

ALMA MATER EUROPAEA - INSTITUTUM STUDIORUM HUMANITATIS
FAKULTETA ZA PODIPLOMSKI HUMANISTIČNI ŠTUDIJ LJUBLJANA

Gorazd Bence

Mentorica: doc. dr. Mija Oter Gorenčič

Somentorica: izr. prof. dr. Polona Tratnik

DONATORSKA PODOBA 14. IN 15. STOLETJA NA ŠTAJERSKEM

Vizualizacija naročnikov v srednjeveških sakralnih prostorih

Doktorska disertacija

Ljubljana, 2017

Izjava o avtorstvu

Podpisani Gorazd Bence, rojen 3. 9. 1984, izjavljam, da je doktorska disertacija z naslovom *Donatorska podoba 14. in 15. stoletja na Štajerskem. Vizualizacija naročnikov v srednjeveških sakralnih prostorih* avtorsko delo. Uporabljeni viri in literatura so korektno navedeni; teksti niso prepisani brez navedbe avtorjev.

Ljubljana, april 2017.

Povzetek

Namen doktorske disertacije z naslovom *Donatorska podoba 14. in 15. stoletja na Štajerskem* je izpostaviti in podrobno analizirati kompleksno vlogo naročništva in načine njegove vizualizacije v sakralnih prostorih na primeru donatorske podobe. Časovno se naloga omejuje na ohranjene spomenike, ki so nastali med okoli 1300 do okoli 1500, geografsko pa na ozemlje današnje slovenske in avstrijske Štajerske. Obravnavano gradivo obsega stensko slikarstvo, slikana stekla in arhitekturno plastiko v sakralnih prostorih z upodobitvami klečečih donatorskih podob.

V prvem poglavju je opredeljen raziskovalni problem, iz katerega je razvidno, da je v dosedanjih raziskavah srednjeveške umetnosti prevladovala zlasti slogovno-primerjalna analiza, bistveno manj pozornosti pa je bilo posvečene širšim aspektom, ki so pripeljali do izvedbe določene umetnine. Donatorska podoba se pri tem kaže kot izjemno hvaležno področje za raziskavo, saj v samem bistvu predstavlja vstop nesakralnega (»nesvetih« posameznikov) v sakralni prostor in tako pri interpretaciji nujno zahteva široko analizo ne samo slogovnih in ikonografskih značilnosti upodobitve, marveč tudi kompleksnih naročniških ozadjih, ki praviloma odstirajo pogled v družbene, socialne in kulturne zakonitosti srednjeveške družbe. Kljub tej mikavnosti pa srednjeveška donatorska podoba na Štajerskem doslej še ni bila deležna nobene samostojne razprave. Pričujoče delo tako s tega vidika predstavlja prvi celostni pregled tega ikonografskega motiva na Štajerskem in se tako pridružuje tovrstnim pregledom v širšem evropskem prostoru.

V nadaljevanju prvega poglavja so predstavljene raziskovalne hipoteze, iz katerih sem pri svoji študiji izhajal in so mi bile v pomoč pri obravnavi posameznih spomenikov. Vidiki, ki razkrivajo tematska področja in izhodiščna raziskovalna vprašanja, s katerimi sem se v nalogi pri posameznih spomenikih ukvarjal, so sledeči: geografski vidik, razvojni vidik, ikonografski vidik, likovni vidik, vprašanja števila upodobljenih donatorjev, kompleksnosti upodobitve, mesta upodobitve, funkcije donatorske podobe ter razmerja med kleriki in plemiči. Sledi podrobna predstavitev uporabljene metodologije. Našteto je arhivsko in objavljeno pisno ter slikovno gradivo, ki mi je bilo poleg terenskega dela v pomoč najprej pri evidentiranju ohranjenih donatorskih podob, v nadaljnjem koraku pa tudi pri njegovi analizi. Predstavljen je tudi metodološki način vsebinske obravnave zbranega gradiva, iz katerega je razvidno, da se nisem omejil le na preučevanje likovnih in ikonografskih značilnosti ter iskanje primerjalnega gradiva, marveč sem zbrano gradivo z vključitvijo različnih humanističnih in družboslovnih ved (teologija, zgodovina, eshatologija, antropologija, hagiografija, pomožne zgodovinske vede – heraldika) interdisciplinarno obravnaval v širšem kulturnozgodovinskem kontekstu. Metodologiji sledi pregled stanja raziskav, katerega prvi del je sinteza relevantne literature o donatorski podobi v srednjeevropskem prostoru. Pri tem je izpostavljena predvsem tista literatura, ki se z zornega kota geografskih in historičnih pa tudi slogovnih povezav navezuje na donatorsko podobo na Štajerskem. V tem delu so predstavljene tudi študije, ki so bile pri obravnavi štajerskih spomenikov pomembne z metodološkega vidika. Sledi drugi del s pregledom virov in literature, ki so bili uporabljeni pri raziskovanju donatorske podobe na Štajerskem. Pri tem je opozorjeno tudi na distanco do napačnih interpretacij pri posameznih avtorjih.

Ker se je pri pripravi doktorske disertacije izkazalo, da je se je potrebno opredeliti do samega pojma donatorske podobe, je v drugem poglavju predstavljena njena definicija oziroma variacije njenega terminološkega poimenovanja, s katerimi so se posamezni avtorji soočali ali jih uporabljali pri obravnavanju tega ikonografskega motiva. Na podlagi izbrane literature sem oblikoval svoje razumevanje donatorske podobe, pri čemer sem se držal prav tega izraza, saj je

glede na različne funkcije donatorske podobe najnatančnejši, a hkrati tudi najbolj nevtralen. V tej disertaciji uporabljena definicija donatorske podobe obsega upodobitve klečečih donatorjev v molilni drži, saj se je v obravnavanem obdobju kodificiral prav tak ikonografski tip upodabljanja naročnikov.

V okviru tega poglavja je posebna pozornost namenjena funkciji donatorske podobe, saj le-ta lahko nastopa kot adoracijska podoba, dedikacijska podoba, votivna podoba in nagrobna slika. V nadaljevanju so zato predstavljene karakteristike vsakega od navedenih terminov, iz katerih je razvidno, da so bili donatorji v obravnavanem obdobju lahko upodabljeni kot adoranti, votivni darovalci ali v smislu nagrobne upodobitve, na katero pa se tesno navezuje spominska funkcija donatorske podobe. Slednja je izredno pomembno vlogo odigrala tudi v razvoju samostojnega portreta, kar je prikazano v samostojnem podpoglavju. To je bilo vsekakor smiselno tudi zato, ker je prav tekom 14. in 15. stoletja, ki ga obravnava pričujoča študija, viden razvoj donatorske podobe, ki se je ob prehodu v 16. stoletje do določene mere transformirala v samostojni portret. V osrednjem, to je tretjem poglavju so po abecednem vrstnem redu lokacij predstavljene vse donatorske podobe iz 14. in 15. stoletja, ki so se ohranile na Štajerskem. V okviru posamezne lokacije so povzeti osnovni podatki o stavbni zgodovini in arhitekturi cerkve, v katerem se donatorska podoba nahaja, nato sledi analiza donatorske podobe, ki jo sestavljajo osnovni opis, datacija in slogovna umestitev. Nato sledi del, v katerem predstavljam ikonografske in kompozicijske posebnosti posamezne upodobitve, jo s primerjalno analizo umestim znotraj štajerskega gradiva, hkrati pa, kjer je to mogoče, opozorim tudi na primerjave izven tega geografskega območja, poleg tega pa skušam odgovoriti tudi na vprašanje ozadja donatorjevega naročila in analiziram njeno funkcijo. Skupno je obravnavanih 48 spomenikov iz 42 lokacij, od tega je 12 lokacij na danes slovenskem Štajerskem. Skupno število donatorskih podob je 71. Tej predstavitvi sledi podpoglavje z analizo razvoja donatorske podobe na Štajerskem, v katerem je zajeta celovita obravnava razvoja donatorske podobe v obravnavanem času in prostoru. V skladu z v uvodu postavljenimi raziskovalnimi hipotezami so obravnavani različni vidiki, ki ne le dajejo odgovore na zastavljena izhodiščna vprašanja, marveč tudi bistveno razširjajo razumevanje problematike. Večina donatorskih podob je ohranjena v župnijskih in podružničnih cerkvah, 11 v samostanskih kompleksih, 10 v romarskih cerkvah, dve pa v grajskih kapelah. Največ, to je 55, se jih je ohranilo v stenskem slikarstvu, v slikanih steklih 12, štirje pa na portalnih timpanonih. Koncentracija ohranjenih donatorskih podob je največja v Gradcu, na Ptujju in v Murauu. Med naročniki donatorskih podob nastopajo tako laiki kot kleriki, ki pa z večine ostajajo anonimni. Med plemiškimi in meščanskimi družinami izstopajo Montfortski, Celjski, Stubenbergi, Tumerstorferji, Lichtensteinski, Nererji, Ptujski, Teufenbaherji in avstrijski vojvoda Albert III. Habsburškegi. Kot se je pokazalo, se donatorske podobe ikonografsko največkrat navezujejo na upodobitve Marije in Kristusa, in sicer tako v monumentalnejših izvedbah kot tudi v narativnih prizorih. Kljub temu pa izstopa tudi nekaj lokacij, kjer se srečamo z izvirnimi in nestandardnimi načini vključitve donatorjev v nepričakovane ikonografske motive. Izbor svetnikov, h katerim se priporočajo donatorji, ostaja omejen na župnijske oziroma osebne zavetnike.

