjetno pojasnilo, kako sta se po letu 1923 znašli v Mariboru, ponuja zgoraj navedeni transfer slik iz Gradca v okupirani Maribor, da bi z njimi opremili delovne oziroma bivalne prostore predstavnikov nacistične oblasti. Poleg tega se z raziskavo izvora ohranjene ljubljanske slike razjasnita tako usoda dveh manjkajočih slik iz serije kot tudi avtorstvo tretje, ki jo še vedno hrani *Alte Galerie* v Gradcu.¹²⁰

Distribucija slik iz FZC

Akademijška galerija, Slovenska akademija znanosti in umetnosti in Narodni muzej

Jeseni 1947 je torej nadzor nad velikim številom slik in predmetov, zbranih v Federalnem zbirnem centru v Ljubljani, prevzela komisija, katere član je bil tudi France Stele. Pregled zapisov v inventarni knjigi FZC razkriva, da so si do takrat veliko pohištva in druge opreme – pa tudi slik – že

¹¹³ ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, št. 411–412.

¹¹⁴ ZRC SAZU, UIFS, Terenski zapiski Franceta Steleta, VII A, 8. 1. 1948, št. 2372. Slika je prvič objavljena v ZERI 1983 (op. 20), str. 45 (kat. 45, sl. 43). Avtorja sta zmotno domnevala, da je na SAZU prišla preko ALU.

¹¹⁵ ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, št. 412.

¹¹⁶ Prim. med drugim Peter BURKE, Art, Market and Collecting in Early Modern Europe, *Artwork through the Market. The Past and the Present* (ur. Ján Bakoš), Bratislava 2004, str. 74.

¹¹⁷ ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, Federalni zbirni center, str. 282.

¹¹⁸ Slike so navedene na seznamu tistih, ki sta jih Ferdinand I. in Ignac III. posodila Deželni galeriji slik med letoma 1818 in 1838; prim. StLA, Archiv Pallavicino, K. 28, H. 415, Beilage 7 zu Ignaz Maria, št. 470, 471, 644. Najdemo jih tudi na cenilnem seznamu oporočno darovanih slik, ki je nastal 28. marca 1865; prim. StLA, LG Graz VII 126/1861. Povsod je kot avtor naveden Bibiena, torej Ferdinando Galli.

¹¹⁹ SUIDA 1923 (op. 31), str. 92 (kat. 275, 276).

¹²⁰ Delo je pripisano Francescu Fontanesiju (inv. št. 613). Vse tri slike so bile v starejših katalogih predstavljene kot dela Ferdinanda Gallija; prim. SCHWACH 1898 (op. 89), str. 21 (kat. 61), 22 (kat. 69); LACHER 1903 (op. 41), str. 20 (kat. 161, 163); SUIDA 1923 (op. 31), str. 92 (kat. 274–276).

izposodili razni uradi, ustanove in posamezniki. Steletova vizija, ki jo lahko razberemo iz približno 3500 njegovih zapisov o slikah in delih na papirju,¹²¹ je vključevala ustanovitev več novih tematskih muzejev oziroma posebnih zbirk v okviru obstoječih ter galerije pri Akademiji upodablajočih umetnosti. Pregled zapiskov kaže, da je za slednjo med slikami v skladišču določil najkakovostnejša dela tujih slikarjev, dela pomembnejših slovenskih umetnikov pa je namenil Narodni galeriji. Glede na strukturo zbirke v Slovenski Bistrici ni presenetljivo, da je več kot 60 slik določil za zbirko AUU, za Narodno galerijo pa po navedenih kriterijih med Attemsovimi slikami ni bilo niti ene. AUU je 24. februarja 1951, ko je imela sedež še v prostorih nekdanje licejske knjižnice na današnji Poljanski gimnaziji v Ljubljani, prevzela 193 slik iz skladišča FZC v Cukrarni.¹²² Primerjalna analiza arhivskega gradiva – zlasti inventarne knjige FZC in Steletovih zapiskov – kaže, da je na seznamu slik, ki jih je v imenu Ministrstva za kulturo predal Franjo Baš, navedenih vsaj 44 takšnih, ki izvirajo iz Slovenske Bistrice. Toda zaradi pomanjkanja ustreznega hranišča oziroma razstavišča je AUU v naslednjih letih večino slik oddala drugim ustanovam, predvsem SAZU in Narodnemu muzeju. Akademijska galerija, kot jo je imenoval Stele, ni bila ustanovljena. Na podlagi inventarnih števil ali opisa v prevzemnem seznamu lahko slike povežemo z zapisi v inventarni knjigi FZC oziroma s Steletovimi zapiski. Prav te navedbe in zlasti Steletovi opisi pa omogočajo tudi prepoznavanje slik, ki jih sedaj hranijo druge ustanove, saj so v glavnem ostale tam, kamor jih je AUU oddala. V zbirki SAZU v Ljubljani, ki je od AUU prejela večje število slik, hranijo še enajst del iz Attemsove zbirke, prvotno namenjenih za akademijsko galerijo. Štiri so bile razstavljene na razstavi *Tuji slikarji od 14. do 20. stoletja* leta 1983, njihova usoda po prevzemu v Slovenski Bistrici je bila natančneje predstavljena v katalogu Narodne galerije leta 1997.¹²³ Francu Ignacu Flurerju pripisano *Morsko obrežje z ladjo v popravilu* in *Alegorija Upanja* Godfrieda Maesa izvirata iz fidejkomisne zbirke, medtem ko sta bila portreta vojaških poveljnikov nekdanje v alodialni zbirki. Fantazijski upodobitvi oseb, katerih identiteto bi lahko razkrila verjetno že v 19. stoletju odrezana napisa, sta v zbirki grofov Attems veljali za podobi slavnega beneškega admirala Francesca Morosinija (1619–1694) in njegovega poveljnika (sl. 10–11).¹²⁴ Domnevamo lahko, da je bila identifikacija plod romantičnega vzdušja prve polovice 19. stoletja, ki je v navdušenju nad preteklostjo menilo, da bodo umetnine obenem z (domnevno) identiteto pridobile dodano vrednost, ki bo vplivala na njihovo vrednotenje tako na umetnostnem trgu kot v zasebni ali javni zbirki. Identifikacijo z Morosinijem bi sicer lahko potrjeval beneški značaj obeh slik pa tudi mesta, ki je upodobljeno v ozadju enega od portretov, vendar možu manjka *cornio*, doževska kapa. Poleg tega tudi med ostanki napisov na levi strani obeh slik ne najdemo ničesar, kar bi lahko zanesljivo povezali z admiralom Morosinijem. Ksenija Rozman in Federico Zeri sta zapisala, da sta sliki del serije, pripisane Andrei Celestiju, ki je nastala za družino Conti di Baone v Padovi okrog leta 1690.¹²⁵ Drugi dve ohranjeni sliki, od katerih ena upodablja zaslužnega vojskovodja iz italijanske zgodovine, naj bi izvirali iz posesti kardinala Josepha Fescha (1763–1839), vendar v

¹²¹ Nastajali so v novembru in decembru 1947 ter januarju in juniju 1948.

¹²² ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, št. 1271–1274 (Seznam slik, ki jih je prevzela Akademija upodablajočih umetnosti od MZK-ja dne 24. II. 1951 iz skladišča v Cukrarni). O prostorski stiski AUU gl. *Akademija za likovno umetnost Ljubljana. 1945–1975. Jubilejni almanah* (ur. Klavdij Zornik), Ljubljana 1975, str. 58–59.

¹²³ ZERI, ROZMAN 1997 (op. 20), str. 55–56 (kat. 25–26), 122 (kat. 79), 163 (kat. 107), z navedeno starejšo literaturo.

¹²⁴ V inventarju iz leta 1879 (StLA, LG Graz VII 149/1878, Z8408) sta navedena pod številčkama 127 (»Porträt des Feldherrn Morosinis, 103 x 198«) in 128 (»Porträt des Admirals Morosini, 103 x 198«). O Francescu Morosiniju gl. razstavní katalog *Francesco Morosini (1619–1694). L'uomo, il doge, il condottiero*, Museo Correr, Venezia 2019.

¹²⁵ ZERI, ROZMAN 1997 (op. 20), str. 56.



10. Andrea Celesti:
Fantazijski portret vojaškega poveljnika,
Zbirka SAZU, Ljubljana

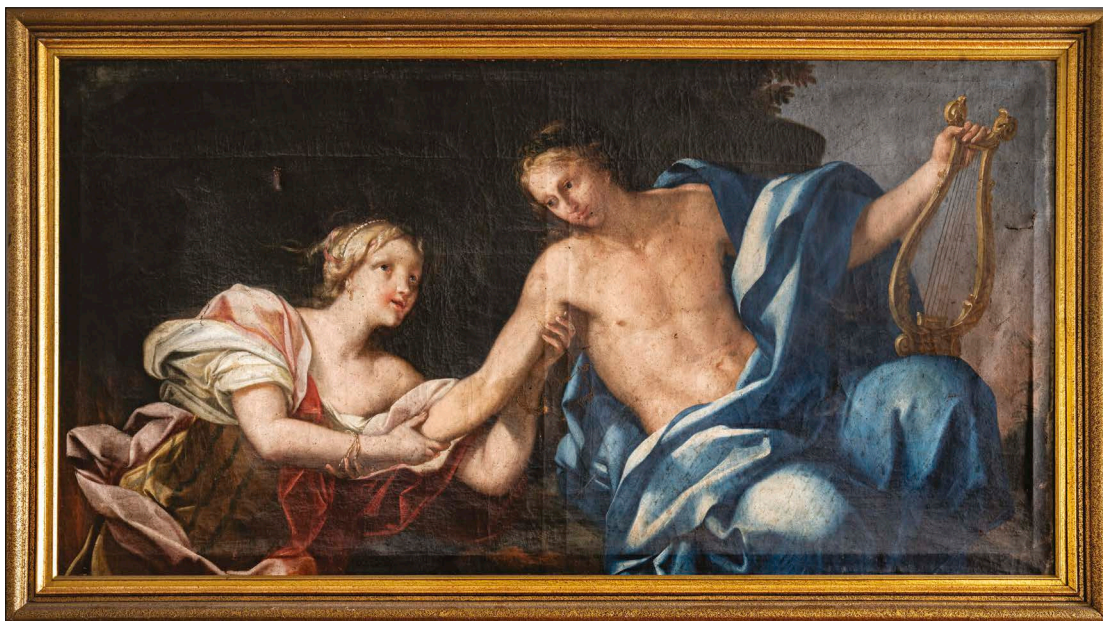


11. Andrea Celesti: Fantazijski portret
vojaškega poveljnika (Francesco Morosini? ali Flavij Ecij?),
Zbirka SAZU, Ljubljana

katalogih, ki so nastali za dražbe znamenite kardinalove zbirke, ni zapisov, ki bi ustrezali kateri koli od štirih portretnih upodobitev.¹²⁶ Upoštevamo lahko možnost, da je kardinal Fesch omenjeni sliki prodal sam pred smrtjo leta 1839 in da je eden od grofov Attems kupil svoji sliki v prvih desetletjih 19. stoletja – bodisi iz istega vira kot kardinal bodisi od samega kardinala.¹²⁷ Čeprav ne moremo povsem zavreči možnosti, da bi lahko eden od upodobljencev predstavljal Francesca Morosinija, pa se zanj na podlagi fragmentarnega zapisa ponuja tudi istovetnost s Flavijem Ecijem (ok. 391–454). Napis namreč omenja hunskega vojskovodjo Atila in vsebuje letnico, ki se končuje s CCLII. Rimski general Flavij Ecij, ki je z odločilno zmago nad Atilo v bitki pri Châlonsu leta 451 preprečil hunsko osvajanje Galije, velja za ključno figuro poznega Rimskega cesarstva, saj je s svojimi vojaškimi dejanji pomagal ohraniti integriteto Zahoda v času zatona cesarstva. Leta 452, ki ga morda navaja

¹²⁶ Prim. *Catalogue des tableaux composant la galerie de feu son éminence le Cardinal Fesch*, Rome 1841; *Galérie de feu S. E. le Cardinal Fesch*, Rome 1845.

¹²⁷ Raziskave zbirateljskih praks grofov Attems v 19. stoletju še niso bile opravljene, zato lahko za zdaj o nakupih sklepamo samo na podlagi primerjalnih analiz zapuščinskih inventarjev.



12. Frančišek Karel Remb: *Apolon in muza*, Zbirka SAZU, Ljubljana

napis na sliki, je (menda) z minimalnimi vojaškimi močmi iz Italije dokončno pregnal preostanke hunske vojske, ki je po umiku Atila skušala ohraniti nadzor nad osvojenimi italijanskimi ozemlji.¹²⁸ V ozadju portreta na desni je upodobljen prizor s konjeniki, ki bi lahko potrjeval predlagano identifikacijo. Leta 1915 sta bili obe sliki pripisani beneškemu slikarju 16. stoletja; datacija, ki ni več v veljavi, se ujema z mnenjem o slikah, ki ga je France Stele zapisal v Slovenski Bistrici 30 let pozneje.¹²⁹ Celopostavna portreta sta bila med redkimi tabelnimi slikami, ki so leta 1945 pritegnile konservatorjevo pozornost, njuno kakovost potrjuje večkratna prisotnost na razstavah »tujih slikarjev«, ki pa je ni bilo mogoče nadgraditi z uvrstitvijo v stalno postavitev v Narodni galeriji.¹³⁰

SAZU je od AUU dobila še šest del iz Slovenske Bistrice, od katerih sta bili s kratkima zapisa objavljena samo *Apolon in muza* Frančiška Karla Remba (sl. 12) in *Tihožitje z rakom, limono in grozdom*.¹³¹ Pri natančnejšem ugotavljanju starejše provenience Rembove slike se je mogoče nasloniti na fidejkomisni inventar iz leta 1879, ki za razliko od starejših inventarjev natančneje opisuje tri Rembove supraporte v sobi na desni v drugem nadstropju palače Attems v Gradcu. Tretja slika je opisana kot »III. Sopraporte. Apollo mit weiblicher Figur«, poleg tega se tam navedene mere ujemajo z ljubljansko sliko.¹³² Da gre za delo iz fidejkomisne zbirke grofa Ignaca Marije I., ne

¹²⁸ Gl. Edward GIBBON, *The Decline and Fall of the Roman Empire*, 2: 395 A.D.–1185 A.D., New York 1962, str. 282–292; Peter HEATHER, *The Fall of the Roman Empire*, London 2006, str. 338–341.

¹²⁹ ZRC SAZU, UIFS, Terenski zapiski Franceta Steleta, CXX, 5. 10. 1945, fol. 44: »Dva odlična portreta stoječih vojvod, 16. stol. Beneško okr. Veroneza«.

¹³⁰ Konec devetdesetih let je v Narodni galeriji vladalo precejšnje ogorčenje zaradi zahteve, da se posojene slike vrnejo v prostore SAZU, kjer naj bi poslej visele »po pisarnah«; gl. ZERI, ROZMAN 2000 (op. 80), str. 26–27.

¹³¹ Georg Lechner je za Rembovo sliko domneval, da je nekdaj krasila graško palačo ali enega od gradov oziroma dvorcev rodbine Attems na Slovenskem; gl. LECHNER 2010 (op. 2), str. 169–170 (G 90). *Tihožitje* (takrat še neznanе provenience) je obravnavala KOŠAK 2011 (op. 33), str. 264–265, 434, sl. 98.

¹³² Prim. prepis inventarja v LECHNER 2010 (op. 2), str. 258. Prim. tudi SCHMITZ 1927 (op. 85), str. 59.



13. Judežev poljub, Zbirka SAZU, Ljubljana

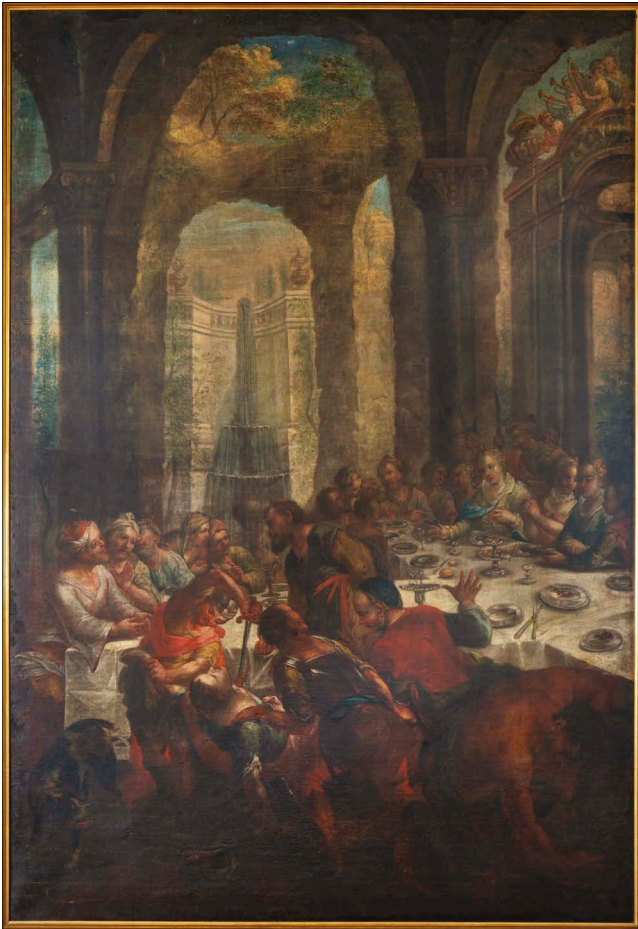
nazadnje potrjuje tudi oznaka »159 III«, ki je bila zabeležena ob oddaji slike za akademjsko galerijo leta 1951, kajti ob graškem *Apolonu z žensko figuro* je bila navedena inventarna številka F. C. 159 III.¹³³ Za drugih pet slik je bilo doslej znano samo to, da jih je AUU dobila od FZC.¹³⁴ A tudi slika *Judežev poljub* holandske šole 17. stoletja (sl. 13), ki je v zbirki SAZU ohranila rezljani baročni okvir, v katerem so jo zaplenili, je bila v zbirki grofa Ignaca Marije I. Čeprav njena fidejkomisna številka v dostopnih virih ni navedena, jo je mogoče na podlagi vsebine prepoznati v leta 1733 popisani in 22 goldinarjev vredni sliki *Kristusa primejo*, istovetnost potrjujejo tudi mere, navedene v fidejkomisnem inventarju iz leta 1879.¹³⁵ Delo je bilo pred letom 1828 razstavljeno v drugem nadstropju Attemsove palače kot delo slikarja »Franka«.¹³⁶ V alodialnem inventarju iz leta 1879 prepoznamo na podlagi številke, zabeleženih bodisi v Steletovih zapiskih bodisi v inventarni knjigi FZC, še tri kakovostne slike iz zbirke SAZU, ki so javnosti prav tako povsem neznane. Prizor s pojedino v arkadni arhitekturi, kjer v prvem planu slike večjih dimenzij enega od gostov zabadajo z nožem (sl. 14), lahko povežemo s *Pojedino z umorom moža*, ki je navedena v alodialnem inventarju iz leta 1879 skupaj

¹³³ Prim. ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, št. 1271. *Apolona z muzo* bi sicer lahko povezali tudi s sliko skorajda enakih mer iz Slovenske Bistrice, ki jo je France Stele v Cukrarni opisal z besedami »Mlada žena zapeljuje sedečega«, v inventarni knjigi pa je navedena pod številko 6334 kot Orfej in Evridika. Toda datacija te slike na konec 16. stoletja in dodatna številka 160, ki jo navajata zapisa v obeh virih, narekujejo zadržanost pri istovetenju.

¹³⁴ Za vpogled v dokumentacijo se najlepše zahvaljujem kolegu Dušanu Komanu, skrbniku zbirke slik SAZU.

¹³⁵ StLA, Archiv Attems, K. 8, H. 59: »112 Christus in Garthen gefangen«. Prim. prepis inventarja iz leta 1879 v LECHNER 2010 (op. 2), str. 255: »112 Gefangennahme Christi 94 x 165«.

¹³⁶ HORMAYR 1828 (op. 90), str. 288: »Christus wird verrathen und gefangen, von Frank«.



14. *Umor Amnona med gostijo pri Absalomu*,
Zbirka SAZU, Ljubljana

18. stoletja,¹⁴² vendar vemo, da je bila prenesena v Slovensko Bistrico iz Gradca po letu 1915. Slednje pa je manj verjetno za slike, ki ne nosijo dodatnih števil, ki bi jih podrobneje označevale, zato bi smeli domnevati, da so bile v Slovenski Bistrici že nekaj časa pred zaplembo. Malo *Tihožitje z rakom, limono in grozdom* na lesu, ki ga je kot pozno kopijo po Janu Davidsz. de Heemu

s pendantom enakih mer, ki predstavlja Samsona pri rušenju stebrov filistejskega templja.¹³⁷ Sliki sta bili ocenjeni vsaka na 3 goldinarje, a leta 1915, ko so obe pripisali neznanemu štajerskemu slikarju 18. stoletja, je *Samson* veljal 20 kron, medtem ko so *Pojedino* ocenili na 6 kron.¹³⁸ Na sliki, ki je preko Slovenske Bistrice prišla v ljubljanski FZC, je najverjetneje upodobljen *Umor Amnona med gostijo pri Absalomu* (2 Sam 13).¹³⁹ Doprsno podobo Diane (sl. 15), signirano delo Fransa de Neveja (1632–po 1704), zaman iščemo med slikami v prvem fidejkomisnem inventarju, čeprav je imel grof Ignac Marija I. kar pet slik tega flamskega slikarja, ki je deloval tudi v južni Nemčiji in Avstriji.¹⁴⁰ *Diana*, ki v inventarni knjigi FZC in zbirki SAZU velja za Avro, je bila v 19. stoletju del alodialne zbirke in še leta 1915 so jo popisali v Gradcu.¹⁴¹ Ni znano, kdaj je prišla v alodialno zbirko grofov Attems mala oljna slika na lesu z naslovom *Notranjščina cerkve* (sl. 16), ki so jo leta 1915 pripisali nemškemu slikarju

¹³⁷ StLA, LG Graz VII 149/1878, Z8408: »748 Samson reißt die Säulen um«; »749 Ermordung eines Mannes Bei einem Gastmale«.

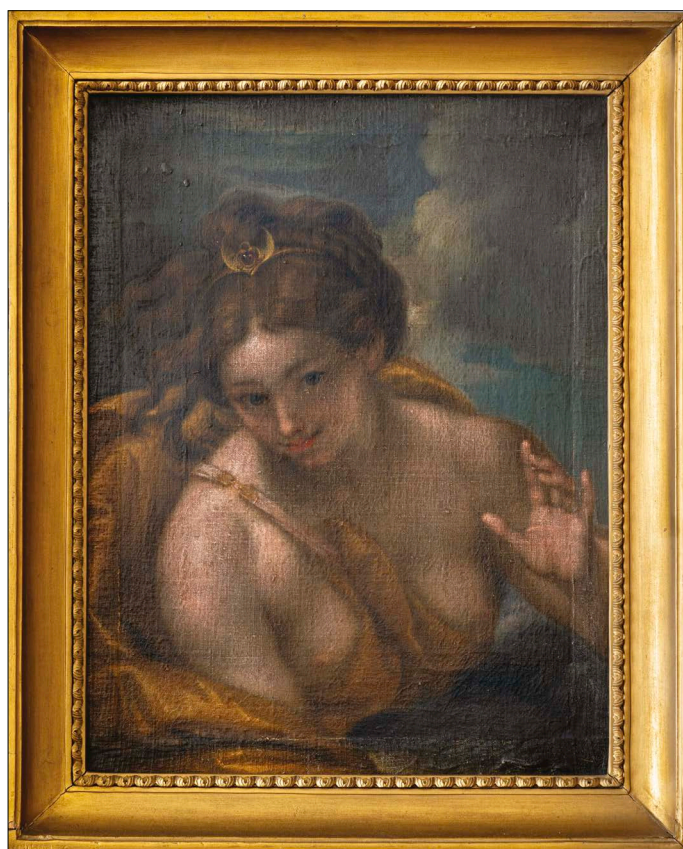
¹³⁸ StLA, BG Graz I A VII 125/1915, K447, št. 17, 19. Znesek 6 kron je ustrežal 3 goldinarjem.

¹³⁹ 71H815 po klasifikaciji Iconclass.

¹⁴⁰ Sodeč po slogu, se signatura nanaša na Fransa de Neveja mlajšega. Njegov najpomembnejši naročnik v Avstriji je bil knez Karl Evzebij Liechtenstein; gl. Silvia STILLFRIED, *Frans de Neve, ein flämischer Maler im 17. Jahrhundert auf Wanderschaft in Süd- und Mitteleuropa*, Wien 2008 (tipkopis diplomske naloge), str. 18, 30, 42. Gl. tudi KOŠAK 2011 (op. 33), str. 48, op. 150.

¹⁴¹ StLA, LG Graz VII 149/1878, Z8408: »193 Brustbild einer Diana, 48 x 62«; StLA, BG Graz I A VII 125/1915, K447, št. 193. Prim. ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, Federalni zbirni center, št. 6368; ZRC SAZU, UIFS, Terenski zapiski Franceta Steleta, V A, 15. 12. 1947, št. 1028.

¹⁴² StLA, LG Graz VII 149/1878, Z8408, št. 41; StLA, BG Graz I A VII 125/1915, K447, št. 41.



15. Frans de Neve: Diana, Zbirka SAZU, Ljubljana

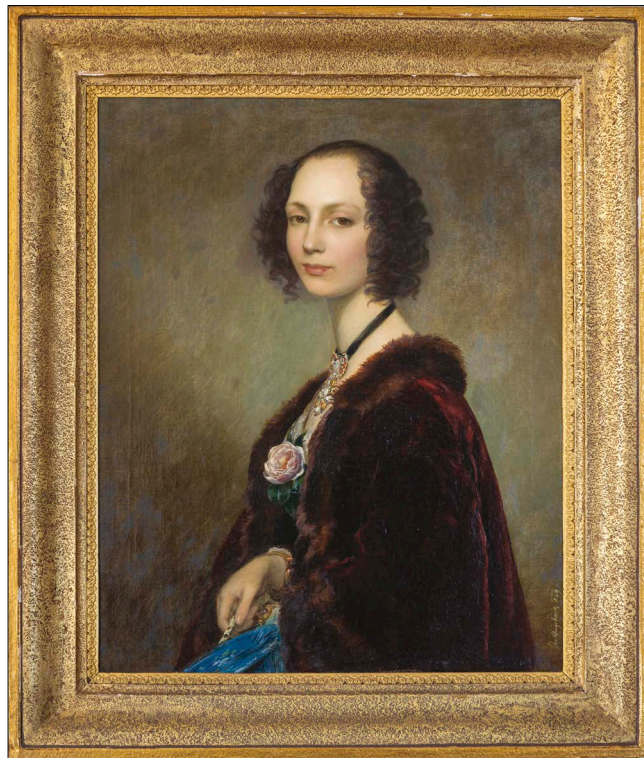


16. Notranjščina cerkve, Zbirka SAZU, Ljubljana

evidentirala Tina Košak v svoji disertaciji, bi lahko bilo del prvotne grajske opreme.¹⁴³ Neposredno lahko povežemo s sedežem slovenjebistriške linije odlični portret mlade ženske iz leta 1849 (sl. 17).¹⁴⁴ Izhodišče za identifikacijo slike, ki v zbirki SAZU nosi anonimni naslov *Portret dame*, je Steletov zapis z dne 18. decembra 1947. Za eno od slik, katere izvora ni navedel, si je skrbno zabeležil, da je na njej upodobljena »mlada žena v kožuščku« z imenom »Evfemija grofica O'Donnel«, ki je umrla leta 1897.¹⁴⁵ Na podlagi imena je mogoče sliko povezati z zapisom v inventarni knjigi, kjer je pod številko 6487 – torej med Attemsovimi slikami – navedena »Grofica O'Donnel«. Ujema se tudi letnica 1849, s signaturo pa je bilo nekaj težav, saj je v inventarno knjigo niti niso prepisali, medtem ko je v Steletovih zapiskih težko čitljiva.

Ugotovimo lahko, da je avtor portreta avstrijski slikar Josef Neugebauer (1810–1895),¹⁴⁶ upodobljena Euphemia O'Donnell von Tyrconell pa se z družino Attems in Slovensko Bistrico povezuje preko svoje nečakinje Therese, matere grofa Ferdinanda III.¹⁴⁷ – bila je torej stara teta zadnjega lastnika Slovenske Bistrice iz rodu grofov Attems.

Pot prepoznavanja slik iz zbirke grofov Attems, ki jih je AUU izročila Narodnemu muzeju v Ljubljani, vodi po sledih slike *Pustite male k meni* (sl. 18), ki je v Narodni galeriji, kamor je nazadnje prišla po letu 1983, pripisana flamskemu slikarju Ottu van Veenu.¹⁴⁸ Ko je bila leta 1960 prvič razstavljena, je bila v upravi Narodnega muzeja in del zbirke na Blejskem otoku.¹⁴⁹ Posebno zbirko Narodnega muzeja v tako imenovanem Cerkvem muzeju v nekdanji proštiji stavbi na Blejskem otoku so postavili leta 1952, torej neposredno po času, ko so se iz FZC razdeljevale slike, razumemo pa jo lahko kot poskus, da bi uresničili načrte Franceta Steleta, ki si je zamislil »ikonografsko zbirko« v okviru Narodnega muzeja. Zbirka je bila postavljena na Blejskem otoku do leta



17. Josef Neugebauer: *Portret grofice Euphemie O'Donnell von Tyrconell*, Zbirka SAZU, Ljubljana

¹⁴³ KOŠAK 2011 (op. 33), str. 264–265, 434, sl. 98. Prim. ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, Federalni zbirni center, št. 6445.

¹⁴⁴ Inv. št. MSAZU 84.

¹⁴⁵ ZRC SAZU, UIFS, Terenski zapiski Franceta Steleta, LVIII, 18. 12. 1947, št. 1247.

¹⁴⁶ Za slikarja gl. Josef Neugebauer, https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Josef_Neugebauer (5. 5. 2021).

¹⁴⁷ BLKÖ: O'Donnell, die Grafen, Genealogie, https://de.wikisource.org/wiki/BLK%C3%96:O%E2%80%99Donnell,_die_Grafen,_Genealogie.

¹⁴⁸ ZERI, ROZMAN 1997 (op. 20), str. 102–103 (kat. 66).

¹⁴⁹ CEVC 1960 (op. 13), str. 9, 20 (kat. 16).



18. Otto van Veen (pripisano): *Sinite parvulos (Pustite male k meni)*, Narodna galerija, Ljubljana

1969, ko so jo ukinili, obravnavano sliko pa je muzej nato izročil Narodni galeriji.¹⁵⁰ Kot razkriva seznam slik iz začetka leta 1951, so *Pustite male k meni* najprej prevzeli za akademijsko galerijo AUU, ta jo je pozneje predala Narodnemu muzeju.¹⁵¹ Na seznamu prevzetih slik je navedena slika *Pustite otročiče k meni* skupaj z inventarno številko FZC in ujemajočimi se merami, ki delo zanesljivo postavljajo v Slovensko Bistrico, vsebina pa jo poveže tudi s prvotno zbirko grofa Ignaca Marije I., kjer je nosila številko F. C. 113.¹⁵² Skupaj s pendantom *Diana v kopeli* je leta 1733 veljala za delo florentinskega slikarja, leta 1828 je bila razstavljena v drugem nadstropju palače Attems v Gradcu, leta 1879 navedene mere pa ustrezajo meram slike, ki je v Narodni galeriji.¹⁵³ Na seznamu slik, ki

¹⁵⁰ ZERI, ROZMAN 1997 (op. 20), str. 17.

¹⁵¹ ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, št. 1271. Slika je navedena pod zaporedno številko 46, mere: 183 x 146.

¹⁵² StLA, Archiv Attems, K. 8, H. 59: »113 Ein grosses St: worauf Christus mit dennen Kindern, Von einen florentiner gemacht«; HORMAYR 1828 (op. 90), str. 288: Christus läßt die Kindlein zu sich kommen, und Actäon wird von Dianen bestraft. Florentinische Schule«. Da gre za sliko iz fidejkomisne zbirke Ignaca Marije I., je že leta 2012 pokazala Tina KOŠAK, Zbirateljska predzgodovina slovenskih muzejskih fondov. »Prostori muz« v plemiških rezidencah 17. in 18. stoletja, predavanje na 5. posvetu slovenskih umetnostnih zgodovinarjev *Prostori muz. Umetnostna zgodovina in muzej ter njun družbeni in interdisciplinarni kontekst*, 30. 3. 2012, Prešernova dvorana SAZU, Ljubljana. MEKE 2014 (op. 2), str. 106, je navedla zapis v inventarju iz leta 1733, vendar ga ni povezala s sliko v Narodni galeriji.

¹⁵³ StLA, LG Graz VII 149/1878, Z8408: »113 Jesus läßt die Kleinen zu sich kommen, 148 x 190«.

19. *Kesanje sv. Petra*, Narodna galerija, Ljubljana20. *Sv. Hieronim*, Narodni muzej Slovenije, Ljubljana

jih je AUU izročila Narodnemu muzeju, je še pet slik iz Slovenske Bistrice, ki so bile najverjetneje vse razstavljenе na Blejskem otoku. *Kesanje sv. Petra* (sl. 19), ki ga je Narodna galerija prevzela od Muzeja leta 1969, je bilo v alodialni zbirki grofov Attems še leta 1915, ko so ga označili za kopijo po Guidu Reniju.¹⁵⁴ Sliki *Sv. Hieronim* (sl. 20) in *Marijina smrt*, katerih provenienca je bila doslej prav tako neznana, sta se vrnila v Narodni muzej.¹⁵⁵ Podoba svetnika je bila verjetno del prvotne opreme gradu v Slovenski Bistrici, medtem ko je bila manjša slika še leta 1915 v alodialni zbirki v Gradcu.¹⁵⁶

Nekaj primerov kaže, da je AUU posodila slike tudi drugim ustanovam. O sliki *Pes in divjačina*, ki je do leta 1995 visela na sedežu Društva slovenskih pisateljev, je krožila pripoved, da jo je tja prinesla pisateljica in predsednica društva Mira Mihelič, viri pa razodevajo, da jo je že februarja 1951 dobila AUU za načrtovano galerijo.¹⁵⁷ Na seznamu prevzetih slik sicer ni pendanta, *Mačka, ki skuša ukrasti ribo*, vendar je slednjega do leta 1994, ko je bil izročen Narodni galeriji za razstavo, hranila prav AUU oziroma ALU.¹⁵⁸ Obe sliki sta bili še leta 1879 del alodialne zbirke grofov Attems, vendar v inventarju Ignaca Marije IV. nista navedeni.¹⁵⁹ Med 1879 in 1915 so ju torej odstranili iz

¹⁵⁴ StLA, BG Graz I A VII 125/1915, K447: »396 Der reuige Petrus mit dem Hahn 111 x 144 Copie nach Guido Reni«. Za prevzem slike, katere starejša provenienca je bila doslej neznana, gl. ZERI, ROZMAN 1997 (op. 20), str. 63 (kat. 33).

¹⁵⁵ ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, Federalni zbirni center, št. 6411; ZRC SAZU, UIFS, Terenski zapiski Franceta Steleta, VI A, 28. 11. 1947, št. 319; ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, št. 1273; Jasna HORVAT, Mateja KOS, *Zbirka slik Narodnega muzeja Slovenije*, Narodni muzej Slovenije, Ljubljana 2011, str. 89 (kat. 112), 113 (kat. 260).

¹⁵⁶ StLA, BG Graz I A VII 125/1915, K447: »207 Tod der Heiligen Jungfrau, 40 x 31«.

¹⁵⁷ ZERI, ROZMAN 1997 (op. 20), str. 81 (kat. 49); ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, št. 1273.

¹⁵⁸ ZERI, ROZMAN 1997 (op. 20), str. 80. Kako sta sliki prišli v ALU, iz dokumentacije FZC ni mogoče razbrati.

¹⁵⁹ StLA, LG Graz VII 149/1878, Z8408: »351 Fische mit Katze, 128 x 89«; »352 Hund und Geflügel, 128 x 89«.



21. Franz Joseph Pitschmann: Portret grofice Attems, Akademija za likovno umetnost in oblikovanje, Ljubljana

graške palače in zelo verjetno sta že pred letom 1915 prišli v Slovensko Bistrico. Tudi bitki malo večjega formata, ki sta od leta 1993, ko sta bili prvič objavljeni, pripisani Alexandru Casteelsu,¹⁶⁰ sta bili namenjeni za akademjsko galerijo. Leta 1953 ju je AUU posodila Filozofski fakulteti v Ljubljani za opremo prostorov Oddelka za geografijo, od leta 1991 sta v Narodni galeriji, kjer so pozneje ugotovili, da izvirata iz Slovenske Bistrice.¹⁶¹ Da gre za fidejkomisni sliki, je pokazala Katra Meke, medtem ko je Tina Košak opozorila, da ju je Ignac Marija I. verjetno pridobil iz zbirke Janeza Sajfrida kneza Eggenberga, ki je slike za svojo zbirko – med drugim tudi dve Casteelsovi bitki – nabavljal pri flamskih trgovcih Forchondtih.¹⁶² Iz precej poznejšega obdobja pa izvira odlični pastelni portret dame, ki ga od leta 1993 kot začasni depozit hrani Narodna galerija (sl. 21). France Stele ga je evidentiral pod zaporedno številko 78 in v skladu z začetnim pristopom k popisovanju zabeležil tudi inventarno številko

6497, ki portret preko lapidarnega zapisa v inventarni knjigi FZC (»Grofica v plavem, pastel«) povezuje s Slovensko Bistrico.¹⁶³ Stele je menil, da gre za kakovostno delo, pozoren je bil tudi na »sodoben klasicističen okvir«, ki še danes uokvirja portret.¹⁶⁴ Zabeležil si je signaturo »J. Pitschmann 1780«, ki jo je uzrl desno ob strani in po kateri portret prepoznamo na prvi razstavi *Stari tuji slikarji* leta 1960, kjer njegova provenienca ni navedena.¹⁶⁵ Ker v virih ne zasledimo navedbe oznak na hrbtni strani okvirja, s pomočjo katerih bi lahko sliko umestili v fidejkomisno ali alodialno zbirko grofov Attems, je smiselno upoštevati možnost, da gre za družinski portret, ki so ga hranili v Slovenski Bistrici. Prikupna dama, ki se diskretno nasmiha gledalcu, bi utegnila biti ena od štirih starejših sester grofa Ferdinanda Marije I., ki so bile rojene med letoma 1740 in 1744.¹⁶⁶ Če bi šlo za portret neznanke, ki bi ga kupil kateri od fidejkomisnih dedičev, bi bil gotovo del alodialne zbirke. Po letnici nastanka sodeč, gre za presenetljivo zgodnje delo Josepha Franza Johanna Pitschmanna (1758–1834), ki je nastalo še v času, ko je umetnik študiral na dunajski akademiji.¹⁶⁷ Pitschmann se je specializiral za

¹⁶⁰ ZERI, ROZMAN 1993 (op. 20), str. 67 (kat. 48, 49).

¹⁶¹ ZERI, ROZMAN 1997 (op. 20), str. 129.

¹⁶² MEKE 2014 (op. 2), str. 111, op. 65; Tina KOŠAK, *International Art Dealers, Local Agents and Their Clients in Seventeenth-Century Habsburg Inner Austria, Art Markets, Agents and Collectors Collecting Strategies in Europe and United States, 1550–1950* (ur. Susan Bracken, Adriana Turpin), New York-London 2021, str. 64.

¹⁶³ ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, Federalni zbirni center, št. 6497.

¹⁶⁴ ZRC SAZU, UIFS, Terenski zapiski Franceta Steleta, IV A, 27. 11. 1947, št. 78: »Sedeča dama v sinji obleki 2. pol. 18. stol. Sodoben klasicističen okvir. Kostim in slikarija kvalitetno.«

¹⁶⁵ CEVC 1960 (op. 13), str. 38 (kat. 96).

¹⁶⁶ Prim. Genealogy.eu, <http://w.genealogy.euweb.cz/attems/attems4.html> (14. 3. 2021).

¹⁶⁷ Njegova učiteljica sta bila tudi Heinrich Friedrich Füger in Johann Baptist Lampi st.; gl. Constant von WURZ-



22. Antonio Calza: Bitka s Turki pred obzidanim mestom, Narodna galerija, Ljubljana



23. Antonio Calza: Bitka med turško in krščansko vojsko, Narodni muzej Slovenije, Ljubljana

pastel in portrete, znan pa je predvsem po delih, ki jih je naslikal po letu 1788 med svojim bivanjem na Poljskem, kjer je bil izredno priljubljen.¹⁶⁸ Ljubljanski portret, ki je za razliko od poznejših še baročno občuten, je eno redkih znanih del iz umetnikovega dunajskega obdobja.

V Narodno galerijo in Narodni muzej sta iz Slovenske Bistrice preko AUU prišli tudi dve upodobitvi bitk, katerih provenienca je kljub pozornosti, ki sta je bili pred nekaj leti deležni, doslej ostala neznana (sl. 22–23).¹⁶⁹ Sliki na podlagi alodialnih števil 439 in 440, ki ju navajata tako Stele v svojih zapiskih kot Nina Škodlar v inventarni knjigi FZC, odkrijemo v popisih alodialne zbirke grofov Attems iz let 1879 in 1915, kjer so ju označili za deli neznanega slikarja 17. stoletja.¹⁷⁰ V iskanju odgovora na vprašanje, kdaj sta sliki prišli v zbirko grofov Attems, bi lahko upoštevali popis fidejkomisnih slik iz leta 1833, kjer je za devet upodobitev bitk navedeno, da so bile nadomeščene z drugimi slikami.¹⁷¹ Poškodovane, potemnele in stare slike so namreč včasih odstranili iz fidejkomisne zbirke, kot smo videli že na primeru tihožitja s krapom Franca Ignaca Flurerja. Sodeč po starosti in kakovosti obeh ljubljanskih bitk, bi lahko domnevali, da sta bili pred vključitvijo v alodialno zbirko del prvotne zbirke grofa Ignaca Marije I.

V javnih zbirkah doslej ni bilo mogoče identificirati manjše slike na lesu iz časa okoli leta 1600 z naslovom *Jezus na vrtu Getsemani*, ki je bila zaplenjena v Slovenski Bistrici, leta 1879 pa je spadala v alodialno last Ferdinanda II. Attems. ¹⁷² Neznano je tudi hranišče fidejkomisne slike št. 82, ki je leta 1733 veljala za delo Rubensove šole, po Hormayrjevem mnenju je bila kopija po Tizianovem *Davčnem novčiču*, France Stele pa jo je datiral v 17. stoletje, pri tem je opazil »dober rezljan baročen okvir«. ¹⁷³ Sliki, ki sta bili prvotno namenjeni za akademijsko galerijo, torej za zbirko najkakovostnejših del tujih slikarjev, nato pa izbrani za Cerkevni muzej na Blejskem otoku, ¹⁷⁴ se kljub razkritemu delčku njune usode po letu 1945 pridružujeta slikam na dolgem seznamu tistih, ki od leta 1951, ko jih je prevzela AUU, niso bile nikoli objavljene. Med njimi je Attemsovih 25, torej več kot polovica od skupaj 44, ki so bile dokumentirano izročene iz FZC za eminentno galerijo. Opozoriti pa je treba tudi na nekaj slik, ki jih je France Stele sicer določil za akademijsko galerijo, vendar v virih ni mogoče najti dokumentov, ki bi prevzem za AUU tudi potrdili. Takšni sta *Boj medvedov in*

BACH, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, 22, Wien 1870, str. 372.

¹⁶⁸ Na seznamu, sestavljenem leta 1857, je navedenih 525 njegovih del, med katerimi sicer ne zasledimo portreta za rodbino Attems; prim. Edward RASTAWIECKI, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, 3, Warszawa 1857, str. 353–366.

¹⁶⁹ CERKOVNIK 2015 (op. 5), str. 816–817. Avtor je povzel dotedanje ugotovitve o provenienci obeh slik in sklepal, da sta v FZC prišli iz neke starejše zbirke na Slovenskem. V članku je opozoril na ugotovitev Anice Cevc, da sta sliki pendanta, in na spregledano atribucijo Federica Zerija, ki je Antoniu Calzi poleg slike v Narodni galeriji pripisal tudi tisto iz Narodnega muzeja.

¹⁷⁰ StLA, LG Graz VII 149/1878, Z8408, št. 439, 440: »Türkenschlacht XVII Jahrh. 122 x 93«; StLA, BG Graz I A VII 125/1915, K447, št. 439, 440: »Türkenschlacht XVII Jahrh. 122 x 93«.

¹⁷¹ Prim. prepis v LECHNER 2010 (op. 2), str. 248, št. 146: »7 gleiche große Schlachten abgängig subst. 7 Landschaften«.

¹⁷² Prim. StLA, LG Graz VII 149/1878, Z8408, št. 521 (Christus am Öhlberg, 46 x 34); ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, Federalni zbirni center, št. 6461 (*Jezus na vrtu Getsemani*, 46 x 35); ZRC SAZU, UIFS, Terenski zapiski Franceta Steleta, VI A, 28. 11. 1947, št. 549 (*Jezus na Oljski gori*, 43 x 33).

¹⁷³ Prim. StLA, Archiv Attems, K. 8, H. 59: »82 Ein großes Stuckh mit halben figuren, Christum mit dem Zünß=Groschen vorstellend, aus Rubens Schuell«; HORMAYR 1828 (op. 90), str. 288; ZRC SAZU, UIFS, Terenski zapiski Franceta Steleta, IV A, 27. 11. 1947, št. 126.

¹⁷⁴ ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, št. 1272/85 (*Angel varuh*, 43 x 33), 1273/126 (V menjalnici, 155 x 110).



24. Carl Ludwig Reuling:
Tri vaze cvetja,
Centralna tehniška knjižnica,
Ljubljana

lovskih psov Carla Rutharta, za katerega je Igor Weigl že pred letom 2000 ugotovil, da je bil del fidejkomisne zbirke grofa Ignaca Marije I.,¹⁷⁵ ter tihožitje z naslovom *Raki, ustreljene ptice in zelenjava* flamskega slikarja Petra van Kessla, ki je bilo leta 1989 povezano z Attemsi v Slovenski Bistrici.¹⁷⁶ Za galerijo AUU je Steele določil tudi cvetlično tihožitje Carla Ludwiga Reulinga (sl. 24), ki ga je mogoče na podlagi signature in mer prav tako prepoznati v alodialni zbirki grofov Attems.¹⁷⁷ Kljub temu so ga 21. novembra 1949 iz FZC izročili Centralni tehniški knjižnici v Ljubljani za opremo prostorov, od leta 1994 je razstavljeno v Narodni galeriji.¹⁷⁸ Za njegovim pendantom, prav tako

¹⁷⁵ WEIGL 2000 (op. 2), str. 65, op. 208. O Ruthartovi sliki, ki jo je Izvršni svet Skupščine SR Slovenije leta 1986 izročil Narodni galeriji v upravljanje, nazadnje Katra MEKE, Polowanie na niedźwiedzie/Bear Hunt/Caccia agli orsi, *Natura i duchowość/Nature & Spirituality/Natura e spiritualità. Carl Borromäus Ruthart (1630–1703)* (ur. Lucia Arbace, Magdalena Mielnik), Gdansk 2019, str. 180–183 (s starejšo literaturo).

¹⁷⁶ Slika je v Narodni muzej Slovenije prišla leta 1951 iz FZC, nato so jo posodili Dolenjskemu muzeju v Novem mestu, od leta 1989 jo hrani Narodna galerija. Gl. ZERI, ROZMAN 1997 (op. 20), str. 127 (kat. 82); HORVAT, KOS 2011 (op. 155), str. 230 (kat. 938). V letih 1879 in 1915 so jo hranili v alodialni zbirki grofov Attems v Gradcu; prim. StLA, LG Graz VII 149/1878, Z8408, št. 410; StLA, BG Graz I A VII 125/1915, K447, št. 410.

¹⁷⁷ Prim. StLA, LG Graz VII 149/1878, Z8408, št. 130. V inventarju iz leta 1915 ni navedeno.

¹⁷⁸ ZERI, ROZMAN 1997 (op. 20), str. 182 (kat. 126). Za dokumentirano predajo Centralni tehniški knjižnici prim. ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, št. 535.

signirano sliko Carla Ludwiga Reulinga enakih mer in vsebine, ki jo je Stele namenil »Akademiji znanosti«, so se sledi očitno izgubile že v skladišču.¹⁷⁹

Muzeji in prodaja

France Stele je velik del slik iz FZC namenil za muzeje. Po njegovih zapiskih sodeč, so z Ljubljano povezane slike manj znanih domačih in tujih slikarjev sodile v Mestni muzej v Ljubljani, tiste z Mariborom povezane pa v muzej v Mariboru. Za zbirke slednjega je tako določil nekaj manj kot 30 slik iz Slovenske Bistrice, od katerih je na prevzemnem seznamu oziroma reverzu za mariborski muzej, ki je nastal 28. septembra 1951, mogoče identificirati nekaj manj kot dvajset slik in grafik, tiskov in silhuet iz lasti rodbine Attems.¹⁸⁰ Med njimi sicer ni že omenjenih upodobitev konj, niti vseh portretov, o katerih je pisal Sergej Vrišer, lahko pa izpostavimo podobi plemiča in plemkinje, navedeni pod zaporednima številka 56 in 57, ki ju po opisu in navedenih oznakah prepoznamo v dveh portretih zakoncev Attems, hranjenih v Pokrajinskem muzeju v Mariboru.¹⁸¹ Kot konje-niška portreta v krajini predstavljata redko ikonografsko posebnost v domačem portretnem patrimoniju. Ženski portret ima na hrbtni strani zapis, ki ga označuje za podobo grofice Marije Jožefe Attems, žene grofa Ignaca Marije II.¹⁸² Grof in grofica sta bila v času nastanka portretov (datiramo ju lahko v petdeseta leta 18. stoletja) lastnika posesti v Slovenski Bistrici. Portreta lahko na podlagi slogovne analize in značilnih okrasnih vaz v ozadju pripišemo Jožefu Diglu, »dvornemu slikarju« rodbine Attems.¹⁸³ Na prvi pogled sicer spominjata na podobi cesarice Marije Terezije in njenega sina Jožefa II., kar bi poleg reprezentativne ikonografije lahko potrjevala tudi upodobitev razkošnega dvorca na portretu žene spodaj levo. A ob odsotnosti vladarskih insignij je treba upoštevati napis, ki sporoča, da gre za zakonca Attems. Grof Ignac Marija II., ki je v Slovenski Bistrici ustanovil konjušnico, je bil tudi strasten ljubitelj konj, kar je razvidno s številnih portretov teh živali, ki so nastali po njegovem naročilu po letu 1750. V svoji sobi je imel namreč leta 1762 obešenih kar dvajset večjih in manjših upodobitev konj, od katerih sta se v fidejkomisni zbirki do leta 1879 ohranili samo še dve sliki, ki sta bili približno enakih mer kot portreta konj z imenoma Il Gentile in Il Sincero v mariborskem muzeju.¹⁸⁴ Dela, navedena na omenjenem prevzemnem seznamu, predstavljajo skupaj s tistimi, ki so prišla v muzej v Mariboru preko takratnega Zavoda za spomeniško varstvo,¹⁸⁵ zanimivo zbirko slik in portretov, tesno povezanih s slovenjebistriško vejo, ki so verjetno

¹⁷⁹ Prim. StLA, LG Graz VII 149/1878, Z8408, št. 129; ZRC SAZU, UIFS, Terenski zapiski Franceta Steleta, LVIII, 18. 12. 1947, št. 1505. Steletov zapis je zadnja znana omemba tega tihožitja; na zgoraj omenjenem seznamu slik, ki jih je leta 1949 prejela SAZU, ni navedeno.

¹⁸⁰ ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, št. 1236–1237.

¹⁸¹ Portreta je objavila Andreja VRIŠER, *Noša v baroku na Slovenskem*, Ljubljana 1993, str. 128–129.

¹⁸² Prim. ZRC SAZU, UIFS, Terenski zapiski Franceta Steleta, V A, 30. 11. 1947, št. 563.

¹⁸³ O Jožefu Diglu gl. Marjeta CIGLENEČKI, Jožef Digl, portretist rodbine Attems, *Vis imaginis. Baročno slikarstvo in grafika. Jubilejni zbornik za Anico Cevc* (ur. Barbara Murovec), Ljubljana 2006, str. 359–376.

¹⁸⁴ Prim. StLA, Archiv Attems, K. 126, H. 1142: »20 groß und kleinen Pferd Stuck«; za navedbo in mere slik (32 x 51) prim. prepis inventarja iz leta 1879 v LECHNER 2010 (op. 2), str. 260. Omenjena portreta konj sta bila avgusta 2020 skupaj s še dvema takšnima portretoma razstavljena v stalni zbirki Pokrajinskega muzeja v Mariboru.

¹⁸⁵ Na ta način je mariborski muzej prejel vsaj dve upodobitvi konj in nekaj slabše ohranjenih krajin iz Slovenske Bistrice; prim. seznam del, ki jih je 24. 3. 1951 prevzel ZSV, v ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, št. 1217.

bili del izvirne opreme v gradu v Slovenski Bistrici. Zlasti z vidika kulturne zgodovine in zgodovine rodbine si zaslužijo posebno obravnavo, ki bi preseгла okvir pričujočega prispevka.

Za slike, ki so bile slabše kakovosti ali poškodovane, je Stele določil, naj ostanejo v skladišču. Med tistimi iz Slovenske Bistrice je takšno usodo namenil nekaj manj kot štiridesetim, in čeprav lahko večino njegovih zapisov in inventarnih enot FZC povežemo z nekaterimi zapisi na dolgih seznamih slik, ki jih je 24. in 30. marca 1951 nazadnje prevzel Zavod SRS za spomeniško varstvo,¹⁸⁶ je njihova poznejša usoda večinoma neznana. Nekaj kosov je sedaj v Pokrajinskem muzeju Maribor, med njimi dve Antoniu Mezzadriju pripisani tihožitji.¹⁸⁷

Iz Steletovih napotkov za distribucijo približno 3500 slik, kipov, del na papirju in fotografij iz FZC lahko izluščimo še nekaj osnovnih kriterijev, po katerih je določal njihova prihodnja hranišča. Ti so delno presenetljivo splošni. Za nabožne slike je predvidel že omenjeno ikonografsko zbirko v okviru Narodnega muzeja, ki je nekaj časa delovala kot Cerkevni muzej na Blejskem otoku. Dela različnih tehnik in slogov, povezana z vojno in vojaštvom, je namenil za vojni oziroma vojnogodovinski muzej, v geografskem oziroma zemljepisnem muzeju pa naj bi hranili tista, ki predstavljajo tako tuje kot domače znane kraje. Med deli iz Slovenske Bistrice je za vojni muzej določil eno oljno sliko bitke,¹⁸⁸ za geografskega pa šest del, med njimi tudi baročno veduto beneškega Trga sv. Marka iz alodialne zbirke.¹⁸⁹ Poznejša usoda teh del ni znana. Ni pa mogoče zanesljivo določiti kriterija, po katerem je Stele izbiral slike za prodajo. Približno 150 slikam v skladiščih je namreč določil prodajno ceno, in dopis trgovine Umetnina z dne 15. oktobra 1948 priča o tem, da so umetniška dela iz FZC tudi prodajali.¹⁹⁰ Na seznamu del, ki jih je trgovina prejela, sicer ne najdemo nobene od petih Attemsovih slik, ki jim je Stele določil ceno, vendar je ena od slednjih zgoraj obravnavano tihožitje z ribami Gaetana Cusatija, ki je preko Čora Škodlarja prišlo v Narodni muzej. Na podlagi v nadaljevanju opisanega zadnjega reverza pa lahko sklepamo, da so tudi nekatere za prodajo določene slike nazadnje razdelili različnim ustanovam in morda tudi posameznikom, ki so pokazali interes zanje.

