

Portreti Eleonore Marije Rozalije kneginje Eggenberg, rojene princese Liechtenstein

Renata Komić Marn

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

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

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

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

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

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

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



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

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

⁵ O delovanju knezov Eggenberg na Kranjskem gl. Renata KOMIČ MARN, Kratka zgodovina rodbine Eggenberg s posebnim ozirom na slovenski prostor, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 63/1, 2015, str. 5–26, in tam navedeno literaturo.

⁶ Za osnovne biografske podatke gl. Peter WIESFLECKER, Eine zweifache Fürstin. Eleonore Maria Rosina Fürstin von Eggenberg, geb. Fürstin von und zu Liechtenstein (1647–1703), *Lebensbilder steirischer Frauen 1650–1850* (ur. Elke Hammer-Luza, Elisabeth Schöggel-Ernst), Graz 2017, str. 37–52, in tam navedeno literaturo.

⁷ Prvi otrok Karla Evzebija se je rodil 1. ali 2. februarja 1646 v Gradcu, umrl pa pred 16. marcem 1647 na Dunaju; gl. Herbert HAUPT, *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein 1611–1684. Erbe und Bewahrer in schwerer Zeit*, München 2007, str. 107.

⁸ HAUPT 2007 (op. 7), str. 108.

⁹ Herbert HAUPT, *Von der Leidenschaft zum Schönen. Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein 1611–1684. Quellenband*, Wien-Köln-Weimar 1998, str. 50, 53.

¹⁰ Kneginja je povila enajst otrok, od katerih so odraslo dobo doživele le tri hčere (poleg Eleonore še Johanna Beatrika (1649–1672) in Marija Terezija (1650–1716)) in najmlajši otrok Janez Adam I. Andrej (1662–1712), ki je bil univerzalni dedič. Gl. HAUPT 2007 (op. 7), str. 303.



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

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

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

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

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

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



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

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

¹⁵ HAUPT 2007 (op. 7), str. 105–107.

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

²¹ Enake zaključke omogoča analiza mode oblačil njenega soproga. Za oblačilno modo šestdesetih let 17. stoletja gl. mdr. Douglas GORSLINE, *What People Wore. A Visual History of Dress from Ancient Times to the Twentieth-Century*, London 1978, str. 87–89; Valerie CUMMING, *A Visual History of Costume. The Seventeenth Century*, London 1984, str. 88–92; Jacques RUPPERT, *Le costume français*, Paris 2002, str. 108–110, 119.

²² Za portretno slikarstvo Karla Dujardina gl. Jennifer M. KILIAN, *The Paintings of Karel Du Jardin, 1626–1678. Catalogue Raisonné*, Amsterdam 2005, str. 40–57. Za Jana Mytensa gl. Alexandra Nina BAUER, *Jan Mijtens (1613/14–1670). Leben und Werk*, Petersberg 2006.

²³ Gl. Österreichische Kunsttopographie. Band V. Die Denkmale des Politischen Bezirkes Horn (ur. Hans Tietze), Wien 1911, str. 490, repr. 580; Friedrich POLLEROS, „Caesari patriae amicus.“ Adelsporträts des Frühen Neuzeit, *Das Waldviertel*, 66/1, 2017, str. 114; Barbara KAISER, *GeslCHt und DU. Porträts aus drei Jahrhunderten*, Universalmuseum Joanneum, Graz 2018, s. p.

²⁴ Fotografijo hrani MK, INDOK center, neg. št. 4985. Predlagano identifikacijo omogoča primerjava z grofičinim portretom iz gradu Turjak, ki ga hrani Narodna galerija v Ljubljani in ki je bil objavljen v Ferdinand ŠERBELJ, Portret Katarine Elizabete grofice Auersperg, roj. pl. Trilleck, *Almanach* 2005 (op. 3), str. 159–161.

²⁵ Matej KLEMENČIČ, Uroš LUBEJ, Barbara MUROVEC, The counts of Auersperg Portrait Gallery from Gornja Radgona and the question of its author(s), referat na mednarodni konferenci z naslovom *Flemish and Dutch painters in Central Europe and northern Italy in the late 17th century*, Ljubljana, 20.–21. oktober 2005.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

je poudaril, da mora knežji potomec znati presoditi in oceniti umetniško delo.⁴⁸ Vzgoja deklet ni bila prepuščena naključju, saj so prav one zagotavljale nadaljevanje rodbinske linije, razen tega so kot vdove morale znati upravljati posesti in skrbeti za nedoletne sinove in neporočene hčere. Zato je v spisu *Instruction vor unseren geliebten sohn und dessen successoren, so Gott gnädiglich erhalten wolle* eno poglavje namenil samo vzgoji princes, ki naj jih odlikujejo vse knežje kreposti, predvsem pa pobožnost (temelj vseh kreposti), ubogljivost, sramežljivost, častivrednost in bogaboječnost, kajti na ta način bodo postale najubogljivejše, najčistejše in najzvestejše soproge.⁴⁹ Med zelo pomembne kreposti je štel tudi učenost ter govorno in pisno znanje jezikov, tudi latinščine, poleg tega so princeze morale znati igrati na glasbila, lepo peti in plesati ter se sploh dobro spoznati na *Musica*, da so lahko komponirale lastne skladbe.⁵⁰ Morale pa so se ovenčati tudi z drugimi znanji: obvladati je bilo treba ročna dela, kot je vezenje, posebno pa slikanje in risanje, kajti nikakor se niso smele vdajati brezdelju.⁵¹