V četrtem poglavju sta predstavljeni vzorčni študiji dveh donatorskih podob, in sicer timpanona z upodobitvijo Celjskih grofov v nekdanji minoritski cerkvi v Celju kot izreden primer memorialnega vidika donatorske podobe in slikanega okna z upodobitvijo vojvode Alberta III. Habsburškega v cerkvi sv. Erharda v Breitenauu kot reprezentančna podoba deželnega vladarja. Upodobitvi nista izbrani naključno, saj so bili Celjski grofje in Habsburžani v 14. in 15. stoletju prav tisti rodbini, ki sta najbolj ključno zaznamovali politični in tudi umetnostni prostor tega časa na historičnem Štajerskem. Študiji služita kot primer, kako je v nadaljnjih, le posameznemu

spomeniku ali ikonografsko zamejenemu tematskemu sklopu namenjenih raziskavah potrebno pristopiti k obravnavi in analizi donatorskih podob na Štajerskem.

V zaključku so povzete glavne ugotovitve, ki jih je prinesla pričujoča raziskava. Ob tem se je pokazalo, da razvoj donatorske podobe na Štajerskem v obravnavanem obdobju ne zaostaja za tistim v okoliških deželah, pri tem pa v redkih primerih posega tudi po izvornih ikonografskih rešitvah. Prav te so tiste, ki izstopajo v celotnem srednjeevropskem prostoru in zaradi katerih je donatorska podoba 14. in 15. stoletja na Štajerskem ključno zaznamovala razvoj tega ikonografskega tipa.

Doktorska disertacija se zaključuje s seznamom arhivov, v katerih sem zbiral relevantno listinsko gradivo, in uporabljene literature. Sledita krajevno in imensko kazalo ter seznam slikovnega gradiva. Ta je priložen na samostojnem digitalnem mediju (CD).

Ključne besede: donatorska podoba, naročništvo, Štajerska, stenska poslikava, slikana okna, arhitekturna plastika, reprezentanca, *memoria*, 14. stoletje, 15. stoletje

Summary

The purpose of the doctoral dissertation entitled *Donor Portraiture in the 14th and 15th Centuries in Styria* was to highlight and provide a detailed analysis of the complex role of commissioning and the types of its visualisation based on the example of donor portraits. The dissertation is limited to surviving works created between c. 1300 and c. 1500 on the territory of present-day Slovenian and Austrian Styria. The material comprises wall paintings, stained glass and architectural sculpture in sacred spaces portraying kneeling donors.

The first chapter defines the research problem, which shows that studies of medieval art have so far focused mainly on stylistic and comparative analyses, while significantly less attention has been given to the wider context that led to the execution of artworks. In this respect, the donor portrait is a very encouraging area of research, as it essentially represents the entry of the secular ('non-sacred' individuals) into a sacred area, so the interpretation of the subject requires a broad analysis which is not limited only to stylistic or iconographic aspects, but also explores complex relationships with commissioners, thereby providing an insight into the social and cultural norms of medieval society. Despite its appeal, the medieval donor portrait in Styria has not been addressed so far in an individual study. In this respect, the dissertation is the first comprehensive overview of this iconographic motif in Styria and joins similar overviews in Europe.

In the continuation of the first chapter, research hypotheses for my study which helped in the examination of individual works are presented. The aspects revealing thematic areas and baseline research questions that were explored with regard to individual monuments are as follows: the geographic, developmental, iconographic and visual artistic aspects, the number of depicted donors, the complexity of depiction, the site of depiction, the role of the donor's image, and the relationship between the clergy and the nobility. This is followed by a detailed presentation of the methodology that is applied. Archival and published written and visual material that helped in recording the portraits and later analysing them along with field work is also presented. In addition, the methodology of the substantive study of the collected material is presented, which shows that it was not limited to studying artistic and iconographic features and finding comparable materials, but that the collected material was subject to an interdisciplinary examination in a wider cultural and historical context by applying different humanities and social sciences (history, eschatology, anthropology, hagiography, ancillary historical studies, such as heraldry). The methodology is followed by a review of existing studies, in which the first part provides a synthesis of the relevant literature on donor portraits in Central Europe, primarily highlighting literature relevant to the portraits in Styria from geographic, historical and also stylistic perspectives. In this part, studies that were relevant to the examination of Styrian works from methodological perspective are also outlined. The second part provides a review of the resources and literature used to explore donor portraiture in Styria, where I distanced myself from incorrect interpretations by individual authors.

Since it was established during the preparation of the dissertation that the concept of the donor portrait should be defined more clearly, the second chapter presents a definition and variations in terminology as encountered or used by different authors when examining this iconographic motif. On the basis of selected literature, I formed my own understanding of the donor portrait, consistently using this term as it is the most precise, given the different roles of donor portraits, and the most neutral. The definition used in this dissertation comprises depictions of donors in a

praying position, as this iconographic method of depicting commissioners was codified in the period concerned.

In this chapter, special attention is given to the role of donor portraits, as they were used as images of adoration, dedicatory images, votive images or headstone paintings. Therefore, the characteristics of all these terms are presented, showing that donors in this period could be depicted as adorers, as votive donors, or on headstones, which is closely linked to the commemorative role of these portraits. The latter also had a major role in the development of individual portraits, which is presented in an independent sub-chapter. This makes sense, as it is in the 14th and 15th centuries, the period examined in the dissertation, when the development of the donor portrait, which was transformed into an individual portrait to a certain extent at the turn of the 16th century, is most prominent.

The third, and main, chapter presents all the surviving donor portraits from the 14th and 15th centuries in Styria in alphabetical order. Basic details about the history of structures and the architecture of particular churches hosting particular portraits are summarised with regard to location, which is followed by an analysis of the portraits comprising a basic description, date and determination of style. This is followed by a presentation of the particular iconographic and compositional features of the portrait, which is then positioned within the Styrian material by means of comparative analysis; also, when possible, comparative works outside the given geographical area are mentioned, while I attempt to analyse the background of the commission and its role. Forty-eight works from 42 locations are examined, twelve of them in present-day Slovenian Styria. The total number of portraits is 71. A sub-chapter then follows which analyses the development of donor portraits in Styria, and comprehensively examines the development of donor portraits in the period and region. In accordance with the research hypotheses presented in the introduction, different aspects are discussed which not only provide answers to the baseline questions, but also significantly expand the comprehension of the issue. Most portraits have been preserved in parish and succursal churches, in 11 monastery compounds, ten in pilgrimage churches and two in castle chapels. Most of them, 55, are in wall paintings, while 12 are on stained glass and four on portal tympanums. The highest numbers of portraits are in Graz, Ptuj and Murau. Donor portraits were commissioned by laymen and clergy alike, and most of them remain anonymous. The noble and bourgeois families that commissioned such works included the Montforts, the Cilli, the Stubenbergs, the Tumerstorfers, the Lichtensteins, the Nerers, lords of Ptuj, the Teufenbahers, and Duke Albert III of Habsburg. As expected, donor portraits mostly reference depictions of Mary and Jesus, both in monumental depictions and narrative scenes. Nevertheless, there are several locations where original and non-standard inclusions of donors in unexpected iconographic motifs can be found. The saints to which donors commended themselves remain limited to parish saints or personal patron saints.