Zadnji reverz

Konec leta 1951 so v skladišču FZC prešteli – ne pa tudi popisali – »narodno imovino«, ki je tam ostala po izposojah, oddajah in prevzemih, izvršenih v približno šestih letih. Dokument, ki je nastal 12. decembra 1951, razkriva, da je zadnjih 163 slik, dve sliki na steklo, 27 miniatur in reliefov, šest bander, 35 fotografij v okvirjih, en sveženj in sedem albumov fotografij ter 804 grafike prevzel Narodni muzej v Ljubljani.¹⁹¹ Čeprav zapis ne vsebuje specifikacije slik in predmetov, lahko domnevamo, da so bile med 163 slikami, ki jih je nazadnje prevzel Narodni muzej, tudi nekatere iz Slovenske

¹⁸⁶ Prim. ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, št. 1214, 1217.

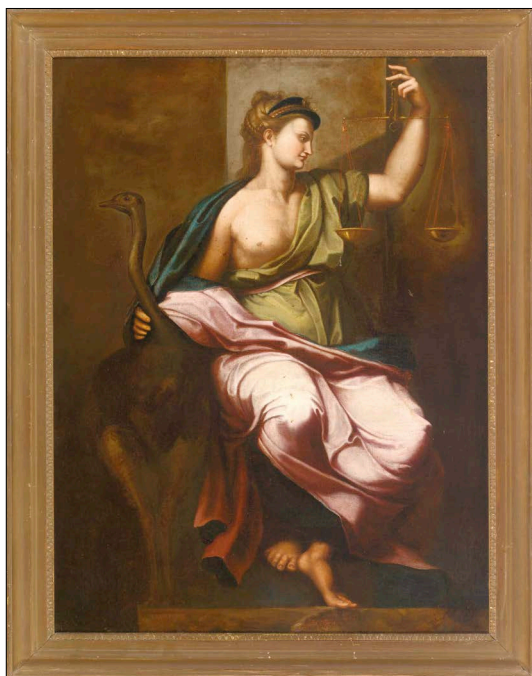
¹⁸⁷ Prim. KOŠAK 2011 (op. 33), str. 250, sl. 74, 75 (z navedeno starejšo literaturo).

¹⁸⁸ Prim. ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, Federalni zbirni center, št. 6345: »Bitka s Turki, o. pl., 18. stol. 169 x 106«; ZRC SAZU, UIFS, Terenski zapiski Franceta Steleta, IV A, 27. 11. 1947, št. 139: »105 x 166. Bitka s Turki ob reki z dvema utrdbama, 2. pol. 17. st.«.

¹⁸⁹ Prim. ZRC SAZU, UIFS, Terenski zapiski Franceta Steleta, IV A, 27. 11. 1947 (št. 99), VA, 15. 12. 1947 (št. 884, 990, 1035), V A, 18. 12. 1947 (št. 1408), XI A, 23. 6. 1948 (št. 3440). Za sliko Trga sv. Marka prim. StLA, LG Graz VII 149/1878, Z8408: »334 Der Markusplatz in Venedig 70 x 50«.

¹⁹⁰ Prim. ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, št. 382, 597.

¹⁹¹ ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, št. 1234.



25. *Alegorija Pravičnosti*,
Narodni muzej Slovenije, Ljubljana



26. *Betsabeja v kopeli*,
Narodni muzej Slovenije, Ljubljana

Bistrice. Bržkone so bile vmes tudi tiste, ki v nasprotju s Steletovimi navodili niso bile dodeljene AUU. Med njimi je tudi *Alegorija Pravičnosti* (sl. 25), ena prvih slik, ki jih je Stele popisal jeseni 1947 v Cukrarni.¹⁹² Leta 1915 so jo v alodialnem inventarju Attemsov prisodili rimski šoli in datirali na konec 18. stoletja, v zbirko je prišla pred letom 1828, ko jo je skupaj z njenim pendantom v drugem nadstropju palače Attems v Gradcu občudoval Joseph Hormayr.¹⁹³ *Alegorija Pravičnosti*, ki s tehtnico v roki objema noja, in *Alegorija Pohlevnosti*, ki polaga noge na jagnje,¹⁹⁴ sta po letu 1915 prišli iz Gradca v Slovensko Bistrico in Stele je obe določil za akademjsko galerijo. *Pravičnost* je zdaj v zbirki Narodnega muzeja,¹⁹⁵ vendar virov, ki bi pojasnili njeno usodo in usodo druge slike, ne poznamo. Od 64 slik iz Slovenske Bistrice, ki jih je Stele določil za akademjsko galerijo, nazadnje naštejemo približno 35 takšnih, ki jim na podlagi literature in dostopnih virov ne moremo določiti hranišča, vendar podatki in zlasti opisi v analiziranih virih predstavljajo dovolj dobro izhodišče za nadaljnji študij, katerega rezultati bodo prispevali k rekonstrukciji nekdanje podobe zbirk grofov Attems.

Na koncu se ustavimo še pri umetnini, za katero Stele ni zapisal, kateremu muzeju ali galeriji bi jo dodelil. Gre za ovalno sliko *Betsabeja v kopeli* (sl. 26) doslej neznanе proveniencie v zbirki Narodnega muzeja Slovenije, ki izvira iz Slovenske Bistrice, leta 1733 pa je bila del zbirke grofa

¹⁹² ZRC SAZU, UIFS, Terenski zapiski Franceta Steleta, IV A, 27. 11. 1947, št. 13.

¹⁹³ StLA, BG Graz I A VII 125/1915, K447, št. 132: »Allegorie. Die Gerechtigkeit, 74 x 97, Römische Schule Ende 18 Jahrh.« Prim. HORMAYR 1828 (op. 90), str. 288.

¹⁹⁴ StLA, BG Graz I A VII 125/1915, K447, št. 131: »Allegorie. Die Sanftmuth, 74 x 97, Römische Schule Ende 18 Jahrh.«; ZRC SAZU, UIFS, Terenski zapiski Franceta Steleta, VI A, 28. 11. 1947, št. 293.

¹⁹⁵ Prim. HORVAT, KOS 2011 (op. 155), str. 225 (kat. 909).

Ignaca Marije I.¹⁹⁶ Hranil jo je v *Bilderzimmer* v prvem nadstropju svoje palače v Gradcu kot delo Antonia Belluccija, podatek o avtorstvu je sliko spremljal vsaj do inventarizacije leta 1879.¹⁹⁷ Istovetnost slike pod zaporedno številko F. C. 40 z ljubljansko potrjuje številka 40, ki jo je v inventarni knjigi zabeležila Nina Škodlar,¹⁹⁸ atribucija slavnemu beneškemu slikarju pa je kljub nesporni kakovosti dela vprašljiva. A kljub temu gre za še eno zgovorno pričo o videzu zbirke slik grofa Ignaca Marije I., stara atribucija pa nas znova usmerja k vprašanju o njegovem okusu in recepciji slikarske umetnosti na prehodu iz 17. v 18. stoletje, ko se je štajersko in kranjsko plemstvo z zanimanjem oziralo k prestolnici in cesarskemu dvoru in pri opremljanju svojih rezidenc sledilo aktualnim modnim zapovedim. Vpliv Antonia Belluccija, ki si je visoko mesto na lestvici iskanih slikarjev prislužil s svojim delom za kneza Liechtensteina na Dunaju, je namreč v Palači Attems viden ne le na stropni freski Matthiasa von Görza, ki je delno kopiral eno izmed njegovih oljnih del, temveč tudi na platnih Franciška Karla Remba, zlasti tistih, ki krasijo stropne drugega nadstropja grofove glavne rezidence.¹⁹⁹

Zaključek

Obseg dosedanjih umetnostnozgodovinskih raziskav o povojnih zaplembah in nacionalizaciji umetnostne dediščine, torej o enem najpomembnejših poglavij v zgodovini razlastninjenj in menjav lastništva premične umetnostne dediščine na Slovenskem, je nesorazmeren s prizadevanji mednarodne skupnosti zadnjih desetletij in tako rekoč obratno sorazmeren s pomenom raziskovanja umetnostnega zbirateljstva in premične dediščine za razumevanje naše kulturne preteklosti. Manjše zanimanje za provenienco umetnin je verjetno tudi posledica spremembe odnosa do neslovske dediščine, ki ga je v slovenskem prostoru mogoče zaslediti v času po letu 1918, ko je izvor umetnin, ki so bile pridobljene za javne zbirke, postal nepomemben in včasih celo zamolčan element njihove identitete; najprej zaradi vzpostavljanja južnoslovske nacionalne zavesti in ideje skupne nacionalne preteklosti, pozneje pa zaradi koncepta kolektivne lastnine in sprva odklonilnega odnosa do umetnostne dediščine, ki je imela komunističnemu oziroma socialističnemu režimu nasproten značaj. Prav takšen značaj so imeli številni med vojno in po njej zaplenjeni kulturnozgodovinski predmeti in umetnine, ki so jih v drugi polovici štiridesetih let 20. stoletja kopičili v skladiščih slovenskih zbirnih centrov. Z zgoraj opisano predajo zadnjih slik in predmetov konec leta 1951 se je zaključilo eno zadnjih poglavij delovanja FZC in komisije, ki naj bi poskrbela za distribucijo umetnin. Slike in razni drugi predmeti so v času med 1945 in 1951 na ne ravno transparenten način dobili nove začasne uporabnike in upravitelje, medtem ko so se sledi, ki vodijo do njihovih nekdanjih lastnikov, z leti in menjavami hranišč – pa tudi brezbriznostjo nekaterih skrbnikov oziroma novih lastnikov – postopoma zabrisale. Primer slik iz zbirke grofov Attems kaže, da je treba pri raziskovanju provenience med seboj skrbno primerjati arhivske vire o zaplembah,

¹⁹⁶ ZRC SAZU, UIFS, Terenski zapiski Franceta Steleta, IV A, 27. 11. 1947, št. 48; HORVAT, KOS 2011 (op. 155), str. 117 (kat. 287).

¹⁹⁷ StLA, Archiv Attems, K. 8, H. 59: »40 Bethsabea, Von Ant: Bellucj«. Prim. prepis inventarja iz leta 1879 v LECHNER 2010 (op. 2), str. 253: »40 Bethsabe im Bade Anton Bellone«.

¹⁹⁸ ARS, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, Federalni zbirni center, št. 6335.

¹⁹⁹ Za Antonia Belluccija gl. Fabrizio MAGANI, *Antonio Bellucci. Catalogo ragionato*, Rimini 1995. Za dela v palači Liechtenstein gl. Matthias REUSS, *Antonio Belluccis Gemäldefolge für das Stadtpalais Liechtenstein in Wien*, Hildesheim-New York 1998. Za Matthiasa von Görza gl. zlasti Edith ALTMANN, *Der Pöllauer Stiftsmaler Matthias von Görz (1670–1731) und seine Zeitgenossen*, Wien 1994 (tipkopis doktorske disertacije).

prevzemih za FZC in reverzih, nastalih ob predaji v muzeje in galerije, ter določiti konkordanco med navedbami posameznih slik. S predstavljenimi metodologijo raziskovanja pridobimo o slikah, ki so preko FZC prišle v javne zbirke, dovolj podatkov, ki omogočajo zanesljivo povezovanje s starejšimi arhivskimi viri, medtem ko lahko celostna primerjalna analiza razpoložljivega gradiva postavi osnove za uspešno rekonstrukcijo strukture in deloma tudi videza nekdanjih zasebnih zbirk. Analiza strategij zaplembe, inventarizacije in distribucije slik iz Slovenske Bistrice, ki je na podlagi arhivskih virov in literature predstavljena v prispevku, ponuja tudi temeljna izhodišča za nadaljnji študij premoženja umetnostnega patrimonija, ki je po prehodu iz zasebne v narodno oziroma javno last postal viden in pomemben del slovenske povojne likovne kulture in muzejske oziroma galerijske identitete. Pri tem pa se neizogibno odpira vrsta vprašanj o njegovi morebitni restituciji, ki bi lahko usodno posegla v strukturo in obseg slovenskih javnih zbirk. Smiselno je domnevati, da bodo umetnine, ki smo jih začeli uspešno postavljati v njihove nekdanje kontekste, obsojene na nedostopnost in novo anonimnost, ki ju lahko povzročita vrnitev v zasebno last oziroma vstop na sodobni umetnostni trg. Kljub temu si ne moremo in ne smemo zatiskati oči pred ugotovljenimi dejstvi o nekdanjem lastništvu posameznih umetnin, zato se zavzemamo za profesionalen pristop ter preudaren premislek in sporazumen dogovor o nadaljnjem skrbništvu in ustreznem ravnanju s premoženjem umetnostno dediščino, ki smo jo dolžni skupaj z lastniki še naprej raziskovati in ohranjati za prihodnost.²⁰⁰

²⁰⁰ Raziskave za prispevek so potekale na Umetnostnozgodovinskem inštitutu Franceta Steleta ZRC SAZU v okviru raziskovalnega programa *Slovenska umetnostna identiteta v evropskem okviru* (P6-0061) in temeljnega raziskovalnega projekta *Umetnost v času zatona plemstva: transformacije, translokacije in reinterpretacije* (J6-1810), ki ju iz državnega proračuna financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost RS. Za dragoceno pomoč in nasvete se najlepše zahvaljujem doc. dr. Franciju Lazariniju in doc. dr. Tini Košak. Za prijazno posredovanje slikovnega in arhivskega gradiva ter soglasij za njegovo objavo sem hvaležna vodstvu in zaposlenim na Slovenski akademiji znanosti in umetnosti in Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani ter vodstvu in zaposlenim v Narodnem muzeju Slovenije, Arhivu Republike Slovenije, Štajerskem deželni arhivu v Gradcu, Narodni galeriji v Ljubljani in Pokrajinskem arhivu v Mariboru.

Literatura

- Akademija za likovno umetnost Ljubljana. 1945–1975. Jubilejni almanah* (ur. Klavdij Zornik), Ljubljana 1975.
- ALTMANN, Edith, *Der Pöllauer Stiftsmaler Matthias von Görz (1670–1731) und seine Zeitgenossen*, Wien 1994 (tipkopis doktorske disertacije).
- BUČIĆ, Vesna, Nekaj portretnih miniaturnih družine Attems, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 10, 1973, str. 133–143.
- BURKE, Peter, Art, Market and Collecting in Early Modern Europe, *Artwork through the Market. The Past and the Present* (ur. Ján Bakoš), Bratislava 2004, str. 71–75.
- Catalogue des tableaux composant la galerie de feu son éminence le Cardinal Fesch*, Rome 1841.
- CERKOVNIK, Gašper, Slike bitk Antonia Calze v zbirki Narodnega muzeja Slovenije in Narodne galerije v Ljubljani, *Annales. Series historia et sociologia*, 25/4, 2015, str. 815–822.
- CEVC, Anica, *Stari tuji slikarji I.*, Narodna galerija, Ljubljana 1960.
- CEVC, Anica, Baročno slikarstvo na Slovenskem, *Barok na Slovenskem*, Narodna galerija, Ljubljana 1961, str. 20–34.
- CEVC, Anica, *Stari tuji slikarji II.*, Narodna galerija, Ljubljana 1964.
- CEVC, Anica, Uvodna beseda, v: Federico ZERI, *Tuji slikarji od 14. do 20. stoletja*, Narodna galerija, Ljubljana 1983, str. 11–18.
- CIGLENEČKI, Marjeta, *Oprema gradov na slovenskem Štajerskem od srede 17. do srede 20. stoletja*, Ljubljana 1997 (tipkopis doktorske disertacije).
- CIGLENEČKI, Marjeta, Jožef Digl, portretist rodbine Attems, *Vis imaginis. Baročno slikarstvo in grafika. Jubilejni zbornik za Anico Cevc* (ur. Barbara Murovec), Ljubljana 2006, str. 359–376.
- CIGLENEČKI, Marjeta, Tapiserije iz Bistriškega gradu, *Zbornik občine Slovenska Bistrica. 3: Svet med Pohorjem in Bočem* (ur. Stanislav Gradišnik), Slovenska Bistrica 2009, str. 115–126.
- CURK, Jože, *Ozemlje Slovenjebistriške občine*, Ljubljana 1968 (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, 12).
- Francesco Morosini (1619–1694). L'uomo, il doge, il condottiero*, Museo Correr, Venezia 2019.
- Galérie de feu S. E. le Cardinal Fesch*, Rome 1845.
- GIBBON, Edward, *The Decline and Fall of the Roman Empire*, 2: 395 A.D.–1185 A.D., New York 1962.
- HEATHER, Peter, *The Fall of the Roman Empire*, London 2006.
- HORMAYR, Joseph Freyherr v., Die Attemsische Gemähldegallerie zu Grätz, *Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst*, 19, 1828, str. 286–288.
- HORVAT, Jasna, KOS, Mateja, *Zbirka slik Narodnega muzeja Slovenije*, Narodni muzej Slovenije, Ljubljana 2011.
- ILWOF, Franz, *Die Grafen von Attems. Freiherren von Heiligenkreuz in ihrem Wirken in und für Steiermark*, Graz 1897.
- JANISCH, Josef Andreas, *Topographisch-statistisches Lexikon von Steiermark*, 1–3, Graz 1878–1885.
- KLEMENČIČ, Matej, MUROVEC, Barbara, Almanah, slikarstvo druge polovice 17. stoletja na Kranjskem in stanje umetnostnozgodovinskih raziskav, *Almanah in slikarstvo druge polovice 17. stoletja na Kranjskem* (ur. Barbara Murovec, Matej Klemenčič, Mateja Breščak), Ljubljana 2005, str. 9–20.
- KOMIĆ MARN, Renata, *Strahlova zbirka v Stari Loki in njena usoda po letu 1918*, Ljubljana 2016 (tipkopis doktorske disertacije).
- KOŠAK, Tina, Dame na tržnici. Štiri upodobitve stojnic iz Narodne galerije v Ljubljani in Alte Galerie v Gradcu, *Acta historiae artis Slovenica*, 15, 2010, str. 7–24.

- KOŠAK, Tina, *Žanrske upodobitve in tihožitja v plemiških zbirkah na Kranjskem in Štajerskem v 17. in 18. stoletju*, Ljubljana 2011 (tipkopis doktorske disertacije).
- KOŠAK, Tina, International Art Dealers, Local Agents and Their Clients in Seventeenth-Century Habsburg Inner Austria, *Art Markets, Agents and Collectors Collecting Strategies in Europe and the United States, 1550–1950* (ur. Susan Bracken, Adriana Turpin), New York-London 2021, str. 60–76.
- LACHER, Karl, *Katalog der Landes-Bildergalerie*, Graz 1903.
- LAZARINI, Franci, Slovenske grajske stavbe in leto 1945, *Studia Historica Slovenica*, 16/3, 2016, str. 731–748.
- LECHNER, Georg, *Der Barockmaler Franz Carl Remp (1675–1718)*, Wien 2010 (tipkopis doktorske disertacije).
- MAČEK, Jože, *Podčetrtek skozi stoletja*, Maribor 2008.
- MAGANI, Fabrizio, *Antonio Bellucci. Catalogo ragionato*, Rimini 1995.
- MEKE, Katra, Slikarska zbirka Ignaca Marije grofa Attemsa, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 50, 2014, str. 81–127.
- MEKE, Katra, Nekaj predlogov v zvezi z »Antičnim motivom« Pietra Liberija iz Narodne galerije v Ljubljani, *Litterae pictae. Scripta varia in honorem Nataša Golob septuagesimum annum feliciter complentis* (ur. Tine Germ, Nataša Kavčič), Ljubljana 2017, str. 207–224.
- MEKE, Katra, *Beneško baročno slikarstvo na Kranjskem in Štajerskem. Naročniki in zbiralci*, Ljubljana 2017 (tipkopis doktorske disertacije).
- MEKE, Katra, Polowanie na niedźwiedzie/Bear Hunt/Caccia agli orsi, *Natura i duchowość/Nature & Spirituality/Natura e spiritualità. Carl Borromäus Ruthart (1630–1703)* (ur. Lucia Arbace, Magdalena Mielnik), Gdansk 2019, str. 180–183.
- MOSETTIG, Sigrid, *Das Stadtpalais der Grafen Attems zu Graz, Sackstrasse 17. Zur Bau- und Ausstattungsgeschichte*, Graz 2007 (tipkopis diplomatske naloge).
- NEČAK, Dušan, Nekaj osnovnih podatkov o usodi nemške narodne skupnosti v Sloveniji po letu 1945, *Zgodovinski časopis*, 47/3, 1993, str. 439–451.
- PANIĆ, Ana, *Umetnost i vlast. Pejzaži iz zbirke Josipa Broza Tita*, Novi Sad 2014.
- PLANINA, France, Moje minulo službeno delo, *Loški razgledi*, 38, 1991, str. 11–27.
- Portretna miniatūra* (ur. Mirjam Poljanšek, Vesna Bučič), Narodni muzej, Ljubljana 1965.
- PREINFALK, Miha, Pesnik, slikarka in glasbenik – oporoke treh Auerspergov s Šrajbarskega turna, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 61/1, 2013, str. 85–104.
- RABENSTEINER, Christine, LEITNER, Karin, Der Traum des Sammlers. Mäzene der Alten Galerie im 19. Jahrhundert, *Schätze und Visionen. 1000 Jahre Kunstsammler und Mäzene. Die Geschichte einer Leidenschaft, Ausstellung 1. Juni bis 30. September 1996*, Graz 1996, str. 220–233.
- RADIĆ, Nenad, *Pusen i petokraka – zbirka slika druga predsednika*, Novi Sad 2012.
- RADULOVIČ, Branko, Komisija za upravo narodne imovine in zaplembe imetja. Nastanek in organizacija KUNI, *Arhivi*, 13/1–2, 1990, str. 11–15.
- RASTAWIECKI, Edward, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, 3, Warszawa 1857.
- REUSS, Matthias, *Antonio Belluccis Gemäldefolge für das Stadtpalais Liechtenstein in Wien*, Hildesheim-New York 1998.
- ROZMAN, Ksenija, Uvod, v: Federico ZERI, Ksenija ROZMAN, *Evropski slikarji. Katalog stalne zbirke*, Narodna galerija, Ljubljana 1997, str. 8–25.
- Das Schicksal der Deutschen in Jugoslawien*, Augsburg 1994 (Dokumentation der Vertreibung des Deutschen aus Ost-Mitteleuropa, 5).

- SCHMITZ, Ida, *Kirche und Kloster der Ursulinen in Graz. Ein Beitrag zur steiermärkischen Kunstgeschichte*, Graz 1927 (tipkopis doktorske disertacije).
- SCHWACH, Heinrich, *Führer durch die Landes-Bildergalerie in Graz*, Graz 1898.
- SLEKOVEC, Matej, *Vurberg. Krajepisno-zgodovinska črtica*, Maribor 1895.
- STELE, France, *Monumenta artis Slovenicae. 2: Slikarstvo baroka in romantike*, Ljubljana 1938.
- STELE, France, Uvod, *Umetnost baroka na Slovenskem*, Narodna galerija, Ljubljana 1957, str. 5–25.
- STELE-MOŽINA, Melita, Katalog, *Umetnost baroka na Slovenskem*, Narodna galerija, Ljubljana 1957, str. 21–37.
- STILLFRIED, Silvia, *Frans de Neve, ein flämischer Maler im 17. Jahrhundert auf Wanderschaft in Süd- und Mitteleuropa*, Wien 2008 (tipkopis diplomske naloge).
- STOPAR, Ivan, *Grajske stavbe v vzhodni Sloveniji. 1: Območje Maribora in Ptuja*, Ljubljana 1990.
- STOPAR, Ivan, *Grajske stavbe v vzhodni Sloveniji. 2: Med Prekmurjem in porečjem Dravinje*, Ljubljana 1991.
- SUIDA, Wilhelm, *Die Landesbildergalerie und Skulpturensammlung in Graz*, Graz 1923.
- ŠERBELJ, Ferdinand, Umetnostni spomeniki v občini Slovenska Bistrica, *Zbornik občine Slovenska Bistrica*, 1 (ur. Ferdinand Šerbelj), Slovenska Bistrica 1983, str. 183–227.
- ŠERBELJ, Ferdinand, *Bistriški grad*, Slovenska Bistrica 2005.
- ŠERBELJ, Ferdinand, Ovalne slike Frančiška Karla Remba v Viteški dvorani brežiškega gradu, *Litterae pictae. Scripta varia in honorem Nataša Golob septuagesimum annum feliciter complentis* (ur. Tine Germ, Nataša Kavčič), Ljubljana 2017, str. 379–394.
- ŠIJANEC, Fran, Krog Attemsovih freskantov, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 5/3, 1957, str. 146–154.
- ŠORN, Jože, Novi podatki o umetninah in umetnikih našega baroka, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 3, 1955, str. 254–256.
- ŠORN, Jože, Nekaj gradiva za študij našega baroka, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 5–6, 1959, str. 447–452.
- VELEPIČ, Ciril, Obnova gradu Štatenberg, *Varstvo spomenikov*, 3/3–4, 1950, str. 119–135.
- VRIŠER, Andreja, *Noša v baroku na Slovenskem*, Ljubljana 1993.
- VRIŠER, Sergej, Iz zbirke Pokrajinskega muzeja v Mariboru. 1: Skupina portretov rodbine Attems, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, n. v. 10/1, 1974, str. 136–143.
- WEIGL, Igor, Prenova gradu Podčetrtek v letih 1715–1723, *Kronika. Časopis za krajevno zgodovino*, 47/1–2, 1999, str. 31–42.
- WEIGL, Igor, *Matija Persky. Arhitektura in družba sredi 18. stoletja*, Ljubljana 2000 (tipkopis magistrske naloge).
- WEIGL, Igor, „Die Einheimischen bewundern die Gemälde“. Graf Ignaz Maria von Attems-Heiligenkreuz als Auftraggeber und Sammler, *Kunsthistoriker*, 18–19, 2001/2002, str. 50–55.
- WEIGL, Igor, Ignacij Marija grof Attems in slikar Johann Caspar Waginger – Clery, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 42, 2006, str. 165–181.
- WURZBACH, Constant von, *Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich*, 22, Wien 1870.
- ZADRAVEC, Dejan, Postavitev in postavljevec materialnih in rodbinskih temeljev plemiške družine Attems na Štajerskem, *Zbornik občine Slovenska Bistrica. 3: Svet med Pohorjem in Bočem* (ur. Stanislav Gradišnik), Slovenska Bistrica 2009, str. 99–114.
- ZERI, Federico, *Tuji slikarji od 14. do 20. stoletja*, Narodna galerija, Ljubljana 1983.
- ZERI, Federico, ROZMAN, Ksenija, *Evropska tihožitja iz slovenskih zbirk*, Narodna galerija, Ljubljana 1989.
- ZERI, Federico, ROZMAN, Ksenija, *Evropski slikarji iz slovenskih zbirk*, Narodna galerija, Ljubljana 1993.

ZERI, Federico, ROZMAN, Ksenija, *Evropski slikarji. Katalog stalne zbirke*, Narodna galerija, Ljubljana 1997.

ZERI, Federico, ROZMAN, Ksenija, *European Paintings. Catalogue of the Collection*, Narodna galerija, Ljubljana 2000.

Viri fotografij

1, 2, 9–17: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana (foto: Andrej Furlan).

3, 8: Pokrajinski arhiv Maribor.

4–5, 20, 23, 25–26: © Narodni muzej Slovenije (foto: Tomaž Lauko).

6–7, 18–19, 22, 24: © Narodna galerija, Ljubljana (foto: Janko Dermastja).

21: Akademija za likovno umetnost in oblikovanje, Ljubljana.

Confiscation – Transfer – Distribution

Count Attems' Paintings from Slovenska Bistrica Castle in Slovenian Public Collections

Summary

Since the 1960s, several paintings from the collection of Count Ferdinand Maria III Attems (1885–1946), have featured in Slovenian exhibitions. They originate mostly from the Slovenska Bistrica Castle, where Dr Ferdinand Attems lived until his arrest in 1945. The vast and, on many accounts, valuable assets which he owned in Yugoslavia, were confiscated and nationalized in the name of the Federal People's Republic of Yugoslavia after the end of World War II. Despite the discernible interest in the Counts of Attems' patronage in Slovenia which arose since the end of the 1990s, the circumstances of the confiscation of paintings from Slovenska Bistrica and their integration into Slovenian public collections has hardly been researched. So far, only about 35 paintings and a dozen miniature paintings have been identified as originating from the Attems' Collection. In addition to those, the paper discusses some 20 paintings from the Attems collection, the provenance of which was previously unknown or was partially known, that is only up to the point when they were taken over from the Federal Collection Centre (FZC) in 1951.

Among the possessions that Count Ferdinand III Attems inherited partly from his father Emil (1921) and partly as the universal and fideicommissum heir of his uncle Edmund (1929) was the collection of valuable paintings kept in the Palais Attems in Graz. Prior to the end of World War II, some of the paintings from Graz were transferred to the Slovenska Bistrica Castle. After Attems' property in Slovenska Bistrica was confiscated in November 1945 by the decree on transition of enemy property to property of the state issued by the Anti-Fascist Council for the National Liberation of Yugoslavia (AVNOJ), a summary list of the castle inventory was made in February 1946 by the Commission for the Management of National Property (KUNI). However, the first transfer of objects to the Federal Collection Centre storages in Ljubljana where the cultural objects, such as paintings, prints, furniture, etc. were collected, was realized only in November 1946. The transportation of the artworks from Slovenska Bistrica to Ljubljana continued throughout the year 1947. Nevertheless, only half of the approximately 500 paintings and works on paper, which were recorded in Attems' castle in February 1946, arrived to the Federal Collection Centre storages in Ljubljana. Therefore, it seems that from February 1946 to October 1947, a large number of valuables went missing from the poorly protected castle in Slovenska Bistrica.

In the autumn of 1947, when the Federal Collection Centre was no longer operating, the supervision of cultural objects collected and their onward distribution was taken over by a special committee. Art historian and conservator France Stele was appointed to this committee as an expert on visual art. From October 1947 to June 1948, Stele recorded paintings, works on paper, photographs and statues in the FZC storages in Ljubljana and noted for each artwork which institution it had been assigned to.

As we can gather from approximately 3,500 entries of items collected, Stele's vision of distributing the paintings included the foundation of several new museums or special collections within the existing ones, as well as a gallery at the Academy of Fine Arts (the present-day Academy of Fine Arts and Design in Ljubljana). For the Academy collection, he selected works of highest quality – among 193 paintings that were taken over by the Academy in February 1951, at least 44 paintings came from the Slovenska Bistrica Castle. Stele allocated several of Attems' paintings to museums: the National Museum, the museum in Maribor (today the Maribor Regional Museum), the War Museum, and the Geographical Museum. Due to poorer quality or state of preservation, almost 40 paintings from Slovenska

Bistrica remained in storage, as recommended by Stele. The majority of these can be identified among the paintings, which the Institute for the Protection of Monuments of the Socialist Republic of Slovenia ultimately took over in 1951, yet the subsequent fate of most of them remains unknown. The archival sources attest to the fact that some of the artworks from the Federal Collection Centre were intended for sale. Stele determined the price of approximately 150 paintings in Ljubljana storages, and five among them were Attems' paintings. At least one of those found its way into a public institution.

The Academy Gallery at the Academy of Fine Arts was eventually not founded. Owing to the lack of appropriate storage or exhibition space, the Academy handed over in the 1950s the majority of Attems' paintings to various institutions for the furnishings of offices (among them were the Slovenian Academy of Sciences and Arts, the Faculty of Arts of the University of Ljubljana, the Central Technical Library at the University of Ljubljana), as well as to the National Museum and the National Gallery in Ljubljana. Based on an analysis of various archival sources and by establishing a concordance between the records, it has been possible to identify several of these paintings for the first time and place them with some certainty in their former contexts. A number of works among these had decorated the Palais Attems in Graz as late as the end of the 19th century.

At the end of 1951, the items remaining in FZC storages in Ljubljana after the distribution to institutions and private persons were counted. 163 canvas paintings, two glass paintings, 27 miniatures and reliefs, six flags, 35 framed photographs, one bundle and seven albums of photographs, and 804 prints were taken over by the National Museum in Ljubljana. Even though the document does not include specifications of paintings and objects, we can assume that some of the paintings from Slovenska Bistrica were among those which were ultimately taken over by the National Museum.

The relative lack of art historical research on post-war confiscations and the nationalization of artistic heritage, thus one of the most significant chapters in the history of expropriations and changing ownership of movable art heritage in Slovenia, is in stark contrast to the extensive state of scholarship in this area internationally, and moreover belies the significance of researching art collecting and movable heritage for the understanding of our cultural past. At the end of 1951, one of the last chapters in the activity of the Federal Collection Centre and the committee, who was to take care of the distribution of the nationalized artworks, was concluded. Between 1945 and 1951, the paintings and various other objects obtained new temporary users and custodians in a non-transparent, indeed often underhand manner, while over the years and owing to frequent custody rearrangements – as well as to the indifference of some of the custodians or new owners – the traces leading back to their former owners were gradually erased. The example of the paintings from the Attems collection shows that when researching provenance, it is necessary to carefully compare archival sources on confiscations, transfers to the storages in Ljubljana, and takeovers for the museums and galleries, as well as to establish a concordance between the references to individual paintings. With the research methodology outlined in this paper, we can obtain sufficient information on the paintings that came into the public collections through the Federal Collection Centre to enable a reliable connection to be made to older archival sources. Further, a comprehensive comparative analysis of the available material can lay the foundations for a successful reconstruction of the composition and nature of former private collections.

The analysis of the confiscation, transfer and distribution strategies also offers a promising starting point for further study of Slovenian movable art heritage which, after the transition from private to national or public ownership, shaped the character of several museums and galleries and became a visible and important part of post-war art culture in Slovenia.

Emblematische Gratulationsschriften, Stammbäume und Porträts von Dominik Franz Calin von Marienberg für das Haus Habsburg

Polona Vidmar

Dr. Polona Vidmar, Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Oddelek za umetnostno zgodovino,
Koroška cesta 160, 2000 Maribor, polona.vidmar@um.si

Izvleček:

Emblematična voščila, rodovniki in portreti Dominika Frančiška Kalina von Marienberga za Habsburžane

1.01 Izvirni znanstveni članek

V prispevku so obravnavani emblematični slavilni spisi in rodovniki, ki jih je Dominik Frančišek Kalin von Marienberg (1624–1683) ustvaril za cesarja Leopolda I. Učeni in likovno nadarjeni Kalin je kot poet, libretist, historiograf, genealog, risar in slikar pisal panegirične spise in genealoške študije za bavarskega volilnega kneza, cesarja Leopolda I. in dunajsko dvorno plemstvo ter jih deloma tudi sam ilustriral. Prvič je obravnavan rokopis *Corona Immortalis Gloriam* s Kalinovim besedilom in emblemi njegove soproge Marije Ane Sibile Kalin. Pomemben in doslej skoraj spregledan pa je tudi Kalinov prispevek k vizualizaciji genealoških podatkov. Leta 1666 je Kalin zasnoval in naslikal reprezentančen rodovnik, na katerem je izvor Habsburžanov izpeljal iz frankovskega kralja Faramunda iz Troje in zaključil s portretoma cesarja Leopolda I. in Margarete Terezije. Istega leta je za cesarja naslikal tudi reprezentančno upodobitev s portreti cesarjev Svetega rimskega cesarstva od Karla Velikega do Leopolda I., rimskih in bizantinskih cesarjev ter osmanskih sultanov.

Ključne besede: Dominik Frančišek Kalin von Marienberg (1624–1683), Marija Ana Sibila Kalin, Habsburžani, genealogija, rodovnik, emblem, umetnostno naročništvo

Abstract:

Dominik Franz Calin von Marienberg's Emblematic Congratulatory Writings, Family Trees and Portraits for the Habsburg Family

1.01 Original scientific article

The paper discusses the emblematic congratulatory writings and family trees which Dominik Franz Calin von Marienberg (1624–1683) created for Emperor Leopold I. As a poet, librettist, historiographer, genealogist, draughtsman, and painter, the educated and artistically talented Calin wrote panegyric essays and genealogical studies for the Bavarian prince-elector, Emperor Leopold I, and the Viennese court nobility, which he also partly illustrated. The manuscript *Corona Immortalis Gloriam* with Calin's text and the emblems of Calin's wife Maria Anna Sibylla Calin are analysed for the first time. Also important and practically overlooked is Calin's contribution to the visualization of genealogical data. In 1666, Calin designed and painted a grand family tree, where he traced the origin of the Habsburg family to the Frankish King Pharamond of Troy, and concluded with portraits of Emperor Leopold I and Margaret Theresa of Spain. In the same year he also painted for the emperor a monumental painting including the portraits of emperors of the Holy Roman Empire from Charles the Great to Leopold I, Roman and Byzantine emperors, and the Ottoman sultans.

Keywords: Dominik Franz Calin von Marienberg (1624–1683), Maria Anna Sibylla Calin, the Habsburgs, genealogy, family tree, emblem, art patronage

Einige Jahrzehnte vor Franz Carl Remp wirkte Dominik Franz Calin (1624–1683) aus Vipavski Križ (Sveti Križ/Heiligenkreuz) in der ehemaligen Grafschaft Görz in Wien.¹ Dass er erfolgreich war, entnehmen wir seinen „illustren Kunden“,² denn er schuf Werke für Kaiser Leopold I., den Kurfürsten Ferdinand Maria von Bayern, den Erzbischof von Salzburg Maximilian Gandolph Graf von Kuenburg sowie für Familien des Hofadels.³ Peter von Radics war der Meinung, dass „der Historiograph von Kaiser Leopold in München“ wegen seiner Gemälde und Zeichnungen einen guten Ruf hatte,⁴ doch zeigt der von Friedrich W. Leitner erstellte Werkkatalog,⁵ dass Calins Erfolg vor allem auf seinen umfangreichen genealogischen Studien und der höfischen Panegyrik gründete, beziehungsweise dass der Schwerpunkt seiner Arbeit auf dem Wort und weniger auf dem Bild lag. Im vorliegenden Beitrag werden die Werke Calins, die er für das Haus Habsburg anfertigte, vorgestellt, wobei zuerst die verschiedenen, mit Gelegenheitszeichnungen versehenen, geschichtlichen und panegyrischen Werke in Zusammenhang mit den biographischen Daten Calins behandelt werden, während seinen emblematischen Gratulationsschriften und Stammbäumen gesonderte Kapitel gewidmet werden. Zum ersten Mal wird auch eine Handschrift behandelt, die eine gemeinsame Arbeit von Dominik Franz und seiner Gemahlin Maria Anna Sibylla Calin ist,⁶ und die beweist, dass nicht nur Dominik Franz als Maler und Zeichner „dilletierte“,⁷ sondern auch Maria Anna Sibylla als Malerin tätig war.

Die Werke Dominik Franz Calins

Calins Werk fand wenig Forschungsinteresse und wurde meist nur in lexikalischen Beiträgen reflektiert.⁸ 1982 verfasste Ljubomir Andrej Lisac einen Beitrag, in dem er Calin als Polyhistor,

¹ Zur Biographie von Dominik Franz Calin siehe vor allem Ljubomir Andrej LISAC, Kalin (Kalyn, Kalynus, Calin) Dominik Frančišek, *Primorski slovenski biografski leksikon*, 2/8 (Hrsg. Martin Jevnikar), Gorica 1982, S. 12–13; Friedrich W. LEITNER, Zur Genealogie des fürstlichen Hauses Portia, *Archiv für Diplomatik, Schriftgeschichte, Siegel- und Wappenkunde*, 35, 1989, S. 519–630.

² Christoph BRANDHUBER, Trias colossea. Max Gandolphs Familie, *Fürsterzbischof Maximilian Gandolph Graf von Kuenburg. Regisseur auf vielen Bühnen 1668–1687* (Hrsg. Christoph Brandhuber, Reinhard Gratz), Salzburg 2018, S. 20.

³ Siehe LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 625–630; zu den im Auftrag des Hofadels gefertigten Werken auch Polona VIDMAR, *Theatrum genealogicum. Die Stammbäume der Grafen Herberstein und Dietrichstein als Mittel adeliger Repräsentation*, *Acta historiae artis Slovenica*, 24/2, 2019, S. 49–62.

⁴ Peter RADICS, Umeteljnost in umeteljna obrtnost Slovencev. Kulturno-zgodovinska študija, *Letopis Matice slovenske za leto 1880* (Hrsg. Janez Bleiweis), Ljubljana 1880, S. 23.

⁵ LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 625–630.

⁶ Maria Anna Sibylla CALIN, *Corona Immortalis Glorae in Leopoldi Augusti Caesaris Praeclaris Virtutibus effigiata; Eiusdemque Sacratissimae Maiestati Humillimo Calamo consecrata à Maria Anna Sibylla Calina. Anno Chr. MD-CLXXI*, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Sammlung von Handschriften und alten Drucken (HAD), Cod. 10176; siehe auch Elisabeth KOVÁCS, Otto MAZAL, Maria Anna Sibylla Calina, *Corona immortalis gloriae /.../, Welt des Barock. Katalog*, Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Linz 1986, S. 80, Kat. Nr. 3.06.

⁷ France STELE, Kalin (Calin, Kalynus), Dominik Franz, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 19 (Hrsg. Hans Vollmer), Leipzig 1926, S. 467.

⁸ Ivan KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, *Leben südslawischer Künstler*, Agram 1868, S. 29–30; August DIMITZ, *Geschichte Krains von der ältesten Zeit bis auf das Jahr 1814*, 4, Laibach 1876, S. 124; RADICS 1880 (Anm. 4), S. 23; Stanko STANIČ, Dominik Franc Kalin, *Čas. Znanstvena revija Leonove družbe*, 9, 1915, S. 280–283; STELE 1926 (Anm. 7), S. 467; Anna CORETH, *Österreichische Geschichtsschreibung in der Barockzeit (1620–1740)*, Wien 1950 (Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs, 37), S. 40.

Kupferstecher und Musiker charakterisierte und ohne Angabe der Quellen behauptete, dass Calin am 4. August 1624 in einer bäuerlichen Familie in Heiligenkreuz geboren wurde, von 1639 bis 1644 das Gymnasium in Gorizia (Görz) und von 1644 bis 1647 das philosophische Triennium in Graz⁹ besuchte sowie von 1648 bis 1653 Hauslehrer bei den Familien Herberstein und Dietrichstein war.¹⁰ Obwohl diese Daten nicht überprüft werden konnten, lassen die genauen Jahresangaben und die Tatsache, dass Lisac Archivar war, darauf schließen, dass seine Angaben auf schriftlichen Quellen beruhen. Eine Ausbildung bei den Jesuiten wird durch Calins historische Kenntnisse und sein Geschick im „emblematischen Denken und Kombinieren“, das von den Jesuiten gefördert wurde,¹¹ bezeugt und führte sogar zur Behauptung, dass Calin ein Jesuit gewesen sei.¹² Nach Lisac hatte der Kurfürst Ferdinand Maria von Bayern Calin nach München berufen, wo er als kurfürstlicher Bibliothekar, Hofsekretär und Hofrat tätig war, bis ihn Kaiser Leopold I. 1670 nach Wien berief.¹³ Lisac zufolge erhob Kaiser Leopold I. Calin zum Pfalzgrafen mit dem Prädikat von Marienberg und ernannte ihn zum Hofhistoriographen; Calin sollte am 1. September 1683, während der osmanischen Belagerung Wiens angeblich an der Pest gestorben sein.¹⁴ Der vielfach begabte Calin soll sich nicht nur mit Geschichte und Genealogie beschäftigt haben, sondern auch mit Literatur und Musik. Außerdem soll er Zeichnungen und Kupferstiche angefertigt haben.¹⁵

Am ausführlichsten hat sich Friedrich W. Leitner mit der Biographie und dem Schaffen Calins befasst.¹⁶ Leitner vermutete, dass Calin aus einer vermögenden und geachteten Familie stammte, seine Studien in Gorizia, Cividale und wohl auch in Italien betrieb und sich unter anderem auch in Venedig aufhielt.¹⁷ Durch seine umfangreichen archivalischen Forschungen der Bestände des Niederösterreichischen Landesarchivs und des Hofkammerarchivs in Wien sowie durch die Beachtung der Titel, die den Arbeiten Calins beigelegt sind, bereicherte Leitner die Erforschung von Calins Leben und Werk wesentlich.¹⁸ Aufgrund fehlender Aktenbelege schlussfolgerte Leitner, dass die Titel „kurfürstlicher Bibliothekar“ und „kaiserlicher Hofhistoriograph“ nur Ehrentitel waren,

⁹ In den von Johann Andritsch publizierten Matrikeln der Universität Graz kommt Dominik Franz Calin nicht vor, wohl aber sein Bruder Johann Calin, der sich am 18. Januar 1652 in die Klasse der *Logici* inskribierte; siehe Johann ANDRITSCH, *Die Matrikeln der Universität Graz 1630–1662*, 6/2, Graz 1980, S. 88. Zur Angabe, dass Johann Calin ein Bruder von Dominik Franz Calin war, siehe LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 528.

¹⁰ LISAC 1982 (Anm. 1), S. 12.

¹¹ Zur Förderung des emblematischen Denkens und Kombinierens an jesuitischen Kollegien siehe Karel PORTEMAN, *Emblematic Exhibitions (affixiones) at the Brussels Jesuit College (1630–1685)*, Brussels-Turnhout 1996; Friedrich POLLEROS, *Architektur und Panegyrik. Eine Allegorie der Jesuiten zur Geburt von Erzherzog Leopold Joseph (1682), Barock in Mitteleuropa. Werke, Phänomene, Analysen. Hellmut Lorenz zum 65. Geburtstag* (Hrsg. Martin Engel), Wien 2007 (= *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 55/56, 2006/2007), S. 376.

¹² Milan PELC, *Theatrum humanum. Ilustrirani letci i grafika 17. stoljeća kao zrcalo vremena. Primjeri iz Valvasorove grafične zbirke Nadbiskupije zagrebačke*, Zagreb 2013, S. 115.

¹³ LISAC 1982 (Anm. 1), S. 12.

¹⁴ LISAC 1982 (Anm. 1), S. 12.

¹⁵ LISAC 1982 (Anm. 1), S. 12.

¹⁶ LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 519–630; Friedrich W. LEITNER, Ein Kartenwerk des Hofhistorikers Domenicus Franciscus Calin von Marienberg über das Herzogtum Kärnten, *Bericht über den dreizehnten österreichischen Historikertag in Klagenfurt, veranstaltet vom Verband Österreichischer Geschichtsvereine in der Zeit vom 18. bis 21. Mai 1976*, Wien 1977 (Veröffentlichungen des Verbandes Österreichischer Geschichtsvereine, 21), S. 239–248. Da Leitner den Beitrag von Ljubomir Andrej Lisac nicht kannte, fehlen die genauen Angaben über Ausbildung und Frühwerk Calins; vgl. LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 527–530.

¹⁷ LEITNER 1977 (Anm. 16), S. 242–243; LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 528–530.

¹⁸ LEITNER 1977 (Anm. 16), S. 239–248; LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 524–525.

die mit keiner besoldeten Planstelle verbunden waren.¹⁹ Somit darf man Calin zu den mehr als 30 Gelehrten rechnen, die nach den Angaben von Arno Strohmayer während der Regierungszeit Leopolds I. entweder den Titel eines Hofhistoriographen trugen oder unter Einfluss des Wiener Hofes historiographische Werke verfassten.²⁰ Da auch die Verleihung einer Pfalzgrafenwürde mit dem Prädikat von Marienberg, die Calin seit 1675 verwendete, nicht archivalisch belegt ist, vermutete Leitner, dass es sich um ein sogenanntes kleines Palatinat gehandelt haben muss, das Calin von einem Träger eines großen Palatinates verliehen wurde, vermutlich von einer Familie, für die Calin genealogische Arbeiten verfasste.²¹

Leitner zufolge war Calin von ungefähr 1660, als seine erste Arbeit bekannt wurde, bis 1665/1666 in München tätig und übersiedelte dann nach Wien.²² Calins älteste bekannte Handschrift *Corona Austriacorum Caesarum* ist jedoch 1657 datiert und dem (zukünftigen) Kaiser Leopold I. gewidmet.²³ *Corona Austriacorum Caesarum* umfasst ein Widmungsgedicht an Leopold I. und drei Gedichtserien: eine Habsburger Kaiserserie von Rudolf I. bis König Ferdinand IV., eine Serie der ungarischen Könige vom Heiligen Stephan bis König Leopold sowie eine Serie der böhmischen Fürsten und Könige von Cechius bis König Leopold.²⁴ Das älteste bekannte Werk Calins war somit eine der poetischen Habsburgergenealogien, die als „poetische Stammbäume bzw. poetische Gegenstücke zu Kaiserchroniken zu verstehen sind.“²⁵ Johannes Amann-Bubenik stellte jedoch fest, dass Calin zahlreiche Gedichte von Heinrich Meibom und ganze Vergilverse nur leicht verändert übernahm, ohne den Autor zu nennen.²⁶

Während seines mutmaßlichen Aufenthalts in München in den Jahren 1660 bis ungefähr 1665/1666 publizierte Calin zwei emblematische Festschriften, auf die im weiteren Verlauf des vorliegenden Beitrags eingegangen werden soll, ein *Elogium vitae* nach dem Ableben von Erzherzog Leopold Wilhelm und betätigte sich als Übersetzer von lateinischen und italienischen Texten ins Deutsche.²⁷

¹⁹ LEITNER 1977 (Anm. 16), S. 241; LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 527.

²⁰ Siehe Arno STROHMEYER, Höfische und ständische Geschichtsschreibung, *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*, 44), S. 882.

²¹ Leitner nennt in diesem Zusammenhang die Familien Lamberg, Weissenwolff, Dietrichstein, Sinzendorff, Neuburg, Portia, Montecuccoli und Proskau; siehe LEITNER 1977 (Anm. 16), S. 241; LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 526–527.

²² LEITNER 1977 (Anm. 16), S. 243; LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 531.

²³ Dominicus Franciscus CALIN VON MARIENBERG, *Corona Austriacorum Caesarum, nec non Ungariae, Boemiaeque Regum elogia. Annexo panegyrico, et luctu Austriae, ob tristissimum obitum Divi Ferdinandi Tertii, Caesaris Augusti, justii s. Serenissimo ac potentissimo Principi, Domino, Domino Leopoldo, Ungariae, Boemiaeque Regi s. Archiduci Austriae, Duci Burgundiae, Styriae, Carinthiae, Carnioliae etc. Comiti Habsburgi, Tyrolis, et Goritiae etc. Domino, Domino clementissimo, humillime submisissimeque dedicata a Dominico Kalyno ex comitatu Goritiensi*, 1657, ÖNB, HAD, Cod. 10210.

²⁴ Zu Calins *Corona Austriacorum Caesarum* siehe Johannes AMANN-BUBENIK, *Kaiserserien und Habsburger-Genealogien. Die Entwicklung einer Gattung poetischer Habsburgerpanegyrik vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, Wien 2013 (ungedruckte Dissertation), S. 154, 280–281.

²⁵ Sonja REISNER, Die poetische Habsburg-Panegyrik in lateinischer Sprache als historische Quelle, *Quellenkunde der Habsburgermonarchie* 2004 (Anm. 20), S. 905.

²⁶ AMANN-BUBENIK 2013 (Anm. 24), S. 280–281.

²⁷ LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 625–626, Nr. 1–6.

In den Jahren 1667 bis 1669, 1671 und 1673 bis 1677 wurden Calin von der Hoffinanzkammer finanzielle Zuwendungen für seine vorgelegten Arbeiten angewiesen; nach den Forschungen Leitners insgesamt 7375 Gulden.²⁸ Für diese beträchtliche Summe entwarf und malte Calin mindestens vier Stammbäume der Habsburger, die in der Albertina erhalten sind,²⁹ verfertigte das Ehrenwerk *Thesaurus Genealogicus* mit 152 Stammtafeln der königlichen und fürstlichen Familien³⁰ sowie ein unvollendetes Werk mit einer genealogischen Tafel, das Leopold I. betrifft und in der Universitätsbibliothek in München verwahrt wird.³¹ Die Hoffinanzkammer bezahlte wahrscheinlich auch die 1666 in Wien publizierte Gratulationsschrift anlässlich der Hochzeit von Leopold I. und Margarita Teresa³² sowie den Entwurf eines Stammbaumes der Habsburger, der von Johann Martin Lerch anlässlich der Geburt von Erzherzog Ferdinand Wenzel Joseph 1667 in Kupfer gestochen wurde.³³ Eine Überarbeitung dieses Stammbaumes, die im Landesmuseum Kärnten verwahrt wird, erfolgte 1673 anlässlich der Hochzeit Leopolds I. mit Claudia Felicitas.³⁴ Die Gratulationsschrift und die Stammbäume werden im Folgenden behandelt.

Nicht erhalten ist nach Friedrich W. Leitner ein „gewisses Ehrenwerk“, das Calin anlässlich des kaiserlichen Geburtstags im Juni 1677 Leopold I. offerierte und wofür er 1500 Gulden erhielt.³⁵ Möglich wäre, dass damit das genealogische Werk über die Familie Pfalz-Neuburg gemeint ist, aus der die dritte Gemahlin des Kaisers stammte.³⁶ Nicht zur Ausführung gelangte vermutlich Calins ambitionierter Plan für ein Genealogisches Ehrenwerk, über das Calin dem Kaiser eine detaillierte, jedoch

²⁸ LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 527.

²⁹ LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 626–627, Nr. 7–8, 10, 12.

³⁰ Dominicus Franciscus CALIN VON MARIENBERG, *Thesaurus Genealogicus Omnium totius Europaei Orbis Regum et Principum Consanguinitates demonstrans. Authore Serenissimi Bauar: Elec: Bibliothecario Dominico Franciscis: Calin de Sancta Cruce /.../*, 1671, ÖNB, HAD, Cod. 9229; siehe auch LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 627, Nr. 11.

³¹ LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 627, Nr. 13.

³² Dominicus Franciscus CALIN VON MARIENBERG, *In optatissimo Natalis Diei recursu Augustissimi, potentissimi ac invictissimi Romanorum Imperatoris Leopoldi, Germaniae, Hungariae, Bohoemiae Regis; Archiducis Austriae; Ducis Burgundiae, Styriae, Carinthiae, Carniolae; &c.&c. Comitibus Habsburgi, Tyrolis & Goritiae &c. Eidem Sacrat. mae Majestati, nec non Pro communi totius Patriae applausu & congratulatione, inclytis utr. Austriae statibus ac deputatis; humillimo et devotissimo animo dedicata à Serenissimi Bavariae Electoris Bibliothecario &c. Dominico Franciscio Calin, de Sancta Cruce ex Comitatu Goritiae, Viennae 1666.*

³³ PELC 2013 (Anm. 12), S. 115, 117–118. Wie im Folgenden ersichtlich wird, hat Calin öfter mit dem Kupferstecher Johann Martin Lerch zusammengearbeitet. Nach Meinung von Friedrich Polleroß entwickelte sich der Kupferstecher Lerch zum »inoffiziellen Hofberichterstatter«; siehe Friedrich POLLERROSS, »Pro decore Majestatis«. Zur Repräsentation Kaiser Leopolds I. in Architektur, Bildender und Angewandter Kunst, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 4/5, 2003, S. 273.

³⁴ LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 627, Nr. 14.

³⁵ LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 532.