Knez je svoja navodila tudi vestno izpolnjeval: leta 1661, ko je bila Eleonora Marija Rozalija stara štirinajst let, in verjetno tudi v letu 1662 je neki *frantzösischen tantzmeister* na Dunaju učil vse tri princeze plesati, medtem ko so za Eleonoro Marijo Rozalijo leta 1664 v Pragi kupili *cytharo*, torej glasbilo s strunami.⁵² Leta 1661 pa ji je Karl Evzebij za praznik sv. Miklavža poleg knjig in drugih malenkosti, ki so jih dobile vse tri princeze, podaril sliko.⁵³ Kot posebno koristno in hvalevredno je knez v svojih spisih navedel poznavanje arhitekture, za katero je bil prepričan, da je od vseh umetnosti najpomembnejša, vendar premalo poznana.⁵⁴ Bodoča kneginja je po njegovem morala znati o tej lepi umetnosti ne le razpravljati, temveč tudi svetovati svojemu bodočemu knežjemu soprogu.⁵⁵ V dvorcu Eggenberg so začeli s štukaterskimi in slikarskimi deli v drugem



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

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

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

⁵⁰ FALKE 1877 (op. 41), str. 408.

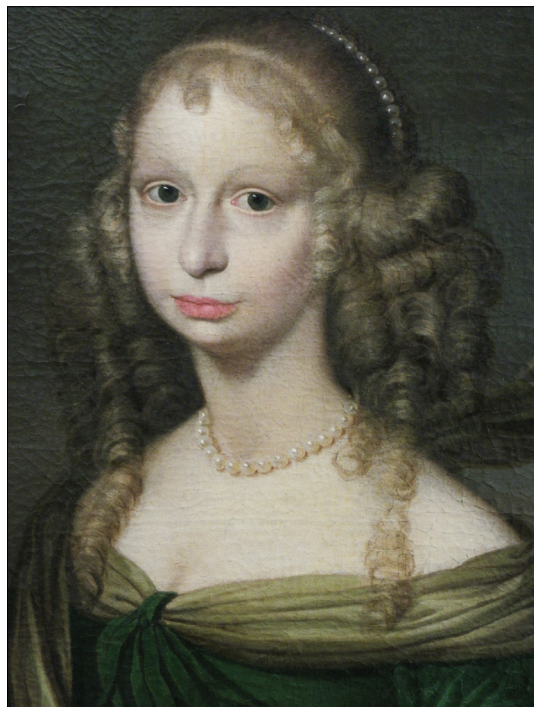
⁵¹ FALKE 1877 (op. 41), str. 408.

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶³ Gl. spodaj, op. 107.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷¹ CEVC 1960 (op. 1), str. 31.

⁷² VRIŠER 1965 (op. 3), str. 29.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

štiridesetih oziroma v petdesetih letih.⁹³

V delih za dunajski dvor, ki so nastajala konec petdesetih let, pa se je naslonil na flamsko portretno tradicijo, predvsem na dela Fransa Luycxa. Lep primer njegovega zgodnejšega portretnega slikarstva sta signirana portreta zakoncev Herberstein z gradu Herberstein.⁹⁴ Žal so Mayrjevi dunajski portreti iz sedemdesetih let znani pretežno po grafikah, ki so jih po njih naredili drugi umetniki.⁹⁵ Možnosti za primerjavo s portretom kneginje Eggenberg ponuja grafika portreta cesarjeve tretje žene Eleonore Magdalene Terezije, roj. Pfalz-Neuburg, narejena po risbi Johanna Ulricha Mayrja iz leta 1676 (sl. 10). Čeprav je upodobljena cesarjeva žena, portret ne učinkuje reprezentativno. V osnovi je bolj zadržan, cesarico pa kaže v trenutku melanholične zamišljenosti.

Njen obraz je podobno kot obraz kneginje

Eggenberg oblikovan zmerno realistično, lasje so natančno izrisani, v konturah obeh obrazov in pramenov okoli njiju pa odkrijemo jasne paralele.⁹⁶ Ne glede na nekatere paralele pa ostaja vprašanje avtorstva za zdaj še odprto. Nenazadnje tudi zato, ker ljubljanski portret v oblikovanju in postavitvi kaže nemalo sorodnosti s starejšim krumlovskim lovskim kneginjinim portretom. Ker atribucije na podlagi znanih arhivskih virov ni mogoče določiti, bo v prihodnosti treba natančneje analizirati in



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

prepoznamo kneginjo Eggenberg. Portret je del serije, ki je nastala za turjaški grad za časa Volfa Engelberta grofa Auersperga in iz katere so se ohranili še trije portreti.¹⁰⁹ Gre za upodobitve Marije Ane kneginje Auersperg, roj. grofice Herberstein, njenega soproga Janeza Ferdinanda kneza Auersperga in Katarine Elizabete grofice Auersperg, roj. baronice Trilleck, soproge Volfa Engelberta. Njihovo naročilo sodi v okvir prezentacije odličnosti turjaškega sorodstva, pri čemer je bil v serijo poleg kneginje Eggenberg najverjetneje vključen tudi njen soprogo Janez Sajfrid kot deželni glavar Kranjske.¹¹² Da sta se knežja para poznala in družila, kažeta tako podatek, da sta bila Janez Sajfrid in njegova soproga leta 1686 v Gradcu krstna botra Mariji Tereziji, edini hčeri turjaškega kneza,¹¹³ kot tudi lokacija mestne palače eggenberškega para v kranjski deželni prestolnici na današnjem Novem trgu v neposredni bližini turjaškega knežjega dvorca.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Summary

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

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

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

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