The fourth chapter presents sample studies of two donor portraits, i.e. a tympanum depicting the Counts of Cilli in the former Church of Friars Minor in Celje, as an exemplary case of the commemorative aspect of donor portraits, and a stained glass depicting Duke Albert III of Habsburg in the Church of Saint Erhard in Breitenau as a representative image of a land prince. The selection was not coincidental, as the Counts of Cilli and the Habsburgs were the families that left the biggest mark on politics and art in Styria in the 14th and 15th centuries. The studies serve as examples of how an individual monument or thematic series with shared iconography and an analysis of donor portraits in Styria should be addressed in the future.

The conclusion summarises the main findings of the research, which shows that the development of donor portrait in Styria in the examined period was no less accomplished than in neighbouring

regions, while it also, although rarely, presents original iconographic solutions. These stand out among others in Central Europe, and are the reason why the donor portrait in Styria in the 14th and 15th centuries was crucial for developing this iconographic type.

The dissertation concludes with a list of archives from which the relevant material was collected, and literature consulted, which are followed by a table of contents, an index and a list of illustrations. The illustrations are enclosed in digital form (CD).

Key words: donor portrait, commissioning, Styria, wall painting, stained glass, architectural sculpture, representation, *memoria*, 14th century, 15th century

KAZALO

1. UVOD	4
1.1 Opis raziskovalnega problema	4
1.2 Raziskovalne hipoteze	7
1.3 Metodologija	9
1.4 Pregled stanja raziskav	11
1.4.1 Literatura o donatorski podobi v srednjeevropskem prostoru	11
1.4.2 Literatura in viri o donatorski podobi na Štajerskem	15
2. DONATORSKA PODOBA	22
2.1 Definicija in terminologija	22
2.2. Funkcija donatorske podobe	25
2.3 Med donatorsko podobo in portretom	28
3. DONATORSKA PODOBA NA ŠTAJERSKEM	32
3.1 Spomeniki	34
3.1.1 Bistrica ob Sotli, župnijska cerkev sv. Petra	34
3.1.2 Bruck an der Mur, Maria im Walde (nekdanja minoritska cerkev)	35
3.1.3 Celje, cerkev Marijinega vnebovzjetja (nekdanja minoritska cerkev)	37
3.1.4 Celje, stolna in župnijska cerkev sv. Danijela	39
3.1.5 Fürstenfeld, nekdanja samostanska cerkev avguštincev emeritov	43
3.1.6 Graz, frančiškanski samostan (nekdanji minoritski samostan)	44
3.1.7 Graz, Leechkirche	46
3.1.8 Graz, župnijska in stolna cerkev sv. Egidija	49
3.1.9 Gutenberg, grajska kapela sv. Pankracija	51
3.1.10 Heiligenstatt, podružnična cerkev sv. Lovrenca	52
3.1.11 Judenburg, Magdalenska cerkev	53
3.1.12 Kapfenberg, podružnična cerkev sv. Martina	56
3.1.13 Leoben, podružnična cerkev sv. Jakoba	57
3.1.14 Leoben, župnijska cerkev Waasenkirche	57
3.1.15 Leoben-Göss, podružnična cerkev sv. Erharda	59
3.1.16 Mariazell, župnijska in romarska cerkev Marijinega rojstva	60
3.1.17 Mautern, župnijska cerkev sv. Nikolaja	62
3.1.18 Murau, mestna župnijska cerkev sv. Mateja	63

3.1.19 Neuberg an der Mürz, nekdanji samostan cisterijancev	67
3.1.20 Neumarkt, karner sv. Ahaca in sv. Ane	68
3.1.21 Obdach, župnijska cerkev sv. Egidija	69
3.1.22 Oberzeiring, pokopališka cerkev sv. Elizabete (nekdanja rudarska cerkev)	70
3.1.23 Ormož, župnijska cerkev sv. Jakoba starejšega	72
3.1.24 Pfannberg, grajska kapela sv. Katarine (danes Joanneum, Gradec)	74
3.1.25 Ptuj, mestna župnijska cerkev sv. Jurija	76
3.1.26 Ptuj, nekdanji dominikanski samostan	80
3.1.27 Ptujška Gora, romarska in župnijska cerkev Marije pomočnice	86
3.1.28 Pürgg, župnijska cerkev sv. Jurija	91
3.1.29 St. Benedikten, podružnična cerkev sv. Lovrenca	94
3.1.30 St. Cäcilia ob Murau, podružnična cerkev sv. Cecilije	95
3.1.31 St. Dionysen, župnijska cerkev sv. Dionizija	97
3.1.32 St. Erhard in der Breitenau, romarska in župnijska cerkev sv. Erharda	99
3.1.33 St. Lambrecht, cerkev benediktinskega samostana	102
3.1.34 St. Lorenzen im Mürztal, župnijska cerkev sv. Lovrenca	103
3.1.35 St. Peter am Kammersberg, župnijska cerkev sv. Petra	105
3.1.36 St. Ruprecht ob Murau, župnijska cerkev sv. Ruprehta	107
3.1.37 Seckau, benediktinska bazilika Marijinega vnebovzetja	109
3.1.38 Slovenj Gradec, podružnična cerkev sv. Duha (nekdanja špitalska cerkev)	110
3.1.39 Slovenske Konjice, cerkev sv. Jurija	113
3.1.40 Solčava, župnijska cerkev Marije Snežne	114
3.1.41 Strallegg, župnijska cerkev sv. Janeza Krstnika	115
3.1.42 Straßengel, romarska cerkev Marijinega rojstva	116
3.1.43 Šentjanž nad Dravčami, podružnična cerkev sv. Janeza Krstnika	118
3.1.44 Spodnje Tinsko, romarska in podružnična cerkev sv. Ane	120
3.1.45 Vitanje, župnijska cerkev sv. Petra in Pavla	121
3.1.46 Vuzenica, podružnična cerkev Device Marije na Kamnu	122
3.1.47 Vuzenica, župnijska cerkev sv. Nikolaja	124
3.1.48 Weiz, taborska cerkev sv. Tomaža Canterburyjskega	126
3.2 Analiza razvoja donatorske podobe na Štajerskem	127
4. DONATORSKA PODOBA MED REPREZENTACIJO IN <i>MEMORIO</i> – VZORČNI ŠTUDIJI	134

4.1 Timpanon z upodobitvijo Celjskih grofov v nekdanji minoritski cerkvi v Celju	136
4.1.1 Uvod s predstavitev problematike likovnih upodobitev Celjskih grofov	137
4.1.1.1 Votivni tabli iz župnijske cerkve sv. Marije v Špitalu ob Dravi	139
4.1.1.2 Relief Marije Zavetnice s plaščem na Ptujski Gori	141
4.1.1.3 Stenska poslikava v kapeli sv. Janeza v Ivanić Miljanskem	143
4.1.2 Celjski timpanon in njegov ikonografsko-zgodovinski pomen	144
4.1.2.1 Celjska minoritska cerkev kot grobna cerkev Celjskih grofov	151
4.1.2.2 Celjski timpanon in njegova memorialna funkcija	162
4.2 Slikano okno z upodobitvijo vojvode Alberta III. Habsburškega v cerkvi sv. Erharda v Breitenauu	163
4.2.1 Uvod s predstavitev problematike breitenavske donatorske podobe	164
4.2.2 K interpretaciji donatorske podobe	172
4.2.3 Vojvoda Albert III. in češčenje sv. Erharda	176
4.2.4 Ozadje naročništva breitenavskih slikanih oken	179
5. ZAKLJUČEK	183
6. SEZNAM VIROV IN LITERATURE	189
7. KRAJEVNO KAZALO	216
8. IMENSKO KAZALO	216
9. SEZNAM SLIKOVNEGA GRADIVA	219

1. UVOD

1.1 Opis raziskovalnega problema

V preteklih desetletjih so se raziskave srednjeveške umetnosti v slovenskem prostoru osredotočale predvsem na formalno analizo ohranjenih spomenikov, druga vprašanja pa so bila ob tem le redko tematizirana oziroma so bila obravnavana parcialno. Kot je razvidno iz novejših študij, se je za poglobitev razumevanja srednjeveške umetnotne dediščine nujno posvetiti nadaljnjim vsebinskim raziskavam, ki med drugim z analizo širšega družbenega, kulturnega in političnega konteksta nastajanja umetnin dajejo vpogled v razloge za naročila in načine vizualizacije določenih idej in tem.