³⁶ Dominicus Franciscus CALIN VON MARIENBERG, *Gentilitius Honos Serenissimae Neoburgicae Prosapiae Duodecim Regiis Coronis Exornatus. Hoc est Opus Genealogico-Historicum In quo per succedentes Generationes stemmatographicè repraesentantur, qualiter Augustissima Neo-Imperatrix Eleonora Magdalena Theresia, Leopoldi Ter Justi, Ter Pii, Terque Magni Caes. Tertia Conjunx, Nata Com: Palatina Rheni in Neuburg, Ducissa Bavariae, Juliaci, Cliviae, Montium etc. /.../ Inter festivos Germaniae Applausus publicae luci expositus A Domino Francisco Calin de Marienberg, Equite Aurato, Comite Palatino & Historiographo Caesareo. Anno, quo AVSTRICA DOMVS AVGVSTA PROLE BEABITVR*, Viennae (1677); siehe auch LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 628–629, Nr. 23. Auf die Genealogie der Familie Neuburg dürfte sich jedoch auch ein Ansuchen Calins um Honorierung seiner Auflagen beziehen, das im April 1677 mit der Auszahlung von 300 Gulden positiv beantwortet wurde; siehe LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 527, 523.

undatierte Spezifikation vorlegte.³⁷ Leitner war der Meinung, dass die Spezifikation vor 1670 entstanden ist.³⁸ Im ersten Teil – dem *Österreichischen Ehrenwerk* – wollte Calin alle Markgrafen, Herzöge, Kaiser und Erzherzöge des Landes Österreich mit *bildnussen sambt ihren Elogijs unnd Symbolis* darstellen, außerdem alle Bistümer, Abteien und Prälaturen sowie alle Städte der kaiserlichen Erbländer mit Beschreibungen, Veduten und Wappen anführen, alle gräflichen und freiherrlichen Familien der kaiserlichen Erbländer mit ihren Wappen vorstellen sowie alle Erbländer *Cosmographicè in grundt gelegt* und beschreiben. Ebenso wollte Calin auch den zweiten (*Ungarisches Ehrenwerk*) und dritten Teil (*Böhmisches Ehrenwerk*) in fünf Kapitel einteilen, während der vierte – *Römisches Ehrenwerk* – in acht Kapiteln alle römischen Kaiser von Julius Caesar bis Leopold I., geistliche und weltliche Kurfürsten, geistliche Fürstentümer, weltliche fürstliche Familien, Reichsstädte, Reichsabteien und Prälaturen, Reichsgrafen und Freiherren sowie alle Fürstentümer des Heiligen Römischen Reichs vorstellen sollte.

Nach Leitner scheint seit 1677 Calins Verbindung zur kaiserlichen Hoffinanzkammer abgebrochen zu sein,³⁹ obwohl auch später noch dem Kaiser gewidmete Werke entstanden, wie z.B. eine Gratulationsschrift zur Geburt von Erzherzog Leopold Joseph und zum Geburtstag des Kaisers am 9. Juni 1682.⁴⁰ Nach dem Ende der Zuwendungen durch die Hoffinanzkammer entstanden auch drei Werke Calins, die im Codex 10109 in der Österreichischen Nationalbibliothek zusammengebunden sind.⁴¹ Auf den 26. September 1680 ist ein polemischer, in Linz entstandener Brief datiert, in dem Calin dem kaiserlichen Bibliothekar Daniel Nessel vorwarf, dass er die Abstammung der Habsburger von den Trojanern, Sicambren und Merowingern als Fabel bezeichne und dass er die Pflicht habe, seine These, die Habsburger entstammten der Familie der römischen Pierleonen, mit guten und sicheren Proben zu belegen.⁴² Aufgrund der kalligraphischen Ausführung ist anzunehmen, dass der Brief für den Kaiser und nicht für seinen Bibliothekar Nessel bestimmt war; bemerkenswert ist auch die Anführung Calins, dass er die Schrift *dabam Lincij ex angustissimo Musæolo*,⁴³ was auf einen Aufenthalt Calins in Linz schließen lässt. Die zweite Schrift im Codex 10109 ist ein Szenarium für ein „Huldigungsturnier“ (*Gran Torneo à Cavallo, Famosissimo Torneo*) mit dem Titel *Trionfo riportato dall'Invidia*, das 1680 datiert und Kaiser Leopold I. gewidmet ist.⁴⁴

³⁷ Dominicus Franciscus CALIN VON MARIENBERG, *Specifikation der Genealogischen Ehrnwerkh, welche, sofern Ihre Kayjs: Majjs: allernädigist beliebig wäre, khundten in Vier sonderliche Theil, der nachkhomenden Posteritet zu einem angedenken, forderist aber Zu Ihr Kayjs: Majjs: immerwehrender Ehr, Von mir Dominico Francisco Calin gemacht und aufgesetzt werden*, ÖNB, HAD, Cod. 4014. Zur Spezifikation siehe Joseph CHMEL, *Die Handschriften in der k. k. Hofbibliothek in Wien*, 1, Wien 1840, S. 441–445, Nr. 49; CORETH 1950 (Anm. 8), S. 40; LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 522–523.

³⁸ LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 523.

³⁹ LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 532.

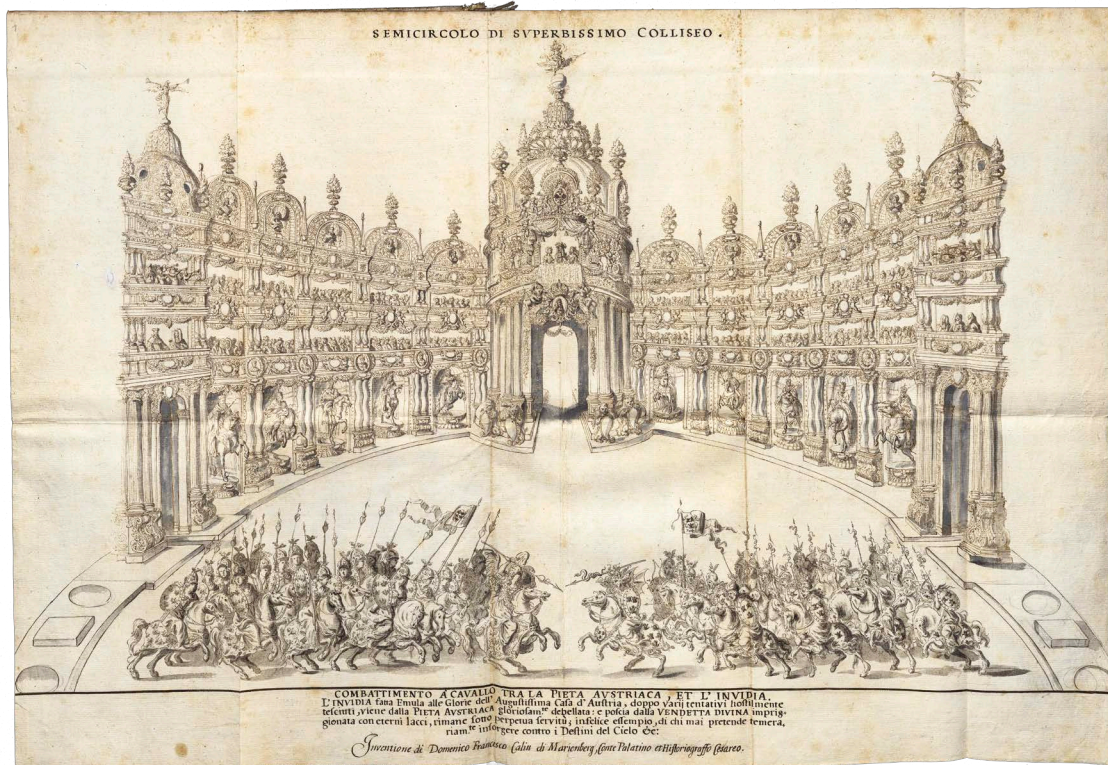
⁴⁰ LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 629, Nr. 28.

⁴¹ LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 628–629, Nr. 19–21, 26–27.

⁴² Dominicus Franciscus CALIN VON MARIENBERG, *Provocatio Humanissima Dominici Francisci Calin de Marienberg, Historiographi Caesarei etc. Scripta ad Danielelem Nesselium Caesareum Bibliothecarium etc. XXVI. Septembris, Anno Salutis MDCLXXX. Concernens primam Serenissimae Habspurgo-Austriae Gentis originem*, ÖNB, HAD, Cod. 10109, Fol. 26r–26v. Zu der Schrift siehe CORETH 1950 (Anm. 8), S. 40; LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 532–533.

⁴³ CALIN VON MARIENBERG 1680 (Anm. 42), Fol. 26v.

⁴⁴ Dominicus Franciscus CALIN VON MARIENBERG, *Trionfo riportato dall'Invidia. Rappresentazione d'un Gran Torneo à Cavallo, introdotto da Dodieci superbissime Comparses sopra tanti Carri Trionfanti, per solennizzare le Gran Glorie dell'Augustissima Casa d'Austria. Inventione semplicissima Humillissim. Dedicata à Sua Sacra Cesarea*



1. Dominik Franz Calin: *Semicircolo di superbissimo Colliseo*, 1680, Österreichische Nationalbibliothek, HAD, Cod. 10109, Fol. 1r

Für das Werk verfertigte Calin eine *SEMICIRCOLO DI SVPERBISSIMO COLLISEO* betitelte Zeichnung (Abb. 1). Die Inschrift unter der Darstellung ist zugleich eine Zusammenfassung des Szenariums, das einen Kampf zu Pferd beinhaltet: *COMBATTIMENTO A CAVALLO TRA LA PIETA AVSTRIACA, ET L'INVIDIA. L'INVIDIA fatta Emula alle Glorie dell'Augustissima Casa d'Austria, doppo varij tentativi hostilmente tesciuti, viene dalla PIETA AVSTRIACA gloriosam.^{te} debellata: e poscia dalla VENDETTA DIVINA imprigionata con eterni lacci, rimane sotto perpetua servitù; infelice essemplio, di chi mai pretende temerariam.^{te} insorgere contro i Destini del Cielo &c.* Invenzione di Domenico Francesco Calin di Marienberg, Conte Palatino et Historiograffo Cesareo. Auf der Zeichnung ist die prachtvolle Szene zu sehen, die von vergoldeten Statuen der Fürsten, Könige und Kaiser umgeben sein sollte, und die Calin im Text beschrieben hat. Da die Personifikation des Neides *l'occulto mistero* die Buchstaben A. E. I. O. U. nicht verstehen konnte und ihr auch die Furien dabei nicht helfen konnten, wird dem Neid als *Divino Oracolo* erklärt: *A.ustriacorum. E.rit. I.imperium. O.rbis. V.niversi!*⁴⁵

Real Maesta di Leopoldo Imperatore de Romani &c. Da Domenico Fran: Calin di Marienberg &c. L'Anno 1680, ÖNB, HAD, Cod. 10109, Fol. 1r-8v.

⁴⁵ Calins Interpretation der Buchstaben A. E. I. O. U. unterscheidet sich von der üblicheren *Austria erit in orbe ultima*, die auf Daniels Prophezeiung anspielt, Österreich würde als Vierte Weltmonarchie bis zum Ende der Welt bestehen bleiben; siehe dazu Elisabeth KOVÁCS, *Die Apotheose des Hauses Österreich. Repräsentation und politischer Anspruch*, *Welt des Barock* (Hrsg. Rupert Feuchtmüller, Elisabeth Kovács), Wien-Freiburg-Basel 1986, S. 75. Zu den verschiedenen Interpretationen der Buchstaben siehe Alphons LHOTSKY, *Die „Devise“ Kaiser Friedrichs III. und sein Notizbuch*, *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 60, 1952, S. 155–193; Karl VOCELKA, Lynne HELLER, *Die Lebenswelt der Habsburger. Kultur- und Mentalitätsgeschichte*

An der Handlung nehmen auch antike Götter und Personifikationen der Tugenden und Laster teil, bis unter Jupiters Kommando die *Vendetta Divina* und die *Austriaca Pietà* erscheinen und sich die *Spiriti Celestiali* mit *Invidia*, *Ambitione*, *Discordia* und *Perfidia* in einen Kampf verwickeln. Nach dem Sieg befiehlt Jupiter *all'Eternità*, zwölf Erbländer und vier Kontinente ins Kolosseum zu rufen. Sie kommen auf prächtigen Triumphwagen und *con il più superbo Sequito, che la mente humana potesse mai immaginarsi* und huldigen dem *Genio Immortale dell'August. Casa*. Die Handlung endet mit dem großen Turnier der Erbländer. Auf der Zeichnung ist nicht das Turnier, sondern der Kampf dargestellt. *Spiriti Celestiali* werden von *Pietas Austriaca* geleitet und sind mit Lanzen bewaffnet, die mit brennenden Herzen versehen sind. Auf den Helmen sind Adler dargestellt, während Fahne, Pferddecken und Schilde bemerkenswerterweise nur das Wappen von Niederösterreich tragen. Das feindliche Heer ist mit schlangenumwundenen Lanzen und Bögen bewaffnet, die Helme sind mit Fledermäusen versehen, auf der Fahne, den Pferddecken und Schilden ist das Wappen mit drei Fröschen dargestellt. Obwohl im Text nicht angedeutet, kann die *Invidia* anhand des Wappens mit Frankreich verbunden beziehungsweise als *französischer Neid* identifiziert werden, da drei Frösche im Wappen des legendären Frankenkönigs und des mutmaßlichen ersten französischen Königs Pharamundus (von Troja) vorkommen.⁴⁶ Das Kolosseum ist als prächtige halbkreisförmige Architektur dargestellt. Die Seitenflügel, auf denen sich in zwei Etagen die Balkone für das Publikum befinden, sind mit zehn Reiterdenkmälern und zahlreichen Porträts in Ovalrahmen und Porträtbüsten verziert, die als Habsburgische Ahnenreihe den Huldigungscharakter des Werkes betonen. In der Mitte befindet sich ein Rundtempel mit nur einer Loge, in der Kaiser Leopold I., seine dritte Gemahlin Eleonora Magdalena Theresia und die Kaiserinwitwe Eleonora Gonzaga dargestellt sind. Der Tempel wird von vier wappentragenden Löwen behütet. Unter der Kaiserloge befindet sich das gekrönte Porträt des Kaisers, während die Loge von dem Reichswappen und den Wappen von Ungarn und Böhmen umgeben ist. Als Bekrönung der prächtigen Kuppel dient die Weltkugel, die von einer Binde, die an den österreichischen Bindenschild erinnert, umfasst wird. Ein Adler, Attribut des oben dargestellten Jupiters und zugleich Reichssymbol, setzt seinen Fuß auf den Globus, der als Verdeutlichung von weltumspannenden Herrschaftsansprüchen gedeutet werden kann.⁴⁷

Die zweite Zeichnung Calins im Codex 10109 (Abb. 2) ist wahrscheinlich nicht als Illustration zur *Trionfo riportato dall'Invidia* entstanden, wie France Stele vermutete,⁴⁸ sondern zum Libretto des *Dramma Musicale* mit dem Titel *Copia della Semplicissima Inventione sopra le Quattro Monarchie del Mondo*.⁴⁹ Das Original soll nach Calin bereits 1675 entstanden sein, die erhaltene Kopie

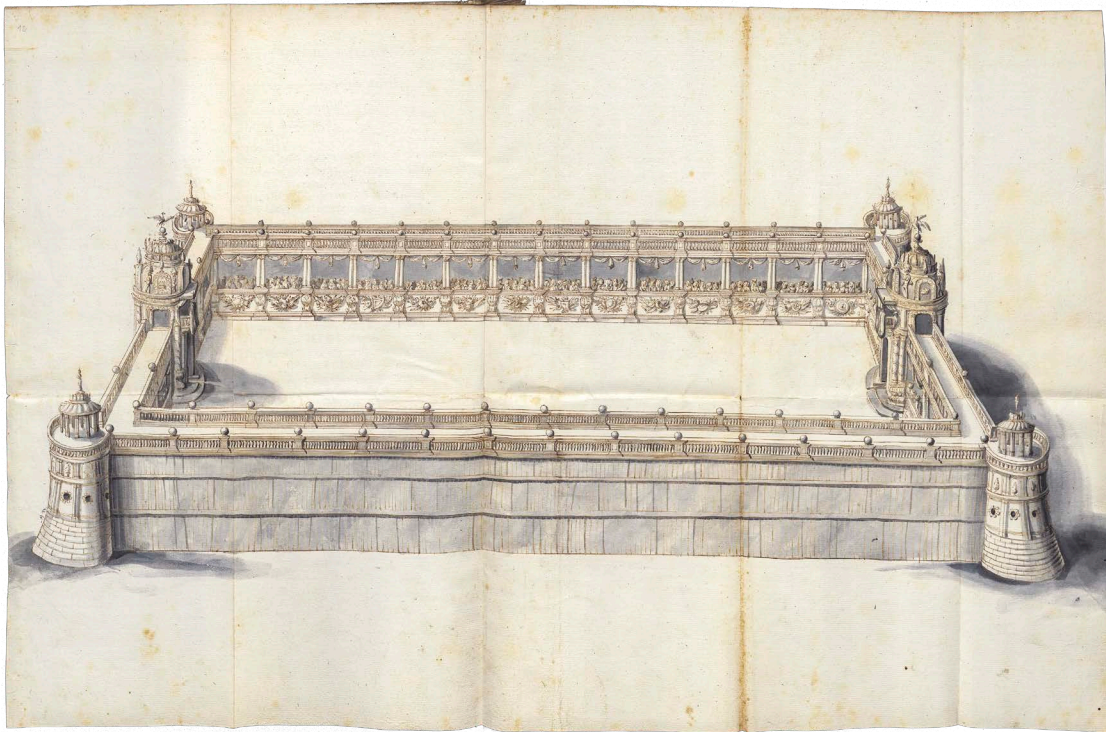
einer Familie, Graz-Wien-Köln 1997, S. 219–221; vgl. Jutta SCHUMANN, *Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I.*, Augsburg 2003 (Colloquia Augustana, 17), S. 250, 265, 269.

⁴⁶ Dazu siehe den Stammbaum Calins von 1666, der den Ursprung der Habsburger von den Frankenkönigen bzw. Pharamundus von Troia ableitet und in der Fortsetzung des Beitrags behandelt wird.

⁴⁷ Siehe SCHUMANN 2003 (Anm. 45), S. 269. Zur Feststellung, dass der Globus in seiner sinnbildlichen Form als Reichsapfel schon Ausdruck der Weltherrschaft der antiken Kaiser gewesen ist und dass er durch die Entdeckungen der Neuen Welt eine neue realpolitische Dimension erhielt, siehe Friedrich POLLEROS, „Sol Austriacus“ und „Roi Soleil“. Amerika in den Auseinandersetzungen der europäischen Mächte, *Federschmuck und Kaiserkrone. Das barocke Amerikabild in den habsburgischen Ländern* (Hrsg. Friedrich Polleroß, Andrea Sommer-Mathis, Christopher F. Laferl), Schloßhof im Marchfeld 1992, S. 54. Zum Globus als Herrschaftssymbol der Habsburger siehe Friedrich POLLEROS, „Austrie est imperare orbi universo“. Der Globus als Herrschaftssymbol der Habsburger, 1492–1992. *Spanien, Österreich und Iberoamerika* (Hrsg. Wolfram Krömer), Innsbruck 1993, S. 35–50.

⁴⁸ STELE 1926 (Anm. 7), S. 467.

⁴⁹ Dominicus Franciscus CALIN VON MARIENBERG, *Copia della Semplicissima Inventione sopra le Quattro Monarchie del Mondo, Humillissim:^{te} Dedicata in Poesia e Musica con un Dissegno di Gran Amfiteatro, a Sua Sacra*



2. Dominik Franz Calin: Zuschauertribüne für das *Dramma musicale Le Quattro Monarchie del Mondo*, um 1678, Österreichische Nationalbibliothek, HAD, Cod. 10109, Fol. 12r

kann man aber sicherlich nach der Aufführung der Prunkoper *La Monarchia latina trionfante*, die 1678 im Theater auf der Kurtine der Wiener Hofburg stattfand und auf die sich Calin im Titel bezieht, datieren.⁵⁰ Um die Triumphe der österreichischen Erblande zu feiern und *per festeggiare le Gran Glorie dell'Augustissima Casa d'Austria* schlug Calin Festlichkeiten vor, die außerhalb der Stadt Wien stattfinden und aus drei *solemnissime Feste* bestehen sollten: eines *Dramma Musicale*, einem *Gran Torneo* und einem *Fuoco Artificio*, aus dem ein Genius des Hauses Österreich *come immortal Fenice risorge à nuovi Trofei e Glorie*.⁵¹ Als Protagonisten des *Dramma Musicale* kommen die im Titel erwähnten Monarchien der Assyrer, Perser, Griechen und Römer vor, die von der Personifikation der *Ewigkeit* aus den Katakomben gerufen werden, die sie nur mit großer Mühe und bereits ganz blass verlassen können, sowie Jupiter, die vier Elemente, die vier Hauptwinde und die zwölf Tierkreis-Zeichen. Die österreichische Monarchie wird durch *Felicità Austriaca* personifiziert, die von den beiden Tugenden *Conseglio* und *Industria* begleitet wird, die der Devise Kaiser Leopolds I. (CONSILIO ET INDUSTRIA) entstammen.⁵² Vorgesehen war bereits das Ende der

Cesarea Real Maesta, L'Anno 1675. Domenico Francesco Calin etc. Dove si scuopre, che l'Opera esibita nel Gran Theatro, col Titolo La Monarchia Latina Trionfante per solennizzare la Gloriosissima Nascita del Serenissimo Arciduca Gioseppe etc. Sij stata tutta cavata da quella, ò al meno aplicata nel medemo tenore, ÖNB, HAD, Cod. 10109, Fol. 9r–11v, 13r–25r.

⁵⁰ Zur Ausführung siehe Andrea SOMMER-MATHIS, *Das Theater auf der Kurtine, Die Wiener Hofburg 1521–1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz* (Hrsg. Herbert Karner), Wien 2014, S. 425.

⁵¹ CALIN VON MARIENBERG 1675 (Anm. 49), Fol. 10r.

⁵² Zur Darstellungen der Devise Leopolds I. siehe Sibylle APPUHN-RADTKE, *Das Thesenblatt im Hochbarock. Studien*

Welt, doch nachdem die Götter das Auge Gottes gedreht hatten, bemerkten sie die Verdienste der *Semidei Austriaci* und beschlossen, die Fünfte Monarchie zu gründen, die von *Augustissima Casa d'Austria* geleitet wird und ewig gedeihen soll.⁵³ Der Kaiser wird als *glorioso Atlante* gepriesen, der das große Gewicht der Welt trägt, und als Doppelsonne (*Anagrammatico moto DVPLIO SOLE, cioè LEOPOLDVS*).⁵⁴ Auf der Zeichnung sind jedoch nicht die Protagonisten des *Dramma Musicale* zu sehen, sondern eine ephemere Zuschauertribüne, die als rechteckige Befestigung mit runden Ecktürmen, einer durchgehenden Dachterrasse mit Balustraden und zwei als Rundtempel gestalteten und mit Balkonen für vornehmste Gäste versehenen Bauten dargestellt ist. Es gibt keinen Hinweis darauf, ob Calins *Dramma Musicale* jemals ausgeführt wurde. Die Nachschrift auf der Titelseite *Dove si scuopre, che l'Opera essibita nel Gran Teatro, col Titolo La Monarchia latina trionfante per solennizzare la Gloriosissima Nascita del Serenissimo Arciduca Gioseppe etc. Sij stata tutta cavata da quella, ò al meno applicata nel medemo tenore* lässt darauf schließen, dass Calin mit der Kopie dem Kaiser bezeugen wollte, dass Nicolò Minato für das Libretto der Prunkoper *La Monarchia latina trionfante* seine drei Jahre ältere Idee kopiert hatte.⁵⁵ Obwohl sich die beiden Texte der klassischen Möglichkeiten der Panegyrik, wie dem Vergleich des Kaisers mit antiken Göttergestalten oder dem Lob seiner Tugenden bedienten, ist die Handlung der Prunkoper viel komplexer konzipiert. Außerdem verweist Minato auf die besondere Berufung des Hauses Habsburg, das er in der Nachfolge der Römischen Monarchie sieht⁵⁶ und nicht als Gründer einer „Fünften Monarchie“. Es ist anzunehmen, dass die Bezeichnung *Dramma musicale* und die Beischrift *in Poesia e Musica* die Forscher zu der falschen Annahme führte, Calin habe sich auch als Komponist betätigt.⁵⁷

Die bisher bekannten biographischen Daten über Calin können durch eine Zeichnung seines Wiener Hauses vervollständigt werden, die in einer seiner Handschriften erhalten ist.⁵⁸ Calin hat ein zweigeschossiges und siebenachsiges Haus mit vier Läden im Erdgeschoß gezeichnet; der Dachform ist zu entnehmen, dass es ein Eckhaus war (Abb. 3). Das Haus stand bei dem „Schönen Brunnen“, der sich an der Stelle des heutigen Tuchlaubenbrunnens (vor dem Haus Tuchlauben 8) befand. Die Verzierung der Fassade mit Emblemen und Beleuchtung wird im Folgenden behandelt. Anhand der Größe des Hauses darf man auf einen aufwendigen Lebensstil Calins schließen, der auch durch einen Hinweis der Niederösterreichischen Stände aus dem Jahr 1674 dokumentiert ist:

zu einer graphischen Gattung am Beispiel der Werke Bartholomäus Kilians, Weißenhorn 1988, S. 67–69; Sibylle APPUHN-RADTKE, Allegorie und Emblem, *Quellenkunde der Habsburgermonarchie* 2004 (Anm. 20), S. 993.

⁵³ CALIN VON MARIENBERG 1675 (Anm. 49), Fol. 18v.

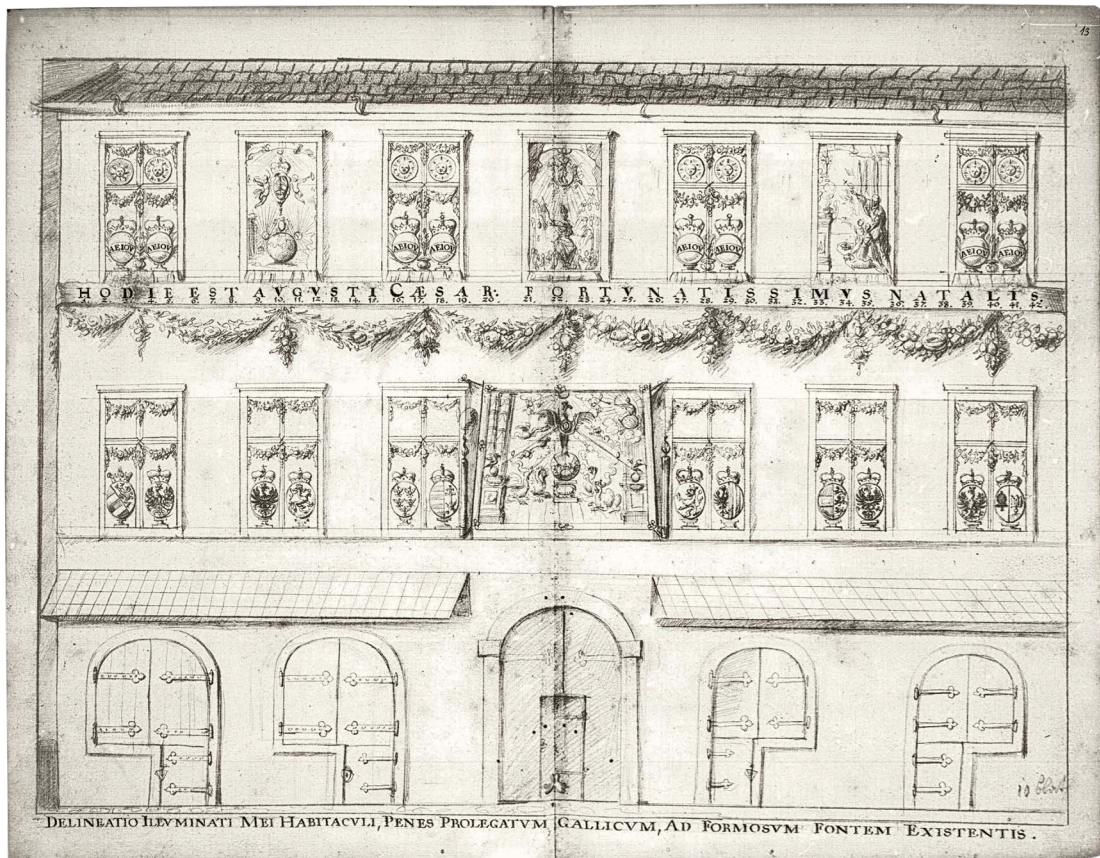
⁵⁴ Zum Anagramm *duplo sole* siehe SCHUMANN 2003 (Anm. 45), S. 197, 327, 383; Sibylle APPUHN-RADTKE, Sol oder Phaeton? Invention und Imitation barocker Bildpropaganda in Wien und Paris, *Kunst und Macht. Politik und Herrschaft im Medium der bildenden Kunst* (Hrsg. Wilhelm Hofmann, Hans-Otto Mühleisen), Münster 2005 (Studien zur visuellen Politik, 2), S. 111–112; POLLERROSS 2007 (Anm. 11), S. 380.

⁵⁵ Zur Prunkoper *La Monarchia latina trionfante* siehe Maria GOLOUBEVA, *The Glorification of Emperor Leopold I in Image, Spectacle and Text*, Mainz 2000 (Veröffentlichungen des Instituts für europäische Geschichte Mainz, 184), S. 105; SCHUMANN 2003 (Anm. 45), S. 256–258; zu dem Librettisten Graf Nicolò Minato und seiner Rolle am Hof GOLOUBEVA 2000 (Anm. 55), S. 49–51, 81, 88, 96–97, 157–158.

⁵⁶ Vgl. SCHUMANN 2003 (Anm. 45), S. 257.

⁵⁷ STELE 1926 (Anm. 7), S. 467; LISAC 1982 (Anm. 1), S. 12.

⁵⁸ Dominicus Franciscus CALIN VON MARIENBERG, *Congratulatoria Emblemata, et Luminaria ad Auspicatissimas Cunas Serenissimi Neogeniti Archiducis Leopoldi &c. Inter Festivus Applausus Publice Repraesentata à Dominico Francisco Calin de Marienberg, Equite Aurato, Com. Palat., et Histor. Caesareo, Viennae Austriae, Anno Chr. MDCLXXXII, Mense Iunio*, ÖNB, HAD, Cod. 8321, Fol. 13. Zur Gratulationsschrift siehe auch LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 629, Nr. 28.



3. Dominik Franz Calin: *Delineatio illuminati mei habitaculi*, 1682, Österreichische Nationalbibliothek, HAD, Cod. 8321, Fol. 13r

„/.../ gesetzt auch es möhten die Löbl. Ständ Ihme Calin für sein bemühung waß aussetzen, so ist doch leicht zu erahten daß Er mit einem wenigen niht vergnügt sein wird, weilen Er die underhaltung auff sein völliges Haußwesen begehrt /.../“⁵⁹

Wer zu Calins Haushalt gehörte, ist nicht überliefert. Man darf annehmen, dass in seinem Haus auch Maria Anna Sibylla Calin wohnte, die nach Meinung von Leitner entweder die Witwe des vor 1667 verstorbenen Johann Calin oder die Ehefrau von Dominik Franz Calin war.⁶⁰ Aus der Korrespondenz mit der Hoffinanzkammer 1671 wird jedoch ersichtlich, dass Maria Anna Sibylla die Gemahlin von Dominik Franz Calin und nicht seine Schwägerin war.⁶¹ Vor dem 10. November 1671 ersuchte Frau Calin Kaiser Leopold I. um eine Abgeltung ihrer Schreibarbeiten, die sie im

⁵⁹ Zitiert nach LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 529.

⁶⁰ Nach den Forschungen von Friedrich W. Leitner hat Johann Calin bereits um 1656 den Niederösterreichischen Ständen den Vorschlag unterbreitet, ein „Genealogisches Ehrenwerk“ herauszugeben, das er jedoch nicht vollendete. Seine Witwe überbrachte den Niederösterreichischen Ständen das unvollendete Werk und Dominik Franz Calin bekundete am 11. Oktober 1667 den Ständen sein Interesse, das unvollendet gebliebene Werk seines Bruders fortzuführen. Obwohl Dominik Franz von den Ständen dazu ermächtigt wurde, fand die Ausgabe eines auf Niederösterreich bezogenen genealogischen Ehrenwerks aber offensichtlich keine Verwirklichung; siehe CORETH 1950 (Anm. 8), S. 126; LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 528–529.

⁶¹ Vgl. LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 528–529.

Zusammenhang mit der Abfassung eines genealogischen Werkes geleistet hatte; ihr wurden zugleich mit Dominik Franz Calin, „/.../ wegen einer durch Ihn verfaßt und Ihrer Mays: offerierten Genealogia 300 fl. recompens /.../“ zugeteilt.⁶² Aus dem Bittgesuch kann man entnehmen, dass die Handschrift mit Emblemen illustriert war: „/.../ allerunderthenigst offerirt als auch Sie vor ohngefahr 10. Wochen ein von Ihr zusambengeschrieben: und besagt Ihren Ehemann componirt mit Emblematis geziertes opusculum diemietigist uberraiht habe /.../“⁶³ Mit dem von Dominik Franz Calin „komponierten“ und von Maria Anna Sibylla Calin ausgeführten Heft ist die 1671 datierte Handschrift *Corona Immortalis Gloriar in Leopoldi Augusti Caesaris praeclaris virtutibus effigiata* gemeint, die kalligraphisch in Antiqua in Goldschrift geschrieben ist.⁶⁴ Dem Titelblatt folgen das Widmungsblatt und acht Blätter mit ovalen Darstellungen und Begleittexten. Sie folgen der für die Embleme charakteristischen dreiteiligen Bild-Text-Kombination mit Lemma, Ikon und erläuterndem Epigramm,⁶⁵ wobei statt Lemma eine der habsburgischen Herrschertugenden *Pietas*, *Clementia*, *Fortitudo*, *Prudentia*, *Iustitia*, *Religio*, *Pax* und *Felicitas* eingefügt ist.⁶⁶ In der Widmung an Kaiser Leopold I. erwähnt Maria Anna Sibylla Calin bescheiden ihre mangelnde Bildung und die Nichtbeherrschung der lateinischen Sprache, jedoch offeriert sie dem Kaiser das Büchlein mit *propria syngrapha*, woraus man entnehmen kann, dass sie die Darstellungen selbst gemalt hat. Sie erwähnt auch, dass sie, als ihr Ehemann dem Kaiser das Werk *Gloriar Coronam* gewidmet habe, den Beschluss gefasst habe, ihm das Büchlein zu schenken.⁶⁷ Einen Hinweis für die Annahme, dass Maria Anna Sibylla trotz gebotener Bescheidenheit selbstbewusst ihre Fähigkeiten betonen wollte, ergibt sich aus ihrer Angabe, dass sie sich zur Schenkung auch deswegen berechtigt fühle, weil ihr die mysteriöse Natur des Schicksals den Namen Sibylla gegeben habe.⁶⁸

Corona Pietatis wird durch eine Weltkugel veranschaulicht, die durch eine Binde mit den Buchstaben A. E. I. O. U., einem Kreuz, der Kollane des Ordens vom goldenen Vlies, der Kaiserkrone, zwei Zeptern und Palmen- und Lorbeerzweigen versehen ist (Abb. 4).⁶⁹ Die Verbindung der Weltkugel mit der Formel A. E. I. O. U. kann zur Regierungszeit Leopolds I. als Verdeutlichung der weltumspannenden Herrschaftsansprüche der Habsburger gedeutet werden, da das Motto von dem kaiserlichen Bibliothekar Peter Lambeck als Kürzel für die Sätze *Austriae est imperare orbi universo* bzw. *Alles Erdreich ist Oesterreich untertan* entschlüsselt wurde.⁷⁰ Hinter der Krone, auf der ein Adler sitzt, befinden sich Flammen (die brennende Frömmigkeit). Die Weltkugel steht in Wien auf dem Platz *Am Hof* und wird links von dem jesuitischen Professhaus flankiert, das zwischen 1660 und 1663 vom Hofarchitekten Filiberto Luchese mit einer neuen Fassade versehen wurde, die auch eine bühnenartige Terrassenanlage als Raum für die Inszenierung der kaiserlichen Frömmigkeit

⁶² LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 529.

⁶³ Zitiert nach LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 529.

⁶⁴ CALIN 1671 (Anm. 6).

⁶⁵ Zur idealen dreiteiligen Bild-Text-Kombination der Embleme siehe APPUHN-RADTKE 2004 (Anm. 52), S. 971.

⁶⁶ Vgl. KOVÁCS, MAZAL 1986 (Anm. 6), S. 80, Kat. Nr. 3.06. Zu den Tugenden, die zur Repräsentation und Glorifizierung Leopolds I. vorkommen, siehe GOLOUBEVA 2000 (Anm. 55), S. 168–189.

⁶⁷ CALIN 1671 (Anm. 6), Fol. 2r.

⁶⁸ CALIN 1671 (Anm. 6), Fol. 2r.

⁶⁹ Zur *Pietas* als Herrschertugend siehe Anna CORETH, *Pietas Austriaca. Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich*, Wien 1959, S. 9–16.

⁷⁰ Siehe dazu LHOTSKY 1952 (Anm. 45), S. 180; POLLERROSS 1993 (Anm. 47), S. 45–46; vgl. SCHUMANN 2003 (Anm. 45), S. 269.



4. Maria Anna Sibylla Calin: *Corona Pietatis*,
 1671, Österreichische Nationalbibliothek, HAD,
 Cod. 10176, Fol. 3r

Fortitudinis wird auf die Siege Leopolds Bezug genommen, dem *Mars centum clara trophæa dedit* (Abb. 5). Maria Anna Sibylla stellte einen mit Bindenschild und Fahnen versehenen Altar dar, auf dem eine gekrönte Kartusche mit der Initialen L für Leopold steht, die in der Himmelszone mit einem Lorbeerkranz gekrönt ist. Im Hintergrund vertreibt ein Löwe die flüchtenden Osmanen, womit wahrscheinlich auf die siegreiche Schlacht bei St. Gotthard im Jahre 1664 angespielt ist. *Corona Prudentiae* huldigt Leopold, der von Pallas Athena, Apollo und den Musen gesegnet ist, als Säule des Hauses Habsburg. Maria Anna Sibylla stellte einen auf Büchern stehenden Globus dar, auf dem ein gekrönter und mit zwei Schlangen umschlungener Spiegel steht. Rechts ist eine Tempelfassade mit zwei Säulen,

miteinbezieht.⁷¹ Maria Anna Sibylla Calin stellte jedoch nicht die Terrassenanlage dar, sondern ein Gebäude mit dem Bindenschild über dem Hauptportal und Kaiserstatuen in den Nischen, die auf die Habsburger Ahnen Bezug nehmen. Rechts befindet sich die Mariensäule, mit der Maria Anna Sibylla sowohl auf die Marienfrömmigkeit als eine der beiden zentralen Formen der habsburgischen Frömmigkeit Bezug nimmt⁷² als auch auf die zu diesem Zeitpunkt aktuelle Neuaufrichtung der Säule, als unter Kaiser Leopold die steinernen Skulpturen durch einen aufwendigen Metallguss ersetzt wurden; die Weihe erfolgte am 8. Dezember 1667.⁷³ Das Bild bezeugt, dass der Autorin (bzw. ihrem Ehemann) die Immaculata-Verehrung als Schwerpunkt des kaiserlichen Marienkultes bekannt war, vermutlich auch die Bedeutung der Statue für den Kaiser, der nach dem Vorbild der Bronzestatue von Jakob Herold für die Schatzkammer beim Augsburger Goldschmied Philipp Küsel eine 129 cm hohe Nachbildung aus vergoldetem Silber und Edelsteinen bestellte.⁷⁴

In der *Corona Clementiae* wird Kaiser Leopold mit der Sonne verglichen und als gekröntes, mit einem Auge versehenes Herz, das Tag und Nacht wohlthätig ist, dargestellt.⁷⁵ In der *Corona*

⁷¹ Herbert KARNER, *Pietas Mariana und die Heilung der Städte. Sakralität des Herrschers im öffentlichen Raum, Sakralisierungen des Herrschers an europäischen Höfen. Bau – Bild – Ritual – Musik (1648–1740)*, Regensburg 2019, S. 141–142.

⁷² Zur Marienfrömmigkeit der Habsburger im 17. Jahrhundert siehe CORETH 1959 (Anm. 69), S. 43–59.

⁷³ Zur Neuaufrichtung der Mariensäule und dem ikonographischen Programm siehe KARNER 2019 (Anm. 71), S. 139–153.

⁷⁴ Siehe dazu Friedrich POLLERROSS, *Die Immaculata, Kaiser Leopold I. und ein römisches Thesenblatt der Laibacher Franziskaner*, *Acta historiae artis Slovenica*, 23/1, 2018, S. 93–95.

⁷⁵ Abgebildet in KOVÁCS 1986 (Anm. 45), S. 71.



5. Maria Anna Sibylla Calin: *Corona Fortitudinis*, 1671, Österreichische Nationalbibliothek, HAD, Cod. 10176, Fol. 5r



6. Maria Anna Sibylla Calin: *Corona Religionis*, 1671, Österreichische Nationalbibliothek, HAD, Cod. 10176, Fol. 8r

hinter der die Sonne aufgeht, links sieht man eine befestigte Stadt, wahrscheinlich Wien. Im erläuternden Epigramm der *Corona Iustitiae* vergleicht Calin Kaiser Leopold mit einer Palme, die von Maria Anna Sibylla in der Mitte der Darstellung wiedergegeben wurde. Die Palme ist mit einem Herzogshut neben den Wurzeln, einer Königskrone um den Stamm und einer Kaiserkrone über der Baumkrone geschmückt.⁷⁶ Blitze gefährden die Palme, die von den Winden mit Pfeilen und Schlangen beschossen wird, was als Hinweis auf äußere Feinde (die Osmanen) und innere Feinde bzw. Rebellen, die im Text genannt werden, zu verstehen ist.

Corona Religionis bezieht sich auf den Aufschwung des wahren Glaubens unter Leopold I. und das Verschwinden der *Synagoga*, womit auf die Vertreibung der Juden aus Wien 1670 angespielt wird, bei der aufgrund eines Gelöbnisses der Kaiserin Margarita Teresa die Bewohner des jüdischen Ghettos vertrieben, die ehemalige Judenstadt zur Leopoldstadt umbenannt und an der Stelle der zerstörten Synagoge die Leopoldskirche erbaut wurden.⁷⁷ Maria Anna Sibylla stellte die *Synagoga* als eine Fledermaus dar, die aus einem Geschütz abgefeuert und von den Blitzen, die aus der Kaiserkrone

⁷⁶ Abgebildet in KOVÁCS 1986 (Anm. 45), S. 71.

⁷⁷ Brigitte HAMANN, *Die Habsburger. Ein biographisches Lexikon*, Wien 1988, S. 280; POLLEROS 2003 (Anm. 33), S. 218.



7. Maria Anna Sibylla Calin: *Corona Felicitatis*, 1671, Österreichische Nationalbibliothek, HAD, Cod. 10176, Fol. 10r

Anna Sibylla die Schrift in Goldfarbe und die Malereien mit Temperafarben und Muschelgoldtechnik ausführte. Der ikonographische Entwurf der Bilder dürfte seine Erfindung sein, da aus den Bildern eine gute Kenntnis des in den jesuitischen Schulen gepflegten emblematischen Denkens ersichtlich ist. Die im Manuskript *Corona Immortalis Gloriar* bezeugte Zusammenarbeit des Ehepaars lässt die Annahme zu, dass Maria Anna Sibylla auch bei der Ausführung anderer gemalter Werke, die nur von Calin signiert sind, beteiligt war.

Die Geburten der *Aurora* und des *Sol Oriens*, die Hochzeit von *Margarita* und *Duplo Sole* sowie französische Sonne vs. österreichische Doppelsonne

Im Folgenden werden vier Werke behandelt, die zu den emblematischen Festschriften gehören, die an einen bestimmten Anlass gebunden waren.⁷⁹ Alle vier haben eine ähnliche Struktur mit Frontispiz, Titelblatt, Widmung, Vorwort und vollständigen Emblemen, die aus dem einführenden Lemma

kommen, vernichtet wird (Abb. 6). Dass sich seit der gewaltsamen Vertreibung der Andersgläubigen hier nur dem christlichen Gott geweihte Tempel befinden, wird durch eine Kirche im Hintergrund visualisiert. *Corona Pacis* preist Kaiser Leopold als Friedenskaiser und betont, dass *sub nostro Regno gubernat Amor*.⁷⁸ Auf der von der Sonne bestrahlten Erde küssen sich zwei gekrönte Tauben, während in der Himmelszone zwei Hände ein Zepter halten. Das Zepter ist von Lorbeer umwunden, in der Mitte mit einer Königs- und oben mit der Kaiserkrone versehen. Die Huldigungsmotivik gipfelt in der *Corona Felicitatis* mit Glückwünschen an den Kaiser und sein Geschlecht und mit einer Anspielung auf *Fortuna* (Abb. 7). Auf einem Altar ist eine geflügelte Weltkugel als Attribut der *Fortuna* dargestellt. Die Kugel trägt außerdem die Kaiserkrone. Aus ihr wächst der Anker der Hoffnung, auf dem der Kaiseradler sitzt und der Sonne entgegenstrebt. Links ist eine Zypresse dargestellt, die Reichsapfel als Früchte trägt.

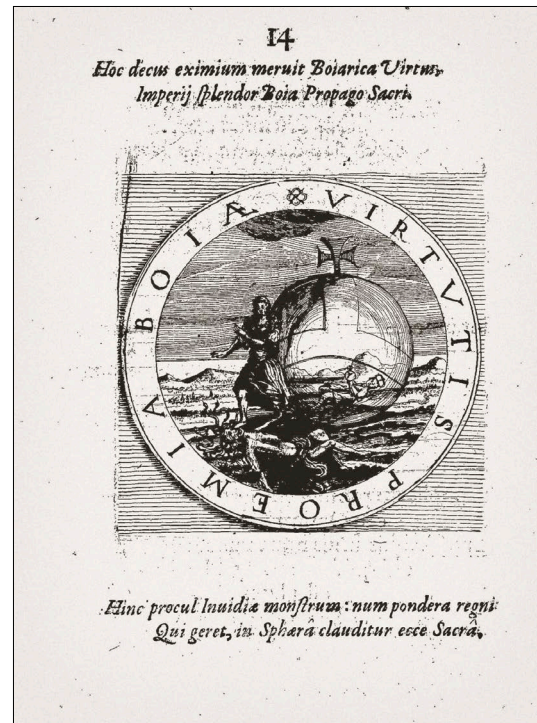
Welche Teile des Manuskripts Maria Anna Sibylla Calin und welche Dominik Franz Calin zuzuschreiben sind, kann nicht eindeutig geklärt werden. Wie oben angeführt, war Dominik Franz Autor der Texte, während Maria

⁷⁸ Abgebildet in KOVÁCS 1986 (Anm. 45), S. 71.

⁷⁹ Zu emblematischen Festschriften siehe APPUHN-RADTKE 2004 (Anm. 52), S. 986–988.



8. *Similes natura creavit*, in: Dominik Franz Calin, *Aurora exorta*, München 1660



9. *Virtutis proemia Boiae*, in: Dominik Franz Calin, *Aurora exorta*, München 1660

(*motto*), dem bildlichen Ikon (*pictura*) und dem erläuternden Epigramm (*subscriptio*) bestehen.⁸⁰ Während seines mutmaßlichen Aufenthalts in München publizierte Calin zwei Gratulationsschriften für das bayerische Kurfürstenpaar,⁸¹ bei denen er als Autor der Texte sowie Entwerfer und vielleicht Zeichner der Abbildungen tätig war, während die Kupferstiche wahrscheinlich von anderen Künstlern angefertigt wurden. Die Gratulationsschrift anlässlich der Geburt von Maria Anna, der ältesten Tochter von Kurfürst Ferdinand Maria, für die Calin die Metapher der Aurora verwendete, die hoffnungsvoll die Geburt der Sonne (des Thronfolgers) ankündigt, ist mit acht nicht signierten Emblemen illustriert (Abb. 8).⁸² Leitners Behauptung, dass die Schrift „mit selbstverfertigten emblematischen Darstellungen in Kupferstich geschmückt worden“ sei,⁸³ kann nicht bestätigt werden, da Calins Tätigkeit als Kupferstecher sonst nicht bezeugt ist. Es scheint, als seien die runden Bilder der Embleme von einem nicht besonders befähigten Künstler ausgeführt worden, worauf vor allem die figuralen Darstellungen schließen lassen (Abb. 9). Die Bilder der Embleme enthalten zahlreiche Hinweise auf das Haus Wittelsbach,

⁸⁰ Siehe dazu APPUHN-RADTKE 2004 (Anm. 52), S. 971.

⁸¹ Zu den Gratulationsschriften siehe Lorenz SEELIG, *Aspekte des Herrscherlobs – Max Emanuel in Bildnis und Allegorie, Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700. 1: Zur Geschichte und Kunstgeschichte der Max-Emanuel-Zeit* (Hrsg. Hubert Glaser), München 1976, S. 6, 24.

⁸² Dominicus Franciscus CALIN VON MARIENBERG, *Aurora exorta. Hoc est Serenissima princeps Maria Anna Christina Iosepha Theresia Caietana Antonia Francisca Felix Hyacinta Victoria serenissimis Bavariae principibus Ferdinando Mariae et Adelaidae Henrietae anno quo Gratia De Coelis Bolas Mana Vlt In oras felicissime progenita. Cuius Auspicatissimos Exortus Carmine atque Emblemate Dominicus Franciscus Calin de sancta Cruce ex Comitatu Goritiae repraesentavit*, Monachii 1660.

⁸³ LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 530.



10. Dominik Franz Calin, Kaspar Amort, Wolfgang Kilian; Frontispiz, in: Dominik Franz Calin, *Sol Oriens*, München 1662

Land, während die Personifikation der herrscherlichen Wachsamkeit (Krone, Zepter und Kranich) einen nackten Feind besiegt. Zur Geburt von Maximilian II. Emanuel publizierten auch die Münchner und Kölner Jesuiten Gratulationsschriften, die ebenfalls emblematisch konzipiert sind, was Lorenz Seelig zu der Feststellung veranlasste, dass die drei illustrierten Publikationen die zunehmende Bedeutung der emblematischen Gelegenheitsliteratur im höfischen Bereich belegen.⁸⁶ Allen dreien liegt zwar der Gedanke zugrunde, den Kurprinzen mit der über Bayern aufgehenden Sonne zu identifizieren,⁸⁷ sie unterscheiden sich jedoch beträchtlich in dem Entwurf des Frontispizes. In der Schrift der Kölner Jesuiten ist der Kurprinz in der Wiege liegend dargestellt, die von seinen elf heiligen Namenspatronen umgeben ist, während die Münchner Jesuiten mit der Darstellung der

wie das Wappen, den Kurfürstenhut und die heraldischen Löwen.

Calins Anteil an den Darstellungen ist besser in der Gratulationsschrift ersichtlich, die 1662, anlässlich der Geburt von Maximilian II. Emanuel oder *Sol Oriens* erschienen ist und zwölf komplexere Embleme sowie das Frontispiz enthält.⁸⁴ Am unteren Rand des Frontispizes sind die Signaturen des Inventors Calin (*Dominicus Fran. Calin in.*), des Zeichners Kaspar Amort (*C. Amort delin.*) und des Stechers Wolfgang Kilian (*Wolffg. Kilian scul.*) angebracht (Abb. 10).⁸⁵ Calin entwarf eine Darstellung des jungen Prinzen auf einem Thron, der mit einem Baldachin überdacht und von wappentragenden Löwen bewacht wird. Der Thron steht in einer offenen Ruhmeshalle, die mit Obelisk, Büsten und Skulpturen der Tugenden ausgestattet ist. Die Personifikationen von Herrschaft (mit Weltkugel und Kurfürstenhut) und Ruhm (mit Palmenzweig und Lorbeerkranz) verbeugen sich vor Maximilian Emanuel und bringen Wohlstand (Füllhorn) und Hoffnung (Anker) ins

⁸⁴ Dominicus Franciscus CALIN VON MARIENBERG, *Sol Oriens*. In *Serenissimo Principe ac Domino, Domino Maximiliano Emmanuele Ludovico Maria Iosepho Caietano Antonio Nicolao Francisco Ignatio Felice, Serenissimi et Potentissimi Principis ac Domini, Domini Ferdinandi Mariae, Utr. Bauariae & Sup. Palat. Ducis, Com. Pal. Rheni, S.R.I. Archidap. & Electoris, Landgrauij Leichtenbergae, nec non Serenissimae Principis ac Dominae, Dominae Mariae Henrietae Adalaidae, Utriusq; Bauariae & Sup. Palat. Ducis. Com. Pal. Rh. Electr. Landgrauiae Leichtenbergensis, Natae Regiae Principis Sabaudiae &c. Dilectissimo Filio effigatus à Dominico Francisco Calin, de Sancta Cruce ex Comitatu Goritiae, Monachij 1662*. Zur Gratulationsschrift siehe auch LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 530, 625–626.

⁸⁵ In den Chronogrammen der Inschriften kommt das Geburtsjahr 1662 sechsmal vor: *SICVT SOL ORIENS MVNDVS*; *MAXIMILIANVS EMMANVEL BA VARÆ DOMVS FELICITAS*; *CÆLI GAVDIVM / TERRÆQVE DELICIVM*; *AVITE SEDIS COLVMEN*; *PROMISSVS À DEO ELECTOR BA VARÆ*.

⁸⁶ SEELIG 1976 (Anm. 81), S. 6.

⁸⁷ SEELIG 1976 (Anm. 81), S. 6.

Erbauung eines Triumphbogens auf die künftigen Taten Max Emanuels anspielten.⁸⁸ Der Kupferstich für die Münchner Jesuiten war ebenfalls von Kaspar Amort gezeichnet worden, wurde jedoch von Bartholomäus II. Kilian ausgeführt.⁸⁹

In Calins Gratulationsschrift befinden sich zwölf Embleme, die von Wolfgang Kilian (*Wolffg. Kilian scul.*) signiert sind. Hier bleibt die Kartusche mit sechs ovalen kleineren Emblemen, die eigene Motti tragen, immer gleich, nur die Darstellungen im zentralen Oval zeigen das jeweilige Motto. Wahrscheinlich wurden sie ebenfalls von Kaspar Amort gezeichnet und von Calin entworfen (Abb. 11).⁹⁰ Die kleinen Embleme in den Rahmenkartuschen spielen mit der Darstellung eines großen und eines kleinen Löwen auf das Verhältnis von Vater und Sohn und die Erziehung des jungen Prinzen zum Herrscher (*Sic decet tueri*) an, die auf *Pietate, Religione, Arcto foedere* und *Non luditur* gründen soll. Das untere Rahmenemblem (*Ex utroque*) verweist auf seine künftige Herrschaft im Rhein- und Donaugebiet bzw. auf den einstmaligen ungeteilten Besitz der Wittelsbacher, der die Pfalz und Bayern umfasste.⁹¹ Die Beziehung von Vater und Sohn wird besonders im zwölften Emblem (*HIC DECVS OMNE TVVM*) hervorgehoben, auf dem Ferdinand Maria seinem Sohn die Ahnen aus dem Haus Wittelsbach vorstellt, die auf Postamenten in einer Zypressenallee stehen, die mit einem Triumphbogen endet. Im erläuterten Epigramm nennt Calin Albrecht I. als Vorbild für *Pietas*, Albrecht II. für *Sapientia*, Wilhelm I. für *Constantia*, Albrecht III. für *Magnanimitas*, Wilhelm II. für *Religio*, Maximilian für *Iustitia* und Ferdinand Maria für *Clementia*.