Raziskava je namenjena preučevanju srednjeveške umetnosti, in sicer analizi načinov prezentacije posvetnih in cerkvenih naročnikov v sakralnih prostorih, kot se izrisujejo v spomenikih 14. in 15. stoletja na območju Štajerske in primerjalno v širšem (srednje)evropskem prostoru. Osrednji problemski sklop pri tem zavzema donatorska podoba. Cilj disertacije je tako raziskati štajerski teritorij z vidika načinov vizualizacije naročnikov, ki so dali postaviti cerkve in naročili sakralne, ob tem pa tudi svoje lastne upodobitve, in recepcije takšnih umetnin, zlasti donatorske podobe, in pokazati na večplastnost funkcij, ki so jih slednje imele v cerkvi in družbi na splošno, kar bo prispevalo k poglobljenemu razumevanju takratnih družbeno-kulturnih struktur.

Razlogi za izbiro donatorske podobe kot osrednje raziskovalne problematike pričujoče disertacije so tako številni. Donatorska podoba kot poseben ikonografski tip upodobitve v likovni umetnosti nudi številne raziskovalne možnosti in odpira nove vidike v razumevanju nastanka in funkcije srednjeveške umetnine. Poleg tega nam po eni strani daje vpogled v družbene odnose in cerkveno-politična razmerja družbenih struktur tistega časa, v likovnem smislu pa predstavlja ključno razvojno stopnjo pri oblikovanju samostojnega portreta. Na neki način se je ob koncu 15. stoletja samostojni portret razvil tudi iz vse bolj samozavestnih upodobitev naročnikov, ki so želeli vse bolj poudarjati svoj individuum, kar je v umetnosti rezultiralo v krčenju in v končni fazi v dokončni eliminaciji oseb, upodobljenih ob naročniku. Z likovnega vidika je vredno izpostaviti tudi spremembe v velikosti, v kateri so bili upodabljeni naročniki in poleg njih postavljene svete osebe. Skladno s spremembami splošnih družbenih razmer so se namreč

naročniki vse bolj približevali velikosti svetniških oseb, ob katerih so se dali upodabljati. Če na začetku 14. stoletja najdemo donatorje upodobljene v pomanjšanem razmerju v primerjavi s svetniki, je ta razlika ob koncu 15. stoletja vse manjša ali pa celo obratna, čeprav tudi še v pozni fazi srednjeveškega razvoja te upodobitve lahko srečamo naročnike kot močno pomanjšane figure. Kljub temu je prav vdor novih velikostnih razmerij znanilec prihajajoče renesanse.

Srednjeveška donatorska podoba na Štajerskem doslej ni bila predmet poglobljenega raziskovanja, ki bi pripeljalo do celovitega pregleda nad korpusom ohranjenih spomenikov, njihovim umetnostnostnim oziroma slogovnim razvojem in vsebinskimi, torej ikonografskimi karakteristikami in posebnostmi. To je presenetljivo, saj so se formalne in ikonografske raziskave donatorske podobe na tistih območjih, ki so bila s Štajersko zgodovinsko povezana ali pa jih lahko razumemo kot t. i. vplivna območja, torej tista, od koder so prihajali novi ikonografski in slogovni impulzi, ki so ključno zaznamovali razvoj umetnosti na Štajerskem (mdr. Italija, Nemčija), pričele že v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja. V tem času so nastajale prev pregledne študije, ki so rezultirale tako v več doktorskih disertacijah kot tudi drugih objavljenih delih in prinesle prve sistematične raziskave korpusov donatorske podobe na posameznem območju. V novejšem času se je raziskovanje donatorskih podob bolj osredotočilo na specialne študije, posvečene zlasti slogovno in ikonografsko najpovednejšim spomenikom. To je seveda mogoče zlasti v tistih raziskovalnih okoljih, kjer so bile že v preteklih desetletjih spisane osnovne študije, ki so omogočile sploh prve preglede nad količino, kvaliteto in geografsko ter časovno razprostranjenostjo donatorskih podob in s tem olajšale pot razvojnim analizam tega likovnega motiva, hkrati pa osvetlile tiste spomenike, ki izstopajo z enega ali drugega vidika.

V slovenskem prostoru celovitega pregleda nad srednjeveškimi donatorskimi upodobitvami ni. Pričujoča disertacija na tem področju torej orje ledino. Glede na specifičen zgodovinski razvoj slovenskega prostora, ki je izrazito vezan na razvoj posameznih dežel, je z raziskovanjem donatorske podobe smiselno začeti znotraj ene, bolj ali manj celovito zaokrožene kulturnopolitične tvorbe. Pri tem pa seveda ni mogoče upoštevati današnjih državnih meja, marveč je potrebno zajeti spomenike znotraj meja tistega časa, v tem primeru 14. in 15. stoletja. Prav zaradi tega se pričujoča disertacija omejuje na eno deželo, Štajersko, in geografsko sega tudi preko današnjih meja. Pri tem je presenetljivo, da se tudi na (danes) avstrijskem Štajerskem srečamo s primerljivim, tako rekoč enakim stanjem (ne)raziskav na področju srednjeveške

donatorske podobe, saj ta tema celostno prav tako še ni bila obdelana. Ob tem je potrebno celo izpostaviti, da je novejša specialna literature, ki se osredotoča sicer le na posamezen spomenik, a pri tem obravnava tudi tamkajšnje donatorske podobe, celo več v slovenskem prostoru (pri tem izstopata zlasti lokaciji Ptuj in Ptujška Gora) kot pa v Avstriji. Razlog za takšno stanje gre pripisati tudi temu, da je v slovenskem prostoru srednjeveškim spomenikom na Štajerskem posvečene na splošno bistveno več pozornosti, kot jo na avstrijski strani raziskovalci posvečajo srednjeveškim spomenikom na njihovem delu te v srednjem veku enotne dežele. Kljub temu naj poudarim, da prav za nobeno donatorsko podobo v tej disertaciji doslej ni bila spisana samostojna študija, ki bi izhajala prav iz te raziskovalne tematike. Ker pa je predpogoj za vse nadaljnje specialne študije srednjeveške donatorske podobe na Štajerskem opravljena celovita raziskava te upodobitve, je zapolnitvi te vrzeli namenjena pričujoča disertacija.

Želeti si je, da bi ji v prihodnosti sledile sorodne študije tudi za druge dežele, ki so sooblikovale srednjeveški umetnostni prostor na ozemlju današnje Slovenije. Ker pa je v nalogi zajet tudi avstrijski prostor, bo lahko služila tudi kot osnova nadaljnjim raziskavam donatorske podobe zlasti v Spodnji Avstriji, saj tudi za to deželo tovrstna raziskava še ni bila opravljena in ostaja deziderat. Na tem mestu je potrebno omeniti, da je bila sicer v avstrijskem prostoru v osemdesetih letih spisana študija o donatorski podobi. Gre za diplomsko delo, ki nudi popis vseh spomenikov s tem ikonografskim motivom na avstrijskem Koroškem. Pri tem sicer sledi v italijanskem prostoru razviti metodologiji, vendar pa umanjka primerjalni kontekst, tako da bo pričujoča študija tudi pri nadaljnjih analizah donatorskih podob na Koroškem lahko v veliko pomoč.

Donatorska podoba je ena redkih tem, ki v srednjeveški umetnosti nastopa v religiozni funkciji, čeprav gre v svojem bistvu vendarle za posvetno upodobitev. Prav z razbiranjem njenih ikonografskih, lokacijskih in časovno pogojenih karakteristik nam odstira pogled v politične, družbene, socialne in kulturne odnose tistega časa. Z analizo donatorske podobe se nam razkriva tudi večplastna skrb srednjeveškega človeka za svoj duševni blagor. Na podlagi povedanega je razumljivo, da so me pri doktorski disertaciji pri vsaki donatorski podobi prvenstveno zanimala vprašanja, kdo, kje, kdaj, zakaj in na kakšen način se je dal upodobiti.

1.2 Raziskovalne hipoteze

Namen zastavljene doktorske disertacije je na primeru srednjeveške donatorske podobe na Štajerskem izpostaviti in podrobno analizirati kompleksno vlogo naročništva in načine njegove vizualizacije v sakralnih prostorih. Pri tem ne gre slediti le formalnim značilnostim donatorske podobe, temveč je potrebno upoštevati njen širši družbeno-zgodovinski kontekst, na podlagi katerega lahko sledimo tudi njenemu razvoju. Donatorska podoba je namreč kot ena od redkih profanih tem umeščena v sakralno likovno umetnost. V skladu s tem sem pri raziskovalnem delu, ki sem ga opravil v okviru pričujoče naloge izhajal iz nekaterih vprašanj, ki so mi bila v pomoč pri analizi zbranega gradiva. Pri tem so me zanimali različni vidiki načinov upodabljanja donatorskih podob, njihovega spreminjanja tekom obeh stoletij, spreminjajočih se ikonografskih značilnosti, umestitve v posamezen prostor in s tem povezana funkcija teh podob. Vse naštetu pa me je zanimalo tudi z zornega kota izbranih likovnih zvrsti, v katerih se donatorska podoba na Štajerskem v obravnavanem času pojavlja. V skladu s tem sem oblikoval sledeče hipoteze:

1. Geografski vidik

V študiji sem izhajal iz dejstva, da je bila Štajerska, ki je danes razdeljena med dve državi, v srednjem veku enoten politični in kulturni prostor. Na podlagi tega sem oblikoval osnovno hipotezo, da ikonografskih ali razvojnih razlik v likovnih upodobitvah donatorjev na danes slovenskem oziroma avstrijskem Štajerskem ni.

2. Število upodobljenih donatorjev

Zaradi družbenih sprememb, ki so nastopile ob koncu srednjega veka, in poznavanja donatorskih podob s širšega srednjeevropskega prostora sem domneval, da je tudi v donatorskih upodobitvah na Štajerskem mogoče slediti neke vrste časovnemu stopnjevanju. V skladu s tem sem oblikoval hipotezo, da je proti koncu 15. stoletja mogoče najti več upodobitev, pri katerih donator nastopa skupaj s svojo družino, kot na začetku obravnavanega časovnega obdobja, kjer donator praviloma nastopa kot posameznik.

3. Kompleksnost upodobitve

Predhodno poznavanje ključnih donatorskih upodobitev izven obravnavanega geografskega področja mi je omogočilo pregled nad različnimi možnostmi upodabljanja naročnikov. Zaradi neposredne bližine sosednje Koroške, kjer v obravnavanem času

srečamo tudi monumentalno zasnovane donatorske upodobitve (izpostavim naj npr. Zweinitz), sem postavil hipotezo, da je tudi na Štajerskem mogoče najti več večfiguralnih oziroma monumentalnejših primerkov.

4. Mesto upodobitve

Številne darovnice posvetnih posameznikov, izdane v prid samostanov, razkrivajo njihovo skrb za dušni blagor oziroma željo po ohranitvi njihovega spomina z molitvami v samostanih ali celo po pokopu v redovnih hišah. Na podlagi tega in na podlagi poznavanja razvoja srednjeveških mest, katerih ena od karakteristik so bile tudi številne cerkve, sem postavil hipotezo, da je največ donatorskih podob v obravnavanem času ohranjenih v župnijskih cerkvah in samostanih. V zvezi z njihovo pozicijo sem zaradi prominentnosti prostora domneval, da jih je največ mogoče najti v prezbiterijih.

5. Razvojni vidik

Na podlagi poznavanja splošnih sprememb, ki so nastopile v likovni umetnosti na prehodu iz srednjega v novi vek, sem domneval, da je enak razvoj mogoče opazovati tudi v posameznih specialnih tematskih sklopih, med katere spada tudi donatorska podoba. Tako sem postavil hipotezo, da je v obravnavanem časovnem obdobju mogoče slediti stopnjevanju individualizacije upodobljenih figur. Domnevam, da se je odnos naročnikov do njihovega lastnega upodabljanja tudi na Štajerskem spremenil na prehodu stoletja oziroma okoli leta 1400 in se potem stopnjeval vse do izteka 15. stoletja, ko donatorska podoba nastopi kot zadnja predstopnja pred izoblikovanjem samostojnega portreta.

6. Ikonografski vidik

Izhajajoč iz vsesplošnega intenzivnega češčenja Marije v srednjem veku, sem domneval, da Marija kot glavna priprošnjica nastopa tudi pri upodobitvah naročnikov v likovni umetnosti. V skladu s tem sem postavil hipotezo, da je večina donatorjev upodobljena ob Mariji.

7. Funkcija donatorske podobe

Kot poseben problemski sklop me je zanimala sama funkcija donatorske podobe. Literatura navaja tako votivno kakor tudi memorialno-reprezentančno in nagrobno funkcijo. Osebno me je zanimal predvsem odnos med reprezentančno in spominsko funkcijo. Na podlagi študija številnih razprav o *memorii* v srednjem veku sem postavil

hipotezo, da se omenjene funkcije sicer prepletajo, da pa vendarle prevladuje prav memorialno-reprezentančna.

8. Likovni vidik

V pričujočo disertacijo so zajete donatorske podobe 14. in 15. stoletja, ki so se ohranile v stenskem slikarstvu, stavbni plastiki in slikanih oknih. Postavil sem hipotezo, da se je donatorska podoba ikonografsko razvijala enotno, ne glede na likovno zvrst, v kateri je bila realizirana in kateri se je seveda morala prilagoditi. V zvezi z vprašanjem kdo se upodablja, na kakšen način in kje, sem poleg tega pričakoval, da donatorske upodobitve na Štajerskem sledijo trendom, ki so se uveljavili v sosednjih regijah.

9. Razmerje med kleriki in plemiči

V doktorski disertaciji me je zanimalo tudi vprašanje, ali med upodobljenimi donatorji prevladujejo kleriki ali posvetni predstavniki. Ob tem sem izhajal iz najstarejše donatorske podobe v stenskem slikarstvu na Štajerskem, ki jo najdemo v kapeli sv. Janeza v Pürrggu. Na podlagi dejstva, da sta tam kot donatorja sopostavljena prav klerik in plemič, sem domneval, da so se predstavniki teh dveh stanov dali enako pogosto upodabljati.

Ob vseh hipotezah oziroma raziskovalnih izhodiščih se je seveda potrebno zavedati, da je bila študija opravljena na podlagi ohranjenih spomenikov, ki pa ne odražajo nujno natančne situacije v srednjem veku. Kljub temu smemo domnevati, da čeprav se številni spomeniki niso ohranili, zbrano gradivo vendarle predstavlja dokaj reprezentativen vzorec dejanskega stanja v 14. in 15. stoletju. Rezultati raziskave, ki so ponudili odgovore na zastavljene hipoteze in bistveno razširili razumevanje problematike, so predstavljeni v osrednjem, to je tretjem poglavju pričujoče disertacije.

1.3 Metodologija

Doktorska disertacija se časovno in geografsko zamejuje na ohranjene spomenike iz območja slovenske in avstrijske Štajerske, ki so nastali med okoli 1300 do 1500. Obravnavano gradivo obsega stensko slikarstvo, slikana okna in arhitekturno plastiko z upodobitvami klečečih donatorskih podob. Ohranjene spomenike najdemo tako v in na cerkvah kakor tudi v različnih

samostanskih prostorih (križni hodnik, refektorij) in grajskih kapelah. Donatorskih podob v obravnavanem času na Štajerskem v profani arhitekturi nisem zasledil.

Podatke o obstoju donatorskih podob sem nabiral s pregledom relevantne literature, s terenskim delom in pregledovanjem dostopnih dokumentacij, med katerimi naj izpostavim vsaj Steletove terenske zapiske in njegovo fototeko na Umetnostnozgodovinskem inštitutu Franceta Steleta Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti, fototeke in pisno dokumentacijo na relevantnih območnih enotah Zavoda za varstvo kulturne dediščine Slovenije (območni enoti Maribor in Celje) in INDOK centru Ministrstva za kulturo Republike Slovenije, pisno in fotografsko zapuščino Johanna Grausa na Inštitutu za umetnostno zgodovino Karl-Franceve Univerze v Gradcu in zapuščino Carla Haasa v Štajerskem deželnem arhivu v Gradcu. Predvsem za obe vzorčni študiji sem pomemben del raziskav opravil tudi v arhivih, in sicer največ v Zgodovinskem arhivu Celje, Zgodovinskem arhivu Ptuj, Nadškofijskem arhivu Maribor in v Štajerskem deželnem arhivu v Gradcu. S pregledom in študijem listinskega gradiva, načrtov in drugega slikovnega ter pisnega gradiva sem si pridobil globlje razumevanje naročništva in statusa obravnavanih spomenikov v srednjem veku. Šele z interdisciplinarnim, zgodovinsko-umetnostnozgodovinskim pristopom sem namreč zbrano gradivo lahko pravilno interpretiral in ga ovrednotil.