Eine ähnliche Struktur wie die beiden Gratulationsschriften anlässlich der Geburten der ältesten Kinder des Kurfürsten Ferdinand Maria zeigt die 1666 in Wien publizierte Gratulationsschrift, die anlässlich der Hochzeit von Leopold I. und der Infantin Margarita Teresa erschien.⁹² Auf dem Frontispiz befindet sich die Signatur des Kupferstechers Johann Martin Lerch (*Joh. Mart. Lerch sc. Viennæ*), der wahrscheinlich auch die Kupferstiche der nicht signierten Embleme nach der



11. Wolfgang Kilian nach Dominik Franz Calin (?) und Kaspar Amort: *Hic decus omne tuum*, in: Dominik Franz Calin, *Sol Oriens*, München 1662

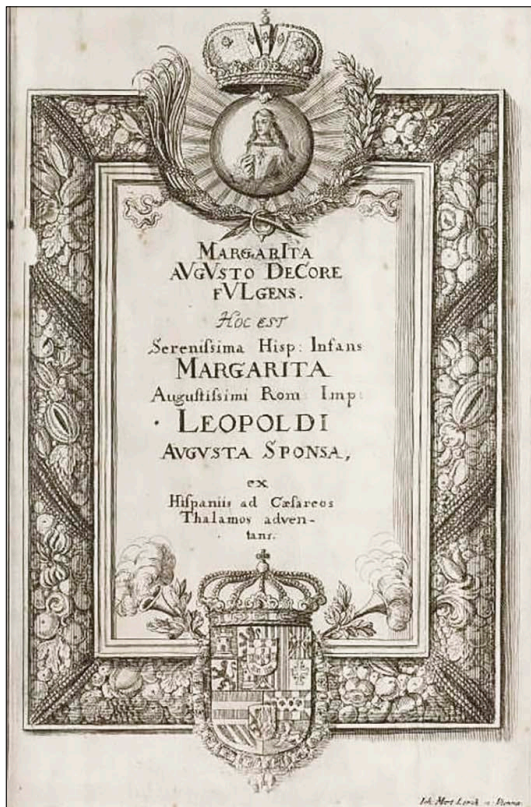
⁸⁸ Lorenz SEELIG, *Fama prognostica, Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700. 2: Katalog der Ausstellung im Alten und Neuen Schloß Schleißheim* (Hrsg. Hubert Glaser, Reinhold Baumstark, Annemarie Seling), München 1976, S. 5–6, Kat. Nr. 6; zu dem Frontispiz siehe auch POLLERROSS 2007, S. 385–386.

⁸⁹ SEELIG 1976 (Anm. 88), S. 5.

⁹⁰ Zu den Emblemen siehe Lorenz SEELIG, *Emblematische Huldigung auf die Geburt Max Emanuels, Kurfürst Max Emanuel* 1976 (Anm. 88), S. 6, Kat. Nr. 7.

⁹¹ SEELIG 1976 (Anm. 90), S. 6.

⁹² CALIN VON MARIENBERG 1666 (Anm. 32).



12. Johann Martin Lerch nach Dominik Franz Calin: Frontispiz, in: Dominik Franz Calin, *In optatissimo Natalis Diei recursu*, Wien 1666

Invention und der Zeichnung von Calin anfertigte. Die erste Eheschließung Leopolds löste eine Welle von Gratulationsschriften aus, von denen einige emblematisch angelegt waren.⁹³ Wie die Grazer Jesuiten mit *Genealogia Serenissimae Domus*⁹⁴ und der Hofkaplan Sebastian Glavinich (Glavinić de Glamoč; 1632–1697) mit *Deplua charitum Aurora*,⁹⁵ deutete auch Calin in seiner Gratulationsschrift im panegyrischen Verfahren den Namen der Braut Margarita (Perle), der positive und politisch folgenreiche Assoziationen wachrufen sollte.⁹⁶ Auf dem Frontispiz wird das Porträt der neuen Kaiserin auf einer vollkommen runden Perle in einer muschelartigen Umrahmung dargestellt, die von Palmen- und Lorbeerblättern umgeben und mit der Kaiserkrone bekrönt ist (Abb. 12). Als Vorlage für das Brustbildnis der (zukünftigen) Kaiserin diente das ganzfigurige Verlobungsporträt, das Gérard Duchâteau 1664 in Madrid gemalt hatte, 1665 nach Wien kam und in der Hofburg verwahrt wurde.⁹⁷ Im unteren Teil des Frontispizes ist das gekrönte spanische Wappen mit zwei lorbeerumgebenen Posaunen der *Fama* dargestellt.⁹⁸ Die Bordüre des Frontispizes weist mit Perlenschnüren, Blüten und

Früchten auf den Wohlstand und die Fruchtbarkeit von Margarita Teresa hin, die den Fortbestand der Dynastie garantieren sollte,⁹⁹ und wiederholt sich in der Umrahmung der fünf Embleme, während die anderen fünf mit Perlenschnüren und Muscheln umrahmt sind. Eine Perle ist

⁹³ APPUHN-RADTKE 2004 (Anm. 52), S. 983.

⁹⁴ *Genealogia Serenissimae Domus Austriacae a Philippo Primo rege Hispaniarum, altero Austriacae magnitudinis fundatore ad augustissimos caesares Leopoldum, et Margaretham deducta, et eisdem augustissimis, dum felici, et toto orbe desiderato hymenaeo jungerentur. Submississime dedicata ab Archiducali Collegio Graecensi Societatis Jesu, Graecii 1666.*

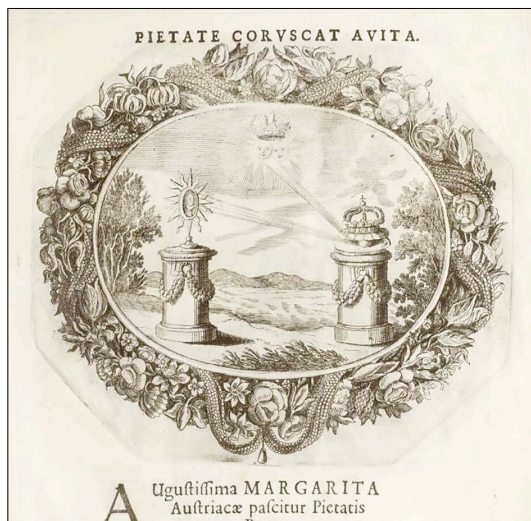
⁹⁵ Sebastian GLAVINICH, *Deplua charitum Aurora Augustissimi Phoebi Leopoldi Augusto Rore in Margaritam resoluta: Auspicatissimis Toris Augustissimi, Potentissimi, Invictissimi &c. &c. Leopoldi, et Augustissimae Margaritae affectu pio, et aeternum devoto oblata Ab humillimo subdito, ac Capellano Sebastiano Glavinich, Viennae 1666.*

⁹⁶ APPUHN-RADTKE 2004 (Anm. 52), S. 983.

⁹⁷ Zum Porträt siehe Günther HEINZ, Karl SCHÜTZ, *Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800*, Wien 1976 (Führer durch das Kunsthistorische Museum, 23), S. 85; POLLEROSS 2003 (Anm. 33), S. 223–225.

⁹⁸ Das Frontispiz enthält die Inschrift: *MARGARITA AVGVSTO DECORE FVLGENS. Hoc est Serenissima Hisp: Infans MARGARITA Augustissimi Rom: Imp: LEOPOLDI AVGVSTA SPONSA, ex Hispaniis ad Caesareos Thalamos adventans.* Das Chronogramm ergibt die Jahreszahl 1666.

⁹⁹ Zur Verbindung von Perlen mit der Fruchtbarkeit der Fürstinnen siehe APPUHN-RADTKE 2004 (Anm. 52), S. 988; Milan PELC, *Panegyric Emblem Books, Jesuits and the Habsburg Emperors: Some Examples Related to 17th-Century Croatia, Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 43, 2019, S. 66.



13. Johann Martin Lerch nach Dominik Franz Calin: *Pietate coruscat avita*, in: Dominik Franz Calin, *In optatissimo Natalis Diei recursu*, Wien 1666



14. Johann Martin Lerch nach Dominik Franz Calin: *Solis ad astra probatur*, in: Dominik Franz Calin, *In optatissimo Natalis Diei recursu*, Wien 1666

in allen Bildern der Embleme, meistens in einer gekrönten Muschel, dargestellt (Abb. 13). Fast so konsequent war Calin mit der Darstellung einer Doppelsonne, die er als „LEOPOLDVS. Anagramma DVPLO SOLE“ erklärte und in sechs der zehn Embleme darstellte (Abb. 14). Damit war Calin einer der ersten, der das Anagramm *duplo sole* für Leopold I. verwendete. Sibylle Appuhn-Radtke stellte fest, dass nicht klar ist, wann genau das Anagramm in Leopolds Panegyrik aufgenommen wurde, spätestens jedoch 1668.¹⁰⁰ Ein Vergleich mit den gleichzeitig erschienenen Gratulationschriften der Grazer Jesuiten und von Sebastian Glavinich zeigt, dass sie nicht so konsequent auf die Metapher der Perle konzentriert waren. Der damalige Hofkaplan Sebastian Glavinich, der von 1669/70 bis 1690 Pfarrer in Slovenske Konjice (Gonobitz) und von 1690 bis 1697 Bischof von Senj (Zeng) und Modruš war,¹⁰¹ deutete die Namen des Kaisers und der Kaiserin mit Anagrammen, Chronogrammen und Akrostichen.¹⁰² Die ovalen Bilder der zehn Embleme, vor allem die mehrfiguralen Darstellungen mit mythologischen Gestalten, sind komplexer gestaltet als jene von Calin. Weil sie nicht umrahmt sind, ist der Eindruck jedoch schlichter. Die Stiche in der Gratulationschrift von Glavinich sind nicht signiert. Milan Pelc stellte fest, dass Glavinich mit seiner panegyrischen Schrift seine Stelle am Hof festigen wollte und neue Begünstigungen anstrebte, was sich mit der späteren Ernennung zum Bischof auch verwirklichte.¹⁰³ Die von den Grazer Jesuiten verfasste Gratulationsschrift *Genealogia Serenissimae Domus* wurde im Folio-Format gedruckt und

¹⁰⁰ APPUHN-RADTKE 2005 (Anm. 54), S. 111.

¹⁰¹ Zu Sebastian Glavinich und seinem Mäzenatentum siehe Ana LAVRIČ, Umetnostna dejavnost v konjiški župniji pod župnikom Sebastijanom Glaviničem de Glamoč, *Kronika*, 66/1, 2018, S. 43–68.

¹⁰² Zur Gratulationsschrift siehe GOLOUBEVA 2000 (Anm. 55), S. 95; Rostislav SMÍŠEK, Deplua charitum Aurora. Leopold I. a Markéta Tereza Španělská v symbolické řeči gratulačního spisu Sebastiana Glaviniče k jejich sňatku roku 1666, *Listy filologické/Folia philologica*, 137/1–2, 2014, S. 41–71; PELC 2019 (Anm. 99), S. 64–70, Abb. 9, 11–20.

¹⁰³ PELC 2019 (Anm. 99), S. 69–70.

prachtvoller gestaltet als die Schriften von Calin und Glavinich. Sie enthält elf ganzseitige und prächtig umrahmte Embleme sowie das Frontispiz, das von dem Zeichner Albinus Patho und dem Augsburger Kupferstecher Philipp Kilian signiert ist; Kilian signierte auch acht der elf Embleme.¹⁰⁴ Auf dem Frontispiz befinden sich unter der gekrönten und mit der Collane des Ordens vom goldenen Vlies umgebenen „kaiserlichen Sonne“¹⁰⁵ die Personifikationen der *Austria* und *Spania* sowie Porträts der vier spanischen Könige und der fünf Kaiser von (Erzherzog) Philipp dem Schönen bis Ferdinand III. In den Emblemen, in denen Kaiser und spanische Könige alternieren, während die letzten beiden Embleme Kaiser Leopold und Margarita Teresa gewidmet sind, wurde auf die Devisen der Habsburger zurückgegriffen.¹⁰⁶

Die vierte emblematische Festschrift Calins, die nach der Geburt von Erzherzog Leopold Joseph (2. 6. 1682–3. 4. 1684) entstand, wurde meines Wissens nicht publiziert.¹⁰⁷ Nach der Geburt des Erzherzogs, der als zweiter Sohn Kaiser Leopolds I. ein Garant für die Sicherheit der Thronfolge zu sein schien,¹⁰⁸ beging der Hof das Fest mit Feiern und Sinnbildern, die von ausländischen Gesandten vorgeführt wurden, wobei der französische Botschafter Marquis Bernardin Cadot Sébeville an seiner Residenz ein Emblem der Sonne mit dem französischen Wappen und dem Motto FULGET UBIQUE anbringen ließ.¹⁰⁹ Die Provokation, nämlich dass der französische Sonnenkönig überall, also auch im Habsburgerreich, strahlt, wurde nach Angaben von Jutta Schumann als Ausdruck der universalistischen Pläne des französischen Königs gewertet und in der Flugschriftenliteratur immer wieder erwähnt.¹¹⁰ Sie erregte Unmut bei diplomatischen Vertretern, in Regierungskreisen und sogar beim einfachen Volk und war so besorgniserregend, dass man auf Seiten der kaiserlichen Regierung rasch reagierte.¹¹¹ In einem 1686 in Leipzig erschienenen Pamphlet wurde die Reaktion folgenderweise beschrieben: „Doch damit man dem gemeinen Volck ein anders vorbilden / und dem Frantzösischen Gesandten dieses gleichsam verweisen möchte / wurde etwan zwey Häuser davon in eines vornehmen Hofbedienten Fenstern unter andern Sinnbildern die Weltkugel / auf derselben die Sonne / und über dieser das Ertz-Hertzogliche Oesterreichische Wapen aufgestellt / mit der Überschrift: FULGET UBIQVE MAGIS. Die Nebenschrift so durch das Wapen oder Sinnbild gieng / waren diese Buchstaben: A. E. I. O. U. mit der Unterschrift, Inferiora velut Sol inter sidera fulget, Austria sic felix fulget ubique magis.“¹¹² Die Buchstaben A. E. I. O. U. können zeitgemäß als Ausdruck der weitreichenden habsburgischen Herrschaftsansprüche gewertet werden,¹¹³ während

¹⁰⁴ Zur Gratulationsschrift siehe APPUHN-RADTKE 2004 (Anm. 52), S. 987–988; PELZ 2019 (Anm. 99), S. 65.

¹⁰⁵ POLLERROSS 2003 (Anm. 33), S. 200.

¹⁰⁶ Zu den Devisen siehe APPUHN-RADTKE 2004 (Anm. 52), S. 987, 992–994.

¹⁰⁷ CALIN VON MARIENBERG 1682 (Anm. 58). Siehe auch LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 629, Nr. 28.

¹⁰⁸ POLLERROSS 2007 (Anm. 11), S. 378.

¹⁰⁹ Zum Vorgehen des Botschafters siehe KOVÁCS 1986 (Anm. 45), S. 75; Friedrich POLLERROSS, Sonnenkönig und österreichische Sonne. Kunst und Wissenschaft als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 40, 1987, S. 251; SCHUMANN 2003 (Anm. 45), S. 264–265; POLLERROSS 2003 (Anm. 33), S. 289–290; APPUHN-RADTKE 2005 (Anm. 54), S. 108–109; POLLERROSS 2007 (Anm. 11), S. 381.

¹¹⁰ SCHUMANN 2003 (Anm. 45), S. 264–265. Zur Meinung, dass die Provokation 1682 nur fiktiv war und später erfunden wurde, siehe Hendrik ZIEGLER, *Der Sonnenkönig und seine Feinde. Die Bildpropaganda Ludwigs XIV. in der Kritik*, Petersberg 2010 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 79), S. 55–61.

¹¹¹ SCHUMANN 2003 (Anm. 45), S. 264–265.

¹¹² *Franckreich / Die neuen Coniuncturen Werden dir den Compass gewaltig verrücken / Benebenst vielen remarquablen Begebenheiten*, Leipzig 1686, S. 64.

¹¹³ SCHUMANN 2003 (Anm. 45), S. 265.

das Motto „scheint überall stärker“ und die Erklärung „Wie die Sonne unter den geringeren Sternen strahlt, so überstrahlt das glückliche Östreich alles“ aussagen, dass der Kaiser die höchste Macht repräsentiert.¹¹⁴ Die Anbringung des provozierenden französischen Emblems und die Reaktion der Wiener sind auf einem Kupferstich von Johann Ulrich Kraus bildlich dokumentiert, der jedoch eine deutsche Stadt und nicht Wien darstellt.¹¹⁵ Kraus stellte die Residenz des französischen Gesandten mit dem Sonnenemblem über dem Hauptportal und mit Fackeln beleuchtet dar. Eines der gegenüberliegenden Häuser ist in ganzer Fassadenbreite mit dem Gegenemblem versehen, dessen Gestaltung mit der zitierten Beschreibung des Pamphlets identisch ist. Auch andere Häuser sind mit Emblemen geschmückt, wobei die aufwendigsten am Haus im Vordergrund rechts erscheinen und in pädagogisch anschaulicher Weise durch Personifikationen der *Pietas*, *Sapientia*, *Iustitia* und *Fortitudo* auf die Erziehung des jungen Prinzen hinweisen (*Votum viae crescat Leopoldus Josephus in Pietate, Sapientia, Iustitia et Fortitudine et populus dicat Amen*).

Bisher blieb in der Forschung unbeachtet, dass sich auch Dominik Franz Calin am „Bilderkrieg“ nach der Geburt von Erzherzog Leopold Joseph mit der Verfassung einer kurzen, mit sieben Zeichnungen versehenen Schrift, die dem Kaiser gewidmet war, beteiligte.¹¹⁶ Im Text beschrieb Calin, wie er in der Nacht zum zweiundvierzigsten Geburtstag des Kaisers (8./9. Juni 1682) sein Haus mit Emblemen geschmückt und beleuchtet habe. Er tat das als Reaktion auf die Überheblichkeit des *arroganten* französischen Botschafters, der während der Feierlichkeiten *tausenden Wienern* den französischen König als *totius Mundi maximum* darzustellen versuchte.¹¹⁷ Calin hat das heiß umstrittene Emblem mit der Unterschrift *PROLEGATI GALLICI EMBLEMA, SEV POTIVS SCOMMA* versehen (Abb. 15).¹¹⁸ Die Zeichnung mit dem Motto *FVLGET VBIQVE MAGIS* und der Erklärung *INFERIORA VELVT SOL INTER SYDERA FVLGET, AVSTRIA SIC FELIX FVLGET VBIQVE MAGIS* stimmt nicht völlig mit der Beschreibung im zitierten Pamphlet überein.¹¹⁹ Sie zeigt zwar den österreichischen Bindenschild als Strahlkörper, anstelle der Weltkugel ist jedoch *Invidia* dargestellt (Abb. 16). Calin deutete in seinem Text die Tat des Botschafters als *Gallica Invidia*, die durch die Freude der Bevölkerung anlässlich der Geburt des Erzherzogs verursacht worden sei. Der personifizierte französische Neid sitzt auf einer Terrasse, deren Balustrade mit gekrönten Weltkugeln geziert ist. Auf den Postamenten stehen zwei gekrönte Adler und verstärken mit Spiegeln die verheerende Wirkung der vom leuchtenden Bindenschild ausgehenden Strahlen auf den französischen Neid. Der Bindenschild ist mit einer Kaiserkrone gekrönt und mit der Collane des Ordens vom Goldenen Vlies umgeben, an der jedoch kein Vlies, sondern eine strahlende heilige Hostie mit dem Kreuzzeichen hängt. Zwei Sternkreise umgeben den Bindenschild; sechs innere Sterne sind mit einem Mond und Tierkreis-Zeichen versehen.

¹¹⁴ Vgl. KOVÁCS 1986 (Anm. 45), S. 75; ZIEGLER 2010 (Anm. 110), S. 59.

¹¹⁵ Johann Ulrich Kraus, Abbildung der Jenigen nach dencklichen Sinbilder, so Zu Ehren des neu gebornen Kay. Printzens, in Wien vorgestellt worden. Ein Exemplar ist im Germanischen Nationalmuseum, Inv. Nr. HB 15573 erhalten. Siehe SCHUMANN 2003 (Anm. 45), S. 563, Abb. 30; *The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700. Johann Ulrich Kraus*, 5 (Bearb. Jörg Diefenbacher; Hrsg. Eckhard Leuschner), Ouderkerk aan den IJssel 2019, S. 216–217, Kat. Nr. 1418.

¹¹⁶ CALIN VON MARIENBERG 1682 (Anm. 58). Siehe auch LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 629, Nr. 28.

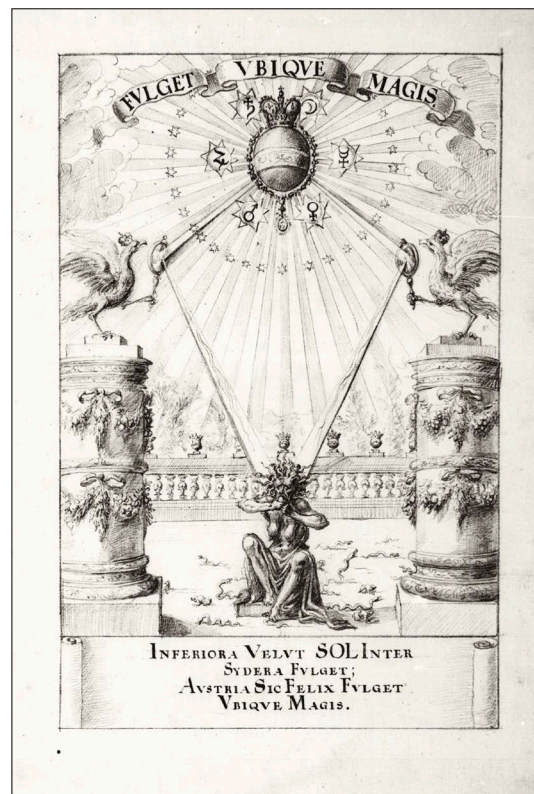
¹¹⁷ CALIN VON MARIENBERG 1682 (Anm. 58), Fol. 2. Den im Pamphlet und von dem Botschafter Sébeville genannten hohen Hofbeamten kann man mit Dominik Franz Calin identifizieren, den „Place de Schöneborn“ aber mir dem Platz am Schönen Brunnen, vgl. Abb. 3 und ZIEGLER 2010 (Anm. 110), S. 219.

¹¹⁸ CALIN VON MARIENBERG 1682 (Anm. 58), Fol. 5.

¹¹⁹ Vgl. *Franckreich / Die neuen Coniuncturen* 1686 (Anm. 112), S. 63–64.



15. Dominik Franz Calin: *Fulget ubique*, 1682, Österreichische Nationalbibliothek, HAD, Cod. 8321, Fol. 5r



16. Dominik Franz Calin: *Fulget ubique magis*, 1682, Österreichische Nationalbibliothek, HAD, Cod. 8321, Fol. 6r

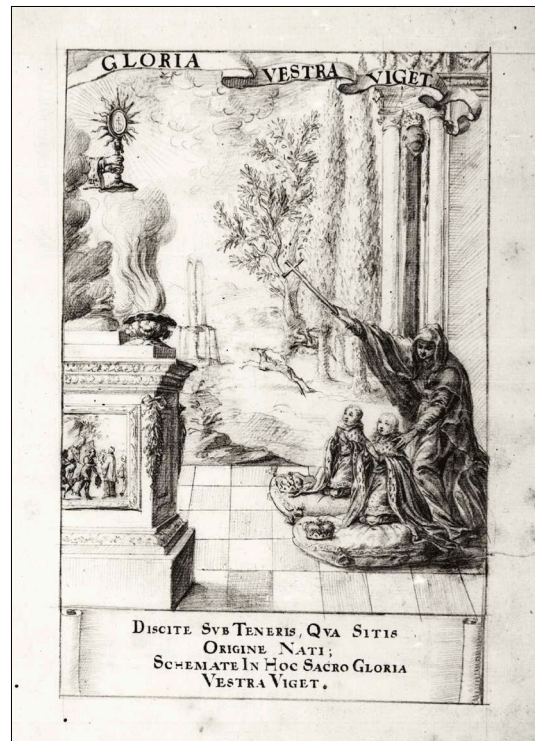
Wie aus der Zeichnung von Calins Haus (Abb. 3) ersichtlich ist, wurden jedoch die Embleme FVLGET VBIQVE und FVLGET VBIQVE MAGIS nicht an der Fassade angebracht. Vier Fenster des zweiten Geschosses waren mit auf Postamenten stehenden Bindenschildern mit der Inschrift A. E. I. O. V., den Erzherzogshüten und Fruchtgirlanden geschmückt. Zwei Sonnenmedaillons in jedem Fenster stellten das Anagramm *duplo sole* dar. Sechs Fenster des ersten Geschosses, die sich unterhalb der Inschrift *HODIE EST AVGVSTI CAESAR: FORTVNATISSIMVS NATALIS* und der 42 Zahlen für jedes Lebensjahr des Kaisers befinden, sind ebenfalls einheitlich dekoriert, jedoch sind statt der Inschrift A. E. I. O. V. Länderwappen mit entsprechenden Kronen dargestellt. Links von dem mit Fackeln beleuchteten Hauptmotiv folgen die Wappen des Königreichs Ungarn sowie der Herzogtümer Österreich unter der Enns, Steiermark, Krain, Tirol und Görz, und rechts die Wappen des Königreichs Böhmen und der Herzogtümer Österreich ob der Enns, Kärnten, Mähren und Schlesien sowie ein gespaltener Schild mit den Wappen der Windischen Mark und der Herrschaft Pordenone (Portenau).¹²⁰

Drei Fenster des zweiten Geschosses und die Mitte des ersten Geschosses über dem Portal wurden mit vier komplexeren Emblemen geziert, die Calin auch einzeln gezeichnet hat. Das Emblem mit dem Motto *SINE FINE MANET*, das auf dem linken Fenster im zweiten Geschoss angebracht

¹²⁰ Wegen des kleinen Formats der Zeichnung sind die Adlerwappen (Krain, Tirol, Mähren und Schlesien) nicht eindeutig bestimmbar.



17. Dominik Franz Calin: *Sine fine manet*, 1682, Österreichische Nationalbibliothek, HAD, Cod. 8321, Fol. 7r

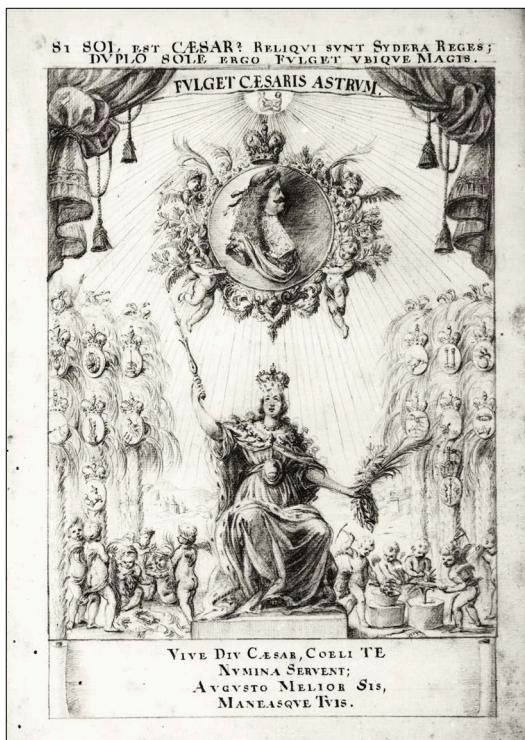


18. Dominik Franz Calin: *Gloria vestra viget*, 1682, Österreichische Nationalbibliothek, HAD, Cod. 8321, Fol. 8r

war, stimmt teilweise mit der zitierten Beschreibung im Pamphlet überein,¹²¹ da auf der Weltkugel die Sonne und der Bindenschild mit dem Erzherzogshut dargestellt sind, die Erklärung ist jedoch eine andere: *REGNAT AB OCCASV DOMVS HÆC, ET REGNAT AB ORTV; AVSTRIA DVM IMPERIVM SIC SINE FINE MANET* (Abb. 17). Die Weltkugel steht an einer Küste und wird links von einem bewachsenen Tempel und einem Palais und rechts von einem Felsen flankiert. Die Weltkugel wird in der irdischen Zone von zwei Sonnen beleuchtet, die als der Kaiser und der Thronfolger¹²² oder als die Erzherzöge Joseph und Leopold Joseph gedeutet werden können. In der himmlischen Zone halten zwei lorbeerbekrönte und posaunenblasende Putti den Bindenschild mit dem Erzherzogshut. Auf dem Bindenschild stellte Calin ein von zwei Händen gehaltenes Zepter dar, das von zwei Kronen umgeben und mit einem strahlenden Auge bekrönt ist, was an die Devise von Leopolds älterem Bruder Ferdinand IV. *PRO DEO ET POPULO* erinnert. Mit der Darstellung der beiden Kronen wird vermutlich die Hoffnung auf das spanische Erbe versinnbildlicht, das der jüngere Erzherzog antreten soll. Der Bindenschild ist mit der Collane des Ordens vom Goldenen Vlies umgeben, an der jedoch wiederum kein Vlies hängt, sondern eine strahlende Sonne mit dem Wappen des Königreichs Kastilien-León, was ebenfalls als Hoffnung darauf gedeutet werden kann, dass Leopold Joseph im Königreich Spanien regieren wird.

¹²¹ Vgl. *Franckreich / Die neuen Coniuncturen* 1686 (Anm. 112), S. 63–64.

¹²² Nach der Geburt des Thronfolgers Joseph 1678 nahm das Anagramm *duplo sole* eine zusätzliche Bedeutung an und bezeichnete den Kaiser und seinen Kronprinzen; siehe APPUHN-RADTKE 2005 (Anm. 54), S. 112.



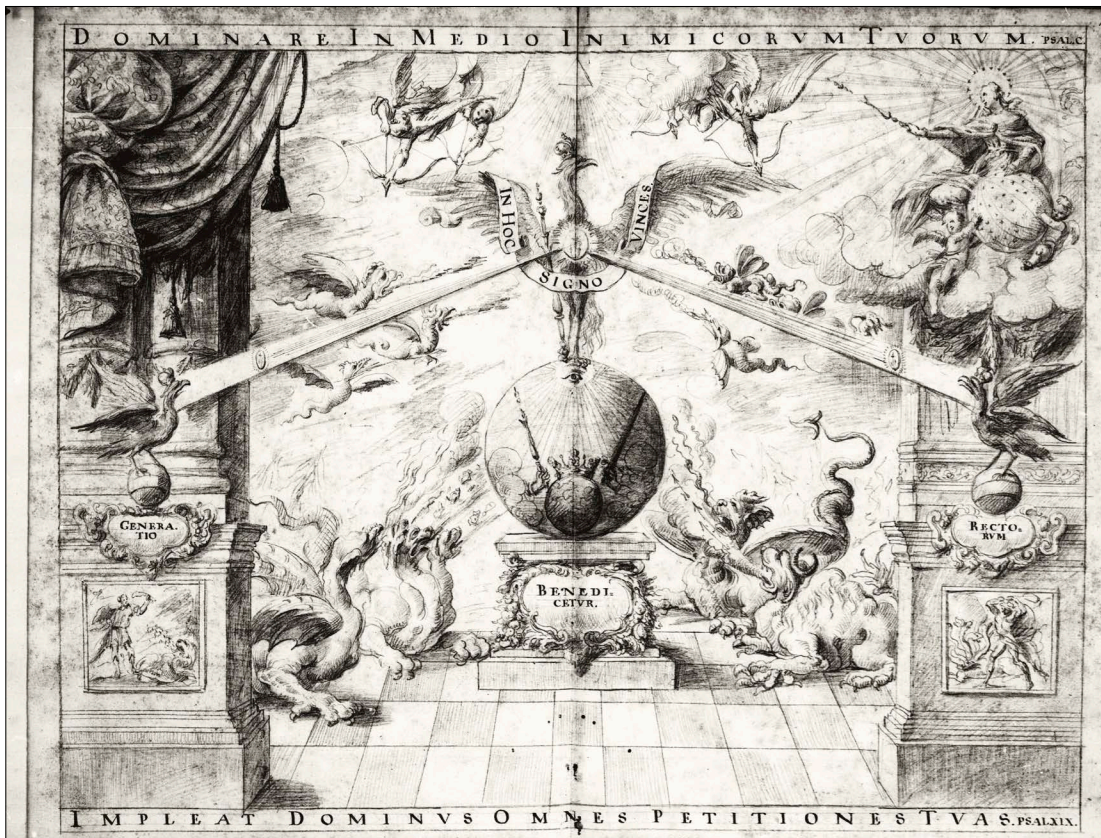
19. Dominik Franz Calin: *Fulget caesaris astrum*, 1682, Österreichische Nationalbibliothek, HAD, Cod. 8321, Fol. 9r

Auf dem rechten Fenster im zweiten Geschoss befand sich das Emblem mit dem Motto *GLORIA VESTRA VIGET* und der Inschrift *DISCITE SVB TENERIS, QVA SITIS ORIGINE NATI; SCHEMATE IN HOC SACRO GLORIA VESTRA VIGET* (Abb. 18). Die beiden Erzherzöge Joseph und Leopold Joseph beten kniend auf einer offenen Terrasse. Sie werden von der Personifikation der *Pietas Austriaca* begleitet, die ihre linke Hand schützend auf Josephs Schulter gelegt hat und mit dem Kreuz auf die heilige Hostie im linken oberen Eck verweist. Links ist ein Altar dargestellt, dessen Seite mit einem Relief verziert ist, das Rudolf I. von Habsburg zeigt, wie er vom Pferd steigt, um es dem Priester zu übergeben, damit er den Bach überqueren und einem Sterbenden zur Hilfe eilen kann. Die Flammen in der Opferschale auf dem Altar lodern auf zur Monstranz. Damit bezieht sich Calin auf die Anbetung des Allerheiligsten Sakraments als eine der beiden zentralen Formen der habsburgischen Frömmigkeit.¹²³ Im Hintergrund ist rechts ein monumentaler tempelartiger Bau dargestellt; ein Kapitell ist durch den gekrönten Bindenschild

ausgewechselt. Mit Hilfe von zwei Hirschen, die im Hintergrund zu einem Springbrunnen laufen, stellt Calin in Anlehnung an Psalm 42,2 die Sehnsucht der jungen Prinzen nach Gott dar: „Wie der Hirsch lechzt nach frischem Wasser, so lechzt meine Seele nach dir, Gott.“

Das im mittleren Fenster des zweiten Geschosses angebrachte Emblem war dem Kaiser gewidmet: *FVLGET CÆSARIS ASTRVM* (Abb. 19). Die Inschrift über dem Lemma bezieht sich unmittelbar auf den von dem französischen Botschafter verursachten Aufruhr hinsichtlich der Sonnenemblem und betont, dass die Doppelsonne (Leopold) überall stärker scheine: *SI SOL EST CÆSAR? RELIQVI SVNT SYDERA REGES; DVPLO SOLE ERGO FVLGET VBIQVE MAGIS*. Unter dem Bild befindet sich der Glückwunsch: *VIVE DIV CÆSAR, COELI TE NVMINA SERVENT; AVGVSTO MELIOR SIS, MANEASQVE TVIS*. In der Mitte der irdischen Zone sitzt mit erhobenem Zepter, Palmenblättern und einem Lorbeerkranz die gekrönte Personifikation der *Austria* und hebt den Blick zum Porträt des Kaisers. *Austria* wird von Putti begleitet, die Kränze flechten sowie Kronen und ein Zepter schmieden. Die irdische Szene findet in einem Palmenhain statt. Die Palmen, in denen zweiköpfige Adler nisten, sind mit vierzehn gekrönten Ovalen versehen. In den Ovalen stellte Calin die Icones von den Devisen der Habsburger dar, wobei er heraldisch rechts die Devisen Rudolfs I. (*UTRUM LUBET*), Albrechts I. (*FUGAM VICTORIA NESCIIT*), Friedrichs des Schönen (*ADHUC STAT*), Albrechts II. (*TOLLE MORAS*), Friedrichs III. (*HIC REGIT ILLE TUETUR*), Maximilians I. (*PER TOT DISCRIMINA*) und Ferdinands I. (*CHRISTO DUCE*) darstellte. Heraldisch links sind die

¹²³ Siehe dazu CORETH 1959 (Anm. 69), S. 17–25.



20. Dominik Franz Calin: *In hoc signo vinces*, 1682, Österreichische Nationalbibliothek, HAD, Cod. 8321, Fol. 11r

Devisen Albrechts II. (TOLLE MORAS), Karls V. (PLUS ULTRA), Maximilians II. (FATA VIAM INVENIENT), Rudolfs II. (ADSIT), Matthias (FIRMATUM COELITS OMEN), Ferdinands II. (LEGITIME CERTANTIBUS) und Ferdinands IV. (PRO DEO ET POPULO) dargestellt. Die Devise des ehemaligen Thronfolgers Ferdinand IV. ist als einzige mit der Reichskrone gekrönt. In der himmlischen Zone halten vier lorbeerbekrönte Putti das Medaillon mit dem Porträt Leopolds. Calin stellte den Kaiser als römischen Imperator dar. Die Darstellung im Profil und als Herme war für die zeitgenössischen Medaillen charakteristisch, wie zum Beispiel für die einige Jahre jüngere Medaille zur Krönung Josephs I. zum Römischen König, auf der das Brustbild Leopolds I. von den Porträts aller Kaiser aus dem Haus Habsburg umgeben ist.¹²⁴ Das gekrönte Medaillon ist von Oliven- und Palmenzweigen umgeben und schwebt unmittelbar unter der strahlenden Sonne, auf der das astrologische Zeichen der Zwillinge dargestellt ist, in dem sowohl Kaiser Leopold I. als auch sein zweiter Sohn Leopold Joseph geboren wurden. Die Darstellung wird theatralisch durch einen betretenen Vorhang – einen Ehrenbaldachin – überhöht.

Die personifizierte *Austria* und das Porträt des Kaisers bildeten zugleich die Bekrönung der größeren Darstellung, mit der Calin die zentrale Achse der Fassade im ersten Geschoss verzierte (Abb. 20). Die beiden Inschriften entnahm Calin den Psalmen: *DOMINARE IN MEDIO INIMICORVM TVORVM. PSAL. C.* (Psalm 110,2) und *IMPLEAT DOMINVS OMNES PETITIONES TVAS. PSAL. XIX.* (Psalm

¹²⁴ Zur Medaille siehe SCHUMANN 2003 (Anm. 45), S. 330, 531, 568, Abb. 40.

19,7). Mit *Herrsche inmitten deiner Feinde!* wird auf Frankreich und das Osmanische Reich Bezug genommen, während *Der Herr möge alle deine Bitten erfüllen* nicht nur politisch verstanden werden kann, sondern auch als Geburtstagsgruß. Die Inschrift *GENERATIO RECTORVM BENEDICTVR* (das Geschlecht der Redlichen wird gesegnet), die auf drei Kartuschen verteilt ist, wurde dem Psalm 112,2 entnommen. Die Kartusche mit *GENERATIO* ist auf dem linken Postament befestigt, über einem Relief, das Simson mit dem Eselskinnbacken darstellt; er triumphiert jedoch nicht über tausend tote Philister (Richter, 15,15–7), sondern über einen Löwen (Richter, 14,6). Auf dem gegenüberliegenden Relief ist unter der Kartusche mit *RECTORVM* Herkules im Kampf mit der Lernäischen Hydra dargestellt. Die Kartusche mit *BENEDICTVR* ist auf einem Postament in der Mitte der Darstellung befestigt, auf dem die Weltkugel mit dem Icon der Devise Leopolds *CONSILIO ET INDUSTRIA* dargestellt ist. Auf der Kugel steht ein gekrönter Adler mit einem Zepter, der strahlenden heiligen Hostie auf der Brust und der Inschrift *IN HOC SIGNO VINCES*. Die heilige Hostie bestrahlt zwei kleinere gekrönte Adler, die auf Weltkugeln mit Bindenschildern stehen. Die Devise Kaiser Leopolds wird von vier Drachen bedroht. Der durch den Halbmond als Osmanisches Reich gekennzeichnete Drache speit Pfeile, während aus dem Maul des durch den Hahnenkamm als Frankreich gekennzeichneten Drachen Schlangen hervorkriechen. Kleine fliegende Drachen, von denen einige durch den Hahnenkamm als Franzosen identifiziert werden können, bedrohen den gekrönter Adler. Die Drachen werden von Engeln beschossen, die von Maria Immaculata befehligt werden. Calin hat die Immaculata zur Seite versetzt, um zu verhindern, dass die personifizierte *Austria* und das Porträt des Kaisers des oberen Emblems bedeutender erscheinen würden als Maria.

Die Stammbäume der Habsburger

Nach seiner mutmaßlichen Übersiedlung aus München nach Wien in den Jahren 1665/1666 widmete sich Calin genealogischen Studien und der Visualisierung der genealogischen Daten in der Form großformatiger Stammbäume.¹²⁵

Mit 1666 ist der prächtige, 2950 x 1622 mm große, mit Tempera und Goldfarbe ausgeführte Stammbaum datiert, auf dem das Geschlecht der Habsburger von dem Frankenkönig Pharamundus von Troja und Sicambrien hergeleitet wird.¹²⁶ Die ausgezeichnete Erhaltung bezeugt, dass der aus 21 Blättern bestehende Stammbaum nie auf eine Unterlage geklebt und aufgehängt wurde. Die Genealogie ist oben *GENEALOGIA HABSPVRGO-AVSTRIACA, ET AVSTRIACO-HISPANICA, A XII. ET PLVS SÆCVLIS HANC IN FORMAM REDACTA* betitelt. In der Signatur bezeichnete sich Calin als Bibliothekar und Sekretär des bayerischen Kurfürsten: *Studio et Zelo Ser:^{mi} Bavariæ Elect. Bibliothecarij et Secretarij Dominici Francisci Calin Goritiensis An: MDCLXVI*. In einer der Inschriften nennt Calin die Historiographen, auf deren Ausführungen er sich bei der Erstellung des Stammbaumes stützte: *Ioannes Trithemius, Gvillimannus, Wolfgangus Lazius, Henningius, Gebvillerus, Menlius*,

¹²⁵ Siehe LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 626–627, Nr. 7–8, 10, 12, 14.

¹²⁶ Wien, Albertina, Inv. Nr. 44230. Zu den Theorien über die Abstammung der Habsburger von Pharamundus von Troja siehe Alphons LHOTSKY, *Apis Colonna. Fabeln und Theorien über die Abkunft der Habsburger*. Ein Exkurs zur *Chronica Austrie* des Thomas Ebendorfer, *Mitteilungen des Instituts für Geschichtsforschung und Archivwissenschaft in Wien*, 60, 1944, S. 203–222; CORETH 1950 (Anm. 8), S. 32–35; VOCELKA, HELLER 1997 (Anm. 45), S. 117–120; 134–136.



21. Dominik Franz Calin: *Genealogia Habsburgo-Austriaca et Austriaco-Hispanica*, 1666, Albertina, Wien, Inv. Nr. 44230/2

*Reusnerus, Piespordius, et alij quàm plurimi fide dignissimi Scriptores.*¹²⁷ Die genannten Gelehrten vertraten die Meinung, dass die Habsburger von den Trojanern abstammten, wozu Alphons Lhotsky bemerkte: „Die Troja-Habsburg-Sage ist von allen Vermutungen über die Herkunft des Hauses Österreich die künstlerisch fruchtbarste geworden: Handschriften- und Wandmalerei, Dichtung und Bühne, Kunstfertigkeit aller Art – sogar die Alchimie sind im Bunde mit ihr anzutreffen.“¹²⁸

In der Mitte unten stellte Calin einen Sarkophag dar, dessen Vorderseite er für eine Inschrift über König Pharamundus († 430) und seine Taten verwendete. Zwei Sirenen halten das gekrönte Wappen von Pharamundus mit drei Fröschen.¹²⁹ Auf den Sarkophag ist ein kleinerer Sarkophag als Postament für den Stammbaum gestellt, mit einer Clodius Crinitus († 445) gewidmeten Inschrift und einem gekrönten bärtigen Männerkopf. Seitlich befinden sich die Wappen der Könige von Troja und Sicambrien. Der Stamm und die Lorbeerzweige des Baumes sind mit rechteckigen Tafeln versehen, auf denen mit Goldschrift die Namen der Könige und ihrer Gemahlinnen, die Todesdaten und bei einigen ihre Taten angeführt sind. Für die Wichtigeren bereitete Calin größere Kartuschen vor, wie für den fünften König der Franken Clodoveus Magnus († 514), der sich nach Calin 493 mit seinem Volk taufen ließ und als erster drei heraldische Lilien im Wappen benutzte

¹²⁷ Zu den Werken von Johannes Trithemius, Franz Guilliman, Wolfgang Lazius, Hieronymus Henninges, Hieronymus Gebwiller, Jakob Menzel, Elias Reusner und Theoderic (Thierry) Piespord siehe LHOTSKY 1944 (Anm. 126), S. 205–208, 212–213, 220–221, 226–227, 238–243; CORETH 1950 (Anm. 8), S. 33 25, 50–51, 156.

¹²⁸ Mit Alchimie ist das Medaillon gemeint, für das Calin den Entwurf beisteuerte und das im Folgenden behandelt wird; LHOTSKY 1944 (Anm. 126), S. 217.

¹²⁹ Das Wappen von Pharamundus mit drei Fröschen kommt auch bei Thierry Piespord vor, den Calin als eine seiner Quellen nannte; siehe Theodoricus PIESPORD, *Serenissimorum potentissimorumque principum Habsburgi-Austriacorum stemma, origo, res gestae. Quatuor schematibus à Pharamundo Francorum rege ad haec usque tempora deductae. Iconibus, emblematis, insignibus illustratae*, Bruxellae 1616, Pag. 1. Das Wappen mit drei Fröschen wurde spätestens von den Humanisten der Maximilianischen Zeit erfunden, da es auch auf den Jörg Kölderer zugeschriebenen aquarellierten Federzeichnungen vorkommt, die die Ahnen Kaiser Maximilians I. darstellen; siehe dazu Veronika SANDBICHLER, Jörg Kölderer (?), Die Ahnen Kaiser Maximilians I., *Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit* (Hrsg. Eva Michel, Maria Luise Sternath), Albertina, Wien, München-London-New York 2012, S. 170–171, Kat. Nr. 21.

(*trium Liliorum Insignia usurpavit*).¹³⁰ Nach der Teilung in die Könige von Frankreich und die von Austrasien sind Clodoveus II. († 662) und Sigisbertus I. († 635), mit dem die Reihe der Grafen von Habsburg beginnt,¹³¹ auf größeren Tafeln angeführt. Die Tafel mit dem Namen von Hatopertus, der als erster Graf von Habsburg angeführt wird, *Dux Super: Alemanniæ, Primus Comes Habsburgi, quod Castellum ipse fundavit unà cum Altenburgo*, ist nicht besonders hervorgehoben. Die ovale Kartusche mit dem Namen seines Urenkels Hettopertus ist mit Mischwesen verziert, die aus geflügelten Frauenoberkörpern und Fischen bestehen. Die nächsten hervorgehobenen Tafeln gehören dem Grafen Luitfridvs I., den Heiligen Bischöfen Ulrich von Augsburg († 973) und Gebhard von Konstanz († 885), dem Papst Leo IX. und dem Burgunderkönig Rudolf III. Wegen der Reihenfolge und Namensformen der legendären Ahnen darf man annehmen, dass Calin den Stich *Genealogia Habsburgica à Pharamvndo Franciæ Orientalis Duce, usque ad Rudolphum I. Rom. Imp.* als Quelle verwendete, der von Wolfgang Kilian ausgeführt und 1623 in Augsburg publiziert wurde;¹³² der lateinischen Ausgabe folgte die 1629 veröffentlichte deutsche Übersetzung von Elias Ehinger.¹³³

Die bekrönte ovale Kartusche mit Namen und Taten des ersten Habsburger Kaisers (Königs) Rudolf I. († 1291) ist unten mit zwei Löwen, die den Reichsapfel halten, und oben mit zwei Adlern, die Zepter und Schwert tragen, verziert. Am Baumstamm folgen Rudolf I. die Kaiser Albert I. († 1368) und Friedrich III. († 1315), Erzherzog Ernst der Eiserne († 1424), Kaiser Friedrich IV. († 1493), Kaiser Maximilian I. († 1519) und Erzherzog Philipp I. († 1506), dem die größte Kartusche nach Rudolf I. gewidmet ist, um die Folgen seiner Eheverbindung mit Johanna von Kastilien hervorzuheben. Die Kaiser von Karl V. bis Matthias kommen an den Zweigen vor, während am Baumstamm Philipp dem Schönen die Tafel mit dem Namen Erzherzog Karls II. von Innerösterreich († 1570) folgt sowie die Kaiser Ferdinand II. († 1637) und Ferdinand III. († 1657). Während die Tafeln mit den Namen des aktuellen Kaisers Leopold I. und seiner Gemahlin Margarita Teresa zur Seite an die Zweige gerückt sind, ist die zentrale Kartusche aus Füllhörnern geformt. Sie wird zur Gratulation verwendet und drückt den Wunsch nach zahlreicher Nachkommenschaft aus (Abb. 21). Die Porträts des Kaiserpaars sind mit Lorbeerzweigen umgeben, über ihnen schwebt die Kaiserkrone. Die Gesichtszüge Margarita Teresas, ihre Haartracht, Schmuck und Kragen bezeugen, dass Calin als Vorlage das ganzfigurige, von Gérard Duchâteau 1664 in Madrid gemalte Verlobungsporträt verwendete, das auch den Frontispiz seines im selben Jahr (1666) erschienenen Buches *In optatissimo Natalis Diei recursu* (Abb. 12) zierte.¹³⁴ Calin übernahm den Schnitt des Kleides der zukünftigen Kaiserin, nicht aber seine dunkle Farbe mit der Goldstickerei und dem Muster aus Doppeladlern.

¹³⁰ Auf der Jörg Kölderer zugeschriebenen aquarellierten Zeichnung der Ahnen Maximilians I. führt Clodoveus ein gespaltenes Wappen mit drei Fröschen und drei Lilien sowie den trojanischen Löwen als Herzschild; siehe SANDBICHLER 2012 (Anm. 129), S. 170.

¹³¹ Vgl. LHOTSKY 1944 (Anm. 126), S. 225–226, 240–242.

¹³² Wolfgang KILIAN, *Serenissimorum Austriae Ducum, Archiducum, Regum, Imperatorum Genealogia, à Rudolpho I. Habsburgensi, Caesare, ad Ferdinandum II. Rom. Imp. semper Augustum, &c. Aeri incisa à Wolfgango Kiliano, Eiconographo Augustano*, Augustae Vindelicorum 1623.

¹³³ Elias EHINGER, *Deß aller Durchleüchtigsten Haus Osterreichs Herzogen, Ertzhertzogen, König vnd Kayser Eigentliche Contrafacturen, samt historischer beschreibung der Geburt register vnd geschlecht, von Rudolpho an, deß namens dem ersten Römischen Kayser biß auff Ferdinandum II. anitzo regirenden Römischen Kayser &c. In vnser Teütsche Sprach versetzt vnd von Wolfgang Kilian Bürger und Kupferstecher in Augspurg in Kupfer gestoichen*, Augsburg 1629.

¹³⁴ Zum Porträt siehe HEINZ, SCHÜTZ 1976 (Anm. 97), S. 85; POLLERROSS 2003 (Anm. 33), S. 223–225.



22. Dominik Franz Calin: *Genealogia Habsburgo-Austriaca et Austriaco-Hispanica*, 1666, Albertina, Wien, Inv. Nr. 44230/16

23. Dominik Franz Calin: *Genealogia Habsburgo-Austriaca et Austriaco-Hispanica*, 1666, Albertina, Wien, Inv. Nr. 44230/19

In der Höhe von Pharamundus bis Chlodwig I. stellte Calin zwei aus Muschelformen bestehende Kartuschen dar, die teilweise für Inschriften über Chlodwig I. und Rudolf I. verwendet wurden, während er im oberen Teil heraldisch rechts das Trojanische Pferd im brennenden Troja und heraldisch links Äneas, der Anchises aus der brennenden Stadt trägt, darstellte. Neben der heraldisch rechten Kartusche befindet sich die ganzfigurige Darstellung Chlodwigs auf einem Postament mit der Inschrift *CLODOVEVS MAGNVS, PRIMVS MEROVINGORVM REX CHRISTIANVS* (Abb. 22, 23). Der erste Merowingerkönig ist als junger Mann mit einfacher Zackenkrone und in einer antikisierenden Rüstung mit nackten Oberschenkeln und Stiefeln dargestellt. In der Rechten hält er einen Kommandostab, sein blauer Umhang ist wie der französische Krönungsmantel mit goldenen *fleur-de-lis* bestickt, drei Lilien erscheinen auch auf dem Wappenschild, auf den sich Chlodwig stützt. Die Vorlage darf man in einem der Porträtbücher vermuten, wobei zu bemerken ist, dass sich Chlodwig im Buch von Francesco Terzio *Austriacae gentis imagines* noch auf

einen gesparteten Schild stützt, der drei Frösche im rechten und drei Lilien im linken Feld trägt.¹³⁵ Gegenüber von Chlodwig I. befindet sich Rudolf I., mit der Inschrift *RVDOLPHVS COM. HAPSPVRG. AVSTRIACORVM IMPERATOR* befindet. Rudolf trägt eine Rüstung aus der Zeit Kaiser Maximilians I. und die Kaiserkrone, die Verbrämung seines Umhangs ist mit Edelsteinen und einem Doppeladler geschmückt. Er hält einen Kommandostab in seiner Rechten und stützt sich auf den österreichischen Bindenschild. Auf seiner Brust hängt ein mit goldenen Flammen umrahmtes Medaillon mit einer heiligen Hostie, auf die in der Kartusche mit Äneas und Anchises Bezug genommen wird: *Austriacæ Æneas fons Pietatis erit /.../. Tu Pius in summum, Dive Rudolphe, Deum. Hinc tua perpe-tuos Soboles florebit in annos, Et post hac Natos MILLIA MILLE dabit.*

Über dem ersten christlichen König und dem „österreichischen Äneas“ stellte Calin in Lorbeerkartuschen Wappen der Ehepartner der Habsburger und Habsburgerinnen dar (*ACCEPERVNT ARCHIDVCS, REGES ET IMPERATORES AVSTRIACI A TEMPORE RVDOLPHI I. IMP. HASCE VXORES / DVXERVNT E DOMO AVSTRIACA ET HISPAN. A TEMPORE RVD. PRIMI IMP. EXTERI REGES ET PRIN-CIPES HASCE VXORES*). Das heraldisch rechts aus 59 gekrönten Wappen bestehende Arrangement endet oben mit dem Wappen von Leopold I. und Margarita Teresa, sein aus 57, ebenfalls gekrönten Wappen zusammengesetztes Pendant endet mit dem Wappen von Ludwig XIV. von Frankreich und Maria Teresa von Spanien. Über den Wappen und in der Höhe der heiliggesprochenen Bischöfe Ulrich und Gebhart tragen fünf Putti die päpstlichen Insignien zur Kartusche des Papstes Leo IX.; darüber schwebt das Bibelzitat *VALDE SPECIOSVS EST IN SPLENDORE SVO. ECCL. CAP. 4.3*. Als Pendant dazu und unter der Inschrift *GLORIFICAVIT EVM IN CONSPECTV REGVM. ECCL. CAP. 4.5*. tragen fünf Putti eine Königskrone und ein Zepter zur Kartusche des Burgunderkönigs Rudolf III. Im oberen Teil des Stammbaumes gibt es weniger Platz für Darstellungen. In der Höhe von Philipp dem Schönen stellte Calin reichverzierte, von Putti getragene Kartuschen dar, die aus Füllhörnern gebildet sind, aus denen Kaiser- und Königskronen, Herzogs- und Kardinalshüte sowie eine Tiara, Mitren, Zepter und ein Reichsapfel fallen. Die Inschriften beziehen sich auf die Söhne Philipps des Schönen und ihre Rolle: *FERDINANDVS PRIMVS, ROM. IMPERATOR STEMMATIS AVSTRIACORVM CAES. PROPAGATOR* und *CAROLVS V. ROM. IMPERATOR STEMMATIS REGVM HISPANIAR. PROPAGA-TOR*. Um die österreichische gegenüber der spanischen Linie der Habsburger hervorzuheben, stellte Calin die Kartusche des jüngeren Ferdinand I. heraldisch rechts und die des älteren Karl V. heraldisch links dar.¹³⁶ Neben den Porträts Leopolds I. und Margarita Teresas malte Calin ihre Wappen, von posaunenblasenden Putti getragenen, auf deren Fahnen die Jubelrufe *VIVAT AVSTRIA, VIVAT LEOPOLDVS, VIVAT MARGARITA* und *VIVAT HISPANIA* geschrieben sind.