Vsebinsko doktorska disertacija temelji na problematiki statusa in vloge donatorske podobe in analizi njene recepcije. Pri tem sta v ospredju preučevanje in primerjava likovnih posebnosti in iz njih izhajajočih ikonografskih raznovrstnosti štajerskih spomenikov. V primerih, kjer je to bilo relevantno, sem donatorske podobe s primerjalno metodo ikonografsko soočil s spomeniki iz širšega evropskega konteksta. V kulturnozgodovinskem kontekstu pa sem jih obravnaval tudi z različnimi humanističnimi in družboslovnimi vedami, saj se donatorske podobe navezujejo na eshatološko motiviko. Na to se nanaša posebej obsežen sklop danes v teoriji že dobro obdelane problematike pojma spomina oziroma spominjanja in s tem povezane vloge naročnika in naročništva v srednjeveških sakralnih prostorih. Naj omenim vsaj spominske študije Otta Gerharda Oexla,¹ s širšo vlogo naročništva pa se v zadnjem času ukvarja predvsem Michael Borgolte.²

Interpretacijo posameznih donatorskih podob je predvsem v stenskem slikarstvu oteževala

¹ OEXLE 1983.

² BORGOLTE 2012.

njihova fragmentarna ohranjenost in slaba arhivska izpričanost, zaradi česar je težko ikonografsko rekonstruirati celoto, razbrati formalno-slogovne elemente in prepoznati naročnike. Podobno velja tudi za obravnavane primere slikanih stekel, saj se ta večinoma ne nahajajo na mestu prvotne postavitve. Že v začetni fazi evidentiranja ohranjenih spomenikov pa sem na podlagi opravljene analize izključil določene spomenike, za katere menim, da ne sodijo v ožje pojmovanje donatorske upodobitve.

Zbrane spomenike sem analiziral z vidika v začetku doktorske disertacije predstavljenih raziskovalnih hipotez. Kot vzorčna primera pa sem poglobljeno raziskal timpanon v minoritski cerkvi v Celju z upodobitvijo Celjskih grofov in donatorsko podobo Alberta III. Habsburškega z obema ženama na slikanem oknu v cerkvi sv. Erharda v Breitenau. Oba primera sem analiziral po njihovi ikonografski posebnosti in ju razvojno in pomensko umestil ne samo znotraj korpusa štajerskega gradiva donatorskih upodobitev, marveč tudi širšega srednjeevropskega. Poleg tega pa sem se pri analizi posvetil tudi drugim raziskovalnim vprašanjem, kot so funkcija obeh podob v cerkvi, vloga naročnika in motivi, ki so vodili naročnika pri odločitvi za to upodobitev. Omenjene aspekte sem preučeval predvsem z vidika reprezentančnosti in *memorie*. Ob tem je bilo zaradi poglobljenosti raziskave potrebno v analizo pritegniti tudi dinastične in politične povezave upodobljenec, ki so bistveno pripomogle h končni interpretaciji obeh spomenikov. Prav vzorčni študiji bi lahko vzeli za vzpodbudo in zgled pri nadaljnjih raziskavah v tej disertaciji zbranega gradiva.

1.4 Pregled stanja raziskav

1.4.1 Literatura o donatorski podobi v srednjeevropskem prostoru

Število razprav, ki obravnavajo srednjeveško donatorsko podobo, je obsežno, saj spada ta tematika med tiste redke profane motive, ki so svojo uresničitev našle tudi v sakralni umetnosti, zaradi česar je še posebej privlačna za raziskovalce. Zato bom predstavitev literature o donatorski podobi v srednjeevropskem prostoru omejil na tista dela, ki so ključna za razumevanje metodologije, iz katere sem v disertaciji izhajal, in definicije, na kateri sem gradil izbor gradiva. Izpostavil pa bom tudi tista dela, ki so mi bila pri nalogi v pomoč pri iskanju primerjalnega gradiva.

Za eno od zgodnejših in celovitejših raziskav te ikonografske teme velja doktorska disertacija Dirka Kocksa z naslovom *Die Stifterdarstellung in der italienischen Malerei des 13.–15. Jahrhunderts* iz leta 1971,³ ki predstavlja kronološki razvoj različnih ikonografskih možnosti in kompozicijskih načinov upodabljanja donatorske podobe na primerih iz italijanskega slikarstva. Kljub temu da nabor obravnavanih upodobitev ni izčrpen, avtor vseeno prikaže priljubljenost donatorskih podob in utemeljuje, da se le-te nahajajo na začetku renesančne tradicije slikanih portretov. Prav na njegovi razčlembi terminologije donatorske podobe sem v kombinaciji z novejšo literaturo poskušal tudi sam definirati sam termin donatorske podobe, kar predstavljam v drugem poglavju pričujoče disertacije. V zvezi z njegovo študijo je potrebno izpostaviti tudi metodologijo, s katero razčlenjuje ikonografijo donatorske podobe. Ker se njegova metodologija omejuje predvsem na ikonografijo, avtor ne podaja celovitejših analiz pomena upodobitev v takratnem času in prostoru ter raziskav naročnikovih dinastičnih povezav in motivov, ki so privedli do upodobitve. Sam sem tako v osnovi sicer izhajal iz Kocksove ikonografske metodologije, ki pa sem ji dodal prav analizo pri njem manjkajočih aspektov. S tega vidika sem formiral tudi svoje raziskovalne hipoteze, na podlagi katerih sem skušal analizirati in kontekstualno umestiti zbrano gradivo. Najceloviteje je ta pristop prikazan na primeru obeh vzorčnih študij, predstavljenih v četrtem poglavju pričujoče disertacije, pri katerih sem s takšno metodologijo uspel priti ne samo do novih ikonografskih interpretacij, marveč tudi do širšega razumevanja funkcije donatorske podobe tako za naročnika kakor tudi za gledalca. Dejstvo namreč je, da donatorske podobe v obravnavanem času ne moremo interpretirati le z religioznimi vzgibi, marveč ji lahko pripišemo tudi reprezentančno in memorialno vlogo. Kot zgled za takšno obravnavo mi je služila doktorska disertacija Angele Marisol Roberts z naslovom *Donor Portraits in Late Medieval Venice c. 1280–1413* iz leta 2007.⁴ V njej je avtorica s pomočjo ikonografske metodologije orisala razvoj beneške donatorske podobe. V svoji disertaciji je želela ovreči prepričanje večine umetnostnih zgodovinarjev, da donatorska podoba v Benetkah v 14. stoletju ni bila priljubljena. Kljub temu da je bila donatorska podoba v poznem srednjem veku v osrednji Italiji izjemno priljubljena, kar je ugotovil tudi Kocks, so raziskovalci namreč večinoma navajali, da zaradi specifične politične ureditve to ne velja za Benetke. Status Benetk kot mestne republike naj bi namreč vplival na odpor beneških meščanov do javnih izrazov individualnosti. S

³ KOCKS 1971.

⁴ ROBERTS 2007.

preučevanjem in analiziranjem posameznih primerov donatorske podobe je Angela Marisol Roberts te predpostavke ne le postavila pod vprašaj, marveč jih je celo prepričljivo ovrgla. Njena metodologija temelji na rekonstrukciji socialnih, političnih in fizičnih okoliščin, ki so pripeljale do nastanka obravnavnih podob. Ugotavlja, da s študijem donatorskih podob naročnikov iz višjih krogov beneške družbe postane jasno, da so bile jasno namenjene javnemu pogledu. Sklene, da donatorske podobe v poznosrednjeveških Benetkah niso nič manj odsevale političnih ideologij kot podobe v ostalih območjih Italije.

Z zgodovinskega in umetnostnega vidika je za obravnavano območje Štajerske primerjalno pomemben razvoj donatorske podobe na sosednjem Koroškem, od koder niso prihajale le zvečine italijanizirajoče stilne in vsebinske vzpodbude, temveč tudi marsikateri umetnik, čigar dela oziroma vpliv srečamo tudi na Štajerskem. Pregledni oris srednjeveških donatorskih podob na Koroškem je v svojem diplomskem delu *Das Stifterbild in der Kärntner Malerei* iz leta 1990 prispevala Karin Bauer,⁵ ki pa pri predstavitvi ohranjenih slikarskih spomenikov večinoma sledi njihovemu ikonografskemu razvoju po metodologiji Dirka Kocksa.

Med številnimi razpravami, ki obravnavajo pojav novih značilnosti donatorske podobe, ki so bistveno vplivala na njen razvoj (velikostna razmerja, portretne karakteristike), je potrebno omeniti študiji, ki sta jih za flamski prostor prispevala Alariach Rooch z delom *Stifterbilder in Flandern und Brabant. Stadtbürgerliche Selbstdarstellung in der sakralen Malerei des 15. Jahrhunderts* leta 1988⁶ in Johann Scheel z delom *Das altniederländische Stifterbild. Emotionsstrategien des Sehens und der Selbsterkenntnis* iz leta 2014.⁷ Monografski razpravi sta mi služili kot pomembna referenca pri razumevanju sprememb, ki so ključno zaznamovali donatorsko podobo v 15. stoletju.

Z metodološkega vidika je potrebno omeniti vsaj še dve relevantni študiji o donatorski podobi. Hugo van der Velden je v razpravi *The donor's image. Gérard Loyet and the votive portraits of Charles the Bold* iz leta 2000⁸ večplastno obravnaval votivni portret burgundskega vojvode Karla Drznega, ki ga je vojvoda leta 1471 daroval katedrali sv. Lamberta v Liègu. Na predstavljenem primeru je izpostavil pomen raziskovanja konteksta in okoliščin nastanka umetnin ter s tem ponovno osmislil vrednost ikonologije pri umetnostnozgodovinskih

⁵ BAUER 1990.

⁶ ROOCH 1988.

⁷ SCHEEL 2014.

⁸ VELDEN 2000.

obravnavah. Njegova študija je v širšem kontekstu obravnavanja donatorske podobe eden prvih primerov tako široko zastavljene analize ene same donatorske podobe. Sam sem se nanjo naslanjal pri analizi obeh vzorčnih študij. Enako široko je zastavljena tudi študija, ki jo je prispeval Abolala Soudavar in nosi naslov *Decoding Old Masters: Patrons, Princes and Enigmatic Paintings of the 15th Century* iz leta 2008.⁹ Avtor je na primeru izbranih donatorskih podob 15. stoletja, nastalih pod naročništvom burgundskega plemstva, z zgodovinsko in politično kontekstualizacijo razkril njihov prikrit pomen ter določil akterje, njihove družbene položaje, pomen gest in vizualnih inscenacij. Tudi ta študija stoji v vrsti teh, ki so z novim, poglobljenim pristopom k analizi donatorske podobe ključno ozavestili prepotrebno obravnavo upodabljanja naročnikov z najrazličnih aspektov.

Z zornega kota razumevanja upodabljanja donatorske podobe v navezavi na spomin, spominjanje oziroma *memorio* pa naj omenim vsaj študijo Otta Gerharda Oexla *Memoria und Memorialbild* iz leta 1983, ki v določanju funkcij, s katerimi bi naj bila donatorska podoba povezana, na konkretnih primerih pokaže na pomembno vlogo, ki jo je imela donatorska podoba kot ohranjevalka spomina in v skladu s tem razvije pojem memorialne podobe (nem. Memorialbild).¹⁰ Na Oexlovih izhodiščih temelji pomembna študija Christine Sauer iz leta 1993 z naslovom *Fundatio und Memoria. Stifter und Klostergründer im Bild 1100 bis 1350*,¹¹ ki je naročništvo povezala s spominjanjem na primeru ustanavljanja in finančnega podpiranja samostanskih ustanov. O splošni vlogi naročništva, ki se prav tako navezuje na spominjanje, pa je v zadnjem času prispeval pomembne študije Michael Borgolte, med katerimi naj izpostavim vsaj njegova dosedanja zbrana dela, objavljena v knjigi *Stiftung und Memoria* iz leta 2012.¹² V tem kontekstu je potrebno posebej opozoriti tudi na ambiciozno zastavljen projekt Michaela Borgolteja, ki na Humboldtovi univerzi v Berlinu skupaj z raziskovalno skupino pripravlja večdelno enciklopedijo o naročništvu v srednjeveških družbah, pri čemer raziskava ni omejena le na evropski prostor in krščanska izhodišča, ampak je zastavljena bistveno širše. Do sedaj sta v okviru tega projekta izšli prvi dve deli: leta 2014 *Enzyklopädie des Stiftungswesens in*

⁹ SOUDVAR 2008.

¹⁰ OEXLE 1983.

¹¹ SAUER 1993.

¹² BORGOLTE 2012.

*mittelalterlichen Gesellschaften. 1: Grundlagen*¹³ in leta 2016 *Enzyklopädie des Stiftungswesens in mittelalterlichen Gesellschaften. 2: Das soziale System Stiftung*.¹⁴

Predstavljeni avtorji in njihova dela so bile tudi glavne študije, ki so oblikovale moj pogled na razumevanje in na nujnost širokega pretresa najrazličnejših aspektov pri analizi donatorske podobe.

1.4.2 Literatura in viri o donatorski podobi na Štajerskem

V srednjeveških arhivskih dokumentih zapisov o donatorski podobi na obravnavanem območju ne zasledimo. Kljub temu pa jih pri raziskovanju nikakor ne gre zanemariti, saj so nam v veliko pomoč lahko listine, ki se navezujejo na vlogo naročnika pri izgradnji cerkve ali samostana ali na njihove dotacije cerkvenim ustanovam. To gradivo je večji del že objavljeno v okviru različnih edicij virov ter ob zgodovinskih in umetnostnozgodovinskih razpravah, ki se vežejo na posamezne spomenike. Novoveški pisni viri so lahko v pomoč le v redkih primerih. Pri tem imam v mislih predvsem skice, inventarne popise in vizitacije cerkva, ki pa so nam prav tako lahko v pomoč »le« pri iskanju naročniškega ozadja, v redkih primerih pa tudi konkretnih upodobitev.

Najstarejše omembe donatorskih podob tako prinašajo prvi objavljeni zapisi raziskovalcev, topografov in restavratorjev, kar lahko povežemo z začetkom sistematičnega umetnostnozgodovinskega analiziranja ohranjenih kulturnih spomenikov od srede 19. stoletja naprej. V prvi vrsti gre pri tem za sodelavce leta 1850 na Dunaju ustanovljene Cesarsko-kraljeve centralne komisije za raziskovanje in ohranitev umetnostnih in zgodovinskih spomenikov, ki so svoje popise in ugotovitve ob njih objavljali v periodični publikaciji *Mittheilungen der k. k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltund der Kunst- und Historischen Denkmale*. Posamezne omembe donatorskih podob na Štajerskem pa v 19. stoletju najdemo tudi v publikacijah *Der Kirchenschmuck*, *Mittheilungen des Historischen Vereins für Steiermark* in *Berichte und Mittheilungen des Altherthums-Vereins zu Wien*. Kot enega od glavnih vzrokov za sistematično popisovanje in raziskovanje zlasti srednjeveških spomenikov v tem obdobju lahko navedemo zlasti namero o vzpostavitvi monarhične identitete, ki je slejkoprej temeljila tudi na ponovnem ovrednotenju zgodovine v prelomnih časih. V tem kontekstu je pomenljivo, da je bila

¹³ *Enzyklopädie* 2014.