Der Stammbaum wird links von einer aus Lorbeerblättern gebildeten Leiste mit 21 Wap-penkartuschen umrahmt, die die *POTENTIA DOMVS AVSTRIACÆ* bezeugen und oben mit dem Reichswappen beginnen, während am Leistenfuß *MVLTÆ ALLÆ PROVINCIÆ PRINCIPIB. HABSPVRGO-AVSTRIACIS ANTE HAC PARVERVNT* steht. Als Pendant ist rechts eine Leiste mit ebenfalls 21 Wappenkartuschen dargestellt, die die *POTENTIA CORONÆ HISPANICÆ* zeigt, die mit dem Wappen

¹³⁵ Francesco TERZIO, *Francisci Tertii Bergomatis Serenissimi Ferdinandi Archiducis Austriae Ducis Burgundiae Comitum Tirolis etc. pictoris aulici Austriacæ gentis Imaginum*, 1–5, Innsbruck 1569–1573, Fol. 35. Zu den Porträts siehe Elisabeth SCHEICHER, Die »Imagines Gentis Austriacæ« des Francesco Terzio, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 79, 1983, S. 43–92; Tina KOŠAK, Between Uniformity and Uniqueness. Depictions of Benefactors of Stična Cistercian Abbey, *Acta historiae artis Slovenica*, 25/2, 2020, S. 176–177.

¹³⁶ Umgekehrt als auf dem Stich *Genealogia Habsburgica à Pharamundo Francia Orientalis Duce, usque ad Rudolphum I. Rom. Imp.* von Wolfgang Kilian in KILIAN 1623 (Anm. 132) und EHINGER 1629 (Anm. 133).

des Königreichs Kastilien beginnt und unten mit der Bemerkung *MVLTA ALIA REGNA ET PRINCIPATVS HISPANICÆ CORONÆ ETIAM NUM PARENT* vervollständigt ist.

Die Bordüre des Stammbaums ist reich mit monochrom gemalten Lorbeerkränzen, Knorpel- und Ohrmuschelwerk sowie grotesken Masken und Tierköpfen verziert.¹³⁷ Die Bordüre ist oben und unten mit Inschriftenkartuschen versehen, während beiderseits in jeweils achtzehn Kartuschen die Impresen der Kaiser und Könige (*SIMBOLA REGVM ET IMPERATORVM AVSTRIACORVM*) heraldisch rechts und der Grafen (*SIMBOLA GENEROSISSIMORVM COMITVM HABSPVRIORVM*) heraldisch links dargestellt sind. Die Grafenreihe beginnt rechts oben mit *SIMBOLVM SIGISBERTI I. EXVLIS*, das aus einem von der Sonne umstrahlten Weinstock und dem Motto *AT SALTEM ILLVSTROR* besteht. Die Devise mit der Darstellung des Weinstocks und der Sonne kommt spätestens 1570 bei Francesco Terzio vor,¹³⁸ als Vorbild benutzte Calin jedoch die Darstellung, die 1616 von Thierry Piespord publiziert wurde.¹³⁹ Dasselbe gilt für die anderen 17 Impresen der Grafen von Habsburg von Sigisbertus II. bis Albertus III.¹⁴⁰ Die Reihe der Impresen der Könige und Kaiser beginnt links unten mit *SIMBOLVM RVDOLPHI I. IMP.* und *SIMBOLVM ALBERTI I. IMP.*, die ebenfalls aus Piespords Buch kopiert wurden.¹⁴¹ Für die weiteren 16 Impresen von (Gegen)König Friedrich dem Schönen bis Kaiser Leopold I. wurden die Stiche von Terzio und andere Vorbilder verwendet.¹⁴² Die monochrome malerische Ausführung mit Goldhöhungen in Muschelgoldtechnik erinnert an die Darstellungen von Maria Anna Sibylla Calin und lässt die Annahme zu, dass sie ihrem Ehemann bei der Ausführung des Stammbaumes geholfen hat. Als Hinweis auf ihre Beteiligung können die beiden Sibyllen gedeutet werden, die oben in der Mitte die Kartusche mit dem Titel *GENEALOGIA HABSPVRGO-AVSTRIACA* halten.

1666, im selben Jahr wie die *Genealogia Habspvrgo-Avstriaca*, fertigte Calin mit Tempera und Goldfarbe eine 2900 x 1620 mm große Darstellung mit Porträts aller römischen, römisch-deutschen und byzantinischen Kaiser sowie osmanischen Sultane an.¹⁴³ Die aus 21 Blättern bestehende Darstellung ist als Pendant zur *Genealogia Habspvrgo-Avstriaca* zu verstehen, ein Huldigungswerk, das Calin dem Kaiser vermutlich ebenfalls anlässlich seiner Eheschließung schenkte, obwohl Margarita Teresa in den Texten nicht genannt wird. Betitelt ist die Darstellung oben in der Mitte mit *ICONOLOGIA et Series omnium, quotquot à Iulio Cæsare fuerunt, Imperatorum Romanorum, Byzantinorum, Germanicorum, Turcicorum; quibus inserti omnes utriusque Statûs Sac: Rom. Imperij Principes Electores: omniûmqve Imperij Principatuum Insignia*. Calin signierte das Werk unten in der Mitte mit *Serenissimi Bavariæ Electoris Secretarius et Bibliothecar: DOMINICVS FRANCISCVS CALIN de Sancta Cruce ex Comitatu Goritiæ; invenit, et humillimè dedicauit; Anno Christi MDCLXVI*.

¹³⁷ Zur Bemerkung, dass Calin noch manieristisch anmutendes Rollwerk und retardiertes, ohrenförmiges Rollwerk zur Ornamentierung verwendete, siehe LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 534.

¹³⁸ TERZIO 1569–1573 (Anm. 135); vgl. LHOTSKY 1944 (Anm. 126), S. 240.

¹³⁹ PIESPORD 1616 (Anm. 129), Pag. 3.

¹⁴⁰ Vgl. PIESPORD 1616 (Anm. 129), Pag. 3, 5. Reihenfolge und Namesformen der legendären Grafen von Habsburg (Sigisbertus I. Exul, Sigisbertus II., Ottobertus I., Babo, Rotherius, Hettoprechtus, Ramprechtus, Guntramus I., Leuthardus, Luitofridus, Hunifridus, Guntramus II., Kancellinus, Rapato, Wernerus I., Otto, Wernerus II. und Albertus III.) sind mit Reihenfolge und Namen vergleichbar, die bei Francesco Terzio vorkommen und vermutlich von Jacopo da Strada entworfen wurden; siehe dazu LHOTSKY 1944 (Anm. 126), S. 240.

¹⁴¹ PIESPORD 1616 (Anm. 129), Pag. 5.

¹⁴² In Frage kommen vor allem die Stiche von Wolfgang Kilian, publiziert in KILIAN 1623 (Anm. 132) und EHINGER 1629 (Anm. 133).

¹⁴³ Wien, Albertina, Inv. Nr. 44231.

24. Dominik Franz Calin:
*Iconologia et Series
 omnium, quotquot à
 Iulio Caesare fuerunt,
 Imperatorum Romanorum,
 Byzantinorum,
 Germanicorum,
 Turcicorum, 1666,
 Albertina, Wien,
 Inv. Nr. 44231/17*



In der Mitte unten stellte Calin ein Postament dar, auf dessen Vorderseite eine Kartusche mit dem Reichswappen hängt, während die seitlichen Inschriften die Porträtierten auf dem Postament identifizieren: *CAROLVS MAGNVS CONDITOR IMPERATORVM GERMANICORVM* und *RVDOLPHVS PRIM. CONDITOR IMPERATORVM AVSTRIACORVM* (Abb. 24). Über dem Reichswappen postierte Calin eine Weltkugel, die durch Waffentrophäen gestützt wird und als Hintergrund einer Inschrift dient, in der Calin eine kurze Zusammenfassung der Geschichte seit der Römischen Republik über Julius Caesar, Kaiser Konstantin, die byzantinischen Kaiser bis zur osmanischen Eroberung Konstantinopels skizziert. Der Text endet mit dem ersten Kaiser *in Germania*, Karl dem Großen. Die Weltkugel ist durch eine Karl dem Großen gewidmete Kartusche bekrönt, die von zwei Adlern gehalten wird, die ein mit einer Schlange umwundenes Zepter und ein mit Lorbeer umgebenes Schwert halten. Die Kartusche steht auf dem gekrönten Wappen mit drei Lilien und ist oben mit dem Reichsapfel versehen. Die Karl dem Großen gewidmete Huldigungsbeschreibung (*Princeps fortissimus, prudentissimus, felicissimus, gloriosissimus, sanctissimus*) würde man eher für den aktuellen Kaiser erwarten. Für die ganzfigurige Darstellung Karl des Großen heraldisch rechts von der Weltkugel benutzte Calin als Vorlage wahrscheinlich eine Kopie von Albrecht Dürers Idealbildnis des Kaisers, mit dem die ottonische Reichskrone, das Reichsschwert, der Reichsapfel und der Krönungsmantel übereinstimmen, während Calin ihn etwas jünger und in der Rüstung darstellte. In Rüstung und Krönungsmantel und mit den gleichen Attributen stellt Calin auch Rudolf I. von Habsburg dar, jedoch mit einem Zepter statt Schwert in der rechten Hand. Die Gesichtszüge Rudolfs I. erinnern an Philipp Kilians Kupferstich, der in Sigmund von Birkens Überarbeitung von Johann Jakob Fuggers *Spiegel der Ehren des Höchstlöblichen Kayser- und Königlichen Erzhauses Oesterreich* erst 1668 in Nürnberg publiziert wurde.¹⁴⁴ Durch das Medaillon mit der Heiligen

¹⁴⁴ Johann Jakob FUGGER, *Spiegel der Ehren des Höchstlöblichsten Kayser- und Königlichen Erzhauses Oesterreich oder Ausführliche Geschichtsschrift von Desselben, und derer durch Erwählungs- Heurat- Erb- und Glücks-Fälle ihm zugewandter Kayserlichen Höchstwürde, Königreiche, Fürstentümer, Graf- und Herrschaften, Erster Ankunft, Aufnahme, Fortstammung und hoher Befreundung mit Kayser- König- Chur- und Fürstlichen Häusern /.../*, Nürnberg

Hostie, das an Rudolfs Brust hängt, betonte Calin die *Pietas Austriaca*. Bei dem zentralen unteren Motiv ist vor allem die betonte Darstellung der französischen heraldischen Lilien bemerkenswert, die sich nicht nur unter der Karl dem Großen gewidmeten Kartusche finden, sondern auch heraldisch rechts von dem Postament, auf der Brustplatte des Waffentropaions, das mit einem gallischen Helm und einem Hahn als Schwertknauf zusätzlich an Frankreich erinnert, während das Tropaion mit dem Bindenschild heraldisch links dargestellt ist. Man darf annehmen, dass die Hervorhebung Frankreichs nicht erwünscht war in einer Zeit, in der Ludwig XIV. nach der Kaiserkrone strebte und sich die Habsburger darum bemühten, durch den Nachweis der altherwürdigen Abstammung des Hauses Habsburg von Karl dem Großen dessen Vorrang und Ehrenstellung innerhalb der Herrscherhäuser Europas zu legitimieren.¹⁴⁵

Heraldisch rechts sind Postamente mit ganzfigurigen Bildnissen von Kaiser Konstantin dem Großen (*CONSTANTINVS MAGNVS, CONDITOR IMPERATORVM BYZANTINORVM*) und Julius Caesar (*CAIVS IVLIVS, CONDITOR IMPERATORVM ROMANORVM*) dargestellt. Als Vorlage für den ersten christlichen Kaiser verwendete Calin das Bildnis von Kaiser Maximilian I., das von Dominicus Custos verfertigt und 1601 in Innsbruck publiziert wurde.¹⁴⁶ Der obere Teil der Rüstung, der mit Gold und Edelsteinen verbrämte Umhang, der Reichsapfel, der Kommandostab und der zu seinen Füßen liegende Helm, wurden fast unverändert übernommen, jedoch vervollständigte Calin die Brustplatte mit einem großen Kreuz, während die rosafarbenen Strümpfe und die goldenen Stiefel an die Antike erinnern sollten. Eine überzeugendere antikisierende Wirkung erzielte Calin mit dem Bildnis von Julius Caesar mit rosafarbener Rüstung, goldenem Umhang und einem Lorbeerkrantz. Gesichtszüge und Rüstung erinnern an das Titelkupfer des 1650 in Amsterdam erschienenen Buchs *Caius Suetonius Tranquillus*,¹⁴⁷ doch dürften Calin auch andere Darstellungen von Julius Caesar bekannt gewesen sein. Auf den heraldisch linken Postamenten stellte Calin ganzfigurige Bildnisse von Osman I., Gründer der osmanischen Dynastie und des Osmanischen Reichs (*OTTOMANVS CONDITOR IMPERATORVM TVRCICOR.*), sowie des byzantinischen Kaisers Nikephoros I. (*NICEPHORVS LOGOTHETA PROPAGATOR IMPERATORVM BYZANTINORVM*) dar. Für die Darstellung Osmans I. kopierte Calin das Bildnis des Sultans Suleiman II. von Dominicus Custos.¹⁴⁸ Die Vorlage für Kaiser Nikephoros konnte nicht eruiert werden; Calin stellte ihn mit einer antikisierenden Rüstung, Umhang, Zepter, Weltkugel und einer Krone, die die Form einer Mitra hat, dar.

1668, S. 1. Zum Ehrensiegel des Hauses Österreich siehe CORETH 1950 (Anm. 8), S. 53; Inge FRIEDHUBER, Der 'Fuggerische Ehrensiegel' als Quelle zur Geschichte Maximilians I. Ein Beitrag zur Kritik der Geschichtswerke Clemens Jägers und Sigmund von Birkens, *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 81, 1973, S. 101–138; zur These, dass das Titelblatt, die lateinischen Widmungen und das Titelkupfer direkt vom Hof konzipiert wurden, siehe SCHUMANN 2003 (Anm. 45), S. 291; POLLEROSS 2003 (Anm. 33), S. 271.

¹⁴⁵ Vgl. Friedrich POLLEROSS, Habsburgische Kaiserreihe, *Welt des Barock* 1986 (Anm. 6), S. 66, Kat. Nr. 1.18.

¹⁴⁶ Jacob SCHRENCK VON NOTZING, *Augustissimorum Imperatorum, Serenissimorum Regum atque Archiducum, Illustrissimorum Principum, nec non Comitum, Baronum, Nobilium, aliorumque Clarissimorum Virorum, qui aut ipsi cum imperio bellorum Ducem fuerunt, aut in iisdem praefecturis insignioribus laudabiliter functi sunt, verissimae imagines, /.../. Opus Praelibati Serenissimi Archiducis jussu in vita inchoatum & ab ejusdem Serenitatis Consiliario & Secretario Jacobo Schrenkio a Nozingen continuatum & absolutum*, Oeniponti 1601, Abb. 4.

¹⁴⁷ *Caius Suetonius Tranquillus. Cum annotationibus diversorum*, Amsterdam 1650. Zum Exemplar in der Bibliothek der Salzburger Erzbischöfe, auf das sich das inhaltliche Konzept des Salzburger Caesar-Zyklus stützen soll, siehe Christoph BRANDHUBER, Caesare Duce. Zur Ikonographie des Caesar-Zyklus in der Residenzgalerie Salzburg, *Residenzgalerie Salzburg. Gesamtverzeichnis der Gemälde* (Hrsg. Roswitha Juffinger), Salzburg 2010, S. 406–407.

¹⁴⁸ SCHRENCK VON NOTZING 1601 (Anm. 146), Abb. 6.



25. Dominik Franz Calin: *Iconologia et Series omnium, quotquot à Iulio Cesare fuerunt, Imperatorum Romanorum, Byzantinorum, Germanicorum, Turcicorum*, 1666, Albertina, Wien, Inv. Nr. 44231/2

Im zentralen Feld der Darstellung befinden sich 52 römisch-deutschen Kaiser von Karl dem Großen bis Leopold I.¹⁴⁹ Sie sind nicht in Form eines Stammbaums visualisiert, sondern als gerahmte ovale oder achteckige Brustbilder mit Inschriftenkartuschen, die mit Lorbeerzweigen verbunden und in 14 horizontale Streifen gegliedert sind. Die chronologische Reihung erfolgt in jedem Streifen von links nach rechts, mit Ausnahme des vorletzten, wo Calin Ferdinand III. vor Ferdinand II. stellen musste, um Leopold I. über seinem Vater in der Mitte darstellen zu können. Obwohl sich Calin darum bemühte, so viele Habsburger wie möglich in der Mittelachse (am „Baumstamm“) zu zeigen, gelang es ihm bei aller Kombinatorik nur für Friedrich den Schönen, Ferdinand I., Ferdinand III. und Leopold I. Dennoch erzielte er den Eindruck, als sei der aktuelle Kaiser ein direkter Nachfolger von Karl dem Großen. Calin alternierte auch die Reichs- und Hauskrone der Habsburger sowie Lorbeerkränze, wobei die letzten fünf Kaiser seit Rudolf II. mit Lorbeer bekrönt sind. Als Vorlage für die Bildnisse verwendete Calin die in Porträtbüchern publizierten Stiche, für einige Habsburger (Friedrich den Schönen, Albrecht II., Friedrich III., Maximilian I., Rudolf II., Matthias und Ferdinand II.) darf man annehmen, dass Calin die Stiche von Wolfgang Kilian als Vorlage nahm.¹⁵⁰ Das Porträt Leopolds I. als römischer Imperator ist mit Lorbeer gerahmt und von einer prächtigen Kartusche umgeben (Abb. 25). Zwei Löwen flankieren die Tafel mit der Inschrift *LEOPOLDVS*

¹⁴⁹ Als Vorbild dürften Gerhard Bouttats' Illustrationen im Werk Nicolaus AVANCINI, *Imperium Romano-Germanicum, sive quinquaginta imperatorum ac Germaniae regum Elogia: Augustissimo Romanorum Imperatori Leopoldo, Ab Antiquissima ac Celeberrima Universitate Viennensi oblata /.../*, Viennae 1658, dienen. Der Verfasser wurde erst in der Ausgabe von 1663 genannt.

¹⁵⁰ KILIAN 1623 (Anm. 132); vgl. EHINGER 1629 (Anm. 133).

I. Austriacus, Francofurti ad Mæn. DeI gratIà èLeCtVs IMperator; viuat, perennet, triumphet, Princeps pijssimus, Iustissimus, gloriosissimus! Die Waffen und Fahnen sollen militärische Erfolge und die Fruchtgirlanden die Prosperität andeuten. Erfindungsreich ist der Adler mit zwei Posaunen der *Fama* im Schnabel und mit Zepter und Schwert in den Krallen dargestellt, während er mit seinem Schwanz die Kaiserkrone über Leopold mit dem Lorbeerkranz krönt.

In den freien Feldern zwischen den Kaiserporträts hat Calin heraldisch rechts die Wappen der kirchlichen Fürstentümer (*S. R. I. PRINCIPATVS ECCLESIASTICI*) und links die Wappen der weltlichen Fürstentümer (*S. R. I. PRINCIPATVS SÆCULARES*) dargestellt, wobei die größeren Wappen der Kurfürsten in höchster Stellung neben Leopold I. dargestellt sind. Das zentrale Feld rahmte er mit blauen, ovalen und mit Kurfürstenhüten bekrönten Schildchen, auf die er die Namen der Kurfürsten und ihre Sterbedaten schrieb. Die Reihe der *S. R. I. ELECTORES SACRI* beginnt heraldisch rechts oben mit 46 Erzbischöfen von Mainz und wird mit 40 Erzbischöfen von Trier und 47 Erzbischöfen von Köln fortgesetzt. Die Reihe der *S. R. I. ELECTORES PROPHANI* beginnt oben mit 27 Königen von Böhmen, gefolgt von 28 Kurfürsten von Bayern, 27 Kurfürsten von Sachsen und 37 Kurfürsten von Brandenburg.

Die Bildnisse der römischen und byzantinischen Kaiser und der osmanischen Sultane stellte Calin in einer prächtigen, mit Palmetten geschmückten Bordüre sowie in zwei vertikalen Leisten dar. Die Brustbildnisse in der Bordüre sind mit Lorbeerkränzen umrahmt, die goldenen Darstellungen sind wie auf antiken Münzen und Medaillen mit Umschriften versehen. Auf beiden vertikalen Leisten befinden sich ebenfalls Brustbildnisse, jedoch kleiner, in ovalen Kartuschen und mit einer Inschrift unter der Kartusche. Die Reihe beginnt heraldisch rechts oben mit *CAIVS IVLIVS CÆSAR*, der nach Calin im Jahr 709 nach der Gründung Roms ermordet worden war. Das Sterbejahr wird auch bei allen anderen Porträtierten angeführt, jedoch in üblicher Jahreszählung. In der heraldisch rechten Bordüre sind 43 Kaiser bis Diokletian (abdizierte 304) dargestellt, in der heraldisch linken ebenfalls 43, von Constantius I. († 306) bis Konstantin, bei dem Calin das Todesjahr 878 anführt. Dies ist vermutlich ein Fehler, da die Reihe der byzantinischen Kaiser mit Nikephoros I. († 811) weitergeführt wird. In der heraldisch rechten vertikalen Leiste kommen neben Nikephoros I. noch 38 byzantinische Kaiser vor, wobei die Reihe in der heraldisch linken Leiste von unten nach oben mit 14 Bildnissen fortgesetzt wird, von Balduin I. (*BALD. FLANDER Anno MCCV*) bis Konstantin XI. (*CONSTANTIN VLT. Anno 1453*). Damit die Reihenfolge mit den 24 osmanischen Sultanen übereinstimmte, musste Calin zwischen Konstantin XI. und Osman I. die Darstellung eines Mannes mit Turban und die Inschrift *SEQUITVR Monarchia Turcica* einfügen. Die Reihe endet mit *ACMETES II. regn: An: MDCXLVIII*, womit der aktuelle Sultan Mehmed IV. gemeint ist. Als Vorlage für die 163 Bildnisse der Kaiser und Sultane hat Calin wahrscheinlich die Darstellungen der Münzen verwendet, die von Ottavio Strada gesammelt und gezeichnet und 1615 in Frankfurt publiziert wurden,¹⁵¹ eine Neuauflage erfolgte 1664 in Leiden.¹⁵² Da die Reihenfolge

¹⁵¹ Octavio DE STRADA À ROSBERG, *De Vitis imperatorum et caesarum romanorum, tam occidentalium quam orientalium, nec non uxorum et liberorum eorum, item tyrannorum omnium, qui diversis temporibus Romanum Imperium attentare & occupare conti sunt, inde à C. Iulio Caesare, primo Monarcha ad D. N. Imperatorem, Caesarem Matthiam, unà cum eorum effigiebus & symbolis; /.../ olim Incredibili labore, sumptu magno, peregrinationibus multis, ijsque periculosis Octavii de Strada à Rosberg, civis Romani, S. C. Mtis, Rudolphi sanctissimae memoriae Nobilis Aulici & Antiquarij ordinatij congestum & adornatum /.../*, Francofurti ad Moenum 1615.

¹⁵² Octavio DE STRADA À ROSBERG, *Genealogia et series Serenissimorum & Potentissimorum Austriae ducum, archiducum, regum, imperatorum; eorumque illustriss. Conjugum, Et Liberorum utriusque sexus a Rudolpho I. Habsburgensi imperatore Ad Invictissimum Ferdinandum II. Rom. Imper. Semper Augustum, &c. Authore Octavio*

der Kaiser nicht völlig übereinstimmt, wäre es möglich, dass Calin auch andere Bücher, in denen die Münzen reproduziert wurden, nutzte. Überdies ist anzunehmen, dass er einige Bildnisse nach seiner Phantasie malte, um die Serie einheitlich darstellen zu können. Auch die Bildnisse zweier byzantinischen Kaiserinnen (*THEODORA Imper. An: 1056* und *EVDOCIA IMP. An: MLXVIII*) konnte Calin nicht aus Ottavio Stradas Buch übernommen haben.

Die 1666 entstandenen großformatigen Stammbäume *Genealogia Habsprgo-Avstriaca* und *Iconologia* gehören zu den ambitioniertesten und prächtigsten Werken Calins. Sie bezeugen seine guten Kenntnisse der historiographischen und genealogischen Studien des 16. und 17. Jahrhunderts sowie verschiedener illustrierter Bücher mit Bildnissen der Herrscher und *uomini illustri*. Der Grund dafür, dass sie nie ausgestellt wurden und unbekannt geblieben sind, dürfte in dem Widerspruch zwischen Monumentalität des Formats und Zierlichkeit der Details zu finden sein. Während man das Ganze aus einer gewissen Distanz betrachten soll, kann man die Inschriften nur aus nächster Nähe lesen. Auch die Feinheit der gemalten Details eignet sich eher für die Buchmalerei als für große Formate. Vermutlich war eine graphische Vervielfältigung der gemalten Stammbäume vorgesehen, wurde jedoch nicht verwirklicht. Man darf annehmen, dass eines der Vorbilder für die Stammbäume Calins die *Ehrenpforte* von Kaiser Maximilian I. war, die jedoch mit 3410 x 2920 mm und 36 Papierbögen Calins Werke im Format übertrifft, so dass der Widerspruch zwischen Monumentalität und minuziöser Ausführung noch stärker zum Ausdruck kommt.¹⁵³ Das von Johannes Stabius entworfene Programm für die *Ehrenpforte* ist komplexer, da er zusätzlich die militärischen Heldentaten und die vortrefflichen Kenntnisse und Charaktereigenschaften Maximilians I. miteinbezieht, gemeinsam sind jedoch die Betonung des Stammbaums, die ursprüngliche Abstammung der Habsburger von den Trojanern und ihre Verschwägerung mit europäischen Herrscherhäusern, die Reihen der kaiserlichen Amtsvorgänger seit Julius Caesar und die Wappendarstellungen als Beleg für die Territorien, die das Haus Habsburg besaß oder beanspruchte.¹⁵⁴

Ob auch Calins dritter, in der Albertina verwahrter Stammbaum so prächtig ausgeführt ist,¹⁵⁵ konnte nicht eruiert werden, da er aus konservatorischen Gründen nicht angeschaut werden durfte. Calin verfertigte 1667 mit schwarzer Tinte, Tempera, Goldfarbe und Silberfarbe auf Pergament einen 750 x 2870 mm großen Stammbaum der Habsburger von Rudolf I. bis Leopold I. mit dem Titel *Opus genealogicum in quo demonstratur, quod omnes Potentissimi totius Christianitatis Reges et Principes ex Augustissimo Austriaco sanguine per contracta Matrimonia promanarint*.¹⁵⁶ In der Mitte unten befindet sich Calins Widmung *Ita vovet Operis huius Genealogici Auctor. Serenissimi Bavariae Electoris Bibliothecarius, Dominicus Franciscus Calin. 1667*.

Anlässlich der Geburt von Erzherzog Ferdinand Wenzel Joseph entwarf Calin einen Stammbaum des Hauses Habsburg *GENEALOGIA HABSPVRGO-AVSTRIACÆ DOMVS RVDOLFO PRIMO*

de Strada a Rosberg. Civ. Rom. DD. Maximiliani & Rudolphi II. Caesarr. Nob. Aul. & Antiquario. Nunc primum aeri incisa, & publico usui data, Lugduni Batav. 1664.

¹⁵³ Vgl. Christian BENEDIK, *Le grandi opere xilografiche di Massimiliano I: Corteo Trionfale e l'Arco di Trionfo, Divus Maximilianus. Una contea per i Goriziani 1500–1619* (Hrsg. Silvano Cavazza), Mariano del Friuli 2002, S. 62–63.

¹⁵⁴ Zum Programm der Ehrenpforte siehe Thomas SCHAUERTE, *Albrecht Dürer und Mitarbeiter, Albrecht Altdorfer, Die Ehrenpforte, 1515, Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit* (Hrsg. Eva Michel, Maria Luise Sternath), Albertina, Wien, München-London-New York 2012, S. 373–376, Kat. Nr. 124; vgl. GOLOUBEVA 2000 (Anm. 55), S. 30–35.

¹⁵⁵ Albertina, Wien, Inv. Nr. 44234.

¹⁵⁶ Alle Daten sind dem Inventarbuch entnommen und nicht überprüft; siehe Wien, Albertina, Inv. Nr. 44234.



26. Johann Martin Lerch nach Dominik Franz Calin, *Genealogia Habspurgo-Austriacae Domus*, 1667, in: *Vnderschiedliche Schild vnd Wappen*, 2008

ROMANORVM IMPERATORE COMITE HABSPVRGICO Deducta (1667), der von Johann Martin Lerch in Wien in Kupfer gestochen wurde (Abb. 26).¹⁵⁷ Ob das Original Calins erhalten ist, ist nicht bekannt; ein Exemplar des aus drei Blättern bestehenden großformatigen Kupferstichs (1430 x 769 mm) ist in der graphischen Sammlung von Johann Weikhard Valvasor (1641–1693) erhalten.¹⁵⁸ Nach Meinung von Milan Pelc war der Kupferstich für einen exklusiven adeligen Empfängerkreis bestimmt, der dem Hof und dem Haus Habsburg nahe stand; aufgrund seiner Wiener Verbindungen sollte auch Valvasor ein Exemplar erhalten.¹⁵⁹ Die Genealogie der Habsburger beginnt in der Mitte unten mit einem Sarkophag, auf dessen Vorderseite Calins Widmung an Leopold I., seine Gemahlin Margaritha Teresa und ihre Nachkommen geschrieben steht.¹⁶⁰ Auf den Sarkophag ist eine Kartusche mit der Widmung an Kaiser und Kaiserin gestellt, die mit Militaria und Wappenfahnen umgeben ist. Auf ihr steht die Inschrifttafel des ersten Kaisers Rudolf I., mit Kaiserkrone und flankiert von zwei bekrönten Adlern, die ein Schwert, ein Zepter und die Inschrift *BENEDICAM TIBI ET MULTIPLI/*

¹⁵⁷ Siehe PELC 2013 (Anm. 12), S. 117.

¹⁵⁸ *Vnderschiedliche Schild vnd Wappen vnd dergleichen Kupfferstich Welche Von Vnderschiedlichen Künstlern gezeichnet ins Kupffer gradirt, vnd gestochen Auch Allerley Geistliche und Weltliche Holtzschnid zuehrlich ins Holtz geschnitten Welche Mit Sonderbahren Fleiß zusamben gebracht Durch Johann Weychard Valvasor Freyherrn zu Wagensperg in Crain. Anno 1685* (Hrsg. Lojze Gostiša, Mirna Abaffy), Ljubljana-Zagreb 2008 (Iconotheca Valvasoriana, 16), Kat. Nr. 16–18.

¹⁵⁹ PELC 2013 (Anm. 12), S. 118.

¹⁶⁰ *Invictissimo Romanorum Cæsari Leopoldo I. et Avgustissimæ Imperatrici Margaritæ Æternum perennaturæ sobolis incrementum. Vovet et dicat consecratq. Serenissimi Bavarie Electoris Bibliothecarius Dominicus Franciscus Calin de Sancta Cruce, Operis huius Inventor.*

CABO SEMEN TVVM Gen. Cap. 22. V. 17 halten. Kartusche und Inschrifttafel sind mit vier Personifikationen auf niedrigen Postamenten umgeben, die aufgrund der Inschriften, Attribute und Embleme als *Iustitia, Pietas, Religio* und *Prudentia* erkennbar sind.¹⁶¹ Als zusätzliche Attribute halten die Tugenden eine Königs- und eine Kaiserkrone, eine mit Hermelin umrandete Bischofsmitra und einen Herzogshut. Auf den Vorderseiten der Postamente sind Embleme dargestellt.

Hinter der Kartusche wächst der Stammbaum, auf dem die Familienmitglieder mit entsprechender Kaiser- oder Königskrone, Herzogs- oder Kardinalshut versehen sind. Bei den Verheirateten sind auch die Wappen ihrer Gemahlinnen dargestellt. Über Philipp I. dem Schönen fügte Calin ein herzförmiges quadriertes Wappenschild mit dem Wappen des Königreichs Kastilien-León sowie die Inschrift *SEMPER AVSTRIACA* ein. Philipps jüngerer Sohn Ferdinand ist heraldisch rechts als der Begründer der österreichischen (*VELLVS AVSTRIACVM*), der ältere Karl ist heraldisch links als Begründer der spanischen Linie (*VELLVS HISPANICVM*) dargestellt. Der Stammbaum endet oben mit den Porträts von Leopold und Margarita in ovalen, mit Lorbeer umgebenen Medaillons, zwischen denen eine kleine Kartusche mit dem Namen ihres ältesten Sohnes Ferdinand Wenzel Joseph dargestellt ist. Anlass für die Anfertigung der Genealogie war die Geburt des Thronfolgers am 28. September 1667. Über den Porträts befindet sich eine von der kaiserlichen und königlichen Krone und einem Herzogshut bekrönte Kartusche mit dem Titel des Werkes, beiderseits der Porträts sind die Wappen des Ehepaars dargestellt, beide werden von einem Engelspaar gehalten.

In der äußeren Randleiste stellte Calin 54 Porträts der Kaiser, Könige und Erzherzöge des Hauses Habsburg dar; unter den Porträts befindet sich jeweils eine Kartusche mit der Devise des Abgebildeten. Die heraldisch rechte Reihe beginnt oben in der Mitte mit Kaiser Rudolf I. und endet mit König (Erzherzog) Philipp dem Schönen. Die 27 Porträts der heraldisch rechten Reihe sind verkleinerte und vereinfachte Kopien der Porträts, die von Wolfgang Kilian gestochen und 1623 in Augsburg publiziert wurden.¹⁶² Die 1623 erschienene Serie von Wolfgang Kilian diente auch als Vorlage für 18 von 27 Porträts der heraldisch linken Reihe auf Calins Stammbaum, die unten mit Kaiser Karl V. beginnt und oben mit König Philipp IV. von Spanien endet. Calin übernahm fasst alle Porträts aus Kilians Serie, doch er ließ die Porträts des unehelichen Juan d’Austria und des jugendlichen Königs Philipp IV. von Spanien aus und fügte das Porträt von Kardinal Ferdinand, einem Bruder Philipps IV., hinzu. Die Bildnisse von Kardinal Ferdinand, seines Neffen Balthasar Carlos, von König Ferdinand IV., Kaiser Ferdinand III., Erzherzog Leopold Wilhelm, Erzherzog Ferdinand Karl von Tirol, Erzherzog Karl Joseph, Erzherzog Sigismund Franz sowie des spanischen Königs Philipp IV. übernahm Calin von einer anderen Porträtserie.

1673 veränderte Calin den Stammbaum von 1667 nur geringfügig im oberen Teil und machte daraus ein geeignetes Geschenk zur Hochzeit Leopolds I. mit Erzherzogin Claudia Felicitas von Tirol.¹⁶³ Das einzige mir bekannte Exemplar, bei dem die kolorierten Stiche auf eine Barockkleinwand geklebt sind (1480 x 810 mm), wird im Landesmuseum Kärnten verwahrt (Abb. 27).¹⁶⁴ Die

¹⁶¹ Als Calin 1677 anlässlich der dritten Vermählung Kaiser Leopolds eine Genealogie seiner Gemahlin Eleonore Magdalena Theresia von Pfalz-Neuburg verfasste, erklärte er die Tugenden des Hauses Habsburg folgenderweise: *Augustæque Austriacæ Domui, quam Pietas fundavit, quam Iustitia fulcit, & quam Religio tuetur /.../. Auf Prudentia bezieht sich im Text die Devise Leopolds: /.../ Sacratissimam Majestatem Tuam, à cujus CONSILIO ET INDUSTRIA tot Regnorum Populorumque Salus dependet /.../; siehe CALIN VON MARIENBERG 1677 (Anm. 36).*

¹⁶² KILIAN 1623 (Anm. 132); vgl. EHINGER 1629 (Anm. 133).

¹⁶³ Zum Stammbaum siehe LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 627, Nr. 14.

¹⁶⁴ Dem Kollegen Mag. Robert Wlattnig danke ich für seine Hilfe beim Anschauen, Fotografieren und Vermessen des Exemplars sowie für weiterführende Gespräche. Die Genealogie mit der alten Inventarnummer 4341 kam als



27. Johann Martin Lerch nach Dominik Franz Calin, *Genealogia Habsburgo-Austriacae Domus*, 1673, Landesmuseum Kärnten, Klagenfurt



28. Johann Martin Lerch nach Dominik Franz Calin, *Genealogia Habsburgo-Austriacae Domus*, 1673, Landesmuseum Kärnten, Klagenfurt

feine Kolorierung lässt darauf schließen, dass sie von Calin oder seiner Gemahlin ausgeführt wurde. Der Stecher Johann Martin Lerch wird nicht erwähnt, links unten ist vermutlich die Signatur des Verlegers: *Viennæ Austriæ Apud Joannem Eicharium Herz. 1673*. In der auf dem Sarkophag angebrachten Widmung veränderte Calin nur den Namen der Gemahlin Leopolds (Abb. 28).¹⁶⁵ Am Stammbaum selbst wurde nichts verändert, in der obersten Reihe kommen neben der großen Kartusche von Claudia Felicitas sogar die gekrönten Kartuschen von Margarita Teresa und ihren sieben Geschwistern vor. Die kleine Namenskartusche von Claudia Felicitas bleibt an derselben Stelle als zweite in der oberen Reihe, Calin veränderte jedoch den Erzherzogshut in die Kaiserkrone. Da auch die Serie der 54 Porträts der Habsburger mit ihren Devisen in der Rahmenleiste nicht verändert wurde, erscheint das Porträt von Erzherzog Ferdinand Karl von Tirol, des Vaters der Braut, in der rechten oberen Ecke des Blattes, zufälligerweise nicht weit vom Porträt seiner Tochter entfernt. Auch das Porträt Kaiser Leopolds blieb unverändert, während das Porträt von Margarita Teresa durch das Porträt von Claudia Felicitas ersetzt wurde. Calin stellte die Kaiserin mit feineren Gesichtszügen dar als der gleichzeitige Kupferstich von Cornelis Meyssens und Johann Martin Lerch, der den kaiserlichen Brautzug in Graz zeigt; die Vorlage für das Porträt des Kaisers dürfte aber dieselbe sein.¹⁶⁶ Statt der auf die Geburt Ferdinand Wenzels hinweisenden Inschrift führte

Geschenk von Gottlieb Baron Ankershofen in die Sammlungen des Geschichtsvereins für Kärnten (LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 521). Nach Meinung von Robert Wlattnig kam es um die Mitte des 19. Jahrhunderts zur Schenkung, wobei man nicht mehr eruieren kann, wie und wo Freiherr von Ankershofen, der damalige Vereinspräsident des Geschichtsvereins für Kärnten, die Genealogie erhielt.

¹⁶⁵ *INVICTISSIMO ROMANORVM CÆSARI LEOPOLDO I. ET AVGVSTISSIMÆ IMPERATICI CLAVDLÆ ETERNVM PERENNATVRÆ SOBOLIS INCREMENTVM. Vovet et dicat consecratq. SERENISSIMI BAVARLÆ ELECTORIS Bibliothecarius DOMINICVS FRANCISCVS CALIN de Sancta Cruce, Operis huius Inventor.*

¹⁶⁶ Zum Stich, den die „akademischen Kupfferstecher zu Wienn“ Cornelis Meyssens und Johann Martin Lerch Kaiser Leopold I. offerierten, siehe Barbara KAISER, *Schloss Eggenberg*, Wien 2006, S. 69. Auch der Grazer Kupfer-



29. Lorenz Griessler und Dominik Franz Calin: *Thesaurus Genealogicus*, 1671, Österreichische Nationalbibliothek, HAD, Cod. 9229, Fol. IIIr

Calin nur die kurze Inschrift *SPES AVGVSTA* an, statt der ineinander verschlungenen Initialen des Brautpaares ML dagegen die Initialen des neuen Brautpaares CL.

1671 legte Calin das prachtvolle Ehrenwerk *Thesaurus Genealogicus* vor, das 152 Stamm-bäume der europäischen königlichen und fürstlichen Häuser umfasst und mit einem von Lorenz Griessler (auch Griessler)¹⁶⁷ gezeichneten Titelblatt (Abb. 29) versehen ist.¹⁶⁸ Griessler entwarf eine Personifikation Europas, die Kaiserkrone und Hermelinumhang trägt und Zepter, Lorbeerkranz und Palmzweig haltend auf der Weltkugel sitzt. Die Weltkugel ist von acht Wappen des Heiligen Römischen Reichs und der Königreiche Frankreich, Polen, Portugal, Spanien, England und Schottland, Schweden und Dänemark umgeben, die unten mit einem Medaillon, das mit einem Kreuz und der Inschrift *Fides* versehen ist, verbunden sind. Auf beiden Seiten von *Europa* sind Säulen mit Wappendarstellungen gezeichnet, auf deren Postamenten sich die Wappen der weltlichen Kurfürstentümer Brandenburg, Bayern, Sachsen und Pfalz befinden. Im Hintergrund links der Europa ist ein Zypressenhain dargestellt, rechts werden ein Schiff und ein Boot auf ruhigem Meer stark von der Sonne bestrahlt. Nach dem Titelblatt folgen die Widmung an Kaiser Leopold I. und das

stecher Johann Caspar Mannasser benutzte ein anderes Vorbild für das Porträt der Kaiserin, als er den Brautzug darstellte; zu Mannassers Stich siehe PELC 2013 (Anm. 12), S. 122, 124.

¹⁶⁷ Zum Maler und Vergolder Lorenz Griessler (um 1622–1690) siehe Dankmar TRIER, *Griessler (Griessler), Lorenz, Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 62, München-Leipzig 2009, S. 77.

¹⁶⁸ CALIN VON MARIENBERG 1671 (Anm. 30). Siehe auch LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 627, Nr. 11.

Gedicht *AD AVGVSTISSIMAM DOMVM AVSTRIACAM*, beide von Calin signiert: *Dominicus Franciscus Calin de S. Cruce ex Com: Goritiæ* bzw. *DOMINICVS FRANCISCVS CALIN de Sancta Cruce Anno Chr: MDCLXXI*. Für die Stammtafeln wurden Kupferstiche in Form einer Ahnenprobe¹⁶⁹ vorbereitet, mit einer Kartusche für den Namen des regierenden Kaisers, Königs bzw. Fürsten, einer Kartusche für sein Wappen und rechteckigen Feldern für die Namen seiner Eltern, Großeltern, Urgroßeltern und Ururgroßeltern. In die vorbereitete Form werden Namen, Titel und meistens die Geburts- und Sterbedaten mit der Hand geschrieben, die Wappen sind mit Temperafarben und Muschelgold gemalt.

1671 verfertigte Calin mit Tempera und Goldschrift das *Theatrum Austriacæ Gloriæ*, einen 840 x 1340 mm großen Stammbaum, der die Abstammung von 162 Kaisern, Kaiserinnen, Königen und Königinnen von Rudolf I. von Habsburg bezeugt.¹⁷⁰ Er betitelte den Stammbaum *THEATRUM AVSTRIACÆ GLORIÆ in quo stemmatographice repræsentatur, qualiter ex RUDOLPHI I. CAES. AVG. Sanguine cum in Lineâ directa, tum per contracta matrimonia, Centum et Sexaginta Duo Imperatores, Imperatrices, Reges et Reginæ magnâ cum admiratione profluxerint*. Links oben hält ein lorbeerbekrönter Putto die Kaiserkrone, das Zepter und die Inschrift *LEOPOLDO INVICTISSIMO ROMANORUM CAESARI*, während sein Pendant rechts oben eine Königskrone und die Inschrift *AUGUSTÆ POSTERITATIS PERENNE INCREMENTUM* hält. In der Mitte unten ist die Signatur *SERENISSIMI BAVAR. ELECT. BIBLIOTHECARIUS DOMINICVS FRANCISCVS CALIN DE S. CRUCE COMPOSVIT, ET HUMILLIME DEDICAVIT VIENNAE ANNO Chr. MDCLXXI* angebracht. Der Stammbaum ist auf zwei Pergamentblätter gemalt, die in der Mittelachse aneinanderstoßen sollen. Die Lösung wirkt unbefriedigend, da die mittleren zwölf Inschrifttäfelchen, die den Habsburgern von Rudolf I. bis Leopold I. gewidmet sind (Rudolf I., Albrecht I., Albrecht II., Leopold III., Ernst der Eiserne, Friedrich III., Philipp der Schöne, Karl von Innerösterreich, Ferdinand I., Ferdinand II., Ferdinand III. und Leopold I.), geteilt werden mussten und nur schwer lesbar sind.

Die Kartusche mit der Inschrift *RUDOLPHVS I. DEI GRATIA ELECTVS ROM. IMPERATOR, COMES HABSPURGI ET ERGOVIÆ; GLORIOSISSIMVS TOT CÆSARVM, IMPERATRICVM, REGVM ET REGINARVM EX ANNA COMITE HOHENBERGICA PROGENITOR DECESSIT ANNO CHRISTI MCCXCI* befindet sich auf dem Boden. Hinter der Kartusche wächst ein Lorbeerbaum mit weitverzweigten Ästen, auf denen Calin bekrönte Inschrifttäfelchen verteilte, bei denen er verschiedene Kronenformen berücksichtigte. Beiderseits wird ein Heiliger in einem strahlenden Medaillon hervorgehoben; links *Sanctus BERNARDVS Marchio Badensis* (Bernhard von Baden wurde erst 1769 seliggesprochen) und rechts *Sanctus CASIMIRVS Princeps Lithvan*, der 1602 heiliggesprochene Sohn des polnischen Königs Kasimir IV. und der Elisabeth von Habsburg. Eine große Kartusche ist nur noch dem aktuellen Kaiser gewidmet: *LEOPOLDVS Romanor: Imperator Semper Augustus, Germ: Hungariæ, Bohæmiæ Rex, Archidux Austriæ; Vivat, et Augustum Sangvinem augeat!*

Calins letztes bekanntes Werk für Leopold I. ist der Entwurf für die Porträts von Leopold I., seiner Gemahlin Eleonore und seiner 40 Ahnen für das Alchimistische Medaillon, das der Wiener Wachsbossierer Johann Permann fertigte und Johann Wenzel Sailer von Reinburg dem Kaiser schenkte.¹⁷¹ In der Mitte des Medaillons ist das kaiserliche Paar dargestellt, das von Ahnenbildnissen

¹⁶⁹ Zu den Formen der visuellen Darstellung der genealogischen Daten siehe Stefan SEITSCHEK, *Adel und Genealogie in der Frühen Neuzeit, Adel im 18. Jahrhundert. Umriss einer sozialen Gruppe in der Krise* (Hrsg. Gerhard Ammerer, Elisabeth Lobenwein, Martin Scheutz), Innsbruck-Wien-Bozen 2015, S. 58–61.

¹⁷⁰ Wien, Albertina, Inv. Nr. 44233.

¹⁷¹ Friedrich POLLERROSS, *Mythischer Stammbaum, Welt des Barock* 1986 (Anm. 6), S. 66, Kat. Nr. 1.17; siehe auch

in drei konzentrischen Kreisen umgeben ist, die chronologisch und spiralförmig vom äußeren Rand zur Mitte verlaufen. Die Ahnenreihe beginnt oben in der Mitte mit dem Frankenkönig Pharamundus von Troja und wird rechts mit fünf Frankenkönigen und drei Königen Austrasiens fortgeführt. Dann folgen die alemannischen Fürsten Sigisbertus I. und Sigisbertus II.; Ottobertus I. wird als Gründer des Hauses Habsburg beschrieben. Ihm folgen sechzehn Grafen von Habsburg. Die Reihenfolge der legendären Ahnen folgt weitgehend dem Stammbaum, den Calin 1666 ausgeführt hat. Zwölf Habsburger von Rudolf I. bis Ferdinand III. sind dieselben, die Calin 1671 für das *Theatrum Austriacae Gloriam* wählte, nur fügte er Friedrich den Schönen hinzu. Die Dargestellten sind vor allem durch die Kopfbedeckungen differenziert. Nur Leopold I. und seine beiden unmittelbaren Vorgänger sind mit einem Lorbeerkrantz bekrönt, einige Ahnen tragen Kaiser- oder Königskronen, die Grafen von Habsburg meist Helme, während Pharamundus einen Turban trägt. Die kreisförmige Anordnung der Ahnen um das Porträt Leopolds I. kommt auf Medaillen vor,¹⁷² näher verwandt ist aber ein Stich von Christian Adam Widmann und Gerard de Groos, der im 1673 in Prag publizierten *Fürstenspiegel* von Johann Jacob Weingarten veröffentlicht wurde.¹⁷³ Auf dem Stich sind die Bildnisse, beginnend mit *Sigisbertus* Graf von Habsburg, nur in zwei Kreisen um das Porträt Leopolds I. in der Mitte angeordnet.



Im Gegensatz zu den Werken seines Zeitgenossen Johann Ludwig Schönleben (1618–1681), der vorwiegend in Ljubljana (Laibach) tätig war und sich der Genealogie der Habsburger und der adeligen Familien, der Geschichte Krains, rhetorischen, theologisch-mariologischen, dramatischen und philosophischen Werken widmete,¹⁷⁴ haben die Werke Calins kaum die Aufmerksamkeit der Forscher geweckt. Die Kritik von Anna Coreth, dass Dominik Franz Calin ein „nicht sehr erfolgreicher kaiserlicher Historiograph“ gewesen sei, gründete in der Tatsache, dass sein ambitionierter Plan einer Ausgabe des „Genealogischen Ehrenwerkes“ nicht realisiert wurde,¹⁷⁵ wohl aber auch in der Unkenntnis der zahlreichen ausgeführten Werke Calins. Aufgrund der Angaben zu Calins Einkommen – 1677 erhielt er von der Hoffinanzkammer die beträchtliche Summe von 2150 Gulden¹⁷⁶ – darf man Calin zu den bestbezahlten Gelehrten am Kaiserhof zählen.¹⁷⁷ Die im Beitrag

POLLERROSS 2003 (Anm. 33), S. 240–241.

¹⁷² Siehe die Medaille anlässlich der Krönung Josephs I. zum Römischen König, auf der ein Brustbild Leopolds I. von den Porträts aller Kaiser aus dem Haus Habsburg umgeben ist, beginnend mit Rudolf I. in der Mitte unten; SCHUMANN 2003 (Anm. 45), S. 330, 531, 568.

¹⁷³ Johann Jacob WEINGARTEN, *Fürsten-Spiegel Oder Monarchia Deß hochlöblichen Ertz-Hauses Oesterreich. Worinnen Im Ersten Theil Nit allein alle Römische Kayser und Könige von Rudolpho I. sondern auch alle Hertzog-Ertzherzog- und Graffen auß dem hochlöblichen Ertz-Hauss Oesterreich / so viel deren bießhero von denen Historicis vorgebracht worden / bieß auff die Jetzt Glorwürdig Regierende Maytt: Leopoldum I. /.../*, Prag 1673.

¹⁷⁴ Zu den Werken Schönlebens siehe zuletzt Monika DEŽELAK TROJAR, *Janez Ludvik Schönleben (1681–1681). Oris življenja in dela*, Ljubljana 2017 (Apes academicae, 1), S. 201–246 (mit älterer Bibliographie).

¹⁷⁵ CORETH 1950 (Anm. 8), S. 40.

¹⁷⁶ LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 527.

¹⁷⁷ Graf Galeazzo Gualdo Priorato wurde 1664 als Hofhistoriker mit einem Jahresgehalt von 1500 Gulden angestellt, erhielt jedoch von 1666 bis 1669 mindestens 12.200 Gulden an Honoraren für die Recherche zu dem dreibändigen Werk *Historia di Leopoldo Cesare*; siehe POLLERROSS 2003 (Anm. 33), S. 271–272. Die höchsten Jahresgehälter um die 1500/2000 Gulden erhielten die Inhaber der obersten Hofämter, wie der Obersthofmarschall und der Oberstallmeister sowie die Kapellmeister, die Hofarchitekten Fischer von Erlach und Hildebrandt und manche Sänger; siehe POLLERROSS 2003 (Anm. 33), S. 197.

vorgestellten Arbeiten dokumentieren Calins Wirken als Poet, Librettist, Historiograph, Genealoge, Schöpfer von Emblemen, Zeichner und Maler. Die Erstellung eines kompletten Werkkatalogs wird durch die weite Verstreuung seiner Werke, die als Unikate oder Drucke in geringer Auflage in verschiedenen öffentlichen Institutionen und in Privatbesitz erhalten sind, erschwert.¹⁷⁸ Zur unzureichenden Kenntnis von Calins Werken trug auch die Tatsache bei, dass seine prächtigen, für das Haus Habsburg gemalten Stammbäume nie ausgestellt wurden. Angesichts des heutigen Forschungsstands darf man schließen, dass die Stärke des malerisch begabten Gelehrten Dominik Franz Calin vor allem in Wort-Bild-Kombinationen lag, was sowohl in seinen emblematischen als auch in den genealogischen Werken zum Ausdruck kommt.¹⁷⁹

¹⁷⁸ Zu den 30 Werken, die Friedrich W. Leitner bekannt waren (LEITNER 1989 (Anm. 1), S. 625–630), kann man mindestens noch die emblematische Gratulationsschrift *In optatissimo Natalis Diei recursu*, die Geschichtswerke über die Grafen Sinzendorff und die Grafen Serényi, fünf großformatige gemalte Stammbäume der Familien Auersperg, Dietrichstein, Harrach und Kuenburg sowie den Entwurf für den Stammbaum der Familie Esterhazy rechnen; siehe VIDMAR 2019 (Anm. 3), S. 50–61; Polona VIDMAR, Rodovnik Auerspergov s Turjaka ter rodovniki genealoga in historiografa Dominika Frančiška Kalina von Marienberg za dvorno plemstvo, *Kronika*, 69/2, 2021, S. 239–266.

¹⁷⁹ Dieser Beitrag entstand im Rahmen des Forschungsprogramms *Slovenian Artistic Identity in European Context* (Slovenian Research Agency, P6-0061).

Bibliographie

- AMANN-BUBENIK, Johannes, *Kaiserserien und Habsburger-Genealogien. Die Entwicklung einer Gattung poetischer Habsburgerpanegyrik vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, Wien 2013 (ungedruckte Dissertation).
- ANDRITSCH, Johann, *Die Matrikeln der Universität Graz 1630–1662*, 6/2, Graz 1980.
- APPUHN-RADTKE, Sibylle, *Das Thesenblatt im Hochbarock. Studien zu einer graphischen Gattung am Beispiel der Werke Bartholomäus Kilians*, Weißenhorn 1988.
- APPUHN-RADTKE, Sibylle, *Allegorie und Emblem, 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*, 44), S. 898–915.
- APPUHN-RADTKE, Sibylle, *Sol oder Phaeton? Invention und Imitation barocker Bildpropaganda in Wien und Paris, Kunst und Macht. Politik und Herrschaft im Medium der bildenden Kunst* (Hrsg. Wilhelm Hofmann, Hans-Otto Mühleisen), Münster 2005 (Studien zur visuellen Politik, 2), S. 94–127.
- AVANCINI, Nicolaus, *Imperium Romano-Germanicum, sive quinquaginta imperatorum ac Germaniae regum Elogia: Augustissimo Romanorum Imperatori Leopoldo, Ab Antiquissima ac Celeberrima Universitate Viennensi oblata /.../*, Viennae 1658.
- BENEDIK, Christian, *Le grandi opere xilografiche di Massimiliano I: Corteo Trionfale e l'Arco di Trionfo, Divus Maximilianus. Una contea per i Goriziani 1500–1619* (Hrsg. Silvano Cavazza), Mariano del Friuli 2002, S. 51–65.
- BRANDHUBER, Christoph, *Caesare Duce. Zur Ikonographie des Caesar-Zyklus in der Residenzgalerie Salzburg, Residenzgalerie Salzburg. Gesamtverzeichnis der Gemälde* (Hrsg. Roswitha Juffinger), Salzburg 2010, S. 400–433.
- BRANDHUBER, Christoph, *Trias colossea. Max Gandolphs Familie, Fürsterzbischof Maximilian Gandolph Graf von Kuenburg. Regisseur auf vielen Bühnen 1668–1687* (Hrsg. Christoph Brandhuber, Reinhard Gratz), Salzburg 2018, S. 17–21.
- Caius Suetonius Tranquillus. Cum annotationibus diversorum*, Amsterdam 1650.
- CALIN, Maria Anna Sibylla, *Corona Immortalis Gloriam in Leopoldi Augusti Caesaris Praeclaris Virtutibus effigiata; Eiusdemque Sacratissimae Maiestati Humillimo Calamo consecrata à Maria Anna Sibylla Calina. Anno Chr. MDCLXXI*, Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Cod. 10176.
- CALIN VON MARIENBERG, Dominicus Franciscus, *Corona Austriacorum Caesarum, nec non Ungariae, Boemiaeque Regum elogia. Annexo panegyrico, et luctu Austriae, ob tristissimum obitum Divi Ferdinandi Tertii, Caesaris Augusti, justii, pii s. Serenissimo ac potentissimo Principi, Domino, Domino Leopoldo, Ungariae, Boemiaeque Regi s. Archiduci Austriae, Duci Burgundiae, Styriae, Carinthiae, Carnioliae etc. Comiti Habsburgi, Tyrolis, et Goritiae etc. Domino, Domino clementissimo, humillime submississimeque dedicata a Dominico Kalyno ex comitatu Goritiensi*, 1657, Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Cod. 10210.
- CALIN VON MARIENBERG, Dominicus Franciscus, *Aurora exorta. Hoc est Serenissima princeps Maria Anna Christina Iosepha Theresia Caietana Antonia Francisca Felix Hyacinta Victoria serenissimis Bavariae principibus Ferdinando Mariae et Adeladae Henrietae anno quo Gratia De Coelis Boias Mana Vit In oras felicissime progenita. Cuius Auspiciatissimos Exortus Carmine atque Emblemate Dominicus Franciscus Calin de sancta Cruce ex Comitatu Goritiae representavit*, Monachii 1660.
- CALIN VON MARIENBERG, Dominicus Franciscus, *Sol Oriens. In Serenissimo Principe ac Domino, Domino Maximiliano Emmanuele Ludovico Maria Iosepho Caietano Antonio Nicolao Francisco Ignatio Felice, Serenissimi et Potentissimi Principis ac Domini, Domini Ferdinandi Mariae,*

- Utr. Bauariae & Sup. Palat. Ducis, Com. Pal. Rheni, S.R.I. Archidap. & Electoris, Landgrauij Leichtenbergae, nec non Serenissimae Principis ac Dominae, Dominae Mariae Henrietae Adelaidae, Utriusq; Bauariae & Sup. Palat. Ducis. Com. Pal. Rh. Electr. Landgraviae Leichtenbergensis, Natae Regiae Principis Sabaudiae &c. Dilectissimo filio effigiatus à Dominico Francisco Calin, de Sancta Cruce ex Comitatu Goritiae, Monachij 1662.*
- CALIN VON MARIENBERG, Dominicus Franciscus, *In optatissimo Natalis Diei recursu Augustissimi, potentissimi ac invictissimi Romanorum Imperatoris Leopoldi, Germaniae, Hungariae, Bohoemiae Regis; Archiducis Austriae; Ducis Burgundiae, Styriae, Carinthiae, Carniolae; &c.&c. Comitit Habsburgi, Tyrolis & Goritiae &c. Eidem Sacrat.^{mae} Majestati, nec non Pro communi totius Patriae applausu & congratulatione, inclytis utr. Austriae statibus ac deputatis; humillimo et devotissimo animo dedicata à Serenissimi Bavariae Electoris Bibliothecario &c. Dominico Francisco Calin, de Sancta Cruce ex Comitatu Goritiae, Viennae 1666.*
- CALIN VON MARIENBERG, Dominicus Franciscus, *Thesaurus Genealogicus Omnium totius Europaei Orbis Regum et Principum Consanguinitates demonstrans. Authore Serenissimi Bauar: Elec: Bibliothecario Dominico Francis: Calin de Sancta Cruce /.../, 1671, Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Cod. 9229.*
- CALIN VON MARIENBERG, Dominicus Franciscus, *Copia della Semplicissima Inventione sopra le Quattro Monarchie del Mondo, Humillissim^e Dedicata in Poesia e Musica con un Dissegno di Gran Amfiteatro, a Sua Sacra Cesarea Real Maesta, L'Anno 1675. Domenico Francesco Calin etc. Dove si scuopre, che l'Opera esibita nel Gran Theatro, col Titolo La Monarchia Latina Trionfante per solennizzare la Gloriosissima Nascita del Serenissimo Arciduca Gioseppe etc. Sij stata tutta cavata da quella, ò al meno applicata nel medemo tenore, Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Cod. 10109, Fol. 9r–25r.*
- CALIN VON MARIENBERG, Dominicus Franciscus, *Gentilitius Honos Serenissimae Neoburgicae Prosapiae Duodecim Regiis Coronis Exornatus. Hoc est Opus Genealogico-Historicum In quo per succedentes Generationes stemmatographicè repraesentantur, qualiter Augustissima Neo-Imperatrix Eleonora Magdalena Theresia, Leopoldi Ter Justi, Ter Pii, Terque Magni Caes. Tertia Conjunx, Nata Com: Palatina Rheni in Neuburg, Ducissa Bavariae, Juliaci, Cliviae, Montium etc. Inter festivos Germaniae Applausus publicae luci expositus A Dominoco Francisco Calin de Marienberg, Equite Aurato, Comite Palatino & Historiographo Caesareo. Anno, quo Austriaca Domus Augusta prole beabitur, Viennae [1677].*
- CALIN VON MARIENBERG, Dominicus Franciscus, *Provocatio Humanissima Dominici Francisci Calin de Marienberg, Historiographi Caesarei etc. Scripta ad Danielem Nesselium Caesareum Bibliothecarium etc. XXVI. Septembris, Anno Salutis MDCLXXX. Concernens primam Serenissimae Habsburgo-Austriae Gentis originem, Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Cod. 10109, Fol. 26r–26v.*
- CALIN VON MARIENBERG, Dominicus Franciscus, *Trionfo riportato dall'Invidia. Rappresentatione d'un Gran Torneo à Cavallo, introdotto da Dodieci superbissime Comparses sopra tanti Carri Trionfanti, per solennizzare le Gran Glorie dell'Augustissima Casa d'Austria. Inventione semplicissima Humillissim. Dedicata à Sua Sacra Cesarea Real Maesta di Leopoldo Imperatore de Romani &c. Da Domenico Fran: Calin di Marienberg &c. L'Anno 1680, Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Cod. 10109, Fol. 1r–8v.*
- CALIN VON MARIENBERG, Dominicus Franciscus, *Congratulatoria Emblemata, et Luminaria ad Auspicatissimas Cunas Serenissimi Neogeniti Archiducis Leopoldi &c. Inter Festivos Applausus Publice Repraesentata à Dominico Francisco Calin de Marienberg, Equite Aurato, Com. Palat., et Histor. Caesareo, Viennae Austriae, Anno Chr. MDCLXXXII, Mense Iunio, Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Cod. 8321.*
- CALIN VON MARIENBERG, Dominicus Franciscus, *Specification der Genealogischen Ehrnwerkh, welche, sofern Ihre Kay's: Maj's: allergnädigist beliebig wäre, khundten in Vier sonderliche Theil, der nachkhomenden Posteritet zu einem angedenkhen, forderist aber Zu Ihr Kay's: Maj's: immerwehrender*

- Ehr, Von mir Dominico Francisco Calin gemacht und aufgesetzt werden*, Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Cod. 4014.
- CHMEL, Joseph, *Die Handschriften in der k. k. Hofbibliothek in Wien*, 1, Wien 1840.
- CORETH, Anna, *Österreichische Geschichtsschreibung in der Barockzeit (1620–1740)*, Wien 1950 (Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs, 37).
- CORETH, Anna, *Pietas Austriaca. Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich*, Wien 1959.
- DE STRADA À ROSBERG, Octavio, *De Vitis imperatorum et caesarum romanorum, tam occidentalium quam orientalium, nec non uxorum et liberorum eorum, item tyrannorum omnium, qui diversis temporibus Romanum Imperium attentare & occupare conti sunt, inde à C. Iulio Caesare, primo Monarcha ad D. N. Imperatorem, Caesarem Matthiam, vnà cum eorum effigiebus & symbolis; /.../ olim Incredibili labore, sumptu magno, peregrinationibus multis, ijsque periculosus Octavii de Strada à Rosberg, civis Romani, S. C. Mtis, Rudolphi sanctissimae memoriae Nobilis Aulici & Antiquarij ordinatij congestum & adornatum /.../*, Francofurti ad Moenum 1615.
- DE STRADA À ROSBERG, Octavio, *Genealogia et series Serenissimorum & Potentissimorum Austriae ducum, archiducum, regum, imperatorum; eorumque illustriss. Conjugum, Et Liberorum utriusque sexus a Rudolpho I. Habsburgensi imperatore Ad Invictissimum Ferdinandum II. Rom. Imper. Semper Augustum, &c. Authore Octavio de Strada a Rosberg, Civ. Rom. DD. Maximiliani & Rudolphi II. Caesarr. Nob. Aul. & Antiquario. Nunc primum aeri incisa, & publico usui data*, Lugduni Batav. 1664.
- DEŽELAK TROJAR, Monika, *Janez Ludvik Schönleben (1618 – 1681). Oris življenja in dela*, Ljubljana 2017 (Apes academicae, 1).
- DIMITZ, August, *Geschichte Krains von der ältesten Zeit bis auf das Jahr 1814*, 4, Laibach 1876.
- EHINGER, Elias, *Deß aller Durchleüchtigsten Haus Osterreichs Herzogen, Ertzhertzogen, König vnd Kayser Eigentliche Contrafacturen, samt historischer beschreibung der Geburt register vnd geschlecht, von Rudolpho an, deß namens dem ersten Römischen Kayser biß auff Ferdinandum II. anitzo regirenden Römischen Kayser &c. In unsere Teütsche Sprach versetzt vnd von Wolfgang Kilian Bürger und Kupferstecher in Augspurg in Kupfer gestochen*, Augsburg 1629.
- Franckreich / Die neuen Conjuncturen Werden dir den Compass gewaltig verrücken / Benebenst vielen remarqvablen Begebenheiten*, Leipzig 1686.
- FRIEDHUBER, Inge, *Der 'Fuggerische Ehrensiegel' als Quelle zur Geschichte Maximilians I. Ein Beitrag zur Kritik der Geschichtswerke Clemens Jägers und Sigmund von Birkens*, *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 81, 1973, S. 101–138.
- FUGGER, Johann Jakob, *Spiegel der Ehren des Höchstlöblichsten Kayser- und Königlichen Erzhauses Oesterreich oder Ausführlliche GeschichtSchrift von Desselben, und derer durch Erwählungs- Heurat- Erb- und Glücks-Fälle ihm zugewandter Kayserlichen HöchstWürde, Königreiche, Fürstentümer, Graf- und Herrschaften, Erster Ankunfft, Aufnahme, Fortstammung und hoher Befreundung mit Kayser-König- Chur- und Fürstlichen Häusern /.../*, Nürnberg 1668.
- Genealogia Serenissimae Domus Austriacae a Philippo Primo rege Hispaniarum, altero Austriacae magnitudinis fundatore ad augustissimos caesares Leopoldum, et Margaretham deducta, et eisdem augustissimis, dum felici, et toto orbe desiderato hymenaeo jungerentur. Submississime dedicata ab Archiducali Collegio Graecensi Societatis Jesu, Graecii 1666.*
- GLAVINICH, Sebastian, *Deplua charitum Aurora Augustissimi Phoebi Leopoldi Augusto Rore in Margaritam resoluta: Auspicatissimis Toris Augustissimi, Potentissimi, Inuictissimi &c. &c. Leopoldi, et Augustissimae Margaritae affectu pio, et aeternum devoto oblata Ab humillimo subdito, ac Capellano Sebastiano Glavinich, Viennae 1666.*
- GOLOUBEVA, Maria, *The Glorification of Emperor Leopold I in Image, Spectacle and Text*, Mainz 2000 (Veröffentlichungen des Instituts für europäische Geschichte Mainz, 184).
- HAMANN, Brigitte, *Die Habsburger. Ein biographisches Lexikon*, Wien 1988.
- HEINZ, Günther, SCHÜTZ, Karl, *Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800*, Wien 1976 (Führer durch das Kunsthistorische Museum, 23).
- KAISER, Barbara, *Schloss Eggenberg*, Wien 2006.

- KARNER, Herbert, Pietas Mariana und die Heilung der Städte. Sakralität des Herrschers im öffentlichen Raum, *Sakralisierungen des Herrschers an europäischen Höfen. Bau – Bild – Ritual – Musik (1648–1740)*, Regensburg 2019, S. 131–156.
- KILIAN, Wolfgang, *Serenissimorum Austriae Ducum, Archiducum, Regum, Imperatorum Genealogia, à Rudolpho I. Habsburgensi, Caesare, ad Ferdinandum II. Rom. Imp. semper Augustum, &c. Aeri incisa à Wolfgango Kiliano, Eiconographo Augustano*, Augustae Vindelicorum 1623.
- KOŠAK, Tina, Between Uniformity and Uniqueness. Depictions of Benefactors of Stična Cistercian Abbey, *Acta historiae artis Slovenica*, 25/2, 2020, S. 173–202.
- KOVÁCS, Elisabeth, Die Apotheose des Hauses Österreich. Repräsentation und politischer Anspruch, *Welt des Barock* (Hrsg. Rupert Feuchtmüller, Elisabeth Kovács), Wien-Freiburg-Basel 1986, S. 53–86.
- KOVÁCS, Elisabeth, MAZAL, Otto, Maria Anna Sibylla Calina, Corona immortalis gloriae /.../, *Welt des Barock. Katalog*, Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Linz 1986, S. 80, Kat. Nr. 3.06.
- KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, Ivan, *Leben südslawischer Künstler*, Agram 1868.
- LAVRIČ, Ana, Umetnostna dejavnost v konjiški župniji pod župnikom Sebastijanom Glavinicem de Glamoč, *Kronika*, 66/1, 2018, S. 43–68.
- LEITNER, Friedrich W., Ein Kartenwerk des Hofhistorikers Domenicus Franciscus Calin von Marienberg über das Herzogtum Kärnten, *Bericht über den dreizehnten österreichischen Historikertag in Klagenfurt, veranstaltet vom Verband Österreichischer Geschichtsvereine in der Zeit vom 18. bis 21. Mai 1976*, Wien 1977, S. 239–248.
- LEITNER, Friedrich W., Zur Genealogie des fürstlichen Hauses Portia, *Archiv für Diplomatik, Schriftgeschichte, Siegel- und Wappenkunde*, 35, 1989, S. 519–630.
- LHOTSKY, Alphons, Apis Colonna. Fabeln und Theorien über die Abkunft der Habsburger. Ein Exkurs zur Chronica Austriae des Thomas Ebendorfer, *Mitteilungen des Instituts für Geschichtsforschung und Archivwissenschaft in Wien*, 60, 1944, S. 171–245.
- LHOTSKY, Alphons, Die „Devisen“ Kaiser Friedrichs III. und sein Notizbuch, *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 60, 1952, S. 155–193.
- LISAC, Ljubomir Andrej, Kalin (Kalyn, Kalynus, Calin) Dominik Frančišek, *Primorski slovenski biografski leksikon*, 2/8 (Hrsg. Martin Jevnikar), Gorica 1982, S. 12–13.
- The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700. Johann Ulrich Kraus*, 5 (Bearb. Jörg Diefenbacher; Hrsg. Eckhard Leuschner), Ouderkerk aan den IJssel 2019.
- PELC, Milan, *Theatrum humanum. Ilustrirani letci i grafika 17. stoljeća kao zrcalo vremena. Primjeri iz Valvasorove grafičke zbirke Nadbiskupije zagrebačke*, Zagreb 2013.
- PELC, Milan, Panegyric Emblem Books, Jesuits and the Habsburg Emperors: Some Examples Related to 17th-Century Croatia, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 43, 2019, S. 59–74.
- PIESPORD, Theodoricus, *Serenissimorum potentissimorumque principum Habsburgi-Austriacorum stemma, origo, res gestae. Quatuor schematibus à Pharamundo Francorum rege ad haec usque tempora deductae. Iconibus, emblematis, insignibus illustratae*, Bruxellae 1616.
- POLLEROS, Friedrich, Mythischer Stammbaum, *Welt des Barock. Katalog*, Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Linz 1986, S. 66, Kat. Nr. 1.17.
- POLLEROS, Friedrich, Habsburgische Kaiserreihe, *Welt des Barock. Katalog*, Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Linz 1986, S. 66, Kat. Nr. 1.18.
- POLLEROS, Friedrich, Sonnenkönig und österreichische Sonne. Kunst und Wissenschaft als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 40, 1987, S. 239–256.
- POLLEROS, Friedrich, „Sol Austriacus“ und „Roi Soleil“. Amerika in den Auseinandersetzungen der europäischen Mächte, *Federschmuck und Kaiserkrone. Das barocke Amerikabild in den habsburgischen Ländern* (Hrsg. Friedrich Polleroß, Andrea Sommer-Mathis, Christopher F. Laferl), Schloßhof im Marchfeld 1992, S. 54–84.
- POLLEROS, Friedrich, „Austrie est imperare orbi universo.“ Der Globus als Herrschaftssymbol der

- Habsburger, 1492–1992. *Spanien, Österreich und Iberoamerika* (Hrsg. Wolfram Krömer), Innsbruck 1993, S. 35–50.
- POLLEROSS, Friedrich, „Pro decore Majestatis“. Zur Repräsentation Kaiser Leopolds I. in Architektur, Bildender und Angewandter Kunst, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 4/5, 2003, S. 191–295.
- POLLEROSS, Friedrich, Architektur und Panegyrik. Eine Allegorie der Jesuiten zur Geburt von Erzherzog Leopold Joseph (1682), *Barock in Mitteleuropa. Werke, Phänomene, Analysen. Hellmut Lorenz zum 65. Geburtstag* (Hrsg. Martin Engel), Wien 2007 (= *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 55/56, 2006/2007), S. 375–391.
- POLLEROSS, Friedrich, Die Immaculata, Kaiser Leopold I. und ein römisches Thesenblatt der Laibacher Franziskaner, *Acta historiae artis Slovenica*, 23/1, 2018, S. 93–111.
- PORTEMAN, Karel, *Emblematic Exhibitions (affixiones) at the Brussels Jesuit College (1630–1685)*, Brussels-Turnhout 1996.
- RADICS, Peter, Umeteljnost in umeteljna obrtnost Slovencev. Kulturno-zgodovinska študija, *Letopis Matice slovenske za leto 1880* (Hrsg. Janez Bleiweis), Ljubljana 1880, S. 1–58.
- REISNER, Sonja, Die poetische Habsburg-Panegyrik in lateinischer Sprache als historische 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*, 44), S. 898–915.
- SANDBICHLER, Veronika, Jörg Kölderer (?), Die Ahnen Kaiser Maximilians I., *Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit* (Hrsg. Eva Michel, Maria Luise Sternath), Albertina, Wien, München-London-New York 2012, S. 170–171, Kat. Nr. 21.
- SCHAUERTE, Thomas, Albrecht Dürer und Mitarbeiter, Albrecht Altdorfer, Die Ehrenpforte, 1515, *Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit* (Hrsg. Eva Michel, Maria Luise Sternath), Albertina, Wien, München-London-New York 2012, S. 373–376, Kat. Nr. 124.
- SCHEICHER, Elisabeth, Die „Imagines Gentis Austriacae“ des Francesco Terzio, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 79, 1983, S. 43–92.
- SCHRENCK VON NOTZING, Jacob, *Augustissimorum Imperatorum, Serenissimorum Regum atque Archiducum, Illvstrissimorum Principum, nec non Comitum, Baronum, Nobilium, aliorumque Clarissimorum Virorum, qui aut ipsi cum imperio bellorum Ducem fuerunt, aut in iisdem praefecturis insignioribus laudabiliter functi sunt, verissimae imagines, /.../. Opus Praelibati Serenissimi Archiducis jussu in vita inchoatum & ab ejusdem Serenitatis Consiliario & Secretario Jacobo Schrenkio a Nozingen continuatum & absolutum*, Oeniponti 1601.
- SCHUMANN, Jutta, *Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I.*, Augsburg 2003 (Colloquia Augustana, 17).
- SEELIG, Lorenz, Aspekte des Herrscherlobs – Max Emanuel in Bildnis und Allegorie, *Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700. 1: Zur Geschichte und Kunstgeschichte der Max-Emanuel-Zeit* (Hrsg. Hubert Glaser), München 1976, S. 1–29.
- SEELIG, Lorenz, Fama prognostica, *Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700. 2: Katalog der Ausstellung im Alten und Neuen Schloß Schleißheim* (Hrsg. Hubert Glaser, Reinhold Baumstark, Annemarie Seling), München 1976, S. 5–6, Kat. Nr. 6.
- SEELIG, Lorenz, Emblematische Huldigung auf die Geburt Max Emanuels, *Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700. 2: Katalog der Ausstellung im Alten und Neuen Schloß Schleißheim* (Hrsg. Hubert Glaser, Reinhold Baumstark, Annemarie Seling), München 1976, S. 6, Kat. Nr. 7.
- SEITSCHKEK, Stefan, Adel und Genealogie in der Frühen Neuzeit, *Adel im 18. Jahrhundert. Umriss einer sozialen Gruppe in der Krise* (Hrsg. Gerhard Ammerer, Elisabeth Lobenwein, Martin Scheutz), Innsbruck-Wien-Bozen 2015, S. 55–90.
- SMÍŠEK, Rostislav, Deplua charitum Aurora. Leopold I. a Markéta Tereza Španělská v symbolické řeči

- gratulačného spisu Sebastiana Glavinice k jejich sňatku roku 1666, *Listy filologické/Folia philologica*, 137/1–2, 2014, S. 41–71.
- SOMMER-MATHIS, Andrea, Das Theater auf der Kurtine, *Die Wiener Hofburg 1521–1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz* (Hrsg. Herbert Karner), Wien 2014, S. 422–427.
- STANIČ, Stanko, Dominik Franc Kalin, *Čas. Znanstvena revija Leonove družbe*, 9, 1915, S. 280–283.
- STELE, France, Kalin (Calin, Kalynus), Dominik Franz, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 19 (Hrsg. Hans Vollmer), Leipzig 1926, S. 467.
- STROHMEYER, Arno, Höfische und ständische Geschichtsschreibung, *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*, 44), S. 881–897.
- TERZIO, Francesco, *Francisci Tertii Bergomatis Serenissimi Ferdinandi Archiducis Austriae Ducis Burgundiae Comitatus Tirolis etc. pictoris aulici Austriae gentis Imaginum*, 1–5, Innsbruck 1569–1573.
- TRIER, Dankmar, Griessler (Griessler), Lorenz, *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 62, München-Leipzig 2009, S. 77.
- VIDMAR, Polona, *Theatrum genealogicum. Die Stammbäume der Grafen Herberstein und Dietrichstein als Mittel adeliger Repräsentation*, *Acta historiae artis Slovenica*, 24/2, 2019, S. 31–64.
- VIDMAR, Polona, Rodovnik Auerspergov s Turjaka ter rodovniki genealoga in historiografa Dominika Frančiška Kalina von Marienberga za dvorno plemstvo, *Kronika*, 69/2, 2021, S. 239–266.
- Vnderschiedliche Schild vnd Wappen vnd dergleichen Kupfferstich Welche Von Vnderschiedlichen Künstlern gezeichnet ins Kupffer gradirt, vnd gestochen Auch Allerley Geistliche vnd Weltliche Holtzschnid ziehrlich ins Holtz geschnitten Welche Mit Sonderbahren Fleiß zusamben gebracht Durch Johann Weychard Valvasor Freyherrn zu Wagensperg in Crain. Anno 1685* (Hrsg. Lojze Gostiša, Mirna Abaffy), Ljubljana-Zagreb 2008 (Iconotheca Valvasoriana, 16).
- VOCELKA, Karl, HELLER, Lynne, *Die Lebenswelt der Habsburger. Kultur- und Mentalitätsgeschichte einer Familie*, Graz-Wien-Köln 1997.
- WEINGARTEN, Johann Jacob, *Fürsten-Spiegel Oder Monarchia Deß hochlöblichen Ertz-Hauses Oesterreich. Worinnen Im Ersten Theil Nit allein alle Römische Kayser und Könige von Rudolpho I. sondern auch alle Hertzog-Ertzherzog- und Graffen auß dem hochlöblichen Ertz-Hauss Oesterreich / so viel deren bießhero von denen Historicis vorgebracht worden / bieß auff die Jetzt Glorwürdig Regierende Maytt: Leopoldum I. /.../*, Prag 1673.
- ZIEGLER, Hendrik, *Der Sonnenkönig und seine Feinde. Die Bildpropaganda Ludwigs XIV. in der Kritik*, Petersberg 2010 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 79).

Abbildungsnachweis

- 1–7, 15–20, 29: © Österreichische Nationalbibliothek, Wien.
- 8–11: Google Books.
- 12–14: © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.
- 21–25, Beilage 1–2: © Albertina, Wien.
- 26: *Vnderschiedliche Schild vnd Wappen*, Ljubljana-Zagreb 2008.
- 27–28: © Landesmuseum Kärnten, Klagenfurt.

Emblematična voščila, rodovniki in portreti Dominika Franciška Kalina von Marienberga za Habsburžane

Povzetek

Življenje in delo poeta, libretista, historiografa, genealoga, risarja in slikarja Dominika Franciška Kalina von Marienberg (1624–1683) iz Svetega Križa v nekdanji goriški grofiji sta slabo preučeni. Seznam tridesetih Kalinovih del, ki ga je leta 1989 sestavil Friedrich W. Leitner, je bilo v zadnjih letih mogoče dopolniti z nekaterimi slikanimi rodovniki, ki so ohranjeni v zasebni lasti, ter s slavilnimi spisi in rodbinskimi genealogijami. O Kalinovem uspehu pričajo ugledni naročniki, med njimi bavarski volilni knez, cesar Leopold I., salzburški nadškof in pripadniki dunajskega dvornega plemstva, znatna izplačila dvorne komore in velika hiša na Dunaju, katere risba je v prispevku prvič objavljena. Za nazive bibliotekarja in sekretarja bavarskega volilnega kneza, cesarskega historiografa in genealoga ter palatinskega grofa s predikatom von Marienberg pa je že Leitner ugotovil, da so bili zgolj častni.

Najstarejše doslej znano Kalinovo delo je rokopis *Corona Austriacorum Caesarum* s tremi serijami pesmi, posvečenimi cesarjem iz rodbine Habsburžanov ter ogrskim in češkim kraljem, ki ga je Kalin leta 1657 namenil (bodočemu) cesarju Leopoldu I. V naslednjih letih je Kalin verjetno bival v Münchnu, kjer je v zgodnjih šestdesetih letih 17. stoletja izšlo nekaj njegovih del, med njimi leta 1660 priložnostno slavilno voščilo ob rojstvu Marije Ane, najstarejše hčere bavarskega volilnega kneza Ferdinanda Marije, in dve leti pozneje sorodno delo ob rojstvu prestolonaslednika Maksimilijana II. Emanuela. Voščili sta ilustrirani z emblemi, ki so delo drugih avtorjev, vendar jih je Kalin verjetno idejno zasnoval.

Po domnevni selitvi na Dunaj v letih 1665/1666 je Kalin ustvarjal raznolika dela za cesarja. Za nelaskavo oceno Kalinove uspešnosti, ki jo je leta 1950 podala Anna Coreth, je zaslužna zlasti Kalinova nedatirana napoved cesarju, da bo spisal in ilustriral genealoško slavilno delo (*Genealogisches Ehrenwerk*) v štirih delih, vendar ambicioznega načrta ni uresničil. Izvedel pa je delo *Thesaurus Genealogicus* s stodvainpetdesetimi rodovniki evropskih kraljevskih in knežjih rodbin in ga leta 1671 predložil cesarju. Alegorično naslovnico je po Kalinovem osnutku narisal Lorenz Griessler. V kodeks 10109 v Avstrijski nacionalni biblioteki so vezana tri krajša Kalinova besedila z dvema ilustracijama. V enem od njih je Kalin s cesarskim bibliotekarjem Danielom Nesslom polemiziral o izvoru Habsburžanov, ki po Kalinu ne izhajajo iz rimskih Pierleonijev, temveč iz Trojancev, Sikambrijcev in Merovingov. Drugo besedilo je scenarij za slavilni turnir, ki ga je Kalin 1680 posvetil cesarju, tretje pa libreto, s katerim je Kalin cesarju dokazoval, da je libretist Nicolò Minato za slavnostno opero *La Monarchia latina trionfante*, ki so jo izvedli ob rojstvu prestolonaslednika Jožefa leta 1678, kopiral tri leta starejšo Kalinovo idejo.

Leta 1671 je Kalinova soproga Marija Ana Sibila cesarju podarila rokopis *Corona Immortalis Gloriam*. Kalinovo besedilo je prepisala v kaligrafski zlati pisavi in ilustrirala z osmimi emblemi, ki kažejo Leopoldove vladarske kreposti. Nekateri emblemi vključujejo aktualne motive, kot so izgon Judov z Dunaja, zmaga nad turško vojsko in nova postavitve Marijinega stebra na dunajskem trgu Am Hof. Domnevati smemo, da je Marija Ana Sibila s soprogom sodelovala tudi pri slikanju drugih emblematičnih in genealoških del, ki nosijo samo njegov podpis.

Ob poroki cesarja Leopolda z Margareto Terezijo leta 1666 je Kalin objavil slavilno delo *In optantissimo natalis diei recursu*, ki je ilustrirano s frontispicem in desetimi emblemi. Frontispic je signiral dunajski bakrorezec Johann Martin Lerch, ki je s Kalinom sodeloval tudi pri bakrorezih habsburških rodovnikov. Risar ni podpisan, vendar domnevamo, da je risbe Lerchu pripravil Kalin. Da je tudi sam risal embleme, je razvidno iz emblematičnega slavilnega spisa, ki ga je podaril cesarju po rojstvu drugega

sina, nadvojvode Leopolda Jožefa leta 1682, in je ostal v rokopisu. S sedmimi risbami ilustrirano besedilo je bilo odgovor na provokacijo francoskega veleposlanika, ki si je drznil kralja Ludvika XIV. sredi Dunaja predstaviti kot pomembnejšega od cesarja.

Ob poroki cesarja Leopolda I. z Margareto Terezijo leta 1666 je Kalin zasnoval in naslikal reprezentativen rodovnik velikega formata *Genealogia Habspurgo-Austriaca, et Austriaco-Hispanica*, na katerem je izvor Habsburžanov izpeljal iz frankovskega kralja Faramunda iz Troje in rodovnik zaključil s portretoma aktualnega cesarja in njegove soproge. Genealoške podatke je dopolnil s portreti, rodbinskimi in deželnimi grbi, devizami in mitološkima prizoroma. Istega leta je verjetno kot pendant k rodovniku za cesarja naslikal tudi reprezentativno upodobitev *Iconologia et Series omnium, quotquot à Iulio Cæsare fuerunt, Imperatorum Romanorum, Byzantinorum, Germanicorum, Turcicorum* s portreti dvainpetdesetih cesarjev Svetega rimskega cesarstva od Karla Velikega do Leopolda I., rimskih in bizantinskih cesarjev ter turških sultanov. Pri upodobitvah se je Kalin opiral na portretne knjige 16. in 17. stoletja, za 163 portretov bizantinskih cesarjev in turških sultanov pa smemo domnevati, da se je zgledoval po objavljenih zbirkah novcev.

Ob rojstvu prestolonaslednika Ferdinanda Venclja Jožefa leta 1667 je Kalin pripravil osnutek za rodovnik Habsburžanov *Genealogia Habspurgo-Austriacae Domus*, ki ga je v baker vrezal Johann Martin Lerch. Edini doslej znani izvod je iz zbirke Janeza Vajkarda Valvasorja. Rodovno deblo se prične z Rudolfom I. Habsburškim in zaključí z aktualnim cesarskim parom, spremljajo pa ga personifikacije kreposti, upodobitve grbov in 54 portretov Habsburžanov z njihovimi devizami. Večina portretov je posneta po bakrorezih Wolfganga Kiliana. Ob drugi poroki cesarja Leopolda z nadvojvodinjo Klavdijo Felicito leta 1673 je bila matrica minimalno predelana in opremljena z imenom in portretom nove cesarice. Edini znani odtis bakroreza po predelavi je ohranjen v Koroškem deželnem muzeju v Celovcu.

Ob primerjavi s sodobnikom Janezom Ludvikom Schönlebnom (1618–1681), ki se je posvečal sorodnim temam kot Kalin, ugotovimo, da je Kalinov opus veliko slabše raziskan. Z emblemi ilustrirani priložnostni slavilni spisi razodevajo Kalinovo spretnost v emblematičnem razmišljanju in kombiniranju, kakršno so gojili zlasti na jezuitskih gimnazijah. Pomemben in doslej skoraj spregledan pa je tudi Kalinov prispevek k vizualizaciji genealoških podatkov. Ob dosedanem poznavanju njegovega opusa bi smeli zaključiti, da je uspeh učenega, razgledanega in slikarsko nadarjenega Kalina temeljil na uspešnem kombiniranju teksta in podobe, ki ga kažejo njegova emblematična in genealoška dela.

Weltgeschichte im Wimmelbild

Stephan Kessler und der Entsatz von Wien 1683

Ulrich Becker

Dr. Ulrich Becker, Universalmuseum Joanneum, Graz,
Museum für Geschichte, Kulturhistorische Sammlung, Sackstraße 16, A-8010 Graz,
ulrich.becker@museum-joanneum.at

Izvleček:

Svetovna zgodovina na »mrgoleči sliki«. Stephan Kessler in Rešitev Dunaja leta 1683

1.01 Izvirni znanstveni članek

Panoramske upodobitve bitk so bile v slikarstvu 17. stoletja zelo razširjen žanr; v njem izurjeni slikarji so postali iskani specialisti, delujoči za številne srednjeevropske dvore. Zaradi stalnih turških napadov so postale upodobitve bitk v 17. stoletju ponovno aktualne in dosegle visoko kakovostno raven. Kljub oddaljenosti od velikih umetnostnih središč, a dobro seznanjen z njihovimi dosežki, si je Stephan Kessler, slikar poznega 17. stoletja iz južnotirolskega Briksna, uspešno utrpl pot na tem področju z upodobitvama osvoboditve Dunaja leta 1683 na barvitih mnogofiguralnih platnih v tradiciji »mrgolečih slik« (Wimmelbilder) 16. stoletja. Kot umetnik skromnih talentov se je Kessler redno opiral na Rubensa, čigar kompozicije so na novo zaživele s pomočjo dobro znanih prevodnih grafik. Kesslerju sta bili pripisani upodobitev bitke pred Dunajem leta 1683 v Vojnozgodovinskem muzeju na Dunaju in slika istega motiva v gradu Friedenstein v Gothi, ki je dunajskemu platnu tudi slogovno zelo blizu. Atribucijo je potrdil Kesslerjev monogram, najden med nedavno raziskavo na dunajski sliki.

Ključne besede: upodobitve bitk, historično slikarstvo, slikarstvo 17. stoletja, vojne s Turki, prevodna grafika, Rubens, provincialna umetnost

Abstract:

The History of the World in a 'Wimmelbild'. Stephan Kessler and the Liberation of Vienna in 1683

1.01 Original scientific article

The representation of battle panoramas was a widespread genre in 17th-century painting when skilled artists became sought-after specialists working for many courts in Central Europe. Throughout the 17th century, continual Ottoman aggressions gave a new actuality to the battle genre. Stephan Kessler, a late 17th-century artist from the South Tyrolean town of Brixen, who lived far away from the great artistic centres, but was well informed of developments there, successfully made his way in this field, depicting the liberation of Vienna in 1683 on colourful, multi-figured canvasses in the tradition of 16th-century 'Wimmelbilder'. As an artist of modest talents, Kessler regularly referred to Rubens, whose compositions came to new life through well-known reproductive prints. A representation of the Vienna battle from 1683 held at the Heeresgeschichtliches Museum, Vienna, was attributed to Kessler, as well as a stylistically closely related painting of the same motif at Schloss Friedenstein, Gotha. Recent research of the Viennese canvas confirmed this hypothesis when Kessler's monogram came to light.

Keywords: battle painting, historical painting, 17th-century painting, Ottoman wars, reproduction prints, Rubens, provincial art

Mit seiner detailfreudigen Erzählweise behauptet das Oeuvre des Südtirolers Stephan Kessler (1622–1700) einen eigenständigen Platz innerhalb der österreichischen Barockmalerei.¹ Spuren von Kesslers Wirken finden sich, wiewohl sporadisch, auch in der Steiermark, so in der ehemaligen Dominikanerkirche St. Andrä in Graz.²

Der Hang zum Detail in Kesslers Werk verbindet sich regelmäßig mit einem überbordenden, den Betrachter mitunter verwirrenden Figurenreichtum, der den Künstler als kundigen Regisseur dramatischer Historienszenen ausweist und in die Nachfolge des traditionellen flämischen „Wimmelbildes“ stellt. Dieser im 16. Jahrhundert zu voller Entfaltung gelangte Bildtypus zeichnet sich durch extrem volkreiche, zu genauer Bildlektüre einladende Szenen aus, wie sie sowohl bei sakralen Sujets, etwa bei Passionszyklen Antwerpener Schnitzaltäre, als auch bei profanen Historien, man denke allein an Albrecht Altdorfers *Alexanderschlacht*, den Kompositionen ihr Gepräge gaben.

Auf diese Weise hat Kessler das Dokumentations- und Memorialbedürfnis seiner Auftraggeber souverän zu befriedigen gewusst. Offensichtlich wog diese besondere, von den Zeitgenossen geschätzte Qualität mehr als jene unleugbaren ausführungstechnischen Defizite, die für Kesslers Werk durchweg charakteristisch sind.

Dem Umstand, dass Kesslers Talent rasch an seine Grenzen stieß, mag ein heutiger, an plakative Bilderflut gewöhnter Betrachter durchaus Charme abgewinnen und dabei die unübersehbare Diskrepanz goutieren, wie sie gerade im Falle Kesslers zwischen Können und Wollen besteht. Ihren Anteil haben daran nicht zuletzt die ausgiebig zitierten Pathosformeln, die in den allermeisten Fällen keiner geringeren Autorität als Peter Paul Rubens zu verdanken sind.³ Der hier greifbare, nahezu unerschöpflich scheinende Motivschatz forderte zum Rekurs förmlich heraus. Ermöglicht wurde dieses Verfahren durch eine omnipräsente Reproduktionsgrafik auf höchstem Niveau.⁴ Kessler hat nicht gezögert, diese überaus suggestiven Vorlagen heranzuziehen und je nach Thema zu adaptieren. Diese unbefangene, ebenso zeittypische wie vom Plagiatsvorwurf völlig freie Praxis versetzte ihn in die Lage, umfangreiche wie komplexe Aufträge zu bewältigen sowie – ungeachtet aller künstlerischen Schwächen – als versierter Vertreter seines Faches, als *pictor doctus*, zu erscheinen, der ein breites, nicht nur auf einer einzigen Autorität basierendes Vorbildwissen bewies. Kein anderer als Rubens selbst war ihm darin vorangegangen.⁵

In diesen Kontext gehört die Schilderung eines Ereignisses von weltgeschichtlicher Tragweite, des Entsatzes von Wien 1683, der die „Zweite Wiener Türkenbelagerung“ und damit die über Jahrhunderte währende Serie osmanischer Vorstöße nach Mitteleuropa beendete. Die definitive Entscheidung brachte jene von Papst Innozenz XI. finanzierte militärische Intervention, die unter maßgeblicher Beteiligung des polnischen Königs Jan III. Sobieski sowie mehrerer Reichsfürsten zustande kam und dabei die nachgeordnete Rolle des Hauptbetroffenen, Kaiser Leopold I., in einer für diesen peinlichen Weise unterstrich. Gleichwohl stellte der solcherart erkämpfte Sieg für alle

¹ Umfassend dazu: *Stephan Kessler 1622–1700. Ein Tiroler Maler der Rubenszeit* (Hrsg. Leo Andergassen, Helmut Stampfer), Diözesanmuseum Brixen, Brixen 2005.

² Reinfried LIEBMINGER, *Das Martyrium des Hl. Andreas von Stephan Kessler. Das Hochaltarbild in der Grazer Pfarrkirche St. Andrä*, Graz 2017 (unpublizierte Masterarbeit).

³ Ulrich BECKER, Pathosformel und Reproduktion. Beobachtungen zum Nachleben von Peter Paul Rubens im Oeuvre von Stephan Kessler, *Stephan Kessler 2005* (Anm. 1), S. 15–23.

⁴ *Peter Paul Rubens 1577–1640. Katalog II. Maler mit dem Grabstichel. Rubens und die Druckgraphik* (Hrsg. Gerhard Bott), Museen der Stadt Köln, Köln 1977.

⁵ *Rubens im Wettstreit mit Alten Meistern. Vorbild und Neuerfindung* (Hrsg. Reinhold Baumstark, Mirjam Neumeister), Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Ostfildern 2009.

Beteiligten einen propagandistischen Stoff erster Ordnung dar: Er gestattete es, die heiklen Bedingungen europäischer Bündnispolitik in einen engen Zusammenhang mit der gemeinsamen Sache der Glaubensverteidigung zu rücken und die nun zum zweiten Mal seit 1529 erfolgte Rettung der Kaiserresidenz als Ergebnis göttlichen Willens auszugeben.

Das Wiener Ereignis ist in zwei monumentalen Darstellungen überliefert: im Heeresgeschichtlichen Museum Wien (Abb. 1)⁶ sowie in Schloss Friedenstein in Gotha (Abb. 2).⁷ Beide Gemälde konnten lange Zeit keinem Maler zugeschrieben werden. Die These einer Autorschaft Kesslers, wie sie der Autor beiden Museen anlässlich seines Vortrags beim Grazer Workshops 2018 vorgeschlagen hat, ist in einem intensiven Gedankenaustausch akzeptiert und durch den Nachweis eines einschlägigen Monogramms auf dem Wiener Gemälde, nämlich „S.K.“, nach gründlicher Prüfung erhärtet worden.⁸ Es liegt nahe, die stilistisch wie kompositorisch eng verwandte Gothaer Version in diesen Zusammenhang zu rücken. Weiterhin ist nicht auszuschließen, dass angesichts der Tragweite des Ereignisses für die europäische Geschichte noch weitere Versionen archivalisch nachgewiesen oder gar aufgefunden werden. Damit ist die Annahme, dass eine ganze Gruppe existiert haben könnte, zumindest nicht abwegig.

Die Perspektive des Wimmelbildes ist beiden Gemälden eigen: Der Vordergrund ist einschlägigen Protagonisten vorbehalten; in beiden Versionen ist dies der leicht identifizierbare polnische König, dem kompositorisch wie auch dem historischen Sachstand entsprechend der Rang des Vorkämpfers, des *promachos*, zukommt. Der Mittelgrund wird von dem registerartig entwickelten, in zahlreiche Einzelszenen untergliederten Kampfgeschehen eingenommen, so dass bei einem Maximum an personeller Dichte die Entfaltung einer schier unübersehbaren Fülle von Motiven bei detaillierter bis drastischer Erzählweise ermöglicht wird. Den abschließenden Hintergrund des Panoramas bildet ein Landschaftsprospekt mit der Stadt Wien inmitten der Donauenebene: Hierbei tritt die topografisch genaue Wiedergabe hinter einer allgemeinen Erkennbarkeit zurück, garantiert durch zwei mittelalterliche, überaus markante Einzelmonumente, die freilich nicht detailgetreu wiedergegeben werden: die Bildsäule „Spinnerin am Kreuz“ sowie der im Hintergrund aufragende Stephansdom, der über seine topografische Funktion hinaus als Symbol unangefochtener *constantia* im Spiegel neustoizistischer bzw. christlicher Deutung gesehen werden kann.⁹

Kesslers Schlachtenpanoramen basieren auf einer Bildauffassung, die einen deutlichen Gegensatz zu jener kartografisch orientierten,¹⁰ auf präzise Dokumentation zielenden Ereignisschilderung

⁶ Wien, Heeresgeschichtliches Museum, Inv. Nr. 1953/15/BI29623, Kessler Stephan (1622–1700), Belagerung und Entsatz der Stadt Wien im September 1683. Bezeichnet im Schriftband Mitte oben: „16 | die Belagerung Wien von Tirggn | 83“. Öl auf Leinwand, 238 x 390 cm; gerahmt 247 x 398 cm. Siehe Johann Christoph ALLMAYER-BECK, *Das Heeresgeschichtliche Museum Wien. Saal I. Von den Anfängen des stehenden Heeres bis zum Ende des 17. Jahrhunderts*, Wien-Salzburg 1982, S. 63; Liselotte POPELKA, *Heeresgeschichtliches Museum Wien*, Graz-Köln 1988, S. 17; Manfred RAUCHENSTEINER, Manfred LITSCHER, *Das Heeresgeschichtliche Museum in Wien*, Graz-Wien 2000, S. 18; *Das Heeresgeschichtliche Museum im Wiener Arsenal*, Wien 2016, S. 29.

⁷ Gotha, Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Inv. Nr. SG 1213. Siehe Timo TRÜMPER, „(...) in einem elenden Wirtshaus als Tapete angetroffen“. Zur Geschichte eines monumentalen Schlachtenbildes mit der Befreiung Wiens 1683, *Beiträge zur Residenzkultur. Festschrift für Bernd Schäfer*, Gotha 2017 (Edition Residenzkultur, 5), S. 77–88. Freundliche Mitteilung Dr. Timo Trümper, Stiftung Schloss Friedenstein Gotha.

⁸ Monogrammiert auf Pistolentasche des Reiters im Bildmittelpunkt: „S.K.“, undatiert (vor 1686). Freundliche Mitteilung OR Dr. Walter Kalina, Heeresgeschichtliches Museum Wien, 7. Jänner 2019.

⁹ Dazu allgemein Gerhard OESTREICH, *Politischer Neustoizismus und Niederländische Bewegung in Europa (1965)*, *Absolutismus* (Hrsg. Walther Hubatsch), Darmstadt 1973 (Wege der Forschung, 314), S. 361–435.

¹⁰ Zum kartografischen Aspekt in der flämischen Malerei des 17. Jahrhunderts siehe *Le peintre et l'arpenteur. Images*



1. Stephan Kessler: Belagerung und Entsatz der Stadt Wien im September 1683, Heeresgeschichtliches Museum, Wien



2. Stephan Kessler: Entsatzschlacht vor Wien im September 1683, Schloss Friedenstein, Gotha

bei Pieter Snayers (1592–um 1667)¹¹ darstellt, bei der ein möglichst umfassender, strategische wie taktische Aspekte einbeziehender Überblick aus der Vogelperspektive angestrebt wird. In dieser Erzählung haben auch Details aus dem flämischen Militärgenre ihren natürlichen, wiewohl untergeordneten Platz. Wer den Überblick behält, nimmt zugleich die Perspektive des militärisch Überlegenen ein. In diesem Sinne hatte Snayers seine themenverwandten, im Dienst der spanischen wie österreichischen Habsburger ausgeführten Großformate angelegt, die zu den bedeutendsten künstlerischen Reflexen frühneuzeitlicher Kriegsführung überhaupt gerechnet werden müssen. In Snayers' Nachfolge steht Pierre Denis Martin (1663–1742), der eine Reihe von Waffenerfolgen Jan III. Sobieskis über die Osmanen, darunter auch den Entsatz von Wien 1683, in einer als Schlachtenchronik konzipierten Serie festhielt.¹²

Ungeachtet dieser Diskrepanzen dürfte sich Kessler in nicht geringerem Maße als getreuer Chronist verstanden haben. Indessen unterliegt seine Regie nicht dem Blickwinkel eines planvoll operierenden Mitglieds des Generalstabs. Vielmehr fordert Kesslers der Tradition des Wimmelbildes verpflichteter Bildaufbau Register für Register zur eingehenden Lektüre auf, ohne die Gesamthandlung aus dem Blick zu verlieren. Darin liegt eine Überwältigungsstrategie, die auf der Präsenz eines zwar räumlich geordneten, jedoch vor allem durch wild bewegte Masse und ausgeprägte Lokalfarbigkeit bestechenden Personals beider Kriegsparteien beruht.¹³ Im Falle des unterlegenen Gegners ist bisweilen eine pointierte Karikierung zu bemerken. Ein weiterer Hauptaspekt besteht darin, dass das nahezu friesartig den allergrößten Teil des Bildraumes füllende Arrangement die Chance eröffnet, Kesslers Vorliebe für ausgewählte Zitate aus dem Rubens'schen Fundus buchstäblich Raum zu lassen und diese nach Art schmückender Vokabeln einzufügen. Die noch für Snayers essentielle Aufgabe, taktische Einsätze der einzelnen Waffengattungen wie Kavallerie, Infanterie und Artillerie im Sinne einer bereits hoch entwickelten Kriegswissenschaft plausibel zu demonstrieren, hat Kessler offensichtlich wenig bedeutet. Hingegen ist ihm der in prägnanten Szenen festgehaltene, mimisch wie gestisch ausgedrückte Furor des Kampfes – spätestens seit Leonardo da Vincis Entwürfen zur Anghiarischlacht ein elementares Anliegen der Schlachtenmalerei – weitaus wichtiger gewesen. Noch die Reaktion eines Betrachters auf die Gothaer Version von 1804 beweist, dass Kesslers Konzept aufgegangen ist.¹⁴

Dieses betont plakative Verfahren dürfte nicht zuletzt darauf gezielt haben, die grundlegende propagandistische Bildaussage hervorzuheben. Den vom Schrecken einer über Jahrhunderte bestehenden Gefahr geprägten christlichen Zeitgenossen hat sie klar vor Augen gestanden. Besonders chaotische Momente wie stürzende osmanische Reiter und Pferde¹⁵ bedeuten nicht allein eine effektvolle Steigerung der erzählerischen Spannung, sondern müssen allesamt als Allegorien auf

de Bruxelles et de l'ancien duché de Brabant (Hrsg. Véronique Van de Kerckhof, Helena Bussers, Véronique Bücken), Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles 2000.

¹¹ *Mapping Spaces. Networks of Knowledge in 17th Century Landscape Painting* (Hrsg. Ulrike Gehring, Peter Weibel), Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, München 2014.

¹² *Schlossanlage Schleißheim. Amtlicher Führer* (Bearb. Ernst Görz, Brigitte Lange), München 2005, S. 81.

¹³ Zur Tradition des Wimmelbildes im Kontext frühneuzeitlicher Schlachtenmalerei siehe Gisela GOLDBERG, *Die Alexanderschlacht und die Historienbilder des bayerischen Herzogs Wilhelm und seiner Gemahlin Jacobaea für die Münchner Residenz*, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München 1983 (Künstler und Werke, 5).

¹⁴ TRÜMPER 2017 (Anm. 7), S. 77.

¹⁵ Vergleichsmaterial bieten die entsprechenden Motive auf der *Amazonenschlacht* in der Alten Pinakothek, siehe BECKER 2005 (Anm. 3), S. 20–21, sowie Mirjam NEUMEISTER, *Flämische Malerei. Alte Pinakothek*, Ostfildern 2009 (Alte Pinakothek. Katalog der ausgestellten Gemälde, 3), S. 282–283.

den Untergang des meistgefürchteten Glaubensfeindes gelesen werden, als der Kara Mustafas Scheitern vor Wien 1683 der Mit- und Nachwelt erschien. War schon die „Erste Türkenbelagerung“ 1529 im Spiegel der Radierung von Hanns Lautensack¹⁶ eine Wiederholung von Sanheribs Niederlage vor Jerusalem 701 v. Chr., so konnte auch der glückliche Ausgang der zweiten Heimsuchung durch den übermächtig scheinenden Gegner in diesem Sinne gedeutet werden – unter Hinzuziehung einer einschlägigen Bildformel, wie sie Rubens auf dem Wege der Reproduktionsgrafik der Nachwelt überlassen hatte.¹⁷

Wenn Kesslers Gemälde auch keine maximale topografische Verlässlichkeit bieten – die zeichenhafte Präsenz des Wiener Stadtpanoramas wurde als hinreichend betrachtet – so eröffnete ein Topos traditioneller Stadtwiedergaben, der Reichtum an Türmen, die willkommene Möglichkeit, einen versteckten Hinweis auf die Heimat des Malers unterzubringen: Auf der Gothaer Version ragt rechts vom Stephansdom ein zweitürmiger Kirchenbau auf, der in sichtbarer Konkurrenz zur Kathedrale die gesamte rechte Hälfte des Wiener Stadtbildes beherrscht und mehr als eine formelhafte Bereicherung der Silhouette darstellt.¹⁸ Erst auf den zweiten oder dritten Blick wird klar, dass es sich um den Brixener Dom handelt, wie er um 1700, also vor dem spätbarocken Neubau des Langhauses um die Mitte des 18. Jahrhunderts, ausgesehen hat. Für Kesslers Mitwelt war dies nichts Geringeres als eine zweite Signatur. Zur plakativen Inszenierung des Furors tritt das diskrete Lob der Herkunft des Malers: Tirol in Wien.

¹⁶ Fritz KORENY, Hanns Lautensack, Die Vernichtung von Sanheribs Heer als Allegorie auf die Niederlage der Türken vor Wien 1529, Radierung, 1558–1559, Wien, Albertina, Inv.-Nr. 1933/2281, *Spätmittelalter und Renaissance* (Hrsg. Artur Rosenauer), München-Berlin-London-New York 2003 (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 3), Nr. 308, S. 569–571.

¹⁷ NEUMEISTER 2009 (Anm. 15), S. 272–275.

¹⁸ Auf die gerade hier signifikanten Unterschiede hat Dr. Walter Kalina, Wien, in besagter Mitteilung vom 7. Jänner 2019 ausführlich verwiesen und die m. E. plausible These eines Werkstattanteils vertreten.

Bibliographie

- ALLMAYER-BECK, Johann Christoph, *Das Heeresgeschichtliche Museum Wien. Saal I. Von den Anfängen des stehenden Heeres bis zum Ende des 17. Jahrhunderts*, Wien-Salzburg 1982.
- BECKER, Ulrich, Pathosformel und Reproduktion. Beobachtungen zum Nachleben von Peter Paul Rubens im Oeuvre von Stephan Kessler, *Stephan Kessler 1622–1700. Ein Tiroler Maler der Rubenszeit* (Hrsg. Leo Andergassen, Helmut Stampfer), Diözesanmuseum Brixen, Brixen 2005, S. 15–23.
- GOLDBERG, Gisela, *Die Alexanderschlacht und die Historienbilder des bayerischen Herzogs Wilhelm und seiner Gemahlin Jacobaea für die Münchner Residenz*, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München 1983 (Künstler und Werke, 5).
- Das Heeresgeschichtliche Museum im Wiener Arsenal*, Wien 2016.
- KORENY, Fritz, Hanns Lautensack, Die Vernichtung von Sanheribs Heer als Allegorie auf die Niederlage der Türken vor Wien 1529, Radierung, 1558–1559, Wien, Albertina, Inv.-Nr. 1933/2281, *Spätmittelalter und Renaissance* (Hrsg. Artur Rosenauer), München-Berlin-London-New York 2003 (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 3), Nr. 308, S. 569–571.
- LIEBMINGER, Reinfried, *Das Martyrium des Hl. Andreas von Stephan Kessler. Das Hochaltarbild in der Grazer Pfarrkirche St. Andrä*, Graz 2017 (unpublizierte Masterarbeit).
- Mapping Spaces. Networks of Knowledge in 17th Century Landscape Painting* (Hrsg. Ulrike Gehring, Peter Weibel), Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, München 2014.
- NEUMEISTER, Mirjam, *Flämische Malerei. Alte Pinakothek*, Ostfildern 2009 (Alte Pinakothek. Katalog der ausgestellten Gemälde, 3).
- OESTREICH, Gerhard, Politischer Neustoizismus und Niederländische Bewegung in Europa (1965), *Absolutismus* (Hrsg. Walther Hubatsch), Darmstadt 1973 (Wege der Forschung, 314), S. 361–435.
- Le peintre et l'arpenteur. Images de Bruxelles et de l'ancien duché de Brabant* (Hrsg. Véronique Van de Kerckhof, Helena Bussers, Véronique Bücken), Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles 2000.
- Peter Paul Rubens 1577–1640. Katalog II. Maler mit dem Grabstichel. Rubens und die Druckgraphik* (Hrsg. Gerhard Bott), Museen der Stadt Köln, Köln 1977.
- POPELKA, Liselotte, *Heeresgeschichtliches Museum Wien*, Graz-Köln 1988.
- RAUCHENSTEINER, Manfred, LITSCHER, Manfred, *Das Heeresgeschichtliche Museum in Wien*, Graz-Wien 2000.
- Rubens im Wettstreit mit Alten Meistern. Vorbild und Neuerfindung* (Hrsg. Reinhold Baumstark, Mirjam Neumeister), Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Ostfildern 2009.
- Schlossanlage Schleißheim. Amtlicher Führer* (Bearb. Ernst Görz, Brigitte Lange), München 2005.
- Stephan Kessler 1622–1700. Ein Tiroler Maler der Rubenszeit* (Hrsg. Leo Andergassen, Helmut Stampfer), Diözesanmuseum Brixen, Brixen 2005.
- TRÜMPER, Timo, „(...) in einem elenden Wirtshaus als Tapete angetroffen“. Zur Geschichte eines monumentalen Schlachtenbildes mit der Befreiung Wiens 1683, *Beiträge zur Residenzkultur. Festschrift für Bernd Schäfer*, Gotha 2017 (Edition Residenzkultur, 5), S. 77–88.

Abbildungsnachweis

- 1: © Heeresgeschichtliches Museum, Wien.
 2: © Schloss Friedenstein, Gotha.

Svetovna zgodovina na »mrgoleči sliki«.

Stephan Kessler in Rešitev Dunaja leta 1683

Povzetek

S svojim načinom pripovedovanja, polnim veselja do n drobnosti, in pogostim navezovanjem na pomembne avtoritete, kakršna je Rubens, si je južni Tirolec Stephan Kessler (1622–1700) zagotovil vidno mesto v avstrijskem baročnem slikarstvu.

Kesslerjev opus se odlikuje z izjemnim bogastvom figur v tradiciji zgodnjenovoveških »mrgolečih slik« (Wimmelbilder), kakršne sta slikala Albrecht Altdorfer ali Jan Brueghel st. Ne glede na tehnične pomanjkljivosti v izvedbi, ki jih težko spregledamo, kaže Kesslerjevo obvladovanje te tradicije umetnika kot suverena, dokumentarne in memorialne potrebe obdobja zadovoljujočega režiserja dramatičnih historičnih prizorov.

Za tisti čas značilen postopek, ki ga lahko pogosto dokažemo tudi v Kesslerjevih delih, je bila premišljena uporaba patetičnih formul iz del Petra Paula Rubensa. Iz te zmeraj dostopne motivne zakladnice, ki je zagotavljala uspešne dramatične učinke, je lahko Kessler redno črpal s pomočjo kakovostne antwerpenske prevodne grafike.

V ta kontekst sodi upodobitev dogodka, pomembnega za svetovno zgodovino, rešitve Dunaja leta 1683, ko je vojaška intervencija pod vodstvom poljskega kralja Jana III. Sobieskega dokončno ustavila nadaljnje turško prodiranje v Evropo in, po drugi strani, pomagala v pripravah na habsburško osvajanje jugovzhodne Evrope.

Seveda je bil ta trenutek, prav tako dramatičen kot krvav, večkrat predmet historičnega slikarstva. Ker so turški poraz pred Dunajem leta 1529 sodobniki povezovali s porazom asirskega kralja Sanheriba pred Jeruzalemom leta 701 pred Kristusom, je bila že od vsega začetka prisotna zgodovinsko-svetopiemska dimenzija.

Monumentalni, slogovno in kompozicijsko tesno sorodni različici, hranjeni v Vojnogodovinskem muzeju na Dunaju in v gradu Friedenstein v Gothi, posebej izstopata zaradi svojih skoraj ljudskih, plakativnih potez. Avtorsko sliki doslej nista bili opredeljeni. Ujemanja v kompoziciji z gosto naslikanimi množicami in v obravnavi detajlov kažejo, da gre za deli istega avtorja, zaradi specifičnega rokopisa, ki ga razkrivata, pa lahko obe sliki prepričljivo pripišemo Kesslerju, saj je za njegov slog značilna očitna diskrepanca med učinkovito režijo na eni in obrtniško neobgleno risbo figur na drugi strani.

Tudi Kesslerjevo južnotirolsko poreklo se je v obliki skritega namiga znašlo v kompoziciji: nanj kaže podoba briksenske stolnice, kakršna je bila okrog leta 1700, vstavljena v mestno veduto Dunaja na verziji, hranjeni v Gothi.

Atribucija Kesslerju je bila tako na Dunaju (dr. Walter Kalina) kakor tudi v Gothi (dr. Timo Trümper) sprejeta kot hvale vredna. V tem kontekstu predstavlja izjemno srečno naključje najdba monograma SK ob natančnem pregledu dunajske slike, ki ga je izvedel dr. Kalina. S tako potrjeno atribucijo je bila zapolnjena tudi vrzel v dosedanjem védenju.

Zeit des Experiments

Die *Galleria maior* des Stiftes Zwettl als Beispiel für seicenteske Wandmalerei in Niederösterreich

Andreas Gamerith

Dr. Andreas Gamerith, Zisterzienserstift Zwettl, Stiftsarchiv und Bibliothek, Stift Zwettl 1, A-3910 Zwettl,
a_gamerith@yahoo.de

Izvleček:

Čas eksperimentiranja. *Galleria maior* v samostanu Zwettl kot primer stenskega slikarstva 17. stoletja v Spodnji Avstriji

1.01 Izvirni znanstveni članek

Značilen primer eksperimentalne faze stenskega slikarstva 17. stoletja je tako imenovana *Galleria maior* (1679–1681; delno uničena 1778) v cistercijskem samostanu Zwettl v Spodnji Avstriji. Notranja oprema monumentalne 51 metrov dolge slavnostne dvorane, ki se je nahajala ob opatijskem reprezentativnem dvorišču, je obsegala alegorične skulpture, alegorije kozmičnega reda in svetopisemske junake ter umetno grotto na sredini. Na stropu sta bili s tempero naslikani serija starozaveznih prizorov, delo Sebastiana Fabra iz Nürnberga, in vrsta genealoških portretov, ki so prikazovali vladarje sveta od biblijskih časov do tedanjega habsburškega cesarja. V ikonološkem pogledu lahko opremo dvorane opredelimo kot metaforično dokazovanje pomena pokornosti Božjim zapovedim, kazni kot posledice nepokorščine in zveze med Državo in Cerkvijo.

Ključne besede: samostan Zwettl, samostan Altenburg, baročno slikarstvo, stensko slikarstvo, Sebastian Faber

Abstract:

The Time of Experimentation. The *Galleria maior* in the Zwettl Abbey as an Example of Seicento Wall Painting in Lower Austria

1.01 Original scientific article

The so-called *Galleria maior* (1679–1681, destroyed by 1778) in the Cistercian abbey of Zwettl in Lower Austria is a typical example of the experimental phase of 17th century wall painting. The inner decoration of this majestic, 51 metres long festival hall, which was located in the abbey's monumental courtyard, comprised allegorical sculptures of the cosmic order and biblical heroes, as well as an artificial grotto in the middle of the hall. The ceiling, painted in tempera, showed a series of nine biblical subjects by Sebastian Faber from Nuremberg, as well as a series of genealogical portraits, representing monarchs from different parts of the world from biblical times to the contemporary Habsburg emperor. The iconological message of the decoration can be summarised as a metaphorical representation of 'obedience to the divine commandments' and 'punishment for disobedience', on the one hand, and a metaphorical representation of the union of the Church and State, on the other.

Keywords: Zwettl Abbey, Altenburg Abbey, Baroque painting, wall painting, Sebastian Faber

Überblickt man den Bestand der monumentalen Wandmalerei Österreichs, ist die Bedeutung der Klöster und Stifte als Auftraggeber kaum zu übersehen. Die Ausdrucksmöglichkeiten, die die Freskomalerei bot, wurden in den geistlichen Häusern redlich ausgekostet, wobei der dekorative Wert ebenso wie der repräsentative und propagandistische Gehalt erkannt wurde. Nicht nur dem Umstand der zufälligen Erhaltung mag es deshalb geschuldet sein, dass ein Großteil der bedeutenden Freskomalerei des Wiener Umlands in den Barockpalästen der Prälaten, den Klöstern und nicht jenen des Adels überliefert ist. Grans politisierende Kuppel des Kaisersaals in Klosterneuburg, Reiners raffinierte Dekoration in Gaming (wo die Kartäuser nicht vor einer herzlich profan gewürzten Programmatik zurückschreckten) oder das ikonologische Rätselspiel des Altenburger Abtes Placidus Much – die Reihe faszinierender Wandmalereien auf höchstem Niveau lässt sich im Umfeld der kaiserlichen Residenz beinahe beliebig fortsetzen, ohne vorbehaltlos eine Entsprechung auf säkularem Gebiet zu finden.

Zugleich täuscht diese Blüte, die sich im 18. Jahrhundert feststellen lässt, über die Tatsache hinweg, dass den hochkarätigen Projekten des Spätbarock eine interessante Phase des zu Ende gehenden Seicento voranzustellen ist.¹ Auch wenn weder deren künstlerisches Niveau noch ihre programmatische Dichte den Kapazitäten der nachfolgenden Ausstattungen entsprechen mag: Die frühen „Experimente“ im Medium Wandmalerei bildeten essentielle Auftakte, mit denen die mitteleuropäische Hochzeit der Malerei *al fresco* eingeleitet werden sollte.

Ein Beispiel für Wandmalerei aus dem Zisterzienserstift Zwettl, die „Galleria maior“ (vollendet 1681), wurde für die Analyse ausgewählt, um die Möglichkeiten des Mediums Fresko in seiner Frühphase zu beleuchten. Wie die knapp ein Jahrzehnt später entstandene Galerie des benachbarten Benediktinerklosters Altenburg, der sogenannte „Türkensaal“ (nach 1689), dokumentiert das Zwettler Projekt die neuen Dimensionen der Repräsentation, die sich aus dem Engagement in Belangen der katholischen Reform ab dem Beginn des 17. Jahrhunderts legitimierten. In der Tradition des mitteleuropäischen, profanen Schlossbaues wurden in beiden Klöstern, die zwar derselben Kulturlandschaft, nicht aber demselben Orden angehörten, die mittelalterlichen, heterogenen Klosteranlagen zu vereinheitlichten Gebäudekomplexen umgewandelt und überformt. Besonders bemerkenswert ist der verbindende Umstand, dass im Zuge dieser früh- resp. hochbarocken Umgestaltungen in beiden Abteien repräsentative Säle im Typus einer „Galerie“ errichtet wurden,² die in ihrer Programmatik bereits dem Typus des „Kaisersaals“³ zuzurechnen sind und in denen die Wandmalerei neben einer rein dekorativ-repräsentativen Aufgabe vor allem Ansprüche des politischen Selbstverständnisses affirmativ zum Ausdruck brachte.

¹ *Deckenmalerei um 1700 in Europa. Höfe und Residenzen* (Hrsg. Stephan Hoppe, Heiko Laß, Herbert Karner), München 2020.

² Christina STRUNCK, Die Galerie in der Literatur. Historische Quellen zur Definition, architektonischen Gestalt, idealen Ausstattung und Funktion von Galerien, *Europäische Galeriebauten. Galleries in a Comparative European Perspective (1400–1800). Akten des Internationalen Symposiums der Bibliotheca Hertziana, Rom, 23.–26. Februar 2005* (Hrsg. Christina Strunck, Elisabeth Kieven), München 2010, S. 9–32; Nicolas COURTIN, Les grandes galeries européennes. XVIIe–XIXe siècle, *Bulletin Monumental*, 171/1, 2013, S. 80–81. Für vielfältige Hinweise danke ich Dr. Friedrich Polleroß, Institut für Kunstgeschichte, Wien.

³ Friedrich POLLEROSS, Imperiale Repräsentation in Klosterresidenzen und Kaisersälen, *Alte und moderne Kunst*, 30/203, 1985, S. 17–27.

Die malerische Ausstattung der *Galleria Maior* im Zisterzienerstift Zwettl, um 1681

Vorgeschichte und Aussehen

Entgegen der einst so rigiden Bilderpolitik des Zisterzienserordens wurden in Zwettl bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts großzügige Umgestaltungsmaßnahmen getroffen, bei denen auch die Wandmalerei eine wesentliche Rolle spielte. Eine Neugestaltung des gotischen Hallenchors von Zwettl findet sich bei dem 1616 vollendeten Altarbild *Die Messe des hl. Martin* dokumentiert, bei dem der Passauer Maler Georg Kurz ein Wunder des Heiligen in der Stiftskirche von Zwettl lokalisiert.⁴ Sieht man in den vorderen beiden Seitenkapellen links vorne noch den leeren Altarschrein und zerstörte Mönchsfiguren – die Renovierung der Ausstattung ist hier also erst im Gange –, präsentieren sich die anderen Kapellen bereits als vollständig erneuert. Die Interventionen beschränkten sich dabei nicht bloß auf neu angeschaffte Altarretabel, auch die Raumschale der Kapellen war – ganzheitlich – in das Konzept miteinbezogen (ein Befund, der sich auch im Zuge der Kirchenrestaurierung 2011 bestätigte).⁵ Innerhalb der einzelnen Seitenkapellen präsentierte sich ein ornamentales Geflecht, in das Bildmedaillons mit Heiligen eingefügt wurden. Kapellenübergreifend ergaben sich aber gleichzeitig regelrechte „Interaktionen“ auf Basis von Malerei: Die Altäre wurden von gemalten Engeln mit Baldachinen bekrönt, die mit weiteren Engeln (als Wappenträgern) an den Schildbögen zum Hauptraum korrespondierten. Die inhaltliche Dimension dieser malerischen Gestaltung beschränkte sich mehr oder weniger auf den dekorativen Gehalt, die Kapellen ergaben als analoge Raumzellen ein geschlossenes und konzises Erscheinungsbild. Die Protagonisten der Malerei waren freilich austauschbar und verfügten über kein spezifisches Aussagepotential. Selbst die auffälligen Grottesken, die an der Brüstung des Querhauses angebracht waren, waren rein als Drollerien ohne ikonologische Bedeutung zu verstehen. Mochte es hier auch wimmeln von Eichkätzchen, Schnecken, einer Elster, einem Pfau, einem Storch mit Kröte oder einem naschenden Häschen: Die an Teppiche gemahnenden, gemalten Brüstungsbehänge hatten rein dekorative Zwecke zu erfüllen und konnten den Betrachter (noch) nicht zu tiefsinnigen konzeptuellen Schlüssen reizen. Charakterisierend lässt sich festhalten: Obwohl die Wandmalerei zu Beginn des 17. Jahrhunderts bereits in ihrer Möglichkeit wahrgenommen wurde, einzelne Gestaltungseinheiten (hier die einzelnen Kapellen) miteinander ästhetisch zu verbinden, blieben diese inhaltlich voneinander unabhängig. Den Entwicklungsschritt einer inhaltlich zusammenhängenden Bildausstattung⁶ gewährleistete in Zwettl erst das sechzig Jahre später realisierte Großprojekt der *Galleria maior*.

Bereits kurz nach seinem Regierungsantritt hatte Abt Kaspar Bernhard (reg. 1672–1695) mit einer grundlegenden Neuorganisation des Klostergebäudes begonnen.⁷ Zum ersten Mal waren die verschiedenen Lebensbereiche des Klosters (Klausur, Landwirtschaft, etc.) auch in ihrer Verortung im Gebäude eindeutig voneinander getrennt worden und hatten erstmalig eine klare räumliche Abgrenzung erfahren. Dass der repräsentative, d.h. unklösterliche Bereich im Zuge dessen expandierte,

⁴ Christina KAPEUNDL, *Georg Kurz und die frühbarocken Gemälde für die Stiftskirche Zwettl*, Wien 2012 (unpublizierte Diplomarbeit).

⁵ Petra WEISS, „Denkmäler sind häufig Flickenteppiche...“. Geschichte der Kirchenrestaurierung, *Zisterzienerstift Zwettl. Die Restaurierungsgeschichte* (Hrsg. Franz Romeder), St. Pölten-Salzburg-Wien 2013, S. 85.

⁶ Vgl. Karl MÖSENER, Deckenmalerei, *Barock* (Hrsg. Hellmut Lorenz), München-London-New York 1999 (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 4), S. 303–306.

⁷ Ralph ANDRASCHKE-HOLZER, Altenburg und Zwettl. Ansichten zweier Klöster, *Das Waldviertel*, 64/3, 2015, S. 205–225; Karl KUBES, Frühbarocke Architektur und Kunst, *Stift Zwettl und seine Kunstschatze* (Hrsg. Karl Kubes, Joachim Rössl), St. Pölten-Wien 1979, S. 76–82.

zeigt sich an der Errichtung eines zusammenhängenden Gästetraktes ebenso wie an der Etablierung eines Prälategartens,⁸ der dem Abt und seinen Gästen vorbehalten sein sollte.⁹

Neben dieser äußeren Umgestaltung ließ Abt Kaspar aber auch bei der Innengestaltung seines Hauses neue Maßstäbe setzen. Selbst wenn diese Interventionen später durch die Neugestaltungen des 18. Jahrhunderts erneut verschwunden sind, wird aus den erhaltenen Rechnungsbelegen eine beeindruckend umfangreiche Kampagne ersichtlich, die eine völlige Barockisierung des Klosterkomplexes am Ende des 17. Jahrhunderts vor Augen führt.

Im Jahr 1676 hatte man den *Crustarius /seu ut vulgo dicitur: Stuccadorer/* Domenico Piazzoli aus Wien nach Zwettl berufen und ihn mit der Erneuerung des Refektoriums, den Chorbögen der Stiftskirche, der neuen Bibliothek sowie der neuen Tafelstube beauftragt.¹⁰ Die wesentlichen repräsentativen Bauaufgaben sollten somit im modernen Sinne neu gestaltet werden. Drei Jahre später erfolgte am 2. April zusätzlich die Vertragsunterzeichnung zum *Großen Saal sambt denen zway Seiten Zümmern*, wofür die stolze Summe von 600 Gulden festgelegt wurde. Während die anderen Arbeiten Piazzolis durch spätere Überarbeitungen vernichtet wurden, konnten 1893 bedeutende Reste dieses Saals in einem Zwischenboden des Westtraktes des Abteihofs entdeckt werden (Abb. 1).¹¹ Selbst der Torso dieser Ausstattung, deren fehlende Teile durch die erhaltenen Künstlerabrechnungen rekonstruierbar werden, zeichnet ein beeindruckendes Bild des einstigen Ensembles: Die Zwettler *Galleria maior* erstreckte sich als 51 Meter langer, tonnengewölbter Saal über den gesamten Eingangstrakt des Klosters. Die Belichtung erfolgte, dem Galerie-Typus entsprechend, über die gesamte Länge nach zwei Seiten hin (Osten und Westen), was eine stark wechselnde, jedoch dauerhaft günstige Lichtsituation während des Tages bedeutete. Die Wölbung des Saales war durch Stichkappen über den je neun Fensterachsen akzentuiert, die Gliederung des mächtigen Gewölbes erfolgte durch stuckierte Rahmenstrukturen. Diese entsprachen in ihrer kräftigen Formulierung mit krautigem Akanthus und starkem Rollwerk ganz den Ideen der zeitgenössischen Wiener Stuckatur¹² und boten Raum für eingefügte Malereifelder (Abb. 2). Im unteren Bereich des Saales waren in Nischen sechzehn knapp unterlebensgroße Figuren aufgestellt (per 150 Gulden), die Abt Kaspar bereits im

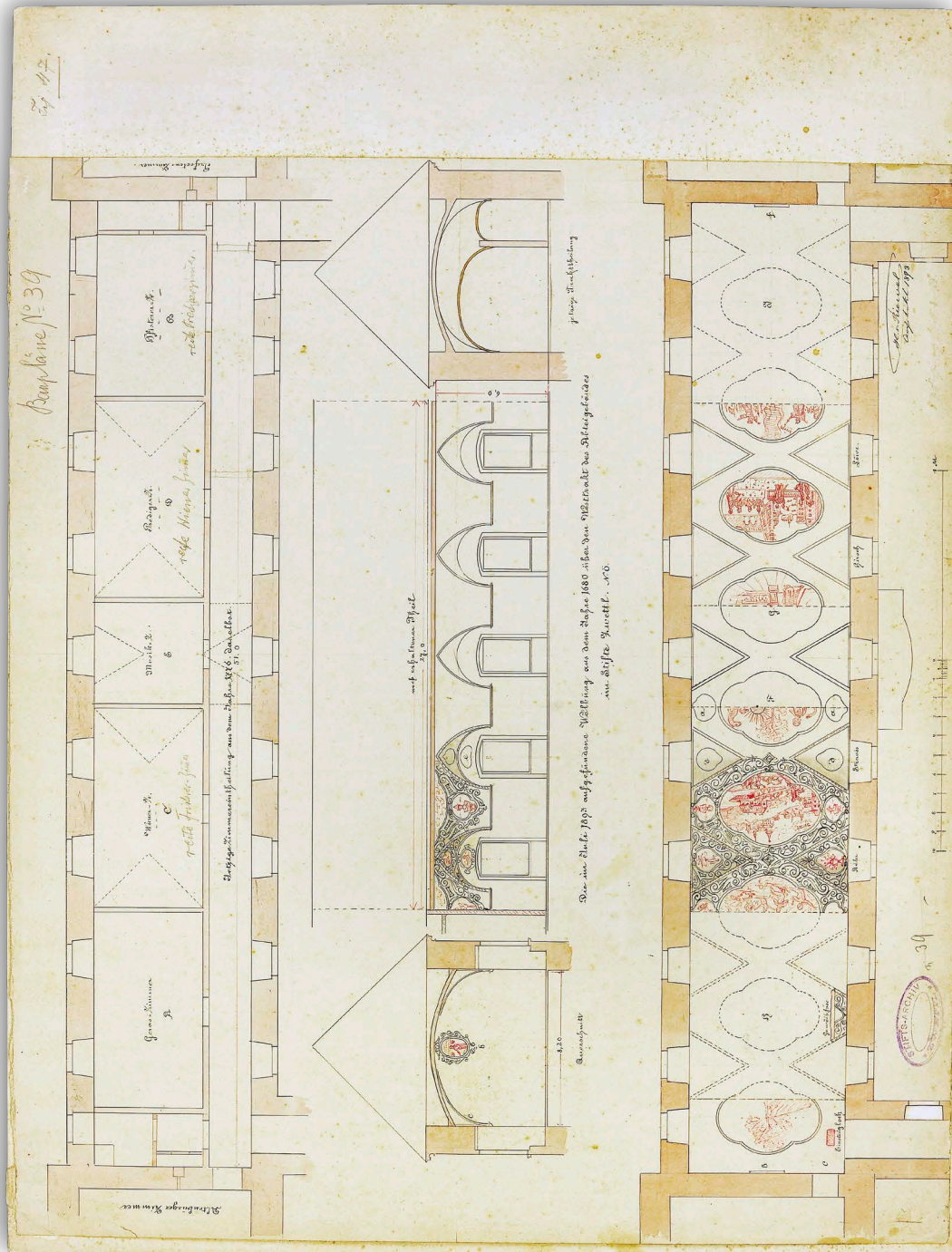
⁸ Doris GRETZEL, Bertram CHIBA, *Hinter Mauern und Zäunen. Die Gärten des Stiftes Zwettl*, Zwettl 2006 (Zwettler Zeitzeichen, 11), S. 37–39.

⁹ Auch die Abtei als Wohnung des Abtes wurde verlegt. War sie zuvor als separates Gebäude am Kamp situiert gewesen, verlagerte sie Abt Kaspar in den Bereich zwischen Gästetrakt und Klausur, sodass sie auch baulich die Zwischenposition des Prälates als Vertreter des Hauses nach außen sowie als Vorsteher der Mönchsgemeinschaft verdeutlichte. Ob die Verlagerung auch als moralische Aufwertung und stärkere Anbindung des Abtes ins Klosterleben zu verstehen ist, ist nicht klar – wenn der Abt die vorherige Abtei als *quae magis dehonestamento erat abbatibus huius loci, quam ornamento aut honestati* („die den Äbten dieses Hauses mehr zum Schimpf als zur Zierde und Ehre gereichte“) bezeichnet, bleibt unklar, ob mit der räumlichen Separierung auch ein Abweichen vom klösterlichen Lebenswandel unterstellt wurde. Zitiert nach Paul BUBERL, *Die Kunstdenkmäler des Zisterzienserklosters Zwettl*, Wien 1940 (Ostmärkische Kunsttopographie, 29), S. 287, Nr. 238.

¹⁰ Stiftsarchiv Zwettl, StiAZ 2/17, olim Handschrift 294a.

¹¹ Hermann von RIEWEL, Neue Funde im Stifte Zwettl 1893, *Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*, n. F. 21, 1895, S. 87–90. 1897 wurden Elemente der wiedergefundenen Stuckdekoration bei der Neugestaltung des Zwettler Winterrefektoriums malerisch aufgegriffen.

¹² Ingeborg SCHEMPER, *Stuckdekorationen des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum*, Wien-Köln 1983 (Dissertationen zur Kunstgeschichte, 17); Jakob WERNER, Barocker Stuckdekor und seine Meister in Stift Altenburg, *Benediktinerstift Altenburg 1144–1994. 850 Jahre Benediktinerstift Altenburg* (Hrsg. Ralph Andraschek-Holzer), St. Ottilien 1994 (Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige, Ergänzungsband 35), S. 300–301.



1. Hermann von Riewel: Grundriss der Zimmereinteilung nach 1778, Rekonstruktionszeichnung der Galleria maior in Zwettl, 1893, Stiftsarchiv Zwettl, Plansammlung, Plan 39



2. Domenico Piazzoll
und Sebastian Faber:
Stuck und Malereien des
7. Gewölbejochs, Einblick
mit Zwischendecke (1778),
Galleria maior, Stift Zwettl

Oktober 1678 – also noch vor der Stuckatur – in Auftrag gegeben hatte, *als nemblichen Moyses, Aaron, Noe und Davidt, Item die vier Thail der Weltdt, vier Jahreszeiten und dann die vier Sybilien, mit allen ihren zugehörungen und Symbolis iedes 4 ½ Schuch hoch, und 1 ½ Schuch braidt sambt den posumenteln von guetten und feinem Stain, Sauber und Gerecht machen, daß Ihr Hochw- und Gnaden damit ihr contento haben.*¹³ Keine Vorstellung erhalten wir über das Aussehen der beiden angrenzenden Räume, die Abt Kaspar aus zwei ehemaligen Wehrtürmen umgestalten ließ; hier fiel die komplette Ausstattung späteren Umbauten zum Opfer. Auch das an den Saal in der Mitte anschließende Turmzimmer, das im Unterteil des 1777 abgetragenen *Kanzleiturms* untergebracht war, entzieht sich genauerer Kenntnis. Dies ist besonders bedauerlich, da hier eine künstliche Grotte errichtet worden war: *nit weniger auch den Thurn ober deß Thor in vormb ainer Crota mit der darzue behörigen arbeith.*¹⁴ Pro *grotta* erwarb Abt Kaspar auch beim Regensburger Kaufmann Löschenkol am 4. August 1679 Muscheln im Wert von 35 Gulden;¹⁵ das Aussehen der Grotte wird damit im Wesentlichen wohl anderen Ausstattungen aus der Mitte des 17. Jahrhunderts vergleichbar gewesen sein (etwa in Červený Kameň (Bibersburg)), wo Stuckelemente mit künstlichen Felsformationen in Verbindung standen. Die Zwettler Grotte, ungewöhnlicherweise im ersten Stock (anstelle zu ebener Erde) situiert, ist als Hinweis darauf zu deuten, dass der Saal eine eigenartige Zwischenposition zwischen Festsaal und *Sala terrena* einnehmen sollte – ein Terminus, den der Bauherr selbst übrigens in seinem Diarium bei Fertigstellung des Saales verwendete.¹⁶ Es bleibt zu vermuten, dass diese Zwitterstellung durch die topographische Lage des Zisterzienserstiftes hervorgerufen wurde, bei der der zweigeschossige Gästetrakt verhältnismäßig tief zu liegen kommt und durch einen Terrainsprung den Eindruck eines ebenerdigen Gebildes erweckt. Im Inneren sollte der Saal hauptsächlich vom Grottenraum aus erschlossen werden, wie die Anordnung der erhaltenen Deckenbilder nahe legt,

¹³ Stiftsarchiv Zwettl, StiAZ Lade 199 – III – 1a.

¹⁴ Stiftsarchiv Zwettl, StiAZ Lade 19 – I – 3, Vertrag mit Piazzoll, 2. April 1679.

¹⁵ BUBERL 1940 (Anm. 9), S. 288, Nr. 244.

¹⁶ BUBERL 1940 (Anm. 9), S. 289, Nr. 256.

die sich – ihrer chronologischen Erzählfolge zum Trotz – in zwei inhaltlichen Strängen von der Saalmitte aus entwickeln.¹⁷

Die Deckenbilder

Im Juni 1678, noch vor der Beauftragung Piazzolls, wurde ein aus Nürnberg stammender *novus pictor* namens Sebastian Faber in Zwettl vorstellig, *quem ad faciendas picturas suscepi* („den ich für die zu schaffenden Bilder aufnahm“), wie der Abt in seinem Diarium vermerkte. Als Wochenlohn wurde ein Gulden ausgehandelt.¹⁸ Bis zum 5. Oktober 1681 schweigen die Quellen über die Tätigkeit Fabers in Zwettl, erst dann erscheint erneut ein Maler für den Saal, allerdings namentlich ungenannt (!), in den Aufzeichnungen Abt Kaspar: *Sala terrena seu galleria a pictore integraliter absoluta fuit, sicut et quartus tractus monasterii*. („Die Sala terrena oder Galleria ist vom Maler völlig fertiggestellt wie auch dieser gesamte Trakt des Klosters“).¹⁹ Wie der Prälat die Bekanntschaft Fabers gemacht hatte und welche Referenzen diesen für die Aufgabe qualifizierten, ist nicht bekannt. Die Beauftragung eines auswärtigen Künstlers zeigt jedenfalls den noch herrschenden Mangel an (einheimischen) erfahrenen Großmalern in den letzten Dekaden des Seicento.

Dabei manifestieren sich die Schwächen des Künstlers durchaus in einem etwas spröden Figurenideal und einer trockenen Erzählweise, die an eine Übertragung von Bildfindungen aus dem Kleinformat ins Monumentale denken lässt. Als wären sie den Seiten einer illustrierten Bibel entsprungen, entwickeln die Bilder eine detailreiche Sprache, die sich völlig der Überwältigung durch einen raffinierten Illusionismus entzieht. Damit schließt die *Galleria maior* an gängige Prinzipien des „Stuckbarock“ an, bei dem die Deckenbilder ohne Rücksicht auf ihre Anbringung keinen illusionistischen Höhenzug entwickeln.

Auch technisch bilden die Zwettler Gemälde einen interessanten Zwischenschritt auf dem Weg vom eingesetzten Ölbild (wie im zeitgleich entstandenen *Planetensaal* von Hans Adam Weissenkircher in Schloss Eggenberg) zur direkt an der Wand entstandenen Malerei. Die großformatigen Mittelstücke, die einen Durchmesser von annähernd fünf Metern haben, sind als Seccomalereien in einer Tempera-/Öltechnik ausgeführt, greifen somit die technischen Möglichkeiten der Tafelmalerei auf, übertragen sie jedoch direkt auf die Wand als Bildträger. Die flankierenden kleinen Emblemata und Blumenstücke wurden hingegen (sekundär?) *al fresco* umgesetzt (Abb. 3–4), ein Wechsel des malerischen Mediums, der sich völlig einer Erklärung entzieht und für den es keine Parallele geben dürfte. Es stellt sich die Frage, ob hier zwei Maler, vielleicht sogar in unterschiedlichen Zeiten, am Werk waren. Theoretisch könnte Faber nach seiner Beauftragung 1678 lediglich die zentralen Medaillons in Tempera umgesetzt haben, während die Trabantenbilder *al fresco* entweder bis Oktober 1681 oder überhaupt erst im Zuge einer ersten Restaurierung 1706/1707 (?) von einem anderen Künstler hinzugefügt wurden.

Einigermaßen klar lässt sich trotz der starken Beeinträchtigungen und Fragmentierungen der Bilder im Zuge des Umbaus von 1777/1778 die originale Programmatik des Saales rekonstruieren.

¹⁷ Eine Zugangsmöglichkeit von der Durchfahrt im Kanzleiturm her ist nicht anzunehmen; hier unterschied sich die Zwettler Anlage offenbar wesentlich von Parallelprojekten wie Altenburg oder Petronell. Hanna EGGER, *Der Triumph der Gerechtigkeit, der Tapferkeit und der Liebe. Zur Ausstattung der Trakte des 17. Jahrhunderts um den Prälaturhof des Stiftes Altenburg, Alte und moderne Kunst*, 28/189, 1983, S. 1–7.

¹⁸ BUBERL 1940 (Anm. 9), S. 287, Nr. 31.

¹⁹ BUBERL 1940 (Anm. 9), S. 289, Nr. 256.



3. Sebastian Faber (?): Emblemkartusche Rudolfs I. von Habsburg, 1679/1681, Galleria maior, Stift Zwettl



4. Sebastian Faber (?): Emblemkartusche Per tela, per ignes (Ein Adler steigt einem Gewitter zum Trotz zur Sonne empor), 1679/1681, Galleria maior, Stift Zwettl



5. Sebastian Faber: *Salmanassar*, 1679/1681, *Galleria maior*, Stift Zwettl

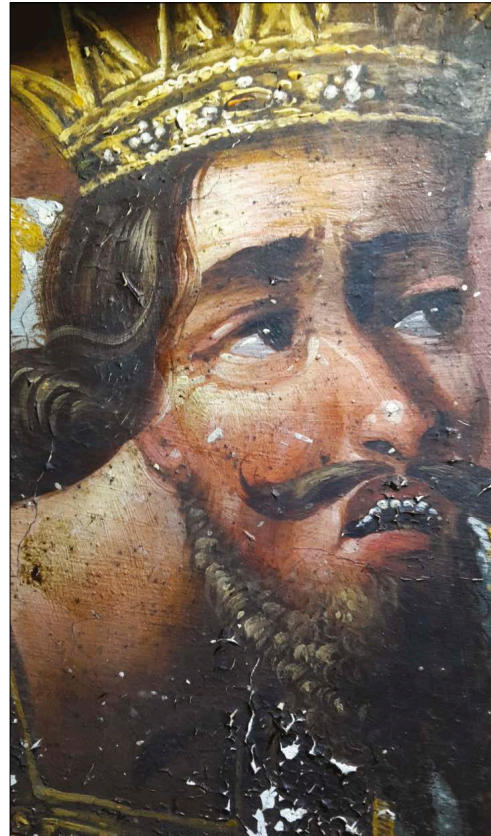
Hauptträger der Bildaussagen waren ursprünglich neun Szenen des Alten Testaments, die in die großen Felder in der Mitte des Gewölbes eingefügt wurden. Von diesen sind zwei vollständig, vier zur Hälfte und eines in stark reduziertem Zustand erhalten; zwei Felder wurden vollständig zerstört. In den kleineren Feldern dazwischen fanden sich als *Topoi* klassischer Herrscherikonographien die Allegorien der vier Weltteile sowie eine Monarchenreihe, die von den ältesten Zeiten der Welt (von Salmanassar über Augustus und Karl den Großen) bis in die Gegenwart reichte (Abb. 5). Das Reiterbildnis des regierenden Kaisers Leopold I. schloss als Medaillon an der südlichen Schmalseite die Herrscherserie ab. Weniger stringent hinsichtlich des Konzepts sind die über den Fenstern befindlichen *Emblemata* zu verstehen, gleichfalls lose fügten sich farblich zurückhaltende Blumenstücke mit Sinnsprüchen Salomos in das Programm ein – auch sie Zutaten einer späteren Überarbeitung?

Auffälliges Merkmal der Dekoration ist ihr irritierender Aufbau, sozusagen die Wegführung im Raum: Die Bilder waren zwar alle in dieselbe Richtung orientiert (was eine Lesart von Süden nach Norden implizieren würde); tatsächlich gliederten sich die Deckenstücke aber in zwei Erzählstränge, die von der Mitte des Saales, von der Grotte her, ihren Anfang nahmen. Das bedeutet, dass der Betrachter das Lesen der Bilder von der Mitte des Saales aus beginnen musste, die Leserichtung aber zugleich ein Abschreiten der Bilder vom Süden des Saals bis zur gegenüberliegenden Seite verlangt hätte. (Auch dieser Widerspruch in der Inszenierung, der Lese- und Gehrichtung nicht in Übereinstimmung brachte, offenbart den experimentellen Charakter des Gesamtprojektes.)

Als erstes Bild ist in der Saalmitte die Szene auszumachen, bei der Adam inmitten von exotischen Geschöpfen (unter denen ein Strauß besonders auffällt) von Gott den Auftrag erhält, die Tiere zu benennen (Gen 2,19). Daran schloss das *Gebet des Noah* an, in dessen Hintergrund die Beladung der Arche mit allen Arten von Tieren sichtbar wird, worunter sich auch zwei Einhörner



6. Sebastian Faber: *Die Plage der Frösche*, 1679/1681, Galleria maior, Stift Zwettl



7. Sebastian Faber: *Kopf Pharaos, Der Untergang von Pharaos Heer im Roten Meer*, 1679/1681, Detail, Galleria maior, Stift Zwettl

befinden (Gen 6,13–16). Bei der anschließenden *Sintflut* (Gen 7,17–23) ist drastisch die Auslöschung des sündigen Menschengeschlechts geschildert, das für seinen gottlosen Lebenswandel bestraft wird. Nach einem verloren gegangenen Darstellungsfeld (*Dankopfer Noahs?*) schloss die Szene von *Abraham mit den drei Engeln* (Gen 18,1–32) den Genesis-Zyklus ab.²⁰

Erneut von der Mitte aus, nun aber korrekt zu lesen, folgte ein Zyklus der Exodus-Geschichte. Im ersten Feld war wohl Moses zu sehen, der dem Pharaos die Plagen Ägyptens androhte (Ex 5, 1–5) – hier ist lediglich die Palastarchitektur in der Bodenzone erhalten geblieben. Vollständig überliefert ist hingegen die Folgeszene, bei der mit unzähligen Fröschen und verendeten Tieren im Hintergrund die Erfüllung von Moses Drohungen geschildert wird (Ex 8,1–11; 11,5; Abb. 6). Der *Untergang Pharaos im Roten Meer* beschließt heute den Zyklus (Ex 14,27–30; Abb. 7), dem im originalen Zustand wohl noch eine Darstellung des *Dankgebets des Moses* folgen sollte,²¹ von dem sich, ebensowenig wie von dem Gegenstück zu Kaiser Leopolds Reiterbildnis (Rudolf I. von Habsburg?) keine Spuren erhalten haben.

²⁰ Hier ist das Bildfeld derart stark reduziert, dass nur die Hütte und ein als eine der Eichen von Mamre zu deutender Baum zu erkennen sind.

²¹ Ebenfalls denkbar wäre eine Szene der David-Geschichte (Salbung Davids zum König?), die den Bezug zur Skulptur Sturmbergers hergestellt hätte.

Bringt man den ursprünglich im Saal aufgestellten (verlorenen) Skulpturenzyklus mit den erhaltenen Deckenbildern in Übereinstimmung, so ergibt sich ein verblüffendes Bild: In den Statuen wie der prinzipiellen architektonischen Disposition des Saales (v.a. mit der Grotte als Entree) war die profane Inhaltsebene – vertreten durch die Statuen der vier Jahreszeiten und der vier Erdteile – stark hervorgehoben. Die Verbindung zu einer sakralen Sinnebene erschien hier beinahe lose. Erst die Kombination der Skulpturen der Patriarchen Moses, Aaron, Noah und David mit den Deckenbildern führte zu einer stringenteren Deutung des Ensembles, zu einer Interpretation, die sich nicht nur in den Dienst der kaiserlichen Sache stellte, sondern auch (durch die eminente Bedeutung des Priesters Aaron) die Rolle des Priestertums für das politische Heil vor Augen führte. Denn die Kaiserserie und das prominente Auftreten des Moses dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, dass die weltliche „*potestas*“ in diesen Bildern durch die Mithilfe des Priesters vehement legitimiert wurde: Das Handeln des Führers des Gottesvolkes erhält erst durch die Unterstützung durch das Priestertum seine Berechtigung. „Ordnung“ als natürliches Prinzip wird hier fast unmerklich instrumentalisiert: Wie die kosmische Ordnung der Jahreszeiten gewährleistet auch der Bund von Politik und Religion die Ordnung der Welt. In der Huldigung des Herrschers wird damit die Notwendigkeit eines Gehorsams gegenüber dem Willen Gottes eingefordert. Wenn die Bilder der Sintflut, der Froschplage und (wahrscheinlich) des Gesprächs mit Abraham über die Zerstörung Sodoms gewählt wurden, dann vorrangig, um die Konsequenzen des „Ungehorsams wider das Göttliche“ vor Augen zu führen. Die Sibyllen, trotz ihres Heidentums erleuchtete Kündinnen des Heils, bildeten dabei die inhaltliche Ergänzung, indem sie das Geschehen des Alten Bundes in das Licht einer gesamthistorischen Entwicklung und Prädestination zu rücken hatten.

Ergebnis der Gesamtausstattung war somit eine absolut konsequente inhaltliche Abstimmung zwischen der Malerei und der skulpturalen Bespielung des Saales. Die Bedeutung der (Monumental-)Malerei erwies sich dabei als erheblich gestärkt, verfügte sie doch nicht mehr bloß über jene ornamentale Beliebtheit, die ihr noch 1616 bei der Erneuerung der Zwettler Stiftskirche beigegeben worden war. Auch wenn der dekorative Wert der Bilder nach wie vor eine große Rolle spielte: Die narrative Dichte in den Bildern hatte sich wesentlich gesteigert, das Einzelbild war in seiner Didaktik einem universelleren Konzept unterworfen, was Folgen für das Verständnis der gesamten Architektur zeitigen sollte. Nicht die Kostbarkeit der verwahrten Objekte machte die Bedeutung des Saales aus (wie in den vorbildlichen Antiquarien von München oder der unvollendeten Galerie des Schlosses Neugebäude), sondern das im Zusammenspiel der Ausstattung zum Ausdruck gebrachte Konzept. Die „Ahnenreihe“ der Habsburger erschien „durchdrungen“ von einer Reihe exemplarischer biblischer Figuren, die die Königsfigur als Vergleichsfolie heranzogen, vor allem aber eine Typologie beschworen, bei der der strafende Gott, der starke Führer sowie die Bedeutung des Priestertums thematisiert wurden. Mit dem Herbeizitieren der Sibyllen als humanistischem Äquivalent zu den Propheten suggerierte das Gesamtkonzept von Architektur, Skulptur und Malerei eine Idee von „Erfüllung“: In der Herrschaft der Habsburger – *expressis verbis*: Leopolds – erfüllten sich die Prophezeiungen einer universalen Herrschaft, da der Kaiser in sich die verschiedenen Qualitäten der Führerpersönlichkeiten des Alten Bundes ebenso vereinte wie die Ergebung in den Willen Gottes.

Abschließend lässt sich sagen: Scheint das Konzept der *Galleria maior* auf den ersten Blick eher kosmologischen Anforderungen zu gehorchen (mit den Kontinenten und Jahreszeiten in den Skulpturen), äußert sich die unzweifelhaft politische Aussage erst (!) durch eine gemalte Bilderfolge, in der sich die untrennbare Vereinigung politischen und geistlichen Anspruchs manifestierte. Der technische Sonderfall, dass auf eine geglättete Putzfläche sekundär (und letztendlich erfolglos) Malerei aufgetragen wurde, lässt sogar den hypothetischen Schluss zu, dass die Idee einer malerischen

Gestaltung überhaupt erst nachträglich und zur Verdeutlichung eines Sinngehalts entstanden war, den man in den Skulpturen zu wenig scharf formuliert sah. Denn es ist klar: Die in Nischen aufgestellten Figuren hätten in ihrer Isoliertheit nicht jene zwingende Logik entfaltet, die ihnen durch die narrativen Schilderungen der Deckenbilder ermöglicht wurde. In diesem „Vertrauen“ in die medialen Möglichkeiten der Wandmalerei kündigt sich jenes Phänomen an, das zu den Großdekorationen des 18. Jahrhunderts und ihrem *concettismo* führen sollte.

Vergleich: Der *Türkensaal* des Stiftes Altenburg, um 1689

Vielleicht ist in den als Fresken ausgeführten, seitlichen Bildfeldern der *Galleria maior* – die somit zeitlich nach den mittleren Seccogemälden anzusetzen wären – ein erster Versuch einer Renovierung der Gemälde festzumachen. Das würde erklären, warum der Raum so rasch aufgegeben wurde und in der großen Beschreibung des Stiftes Zwettl von 1725 gerade einmal des Eintrags *ein großer Saal* wert war.²² Die bis heute sichtbaren Schäden an der Malerei der Mittelfelder – im Unterschied zu den makellos erhaltenen Freskokartuschen über den Fenstern – dürften alten Ursprungs sein: Die Malerei erwies sich als zu spannungsreich im Vergleich zum geglätteten (ungrundierten?) Untergrund, bildete starke Schollen und platzte an vielen Stellen von der Decke ab.²³ Der riesige Saal entpuppte sich im Prozess seiner Erhaltung somit schon bald als permanenter konservatorischer Problemfall. Der sichtbare Firnisüberzug, der auf den zentralen Temperabildern festzustellen ist, wäre unter diesem Gesichtspunkt als der unzulängliche Versuch zu deuten, die allzu spannungsreich aufgetragene Malschicht zu sichern und am Abblättern zu hindern. Es wäre verlockend, die Beschäftigung des Malers Jacob Pink,²⁴ der 1706/1707 mit immerhin 101 fl. als *Maller* entlohnt wurde, mit einer solchen kleinen Instandsetzung in Verbindung zu bringen – und in ihm zugleich den Meister der kleinen Ergänzungen im Fresko zu sehen.²⁵

Tatsächlich war dem Modell einer Secco-Malerei auf Putz keine große Nachfolge beschieden. Schon die wohl nur ein Jahrzehnt später entstandenen Malereien des sogenannten *Türkensaals* im Benediktinerstift Altenburg,²⁶ vierzig Kilometer von Zwettl entfernt, zeigen eine veränderte Erwartungshaltung hinsichtlich der gemalten Dekoration. Obwohl hier ebenfalls der Typus der Galerie gewählt wurde, präsentiert sich die hervorragend erhaltene Malerei in einem wesentlich fortschrittlicheren Gestus: Scheinarchitekturen und Elemente des *stucco finto* gliedern den kompletten Saal, der gänzlich auf plastische Elemente verzichtet (Abb. 8). War schon der Anlass zur Erstellung der Malerei ein profan-politischer (das zentrale Thema des Raumes ist die Rückeroberung von Nissa im Herbst 1689; Abb. 9), legt der Blick auf das Konzept des Saales ein gänzlich fehlendes Fehlen religiöser Aussagen frei. Die Verherrlichung des siegreichen „Türken-Luis“, des Herzogs Ludwig von Baden-Baden, bietet den Anlass, dem Sieger über die Osmanen und dem Habsburgerkaiser

²² Stiftsarchiv Zwettl, StiAZ 3/32, olim Handschrift 126a–b.

²³ Da sich auf den 1778 eingezogenen Holzgewölben keine Schollen finden, müssen die Schäden älter sein.

²⁴ Pavel PREISS, ... pictor Kraloviti ... natus Austriac. Windichstadiensis ... Der Maler Jakob Anton Pink – ein Waldviertler im Dienst der Zisterzienser in Böhmen, *Reiselust & Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich* (Hrsg. Friedrich Polleroß), Petersberg 2004, S. 119–124.

²⁵ Stiftsarchiv Zwettl, StiAZ Kammeramt 1, Kammeramt Rapular 1706 (7. Juli ff.). Eine Beschäftigung Pinks mit der Freskomalerei wäre auch hinsichtlich des in Lilienfeld dokumentierten „Jacob Pianck“ interessant.

²⁶ EGGER 1983 (Anm. 17), S. 1–7.



8. Einblick in den Westteil des sogen. Türkensaals, um 1689, Stift Altenburg



9. Unbekannter Meister: Merkur überbringt die Nachricht vom Sieg bei Nissa, um 1689, Türkensaal, Stift Altenburg

Leopold die Ehre zu erweisen, das hierbei zum Einsatz gekommene Figurenrepertoire verzichtete aber mit Jupiter, Merkur, Juno oder Minerva völlig auf einen, wie man sagen möchte, dem Kloster angemessenen Wortschatz.

Die Frische der Malerei, im Gegensatz zu den gedeckten Gemälden Fabers in der Zwettler *Galleria maior*, macht die rasche Entwicklung des Mediums Wandmalerei deutlich. Der Illusionswert beginnt zu wachsen, die rahmenden Systeme werden nicht mehr dreidimensional ausgeführt, sondern durch das Geschick des Malers vorgetäuscht. Obwohl auch die Altenburger *Galleria* viele Elemente des Additiven und Rustikalen bietet, stellt sie dennoch das Potential unter Beweis, das in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts auch an der Peripherie bezüglich der Monumentalmalerei vorhanden war. Ihre Bedeutung sollten die provinziellen Initialwerke dennoch bereits im 18. Jahrhundert angesichts der Leistungen modernerer Maler einbüßen, die – wie Rottmayr, Gran oder Troger – über internationale Ausbildung und Kenntnis verfügten.

Nachsatz: Die Zerstörung der *Galleria maior*, 1777/1778

Der *Galleria* war kein einfaches Schicksal beschieden. Hatte sich schon ihre Errichtung vor dem Hintergrund der Pestepidemie von 1679 abgespielt, der 1683 die Flucht eines Großteils des Konventes vor den Türken folgen sollte (die im Archiv erhaltenen Reisepässe der Konventualen sind eindrucksvolle Zeugnisse der Drastik der Situation), machten Unzulänglichkeiten in der Ausführung und möglicherweise schon bald zutage tretende Schäden an den Malereien den Saal zur ungeliebten Dauerbaustelle. Fünfzig Jahre nach Fertigstellung wurde er schließlich durch Einbau von kleineren Räumen unterteilt, wobei bis 1778 der Mittelteil als (mehr oder weniger unansehnliches) Raumfragment Bestand hatte. Erst in jenem Jahr, genau ein Jahrhundert nach seiner Errichtung, verschwand auch der letzte Rest des ambitionierten Unterfangens in den Zwischendecken der darunter neu eingezogenen Rokoko-Sommerzimmer.²⁷

Gerade das Scheitern des Vorhabens macht aber auch die Bedeutung des Saales und seiner Dekoration aus. Die unberührte Authentizität des Ensembles konfrontiert den Betrachter mit einer verblüffenden Qualität, zu der auch die originelle Expressivität zu rechnen ist. Mit einem erstaunlichen Grad an Experimentierfreude, vor allem nämlich im technologischen Bereich, manifestiert sich eine noch unroutinierte Gestaltungspraxis, die (wenig erfolgreich) versuchte, Möglichkeiten der Tafelmalerei auf die Wandmalerei zu übertragen. Die mediale Intention der Dekoration ist dabei noch weit entfernt vom „Selbstbewusstsein“, das wenige Dekaden später die Barockkunst prägen sollte. Nicht nur technisch, auch im Umgang mit den Möglichkeiten der Perspektive fehlt vollkommen der Wille zur Überwältigung auf Basis visueller Mittel. Die Argumentationskraft liegt hier noch im „Was“, nicht im „Wie“ der Darstellung.

Obwohl sich in der Kombination von Skulptur und Malerei (und in letzter Konsequenz auch durch die eindrucksvolle Monumentalität der Architektur) eine Form von sprachlichem Potential eröffnete, sind viele Wirkmittel der spät- und spätestbarocken Malerei noch ausgespart: Ja, es gibt Sinnbezüge zwischen den Statuen in den Pfeilern und den Protagonisten der Bildfelder. Die Gemälde legitimieren durch ihre Erzählung die Aufstellung der Skulpturen und entwerfen die Idee

²⁷ Andreas GAMERITH, *Al fresco! Die Wandmalerei in Österreich zur Zeit Maria Theresias, Maria Theresia und die Kunst* (Hrsg. Stella Rollig, Georg Lechner), Belvedere, Wien, München 2017, S. 128–129.

eines übergeordneten Konzepts. Aber: Die Aussagekraft wird nicht durch eine mediale Verfasstheit der Bilder erzielt. Ob die Erzählungen durch Stuckreliefs, eingesetzte Ölbilder oder *al fresco* vorgestellt würden, spielte hier noch keine Rolle. Es gab demzufolge keine definierten „idealen Standpunkte“, der Figurenmaßstab ist unterlebensgroß, Bild und Raum stehen in keinem direkten Verhältnis zueinander. Auch die Leserichtung der Bildfelder ist gerade ansatzweise didaktisch komponiert und gehorcht einer „dekorativen Logik“, die den Betrachter am ehesten „flanierend“ sieht. Obwohl die *Galleria Maior* zum Zeitpunkt ihrer Entstehung definitiv das ambitionierteste Projekt der Zwettler Klosterumgestaltung darstellte (das zudem den Vergleich mit internationalen Prestigebauten nicht scheute), blieben die zum Einsatz gebrachten Wirkmittel auf dem Niveau der herkömmlichen Malerei praxis. Das Ergebnis, gerade auch im fragmentierten wie reduzierten Zustand, zählt dennoch zu den reizvollen Randerscheinungen einer Entwicklung, die schon bald völlig neue Wege beschreiten sollte.

Bibliographie

- ANDRASCHKE-HOLZER, Ralph, Altenburg und Zwettl. Ansichten zweier Klöster, *Das Waldviertel*, 64/3, 2015, S. 205–225.
- BUBERL, Paul, *Die Kunstdenkmäler des Zisterzienserklosters Zwettl*, Wien 1940 (Ostmärkische Kunsttopographie, 29).
- COURTIN, Nicolas, Les grandes galeries européennes. XVIIe–XIXe siècle, *Bulletin Monumental*, 171/1, 2013, S. 80–81.
- Deckenmalerei um 1700 in Europa. Höfe und Residenzen* (Hrsg. Stephan Hoppe, Heiko Laß, Herbert Karner), München 2020.
- EGGER, Hanna, Der Triumph der Gerechtigkeit, der Tapferkeit und der Liebe. Zur Ausstattung der Trakte des 17. Jahrhunderts um den Prälatenhof des Stiftes Altenburg, *Alte und moderne Kunst*, 28/189, 1983, S. 1–7.
- GAMERITH, Andreas, Al fresco! Die Wandmalerei in Österreich zur Zeit Maria Theresias, *Maria Theresia und die Kunst* (Hrsg. Stella Rollig, Georg Lechner), Belvedere, Wien, München 2017, S. 117–147.
- GRETZEL, Doris, CHIBA, Bertram, *Hinter Mauern und Zäunen. Die Gärten des Stiftes Zwettl*, Zwettl 2006 (Zwettler Zeitzeichen, 11).
- KAPEUNDL, Christina, *Georg Kurz und die frühbarocken Gemälde für die Stiftskirche Zwettl*, Wien 2012 (unpublizierte Diplomarbeit).
- KUBES, Karl, Frühbarocke Architektur und Kunst, *Stift Zwettl und seine Kunstschatze* (Hrsg. Karl Kubes, Joachim Rössl), St. Pölten-Wien 1979, S. 76–82.
- MÖSENER, Karl, Deckenmalerei, *Barock* (Hrsg. Hellmut Lorenz), München-London-New York 1999 (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 4), S. 303–318.
- POLLEROS, Friedrich, Imperiale Repräsentation in Klosterresidenzen und Kaisersälen, *Alte und moderne Kunst*, 30/203, 1985, S. 17–27.
- PREISS, Pavel, ... pictor Kralovitii ... natus Austriac. Windichstadiensis ... Der Maler Jakob Anton Pink – ein Waldviertler im Dienst der Zisterzienser in Böhmen, *Reiselust & Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich* (Hrsg. Friedrich Polleroß), Petersberg 2004, S. 119–124.
- RIEWEL, Hermann von, Neue Funde im Stifte Zwettl 1893, *Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*, n. F. 21, 1895, S. 87–90.
- SCHEMPER, Ingeborg, Stuckdekorationen des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum, Wien-Köln 1983 (Dissertationen zur Kunstgeschichte, 17).
- STRUNCK, Christina, Die Galerie in der Literatur. Historische Quellen zur Definition, architektonischen Gestalt, idealen Ausstattung und Funktion von Galerien, *Europäische Galeriebauten. Galleries in a Comparative European Perspective (1400–1800). Akten des Internationalen Symposiums der Bibliotheca Hertziana, Rom, 23.–26. Februar 2005* (Hrsg. Christina Strunck, Elisabeth Kieven), München 2010, S. 9–32.
- WEISS, Petra, „Denkmäler sind häufig Flickenteppiche...“. Geschichte der Kirchenrestaurierung, *Zisterzienserstift Zwettl. Die Restaurierungsgeschichte* (Hrsg. Franz Romeder), St. Pölten-Salzburg-Wien 2013, S. 85.
- WERNER, Jakob, Barocker Stuckdekor und seine Meister in Stift Altenburg, *Benediktinerstift Altenburg 1144–1994. 850 Jahre Benediktinerstift Altenburg* (Hrsg. Ralph Andraschek-Holzer) St. Ottilien 1994 (Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige, Ergänzungsband 35), S. 293–328.

Abbildungsnachweis

1: *Mitteilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*, n. F. 21, 1895.

2–9: Andreas Gamerith.

Čas eksperimentiranja *Galleria maior* v samostanu Zwettl kot primer stenskega slikarstva 17. stoletja v Spodnji Avstriji

Povzetek

Samostani v deželi okoli Dunaja so v 18. stoletju bistveno prispevali k razcvetu srednjeevropskega monumentalnega slikarstva: v njih je bilo izvedenih več velikih projektov kakor v plemiškem okolju, mojstrsko pa so jih uresničevali vodilni umetniki. Predhodniki te faze, ki je pomenila vrhunec nekega razvoja, so bile vsekakor posamezne ambiciozne poslikave 17. stoletja, katerih eksperimentalni značaj se kaže tako v njihovi programski zasnovi kakor tudi v tehnični izvedbi.

Galleria maior v samostanu Zwettl predstavlja med temi poslikavami posebej zanimiv primer. Notranjščina galerije, zasnovane kot monumentalna, 51 metrov dolga dvorana, je bila v letih 1679–1681 razkošno opremljena. Dunajski štukater Domenico Piazzoli je na oboku izvedel močne štukature, ki tvorijo okvirje za stropne slike, delo nürnberškega slikarja Sebastiana Fabra. V niše med okni so postavili kipe, po konceptu povezane s slikami. V srednji osi je bila dvorani priključena umetna grotta z inkrustiranimi školjkami.

Koncept prostora je združeval elemente poveličevanja vladarske hiše s poudarjanjem lastne identitete samostana kot religiozne institucije – kozmologijo, katere harmonija naj bi temeljila na vzajemnem delovanju Države in Cerkve. Medtem ko so predstavljale figure v nišah kontinente in letne čase, so bili štiri sibile in štirje predstavniki Stare zaveze – Mojzes, Aron, David in Noe – vključeni kot primeri Božjega razodetja od začetka sveta. Stropne slikarije, serija različno velikih medaljonov, so kazale po eni strani različne vladarje od začetka sveta (na koncu je bil upodobljen takratni cesar Leopold I.), po drugi pa svetopisemske prizore v devetdelnem ciklu, ki je delno uničen. Od sredine proti jugu so si sledili prizori *Adam poimenuje živali*, *Noetova molitev pred barko*, *Vesoljni potop*, *Noetova zahvalna daritev* (?) in *Abraham in trije angeli* (?). Proti severu so bili naslikani prizori iz Mojzesove zgodbe: *Mojzes pred faraonom*, *Žabja nadloga*, *Faraonov potop v Rdečem morju* in – morda – *Mojzesova zahvalna molitev*. Vsebinsko lahko vse prizore povežemo v smislu »pokornosti Božjim zapovedim« kot tudi »kazni zaradi nepokorščine«; prominentna vloga duhovnika Arona v prizorih iz Mojzesove zgodbe pa nas prepričuje o velikem pomen duhovščine pri vodenju Božjega ljudstva.

Tehnično izvedbo stropnih slik v Zwettlu moramo oceniti kot izjemno posebnost v zgodovinskem razvoju, saj so bile naslikane v temperi *al secco*, le mali emblemi so bili (sekundarno?) dodani *al fresco*. Nanesena na zglajene ploskve ometa, pa se je barvna plast hitro izkazala za preveč napeto in se začela luščiti v grudah. Videti je, da so poskušali slike restavrirati tako, da so jih premazali s firnežem, vendar neuspešno, najpozneje v dvajsetih letih 18. stoletja pa so dele dvorane pregradili. V letih 1777/78 so zadnji ostanki dekoracije iz 17. stoletja izginili za vmesnimi stropi novih rokokojskih poletnih sob, kjer so jih ponovno odkrili šele leta 1893. Spodleteli poskus v Zwettlu, ki se je začel kot velik prestižen projekt in so ga po dolgoletnih popravilih nazadnje opustili, ponazarja nelinearni razvoj, ki je v poznem 17. stoletju pripravjal pot za mojstrovine 18. stoletja, uvrščene med briljantne dosežke poznega baroka.

The Patterns of the Transformation in Central European Ceiling Painting around 1700 and Franz Carl Remp in Brežice Castle

Martin Mádl

Dr. Martin Mádl, Institute of Art History, Czech Academy of Sciences, Husova 4, 110 00 Praha 1,
madl@udu.cas.cz

Izvleček

Vzorci transformacije v srednjeevropskem stropnem slikarstvu okrog leta 1700 in Frančišek Karel Remp v brežiškem gradu

1.01 Izvirni znanstveni članek

Stropno poslikavo v slavnostni dvorani brežiškega gradu je Frančišek Karel Remp izvršil za rodbino Attems v letih 1702–1703. Formalna inspiracija zanjo je bila najverjetneje grafična reprodukcija freske Pietra da Cortone v dvorani palače Barberini v Rimu. V 17. stoletju so bile kot predloge za monumentalne poslikave v Srednji Evropi uporabljene številne grafike različnega značaja in z različnimi motivi. Predvsem grafične reprodukcije slavnih stenskih poslikav v italijanskih umetnostnih središčih pa so v srednjeevropskem stropnem slikarstvu okoli leta 1700 sprožile kakovostni preobrat.

Ključne besede: stropno slikarstvo, freska, barok, grafika, Frančišek Karel Remp, Srednja Evropa

Abstract

The Patterns of the Transformation in Central European Ceiling Painting around 1700 and Franz Carl Remp in Brežice Castle

1.01 Original scientific article

The ceiling decoration of the Great Hall of Brežice Castle was executed for the Attems family by the painter Franz Carl Remp in 1702–1703. Its form had most probably been inspired by an engraving, reproducing the fresco by Pietro da Cortona in the hall of the Palazzo Barberini in Rome. During the 17th century, many engravings of various motifs and types were used as models for monumental paintings in Central Europe. However, it was above all graphic reproductions of famous ceiling paintings in different artistic centres in Italy which inspired the qualitative turn of Central European ceiling painting around 1700.

Keywords: ceiling painting, fresco, baroque, engraving, Franz Carl Remp, Central Europe



1. Pietro da Cortona: *Jupiter crowning the prince*, ceiling painting, 1642–1644, Sala di Giove, Palazzo Pitti, Florence

When talking about European Baroque ceiling painting, we usually think of exquisite examples of the frescoes of the Italian *Seicento*, such as those made by Pietro da Cortona (1597–1669) in Rome or in Florence. His emblematic projects are characterised by a brilliant, robust and lively painting style, but also by opulent allegorical concepts. The motifs of Cortona's profane paintings are based on classical mythology and history; they depict ancient deities, explore political, religious and ethical themes, represent social careers and positions at court, in the Church, military hierarchy or government, and also portray family relationships and events as well as the fruits of economic success (fig. 1).¹

Central European ceiling painting from the middle of the 17th century conveys a somewhat different impression. This was a transitional period in the region, during which clients and artists sought suitable models and understandable patterns of representation, which could be fulfilled with modest artistic capacities. Rather than the fundamental artistic values and thematic richness of the Baroque ceiling paintings, the priorities in Central European painting were choosing a suitable

¹ Cf. Walter VITZTHUM, A Comment on the Iconography of Pietro da Cortona's Barberini Ceiling, *The Burlington Magazine*, 103, 1961, pp. 427–433; Malcolm CAMPBELL, *Pietro da Cortona at the Pitti Palace. A Study of the Planetary Rooms and Related Projects*, Princeton 1976; Jörg Martin MERZ, *Pietro da Cortona. Der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom*, Tübingen 1991 (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, 8); Steffi ROETTGEN, *Italian Frescoes. The Baroque Era*, New York-London 2007, pp. 142–187; Mina GREGORI, Palazzo Pitti, piano nobile. Gli affreschi di Pietro da Cortona nella Stanza della Stufa e nelle Sale dei Pianeti, *Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena. 2: L'età di Ferdinando II de' Medici (1628–1670)* (ed. Mina Gregori), Firenze 2006, pp. 91–134; Cecilia FROSININI, *Palazzo Pitti. Le pitture murali delle Sale dei Pianeti*, Cinisello Balsamo 2020; Steffi ROETTGEN, Götterhimmel und Theatrum Sacrum. Zur Erfolgsgeschichte der Deckenmalerei im barocken Italien, *Deckenmalerei um 1700 in Europa. Höfe und Residenzen* (eds. Stephan Hoppe, Heiko Laß, Herbert Karner), München 2020, pp. 47–67.



2. *Antipater of Macedon killing his mother Thessalonike, ceiling painting, ca. 1670, Eggenberg Castle, Graz*

medium, adhering to certain social conventions and observing the requirement to evoke comfort and luxury (fig. 2).²

From the middle of the 17th century, stucco and painted decoration became a practically mandatory part of the monumental spaces of aristocratic residences – town palaces, country castles and other buildings in Central Europe. In many early-stage projects, there is a striking difference between stucco and painted decoration. Stucco is usually the work of artists from the Ticino and Como regions and is performed at a high level of craftsmanship, but typically without a deeper conceptual burden. Painted images in stucco fields are, as a rule, based on literary concepts: they either illustrate classical texts or represent personified virtues, symbols and emblems. Around the middle of the 17th century, the paintings often have a more general meaning and are typically only indirectly connected to the client or to a specific cultural, social or political situation. The paintings from this period are largely the work of local artists. Their artistic qualities were often debatable. Central European workshop-trained artists rarely had enough experience in designing large wall and ceiling paintings, nor in fresco technique, and if they did not travel to Italy, they could not become acquainted with quality examples of wall or ceiling paintings; there were very few models to follow in Central Europe. The situation only changed with the arrival of the Ticinese fresco artist Carpofero Tencalla (1623–1685), who began operating in Central Europe in the mid-17th century.

² Studies on Central European ceiling painting focus mostly on fresco painting around 1700 and in the 18th century, while the poor quality of the local production around 1650 is noted only to a lesser extent in art historical literature. Cf. Martin MÁDL, *The Palace of Prince-Bishop Carl II of Lichtenstein-Castelcorn in Olomouc and its Decoration, Deckenmalerei um 1700 in Europa 2020* (n. 1), pp. 144–159.

Among the clients of this very busy artist were members of the Viennese Imperial court, leading aristocrats and prelates. Tencalla set an example not only for local artists, but also for his patrons, who came to demand higher quality thanks to his influence.³

The production of ceiling paintings in the 17th century was essentially driven and inspired by various graphic designs, which mediated a number of different artistic sources and subjects to the Central European area. Throughout the 17th century, illustrated editions of Ovid's *Metamorphoses*, Ripa's *Iconologia*, the Old and New Testaments as well as various hagiographic writings, were popular sources and frequently became models of ceiling painting cycles.⁴ However, the situation was more complicated and it was not just sets of narrative scenes that were worth following.

The variety of graphic sources that painters used is well illustrated by the Michael Wenzel Halbax's (1661–1711) allegorical celebration of art, a ceiling painting dated to around 1710 in the Bishop's room (so-called *Kunstkammer*) in the Upper Austrian Augustinian monastery of St. Florian.⁵ Beneath the large dome inspired by the designs of the Jesuit architect and artist Andrea Pozzo (1642–1709) are depictions of Apollo, who, in the presence of Minerva and the Muses, crowns the personification of Painting, and various attributes of art, including drawings and graphic designs, which are spread over the ledge of the balustrade framing the whole painted space (fig. 3). Various figural studies are depicted here, some possibly based on living models. In one of the open books we can read the title *Anatomia*. Below it, an anatomical study of a male figure with the exposed musculature is depicted on a sheet of paper falling over the balustrade. The anatomical study is similar to the engravings featuring in anatomical books from the 16th and 17th centuries, such as the treatise by Andreas Vesalius (1514–1564) *De humani corporis fabrica* or the work of William

³ Cf. Werner KITLITSCHKA, Beiträge zur Erforschung der Tätigkeit Carpofo Tencallas nördlich der Alpen, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 23, 1970, pp. 208–231; Jürg GANZ, Zur Tätigkeit des Malers Carpofo Tencalla südlich der Alpen, *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 35, 1978, pp. 52–68; Ingeborg SCHEMPER-SPARHOLZ, Von Trautenfels über Eisenstadt nach Prag. Die Hesperidenfresken Carpofo Tencallas in Schloß Troia, *Ars baculum vitae. Sborník studií z dějin umění a kultury k 70. narozeninám Prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc.* (eds. Vít Vlnas, Tomáš Sekyrka), Praha 1996, pp. 143–149; Giorgio MOLLISI, Carpofo Tencalla. Un ciclo di affreschi sconosciuto, *Arte Lombarda*, 122/1, 1998, pp. 39–49; Ivano PROSERPI, *I Tencalla di Bissone*, Lugano 1999 (Artisti dei Laghi. Itinerari europei, 4); *Carpofo Tencalla da Bissone. Pittura del Seicento fra Milano e l'Europa centrale* (eds. Giorgio Mollisi, Ivano Proserpi, Andrea Spiriti), Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, Rancate, Ciniello Balsamo-Milano 2005; Jozef MEDVECKÝ, Zu den Quellen von Tencallas Malstil, *Ars*, 40/2, 2007, pp. 237–244; *Tencalla. Barokní nástěnná malba v českých zemích*, 1–2 (ed. Martin Mádl), Praha 2012–2013; Jozef MEDVECKÝ, *Anjelský hrad v Karpatoch. Carpofo Tencalla a ranobaroková výzdoba hradu Červený Kameň*, Bratislava 2015.

⁴ For the reception of Ovid's *Metamorphoses* and Ripa's *Iconologia* in Central European art, see for example Karl MÖSENER, Deckenmalerei, *Barock* (ed. Hellmut Lorenz), München-London-New York 1999 (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 4), pp. 303–380; Radka MILTOVÁ, *Mezi zalíbením a zavržením. Recepte Ovidiových Metamorfóz v barokním umění v Čechách a na Moravě*, Brno 2009; Jana ZAPLETALOVÁ, Tencallové a *Iconologia* Cesara Ripy. K metodám malířské a inventorské práce, *Tencalla 2012* (n. 3), pp. 154–167; Radka MILTOVÁ, *Ve společenství bohů a hrdinů. Mýty antického světa v české a moravské nástěnné malbě šlechtických venkovských sídel v letech 1650–1690*, Praha 2017. Cf. Helmut KRONTHALER, *Profane Wand- und Deckenmalerei in Süddeutschland im 16. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur Kunst Italiens*, München 1992 (Kunstgeschichte, 52); Karl Alfred Engelbert ENENKEL, Jan L. de JONG, *Re-inventing Ovid's Metamorphoses. Pictorial and Literary Transformations in Various Media, 1400–1800*, Leiden-Boston 2020 (Intersections, 70).

⁵ Ingrid FRANZL, *Michael Wenzel Halbax. Leben und Werk*, Innsbruck 1970 (doctoral dissertation), pp. 65–66; Thomas KORTH, *Die Kaiserzimmer, Die Kunstsammlungen des Augustiner-Chorherrenstiftes St. Florian* (eds. Theodor Brückler, Margareta Vyoral-Tschapka), Wien 1988, p. 294; Andrea Pozzo (eds. Vittorio De Feo, Valentino Martinelli), Milano 1996, pp. 204–229; Herbert KARNER, *Zur Rezeption des scheinarchitektonischen Werkes von Andrea Pozzo in den habsburgischen Ländern nördlich der Alpen im 18. Jahrhundert*, Wien 1995 (doctoral dissertation), pp. 94–95.



3. Michael Wenzel Halbax: *Apollo and Muses (Allegory of Arts)*, ceiling painting, 1708, Bishop's room, St. Florian Augustinian Monastery

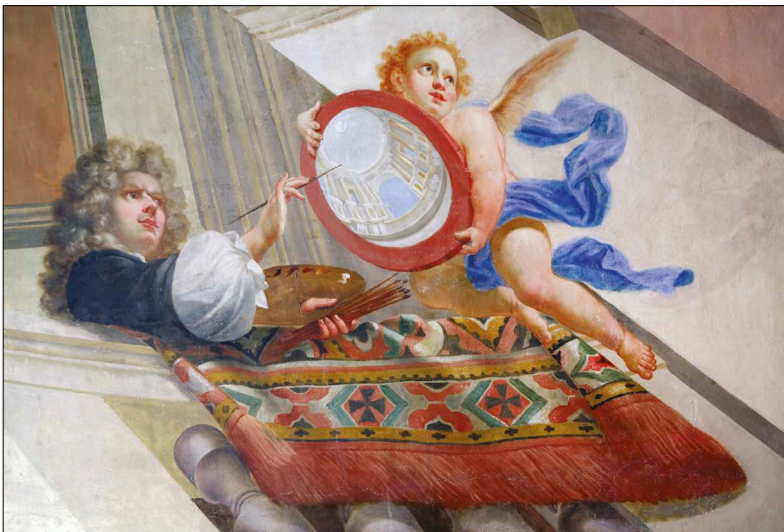
Cowper (ca. 1666–1709).⁶ A painter's drawing book stands open in front of the balustrade, in which a variety of shapes of eyes, noses and mouths can be seen (fig. 4). These types of design books seem to have been very popular among European artists. The plethora of motifs depicted in such design books compensated for the absence of academies, where artists could paint after living models. Such sources did not have scientific significance and accuracy, like anatomical atlases, but they did offer schematic graphic guidance on how to properly lay out the human face, parts of the human body and the whole human figure, often in motion or in various expressive, dramatic poses.⁷ One of the figures near Apollo points a finger towards a perspective in an open treatise. We can recognise in it some of the well-known perspective schemes, especially the scheme of projection of vaulted spaces,

⁶ Andreas VESALIUS, *Andreae Vesalii Bruxellensis, scholae medicorum Patauinae professoris, de Humani corporis fabrica Libri septem*, Basileae 1543; William COWPER, *The Anatomy of Humane Bodies, with Figures Drawn after the Life by Some of the Best Masters in Europe, and Curiously Engraven in One Hundred and Fourteen Copper Plates, Illustrated with Large Explications, Containing Many New Anatomical Discoveries, and Chirurgical Observations: to which is Added an Introduction Explaining the Animal Oeconomy /.../*, Oxford-London 1698. For treatise on anatomy, cf. *Rappresentare il corpo. Arte e anatomia da Leonardo all'Illuminismo* (ed. Giuseppe Olmi), Bologna 2004; *Il corpo in scena. I trattati di anatomia della Biblioteca Comunale Passerini-Landi* (ed. Marinella Pigozzi), Piacenza 2005; *Anatome. Sezione, scomposizione, raffigurazione del corpo fra Medioevo e età moderna* (eds. Giuseppe Olmi, Claudia Pancino), Bologna 2013.

⁷ A similar drawing book appears on one of the painted trellis, which was supplied by the painter Leopold Seidel to the Sternegg Palace in Malá Strana in Prague in 1774. For drawing books and their use in the 17th century, cf. Jaap BOLTEN, *Method & Practice. Dutch and Flemish Drawing Books 1600–1750*, Landau 1985; Hans DICKEL, *Deutsche Zeichenbücher des Barock. Eine Studie zur Geschichte der Künstlerausbildung*, Hildesheim-Zürich-New York 1987 (Studien zur Kunstgeschichte, 48).



4. Michael Wenzel Halbax: *Apollo and Muses* (*Allegory of Arts*), detail with painter's drawing book, ceiling painting, 1708, Bishop's room, St. Florian Augustinian Monastery



5. Michael Wenzel Halbax: *Apollo and Muses* (*Allegory of Arts*), detail with painter's self-portrait, ceiling painting, 1708, Bishop's room, St. Florian Augustinian Monastery

known from the treatises of Piero della Francesca, Jean Pèlerin, Vignola, Jean Dubreuil or Andrea Pozzo. Similar schemes were followed by painters in practice, when projecting fictional architectural units on the walls.

Halbax also portrayed himself in the allegorical painting wearing an allonge wig, which underlines the artist's social self-confidence. The painter thus portrayed holds a palette and brushes and is finishing a canvas stretched over an oval frame held in front of him by a flying cupid, a *modeletto* of the fictional eccentric dome, arching over the depicted scene. With this motif, the painter demonstrates that he is well acquainted with the extended treatise of the Jesuit Andrea Pozzo *Perspectiva pictorum et architectorum*, from which he quotes here, and which was later recorded in the estate inventory taken after Halbax's death in 1711 (fig. 5).⁸

⁸ FRANZL 1970 (n. 5), p. 256.

Pozzo's treatise was based on the work of the French Jesuit Jean Dubreuil (1602–1670) and the Italian Giulio Troili (1613–1685).⁹ His work excelled in the originality and remarkable clarity of the motifs presented. Painting treatises on perspective provided guidance on how to design visually attractive architectural elements on various architectural surfaces – walls, ceilings, vaults and domes – and also how to construct complex figural compositions and their proportions not only in relation to real and fictional architecture but also from the viewer's perspective.¹⁰ Among other things, they helped artists achieve a dramatic evocation of the themes they depicted: the paintings showed not only what is in the text, but also how the overall creation would appear to the viewer, if he was physically present.¹¹ In the case of paintings on ceilings and vaults, the new perspective schemes also made it possible to fulfil the ideal that deities, spirits, angels, virtues and non-earthly powers should, due to their supernatural essence, be depicted above the heads of those who beheld them, as Gérard de Lairese (1641–1711) indeed observed.¹²

Around the middle of the 17th century, new types of prints made after murals began to be published in Rome. Giovanni Giacomo de Rossi (1627–1691), in cooperation with different artists, published luxury albums reproducing the complete works and details of the most important painting cycles in Rome and Florence. There were albums presenting Carracci's paintings in the Farnese Gallery, or Cortona's paintings in the Palazzo Barberini and the Doria Pamphilj Gallery in Rome, but also in the Palazzo Pitti in Florence.¹³ The sheets of these albums included not only illustrations

⁹ Jean DUBREUIL, *La perspective pratique, necessaire a tous peintres, graveurs, sculpteurs, architectes, orfevres, brodeurs, tapissiers, et autres qui se meslent de desseigner /.../*, Paris 1663; Giulio TROILI, *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla, fiori, per facilitare l'intelligenza, frutti, per non operare alla cieca. Cognitioni necessarie à Pittori, Scultori, Architetti, ed à qualunque si diletta di Disegno /.../*, Bologna 1683. Cf. Marinella PIGOZZI, *Da Giulio Troili a Ferdinando Galli Bibiena. Teoria e prassi, L'architettura dell'inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca* (eds. Fauzia Farneti, Deanna Lenzi), Firenze 2004 (Saggi e documenti di storia dell'architettura, 45), Firenze 2004, s. 119–132.

¹⁰ Andrea POZZO, *Perspectiva Pictorum et Architectorum Andreae Putei e Societate Jesu. In quâ docetur modus expeditissimus delineandi opticè omnia que pertinent ad Architecturam*, 1–2, Romae 1693–1700. Cf. Bernhard KERBER, *Andrea Pozzo*, Berlin 1971 (Beiträge zur Kunstgeschichte, 6); KARNER 1995 (n. 5); *Andrea Pozzo* (ed. Alberta Battisti), Milano-Trento 1996; *Andrea Pozzo* 1996 (n. 5); Peter VIGNAU-WILBERG, *Perspektive und Projektion. Andrea Pozzos Architekturtheorie und ihre Praxis*, München 2005 (Punctum, 19); *Andrea Pozzo (1642–1709). Pittore e prospettico in Italia settentrionale*, Museo Diocesano Tridentino, Trento 2009; *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642–Vienna 1709). Pittore e architetto gesuita* (eds. Richard Bösel, Lydia Salviucci Insolera), Roma 2010; *Andrea Pozzo (1642–1709). Der Maler-Architekt und die Räume der Jesuiten* (ed. Herbert Karner), Wien 2012 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Kommission für Kunstgeschichte, 11).

¹¹ Ernst Hans GOMBRICH, *Means and Ends. Reflections on the History of Fresco Painting*, London 1976, p. 32.

¹² Quoted after Gérard de LAIRESSE, *Des Herrn Gerhard de Lairese, Welt-belobten Kunst-Mahlers, Grosses Mahler-Buch. Worinnen die Mahler-Kunst in allen ihren Theilen Gründlich gelehret, durch Beweißthümer und Kupfferstiche erkläret /.../. Zweyter Theil /.../*, Nürnberg 1730, p. 169: *Es ist wohl wahr, daß in gewöhnlichen Tafeln die Götter, Geister, Halb-götter, Engel, Tugenden, und andere Mächten nicht weniger eingeführet werden können, ja zu und an dieselbe unabgesonderlich verknüpfet seynd: allein in den Deck-Wercken, deren Zenith oder Scheitel-Punct an der Höhe der Sternen-Himmel ist, müssen sie nothwendig darein kommen, indem sie unentbehrlich hineingestellet werden müssen, da meistens alle Vorbildungen eine Absicht auf ihre Personen, Eigenschaften oder Tugenden haben.* Cf. also MÖSENER 1999 (n. 4), p. 303.

¹³ *Galeria dipinta nel palazzo del Prencipe Panfilio da Cortona intagliata da Carlo Cesio, vero originale. Si vendono da Gio. Giacomo Rossi in Roma alla Pace alisegna di Parigi, 1661 (or later); Galeriae Farnesianae icones Romae in aedibus Sereniss. Ducis parmensis ab Annibale Carraccio ad Veterum aemulationem posterorumq. admirationem coloribus expressae cum ipsarum monocromatibus et ornamentis. A Petro Aquila delineatae incisae. Io: Iacobi de Rubeis cura, sumptibus ac typis excusae. Romae ad Templum S. Mariae de Pace cum Privil. Summi Pontificis, 1677; Barberinae Aulae Fornix Romae Eq. Petri Berettini Cortonensis picturis admirandus cuius spirantes*



6. Abram Godyn, attributed: *Jupiter crowning the prince* (after Pietro da Cortona), ceiling painting, 1687–1688, Troja Manor, Prague



7. Abraham Godyn, attributed: *Triumph of Bacchus and Ariadne* (after Annibale Carracci), ceiling painting, 1687–1688, Troja Manor, Prague

of stories, as was the case with most older graphic manuals, but also provided information about the reproducible arrangement of these paintings, thematic syntax, their perspective and decorative frames. These were very alluring patterns that attracted the attention of customers and artists, and significantly influenced a number of projects.¹⁴

We can surmise that several albums reproducing significant realisations of murals were purchased for example by Count Wenzel Adalbert of Sternberg (1643–1708), who himself visited important European artistic centres during his grand tour. Subsequently, he provided these albums to painters who decorated his apartments in the Troja Manor near Prague in the years around 1690. At least two of the paintings in the castle – in the gallery and in one of the rooms on the first floor – are inspired by Cortona's famous Sala di Venere in Florence's Palazzo Pitti, which represented Pallas Athena rescuing a young aristocrat from the arms of Venus and setting him on the path of virtue, where he is to accompany Hercules. Another of the paintings – on the vault of the cabinet on the ground floor – reproduces a painting from the Sala di Giove and depicts Jupiter bestowing a crown of glory for his virtuous deeds upon a hero accompanied by Hercules and then welcoming him to Olympus (fig. 6). Another cabinet is decorated with a painting that is an adaptation of Carracci's fresco from the Farnese Gallery (fig. 7). The vault of one of the bedrooms on the ground floor is covered by a painting based on a graphic reproduction of an oil painting by Nicolas Poussin (1594–1665), which decorated the bedroom in Cardinal Richelieu's palace in Paris. Figures of resting ancient gods were added to the fields in the lower, oblique part of the vault, which again were taken from the Palazzo Pitti. The frescoes in the Troja Manor, which reproduce paintings by various outstanding European artists, are work of several different painters. This is one of the reasons why it must be assumed that the designs were not owned by the artists themselves, but were provided by the client.¹⁵

We also see later engravings being reproduced in other significant painting projects. For example, in the Wrbna Palace in Prague, the painter Johann Jakob Stevens of Steinfels (1651–1730) imitated Cortona's motif of Aeneas' duel with Turnus from the Doria Pamphilj Gallery in Rome. Another motif from the same cycle – the Triumph of the Goddess Ceres – had already been used by Carpofo Tencalla in the colonnade of the Flower Garden in Kroměříž (Moravia).¹⁶ We can find other similar examples in the Central European area.

imagines et monocromata in hisce delineamentis ad similitudinem adumbrata Urbani VIII. Pontificis Maximi virtutes exprimunt, Romae ca. 1677; Heroicae virtutis imagines, quas eques Petrus Berrettinus Cortonensis pinxit Florentiae in aedibus sereniss. Magni Ducis Hetruriae in tribus cameris, Jovis, Martis, et Veneris. Curâ, & sumptibus Ioannis Iacobi de Rubeis, cum Privilegio Summi Pontificis concessa Anno MDCXCI. die 22. Octobris. Romae, Apud Dominicum de Rubeis eiusdem Ioannis Iacobi Haeredem ad Templum S. Mariae de Pace /.../. Superiorum Permissu, Romae 1691.

¹⁴ Friedrich POLLEROS, Die Kunstgeschichte und ihre Bilder im 17. Jahrhundert. Reiseführer und Sammlungskataloge, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 41, 2014, pp. 121–123; Kurt ZEITLER, *Grande Decorazione. Italienische Monumentalmalerei in der Druckgraphik*, Berlin–München 2018, pp. 13–41.

¹⁵ For the paintings in the Troja Manor and their models, cf. David BAREŠ, Nikolas Poussin v Tróji. Nástropní freska Triumf pravdy má svoji předlohu, *Dějiny a současnost. Kulturně historická revue*, 33/2, 2011, p. 7; Martin MÁDL, Praha – Troja. Zámek Václava Vojtěcha ze Šternberka: apartmány v přízemí, *Tencalla* 2013 (n. 3), pp. 477–551; Martin MÁDL, 'ANTEEAT VIRTUS VIRTUTEM FAMA SEQUITUR': The Paintings Decorating the Apartments in the Chateau Troja in Prague, *Looking for Leisure. Court Residences and their Satellites 1400–1700* (eds. Sylva Dobalová, Ivan P. Muchka), Prague 2017 (Palatium e-Publications, 4), pp. 227–255 (<http://www.court-residences.eu/uploads/general/Leisure%202017%20update.pdf>).

¹⁶ Jana ZAPLETALOVÁ, Kroměříž. Květná zahrada (Libosad). Kolonáda, *Tencalla* 2013 (n. 3), pp. 150–155.



8. Franz Carl Remp: *Glorification of the Attems family*, ceiling painting, 1702–1703, Great Hall, Brežice Castle



9. Cornelis Bloemaert after Pietro da Cortona: *Glorification of the Barberini family*, engraving, ca. 1642, Rome

In conclusion, I would like to at least briefly mention the paintings that Count Ignaz Maria Attems (1652–1732) had made in the Great Hall in Brežice Castle (German Rann) in the Slovenian part of Styria. These paintings are composed of various allegorical themes and mythological scenes, the main purpose of which is to celebrate the virtues, growth and prosperity of the Attems family (fig. 8). In this case, the outline of Cortona's painting on the ceiling of the Great Hall in the Roman Palazzo Barberini can be recognised behind the composition of various themes on the hall ceiling. Further, in this case, we can surmise that the composition of the Roman fresco was mediated by a graphic model, namely the album *Aedes Barberinae ad Quirinalem*, which Cortona prepared for Girolamo Teti in 1642, or the album *Barberinae aulae fornix* published in Rome by Giovanni Giacomo de Rossi between 1677 and 1682. Both of these albums reproduce individual segments of Cortona's composition, from which it was possible to assemble a model of the entire ceiling decoration (fig. 9).¹⁷ At the same time, the Roman pattern had to be adapted to the dimensions of the Brežice Castle hall, which was longer than the Roman one. The paintings in Brežice were created in the years 1702–1703. The painter Franz Carl Remp (1675–1718) is generally considered to be their author, though Antonio Maderni (1660–1702) may have also contributed to the composition. Remp then depicted himself on the wall of the hall in formal attire and in an allonge wig, with a palette and

brushes in his hand, but also with a walking stick (fig. 10). Remp's self-portrait radiates a similar social self-confidence as Halbax's own portrait in St. Florian.¹⁸

¹⁷ Cf. VITZTHUM 1961 (n. 1), p. 428.

¹⁸ Barbara Murovec noted the connection between the paintings in Brežice and the decoration of the hall in Palazzo Barberini and the possible contribution of Antonio Maderni; Barbara MUROVEC, Antonio Maderni (1660–1702). Je bil pozabljeni Weissenkircherjev zet iz Capolaga prvi Attemsov freskant?, *Slovenska umetnost in njen evropski kontekst. Izbrane razprave I* (ed. Barbara Murovec) Ljubljana 2007, pp. 120–121; Barbara MUROVEC, "Insignis pictor Austriacus". Zur Erforschung der barocken Deckenmalerei in der Steiermark, *Baroque Ceiling Painting in Central Europe/Barocke Deckenmalerei in Mitteleuropa. Proceedings of the International Conference* (eds. Martin Mádl, Michaela Šeferisová Loudová, Zora Wörgötter), Praha 2007, pp. 20–21. Cf. also Georg Matthias LECHNER, *Der Barockmaler Franz Carl Remp (1675–1718)*, Wien 2010 (doctoral dissertation), pp. 56–58, 121–122, Cat. No. W1 (with older literature).



10. Franz Carl Remp: *Glorification of the Attems family, detail with painter's self-portrait, wall painting, 1702–1703, Great Hall, Brežice Castle*



11. Johann Jakob Stevens von Steinfels: *ceiling decoration (after Paul Decker?), before 1714, Přebořovský Palace, Prague – Lesser Town*

In terms of the quality of painting, the Troja Manor in Bohemia and Brežice Castle fall short of the Italian models. Nevertheless, we can identify the reception of these graphically mediated projects as a powerful artistic stimulus that introduced new decorative systems to Central European painting. Instead of individual scenes used to convey a more general meaning and conceived as *quadro riportato*, which had predominated until then, thanks to these graphic models, complex, multi-layered allegorical images came to be represented, which in turn reflected the specific cultural and social contexts of the works and also enabled the clients to impart topical messages relevant to their time. They probably gave the local artists a sense they were participating in current artistic trends and, at the same time, allowed them more freedom in the execution of their works, as is suggested by their self-portraits, which began to appear more often on wall and ceiling paintings around 1700. At the beginning of the 18th century, graphic design manuals for ceiling paintings also appeared in Augsburg, beginning with the album *Fürstlicher Baumeister* published in 1711 by Paul Decker.¹⁹ Decker's album, as far as is known, does not offer reproductions of existing paintings, but rather a spectrum of fantasy themes that artists could follow. Moreover, in the case of Decker's engravings, these are themes specifically adapted for use on the ceilings and vaults of castle and palace interiors, often framed in perspective quadrature, but also in new fashion frames imitating

¹⁹ Paul DECKER, *Fürstlicher Baumeister Oder: Architectura Civilis, Wie Grosser Fürsten und Herren Paläste mit ihren Höfen, Lusthäusern, Gärten, Grotten, Orangerien und anderen darzu gehörigen Gebäuden füglich anzulegen und nach heutiger Art auszuzieren /...*, Augsburg 1711.

arabesques, designed around 1700 by designers at the court of the French king Louis XIV. Graphic albums thus became not only a storehouse of motifs and a source for the intellectual exploration of themes in Central European ceiling painting, but also a tool that mediated a more general stylistic change that we can observe in European painting at the threshold of the 18th century (fig. 11).

Literature

- Anatome. Sezione, scomposizione, raffigurazione del corpo fra Medioevo e età moderna* (eds. Giuseppe Olmi, Claudia Pancino), Bologna 2013.
- Andrea Pozzo (ed. Alberta Battisti), Milano-Trento 1996.
- Andrea Pozzo (eds. Vittorio De Feo, Valentino Martinelli), Milano 1996.
- Andrea Pozzo (1642–1709). *Pittore e prospettico in Italia settentrionale*, Museo Diocesano Tridentino, Trento 2009.
- Andrea Pozzo (1642–1709). *Der Maler-Architekt und die Räume der Jesuiten* (ed. Herbert Karner), Wien 2012 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Kommission für Kunstgeschichte, 11).
- Barberinae Aulae Fornix Romae Eq. Petri Berettini Cortonensis picturis admirandus cuius spirantes imagines et monocromata in hisce delineamentis ad similitudinem adumbrata Urbani VIII. Pontificis Maximi virtutes exprimunt*, Romae ca. 1677.
- BAREŠ, David, Nikolas Poussin v Tróji. Nástropní freska Triumf pravdy má svoji předlohu, *Dějiny a současnost. Kulturně historická revue*, 33/2, 2011, p. 7.
- BOLTEN, Jaap, *Method & Practice. Dutch and Flemish Drawing Books 1600–1750*, Landau 1985.
- CAMPBELL, Malcolm, *Pietro da Cortona at the Pitti Palace. A Study of the Planetary Rooms and Related Projects*, Princeton 1976.
- Carpoforo Tencalla da Bissone. Pittura del Seicento fra Milano e l'Europa centrale* (eds. Giorgio Mollisi, Ivano Proserpi, Andrea Spiriti), Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, Rancate, Cinisello Balsamo-Milano 2005.
- Il corpo in scena. I trattati di anatomia della Biblioteca Comunale Passerini-Landi* (ed. Marinella Pigozzi), Piacenza 2005.
- COWPER, William, *The Anatomy of Humane Bodies, with Figures Drawn after the Life by Some of the Best Masters in Europe, and Curiously Engraven in One Hundred and Fourteen Copper Plates, Illustrated with Large Explications, Containing Many New Anatomical Discoveries, and Chirurgical Observations: to which is Added an Introduction Explaining the Animal Oeconomy /.../*, Oxford-London 1698.
- DECKER, Paul, *Fürstlicher Baumeister Oder: Architectura Civilis, Wie Grosser Fürsten und Herren Paläste mit ihren Höfen, Lusthäusern, Gärten, Grotten, Orangerien und anderen darzu gehörigen Gebäuden füglich anzulegen und nach heutiger Art auszuzieren /.../*, Augspurg 1711.
- DICKEL, Hans, *Deutsche Zeichenbücher des Barock. Eine Studie zur Geschichte der Künstlerausbildung*, Hildesheim-Zürich-New York 1987 (Studien zur Kunstgeschichte, 48).
- DUBREUIL, Jean, *La perspective pratique, necessaire a tous peintres, graveurs, sculpteurs, architectes, orfevres, brodeurs, tapisseries, et autres qui se meslent de desseigner /.../*, Paris 1663.
- ENENKEL, Karl Alfred Engelbert, JONG, Jan L. de, *Re-inventing Ovid's Metamorphoses. Pictorial and Literary Transformations in Various Media, 1400–1800*, Leiden-Boston 2020 (Intersections, 70).
- FRANZL, Ingrid, *Michael Wenzel Halbax. Leben und Werk*, Innsbruck 1970 (doctoral dissertation).
- FROSININI, Cecilia, *Palazzo Pitti. Le pitture murali delle Sale dei Pianeti*, Cinisello Balsamo 2010.
- Galeria dipinta nel palazzo del Principe Panfilio da Pietro Berrettini da Cortona intagliata da Carlo Cesio, vero originale. Si vendono da Gio.^o Giacomo Rossi in Roma alla Pace aliseigna di Parigi, 1661 (or later).*
- Galeriae Farnesianae icones Romae in aedibus Sereniss. Ducis parmensis ab Annibale Carraccio ad Veterum aemulationem posterorumq. admirationem coloribus expressae cum ipsarum monocromatibus et ornamentis. A Petro Aquila delineatae incisae. Io: Iacobi de Rubeis cura, sumptibus ac typis excusae. Romae ad Templum S. Mariae de Pace cum Privil. Summi Pontificis, 1677.*

- GANZ, Jürg, Zur Tätigkeit des Malers Carpofofo Tencalla südlich der Alpen, *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 35, 1978, pp. 52–68.
- GOMBRICH, Ernst Hans, *Means and Ends. Reflections on the History of Fresco Painting*, London 1976.
- GREGORI, Mina, Palazzo Pitti, piano nobile. Gli affreschi di Pietro da Cortona nella Stanza della Stufa e nelle Sale dei Pianeti, *Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena. 2: Letà di Ferdinando II de' Medici (1628–1670)* (ed. Mina Gregori), Firenze 2006, pp. 91–134.
- Heroicae virtutis imagines, quas eques Petrus Berrettinus Cortonensis pinxit Florentiae in aedibus sereniss. Magni Ducis Hetruriae in tribus cameris, Jovis, Martis, et Veneris. Curâ, & sumptibus Ioannis Iacobi de Rubeis, cum Privilegio Summi Pontificis concessio Anno MDCXCI. die 22. Octobris. Romae, Apud Dominicum de Rubeis eiusdem Ioannis Iacobi Haeredem ad Templum S. Mariae de Pace /.../. Superiorum Permissu, Romae 1691.*
- KARNER, Herbert, *Zur Rezeption des scheinarchitektonischen Werkes von Andrea Pozzo in den habsburgischen Ländern nördlich der Alpen im 18. Jahrhundert*, Wien 1995 (doctoral dissertation).
- KERBER, Bernhard, *Andrea Pozzo*, Berlin 1971 (Beiträge zur Kunstgeschichte, 6).
- KITLITSCHKA, Werner, Beiträge zur Erforschung der Tätigkeit Carpofofo Tencallas nördlich der Alpen, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 23, 1970, pp. 208–231.
- KORTH, Thomas. Die Kaiserzimmer, *Die Kunstsammlungen des Augustiner-Chorherrenstiftes St. Florian* (eds. Theodor Brückler, Margareta Vyoral-Tschapka), Wien 1988, pp. 257–305.
- KRONTHALER, Helmut, *Profane Wand- und Deckenmalerei in Süddeutschland im 16. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur Kunst Italiens*, München 1992 (Kunstgeschichte, 52).
- LAIRESSE, Gérard de, *Des Herrn Gerhard de Lairesse, Welt-belobten Kunst-Mahlers, Grosses Mahler-Buch. Worinnen die Mahler-Kunst in allen ihren Theilen Gründlich gelehret, durch Beweissthümer und Kupfferstiche erkläret /.../. Zweyter Theil /.../*, Nürnberg 1730.
- LECHNER, Georg Matthias, *Der Barockmaler Franz Carl Remp (1675–1718)*, Wien 2010 (doctoral dissertation).
- MÁDL, Martin, Praha – Troja. Zámek Václava Vojtěcha ze Šternberka. Apartmány v přízemí, *Tencalla. Barokní nástěnná malba v Českých zemích*, 2 (ed. Martin Mádl), Praha 2013, pp. 477–551.
- MÁDL, Martin, 'ANTEEAT VIRTUS VIRTUTEM FAMA SEQUITUR'. The Paintings Decorating the Apartments in the Chateau Troja in Prague, *Looking for Leisure. Court Residences and their Satellites 1400–1700* (eds. Sylva Dobalová, Ivan P. Muchka), Prague 2017 (Palatium e-Publications, 4), pp. 227–255.
- MÁDL, Martin, The Palace of Prince-Bishop Carl II of Lichtenstein-Castelcorn in Olomouc and its Decoration, *Deckenmalerei um 1700 in Europa. Höfe und Residenzen* (eds. Stephan Hoppe, Heiko Laß, Herbert Karner), München 2020, pp. 144–159.
- MEDVECKÝ, Józef, Zu den Quellen von Tencallas Malstil, *Ars*, 40/2, 2007, pp. 237–244.
- MEDVECKÝ, Jozef, *Anjelský hrad v Karpatoch. Carpofofo Tencalla a ranobaroková výzdoba hradu Červený Kameň*, Bratislava 2015.
- MERZ, Jörg Martin, *Pietro da Cortona. Der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom*, Tübingen 1991 (Tübingen Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, 8).
- MILTOVÁ, Radka, *Mezi zalíbením a zavržením. Recepce Ovidiových Metamorfóz v barokním umění v Čechách a na Moravě*, Brno 2009.
- MILTOVÁ, Radka, *Ve společnosti bohů a hrdinů. Mýty antického světa v české a moravské nástěnné malbě šlechtických venkovských sídel v letech 1650–1690*, Praha 2017.
- Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642–Vienna 1709). Pittore e architetto gesuita* (eds. Richard Bösel, Lydia Salviucci Insolera), Roma 2010.

- MOLLISI, Giorgio, Carpofofo Tencalla. Un ciclo di affreschi sconosciuto, *Arte Lombarda*, 122/1, 1998, pp. 39–49.
- MÖSENER, Karl, Deckenmalerei, *Barock* (ed. Hellmut Lorenz), München-London-New York 1999 (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 4), pp. 303–380.
- MUROVEC, Barbara, Antonio Maderni (1660–1702). Je bil pozabljeni Weissenkircherjev zet iz Capolaga prvi Attemsov freskant?, *Slovenska umetnost in njen evropski kontekst. Izbrane razprave I* (ed. Barbara Murovec) Ljubljana 2007, pp. 113–122.
- MUROVEC, Barbara, “Insignis pictor Austriacus”. Zur Erforschung der barocken Deckenmalerei in der Steiermark, *Baroque Ceiling Painting in Central Europe/Barocke Deckenmalerei in Mitteleuropa. Proceedings of the International Conference* (eds. Martin Mádl, Michaela Šeferisová Loudová, Zora Wörgötter), Praha 2007, pp. 15–25.
- Palazzo Pitti. Le pitture murali delle Sale dei Pianeti. Storia dell'arte, restauro, indagini diagnostiche* (ed. Cecilia Frosinini), Cinisello Balsamo 2020.
- PIGOZZI, Marinella, Da Giulio Troili a Ferdinando Galli Bibiena. Teoria e prassi, *L'architettura dell'inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca* (eds. Fauzia Farneti, Deanna Lenzi), Firenze 2004 (Saggi e documenti di storia dell'architettura, 45), pp. 119–132.
- POLLEROS, Friedrich, Die Kunstgeschichte und ihre Bilder im 17. Jahrhundert. Reiseführer und Sammlungskataloge, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 41, 2014, pp. 117–157.
- POZZO, Andrea, *Perspectiva Pictorum et Architectorum Andreae Putei e Societate Jesu. In quâ docetur modus expeditissimus delineandi opticè omnia que pertinent ad Architecturam*, 1–2, Romae 1693–1700.
- PROSERPI, Ivano, *I Tencalla di Bissone*, Lugano 1999 (Artisti dei Laghi. Itinerari europei, 4).
- Rappresentare il corpo. Arte e anatomia da Leonardo all'Illuminismo* (ed. Giuseppe Olmi), Bologna 2004.
- ROETTGEN, Steffi, *Italian Frescoes. The Baroque Era*, New York-London 2007.
- ROETTGEN, Steffi, Götterhimmel und Theatrum Sacrum. Zur Erfolgsgeschichte der Deckenmalerei im barocken Italien, *Deckenmalerei um 1700 in Europa. Höfe und Residenzen* (eds. Stephan Hoppe, Heiko Laß, Herbert Karner), München 2020, pp. 47–67.
- SCHEMPER-SPARHOLZ, Ingeborg, Von Trautenfels über Eisenstadt nach Prag. Die Hesperidenfresken Carpofofo Tencallas in Schloß Troia, *Ars baculum vitae. Sborník studií z dějin umění a kultury k 70. narozeninám Prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc.* (eds. Vít Vlnas, Tomáš Sekyrka), Praha 1996, pp. 143–149.
- Tencalla. Barokní nástěnná malba v českých zemích*, 1–2 (ed. Martin Mádl), Praha 2012–2013.
- TROILI, Giulio, *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla, fiori, per facilitare l'intelligenza, frutti, per non operare alla cieca. Cognitioni necessarie à Pittori, Scultori, Architetti, ed à qualunque si diletta di Disegno /.../*, Bologna 1683.
- VESALIUS, Andreas, *Andreae Vesalii Bruxellensis, scholae medicorum Patauinæ professoris, de Humani corporis fabrica Libri septem*, Basileae 1543.
- VIGNAU-WILBERG, Peter, *Perspektive und Projektion. Andrea Pozzos Architekturtheorie und ihre Praxis*, München 2005 (Punctum, 19).
- VITZTHUM, Walter, A Comment on the Iconography of Pietro da Cortona's Barberini Ceiling, *The Burlington Magazine*, 103, 1961, pp. 427–433.
- ZAPLETALOVÁ, Jana, Tencallové a Iconologia Cesara Ripy. K metodám malířské a inventorské práce, *Tencalla. Barokní nástěnná malba v českých zemích*, 1 (ed. Martin Mádl), Praha 2012, pp. 154–167.
- ZAPLETALOVÁ, Jana, Kroměříž. Květná zahrada (Libosad). Kolonáda, *Tencalla. Barokní nástěnná malba v českých zemích*, 2 (ed. Martin Mádl), Praha 2013, pp. 150–155.

ZEITLER, Kurt, *Grande Decorazione. Italianische Monumentalmalerei in der Druckgraphik*, Berlin-München 2018.

Photographic credits

1–8, 10–11: Institute of Art History, Czech Academy of Sciences, Praha (photo: Martin Mádl).

9: Wikipedia Commons.

Vzorci transformacije v srednjeevropskem stropnem slikarstvu okrog leta 1700 in Francišek Karel Remb v brežiškem gradu

Povzetek

Sredina 17. stoletja je bila na obravnavanem območju prehodno obdobje, v katerem so naročniki in umetniki iskali primerne modele in razumljive vzorce reprezentacije, ki bi jih lahko udejanjili v okviru skromnih umetniških zmožnosti. Bolj kot za osnovne umetniške vrednote in tematsko bogastvo stropnega slikarstva je šlo za izbiro primernega medija, ustreznega družbenim konvencijam ter zahtevam po udobju in razkazovanju razkošja. Produkcijo stenskih slikarij so v 17. stoletju bistveno usmerjale in navdihovale različne grafične predloge, med njimi ilustracije Ovidijevih in drugih antičnih besedil pa tudi anatomske vzorce, perspektivne študije in druge grafike, ki so na srednjeevropsko območje posredovale številna »poživila«. Okoli sredine 17. stoletja so začeli v Rimu tiskati novo zvrst grafičnih listov, povezanih s stenskim slikarstvom. Giovanni Giacomo de Rossi (1627–1691) je objavil razkošne albume z reprodukcijami celote in detajlov najpomembnejših slikanih ciklov v Rimu in Firencah. Inspiracija za veliko stropno poslikavo slavnostne dvorane v brežiškem gradu, ki jo je Francišek Karel Remb naslikal v letih 1702–1703, je bila najverjetneje grafična reprodukcija freske Pietra da Cortone v rimski palači Barberini. Receptija podobnih projektov, ki so jih posredovale grafike, je pomenila močan impulz, ki je v srednjeevropsko slikarstvo vpeljal nove dekorativne sisteme.

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

27-78:7.046.3(4)(082)

FRANČIŠEK Karel Remb in slikarstvo v habsburških dednih deželah okrog leta 1700
= Franz Carl Remp and painting in the Habsburg hereditary lands around 1700 = Franz
Carl Remp und die Malerei in den habsburgischen Erblanden um 1700 / [urednika Edgar
Lein, Polona Vidmar ; prevodi Alan Harvey Cook ... et al.] ; [izdajatelj] ZRC SAZU,
Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta = [issued by] ZRC SAZU, France Stele
Institute of Art History. - Ljubljana : Založba ZRC, 2021. - (Acta historiae artis Slovenica,
ISSN 1408-0419 ; 26/2, 2021)

ISBN 978-961-05-0568-6
COBISS.SI-ID 76388611

© 2021, avtorji in ZRC SAZU

Besedilo tega dela je na voljo pod pogoji slovenske licence Creative Commons 4.0 CC BY NC ND, ki pa ne velja za slikovno gradivo. Za kakršnokoli nadaljnjo rabo slikovnega gradiva je treba pridobiti dovoljenje imetnika avtorskih pravic, navedenega v poglavju Viri ilustracij. Za avtorske pravice reprodukcij odgovarjajo avtorji objavljenih prispevkov.

© 2021, Authors and ZRC SAZU

The text of this publication is available under the conditions of the Slovenian licence Creative Commons 4.0 CC BY NC ND, which is not valid for the published images. Any further use of images requires permission from the copyright holder, stated in the section Photographic Credits. The copyrights for reproductions are the responsibility of the authors of published papers.

Vsebina • Contents

- Edgar Lein, Polona Vidmar, Frančišek Karel Remp in slikarstvo v habsburških dednih deželah okrog leta 1700.
Predgovor • Franz Carl Remp and Painting in the Habsburg Hereditary Lands around 1700. Preface •
Franz Carl Remp und die Malerei in den habsburgischen Erbländen um 1700. Vorwort
- Karin Požin, Remp's Ceiling Paintings in the Palais Attems in Graz. From Reproductive Prints to Frescoes •
Rembove stropne poslikave v graški palači Attems. Od grafičnih predlog do fresk
- Georg Lechner, Franz Carl Remp zwischen Graz und Wien • Frančišek Karel Remp med Gradcem in Dunajem
- Edgar Lein, Preis und Wert der Malerei um 1700. Zu den Kosten von Gemälden in der Steiermark • Cena in
vrednost slik okrog leta 1700. O stroških za slike na Štajerskem
- Renata Komić Marn, Zaplemba – prenos – distribucija. Slike grofa Attemsa iz gradu Slovenska Bistrica v
slovenskih javnih zbirkah • Confiscation – Transfer – Distribution. Count Attems' Paintings from Slovenska
Bistrica Castle in Slovenian Public Collections
- Polona Vidmar, Emblematische Gratulationsschriften, Stammbäume und Porträts von Dominik Franz Calin von
Marienberg für das Haus Habsburg • Emblematična voščila, rodovniki in portreti Dominika Frančiška Kalina
von Marienberga za Habsburžane
- Ulrich Becker, Weltgeschichte im Wimmelbild. Stephan Kessler und der Entsatz von Wien 1683 • Svetovna
zgodovina na »mrgoleči sliki«. Stephan Kessler in Rešitev Dunaja leta 1683
- Andreas Gamerith, Zeit des Experiments. Die Galleria maior des Stiftes Zwettl als Beispiel für seicenteske
Wandmalerei in Niederösterreich • Čas eksperimentiranja. Galleria maior v samostanu Zwettl kot primer
stenskega slikarstva 17. stoletja v Spodnji Avstriji
- Martin Mádl, The Patterns of the Transformation in Central European Ceiling Painting around 1700 and
Franz Carl Remp in Brežice Castle • Vzorci transformacije v srednjeevropskem stropnem slikarstvu okrog
leta 1700 in Frančišek Karel Remp v brežiškem gradu

ISBN 978-961-05-0568-6



25 €

9 789610 505686 >