¹⁴ *Enzyklopädie* 2016.

ena izmed prvih donatorskih podob na Štajerskem, ki je bila deležna umetnostnozgodovinske obravnave, prav upodobitev na slikanem oknu, ki predstavlja avstrijskega vojvodo Alberta III. Habsburškega z ženama v romarski cerkvi v kraju St. Erhard in der Breitenau na Zgornjem Štajerskem.¹⁵ Še več, kot sledi iz tedanje literature, je bila vrednost breitenavske cerkve prav v donatorski podobi, ki jo najdemo v njej.¹⁶ Po drugi strani se Albertova donatorska podoba razen v nekaterih ikonografskih študijah dosledno pojavlja kot reprezentančno delo t. i. dunajske vojvodske delavnice iz okoli leta 1390, kar je prav tako prispevalo k ohranjanju zanimanja zanjo v umetnostnozgodovinskih razpravah.¹⁷ Tako zgodnje obravnave ni bila deležna nobena donatorska upodobitev na slovenskem Štajerskem. Eno od prepoznavnejših mest v strokovni literaturi zavzema tudi milostna upodobitev Marije Zavetnice s plaščem iz romarske cerkve na Ptujski Gori. Od objave vodnika *Božja pot k Materi božji na Črni gori* teologa in umetnostnega zgodovinarja Avguština Stegenška (1875–1920) leta 1914¹⁸ in njegove posthumno izdane študije v *Časopisu za zgodovino in narodopisje* leta 1922 pod naslovom *Historični portreti na oltarni podobi župne cerkve na Črni ali Ptujski gori*,¹⁹ s komentarjem Frana Kovačiča, so številni pisci v marsikateri klečeči figuri v molilni drži pod Marijinim plaščem prepoznali donatorske upodobitve, ki so jim, mestoma preuranjeno, pripisali individualizirane poteze. Več kot polovico jih je Stegenšek identificiral s tedanjimi osebami iz sorodstvenih in političnih povezav grofov Celjskih. Čeprav Stegenškova, za tedanji čas zelo sodobna interpretacija sicer ni sprejeta, pa bi vsaj v heraldično zaznamovanih figurah dejansko lahko prepoznali tudi oba naročnika znamenitega kiparskega dela. Po zadnjih ugotovitvah Polone Vidmar bi v obeh figurah smeli prepoznati Bernarda Ptujskega in njegovo soprogo Wilbirgo Maidburško.²⁰ Iz obeh navedenih primerov donatorskih upodobitev, ki predstavljata začetke raziskav, namenjenih tej temi, lahko razberemo, da so bile donatorskim upodobitvam poleg razberljivih individualnih znamenj stanu, spola, starosti in oblačil pripisane še statusne in portretne značilnosti, zlasti o slednjih pa v večini primerov z zornega kota današnjega razumevanja portreta ne moremo govoriti. Zato ne preseneča, da so bile srednjeveške donatorske upodobitve vključene tudi v preglede portretnega

¹⁵ Tako v: *Mittheilungen des historischen Vereines* 1858, str. 156; ESSENWEIN 1866, str. 178 in nasl.; *Herzog Albert mit dem Zopfe* 1866, str. LXXXIX.

¹⁶ Prim. *Die österreichisch-ungarische Monarchie*, 1890, str. 333.

¹⁷ Pregled najpomembnejših razprav: KIESLINGER 1928, str. 24, 60, 68; ALBENSBERG 1957; BACHER 1989; FRODL KRAFT 1992; *Schatz und Schicksal* 1996, str. 248, kat. 152a, 152b; SCHMIDT 2000, str. 478.

¹⁸ STEGENŠEK 1914.

¹⁹ STEGENŠEK-KOVAČIČ 1922.

²⁰ VIDMAR 2011, str. 143.

slikarstva. Tovrstno pionirsko študijo za slovenski prostor prinaša razprava *Spomeniki starejšega portretnega slikarstva na Slovenskem Franceta Steleta (1886–1972) v Zborniku za umetnostno zgodovino* iz leta 1925.²¹ Stele je v razpravo vključil tudi štajerska spomenika, cerkev sv. Ane na Tinjski Gori, kjer je upodobljen donatorski par ob prizoru Marijine smrti iz okoli leta 1400, in donatorski par ob monumentalno zastavljeni poslikavi prizorov Kristusovega pasijona iz petdesetih let 15. stoletja v podružnični (nekoč špitalski) cerkvi sv. Duha v Slovenj Gradcu. Obsežnejšo študijo o portretu je Stele objavil v drugi izdaji pregleda *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do srede 16. stoletja* leta 1969, v katerem se je tej tematiki posvetil v poglavju z naslovom Na poti k portretu. Razprava ni zanimiva samo zaradi njegovega izbora donatorskih podob, med štajerskimi primeri je dodal še ptujskogorske donatorske upodobitve na milostnem Marijinem reliefu in na poslikavi v Križevi kapeli, temveč tudi zato, ker poskuša prikazati razvoj donatorskega portreta v slovenski srednjeveški umetnosti. Pri tem donatorski portret razume kot podobo naročnika dela, v skladu s tem je obravnavanim donatorskim podobam pripisal portretne značilnosti.²² France Stele pa je prispeval tudi pomembnejšo posamično študijo; namenil jo je pomembni, danes uničeni donatorski upodobitvi iz stare župnijske cerkve v Turnišču, ki sicer presega geografsko zaokroženo obravnavo pričujoče naloge. Pomembna je zaradi svojih ikonografskih specifik in tudi zato, ker gre za delo štajerskega slikarja Janeza Aquile iz leta 1384,²³ prav v njegovi delavnici pa je nastala tudi poslikava avguštinske cerkve v Fürstenfeldu z donatorsko podobo avguštince, ki je obravnavana tudi v tej nalogi. Istega leta kot Stele je razpravo turniški donatorski podobi posvetil tudi Thomas Bogyay. Njegova študija je pomembna z več vidikov; najprej gotovo s terminološke, saj uvede pojem suplikacijske podobe v smislu roteče molitve upodobljenec, ki svojo prošnjo naslavlja na Marijo, nadalje je pomembna zaradi interepretacije funkcije donatorske podobe (večna molitev), predvsem pa izstopa metodološko oziroma po načinu, kako je z zgodovinsko metodo prišel do interpretacije, kdo je upodobljen, saj je bila to prva tovrstna študija v slovenskem prostoru. Thomas Bogyay je v upodobljenih turniške donatorske podobe prepoznal člane družine dolnjelendavskih Haholt-Bánffyjev.²⁴ Njegove metodologije sem se pri obravnavi donatorske podobe poslužil tudi sam. Vsekakor pa gre prav Francetu Steletu zasluga za marsikateri opis ali podano notico ob odkriti

²¹ STELE 1925, str. 142–161.

²² STELE 1969, str. 305.

²³ STELE 1951.

²⁴ BOGYAY 1951, str. 129–138; BOGYAY 1986, str. 237–252. Prim. BALAŽIC 2008, str. 67.

ali le popisani donatorski podobi, ki se ju da najti v njegovih neobjavljenih terenskih zapisih ali v številnih monografskih edicijah in izdanih člankih.²⁵ Poudariti je potrebno, da prav njegovi zapisi tako predstavljajo tudi nepogrešljivi vir za raziskovanje danes neohranjenih donatorskih upodobitev.²⁶ Za spomenike na avstrijskem Štajerskem predstavljajo takšen ključen vir zapuščina graškega duhovnika in umetnostnega zgodovinarja Johanna Grausa (1836–1921) z obsežno fototopografsko in rokopisno zbirko²⁷ in terenske risbe različnih avtorjev v zapuščini deželnega konservatorja Carla Haasa (1825–1880).²⁸

V dosedanjih raziskavah je bila donatorska podoba na Štajerskem obravnavana večinoma le s formalnega vidika, poleg tega pa edinole razen v omenjenih redkih primerih znotraj širših študij. Zaradi tega ohranjeno gradivo v literaturi doslej ni bilo obravnavano celostno, marveč le v kontekstu celotnega spomenika ali v preglednih razpravah obravnavanega obdobja oziroma posamičnih likovnih zvrsti. Pregleden pogled na srednjeveško umetnost tako na avstrijskem kot na slovenskem delu Štajerske nudita kataloga razstav *Gotik in der Steiermark* (1978) in *Gotika v Sloveniji* (1995). Kataloga seveda ne dajeta celostnega popisa donatorskih podob, je pa prav marsikateri izmed njih posvečena kataloška enota oziroma posebno mesto v avtorskih razpravah. Pomemben doprinos s povzetim stanjem raziskav prinaša tudi *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich – Gotik* iz leta 2000.²⁹ Analize ali vsaj omembe donatorske podobe najdemo tudi v preglednih objavah posameznih likovnih zvrsti. Za slikarstvo je poleg že omenjene starejše literature (mdr. France Stele) potrebno za obravnavano območje še posebej izpostaviti objavljena korpusa stenskega slikarstva na Štajerskem, s katerim sta se ukvarjala Elga Lanc³⁰ in Janez

²⁵ Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, Ljubljana, terenski zapiski Franceta Steleta.

²⁶ Omeniti je potrebno vsaj danes uničeni votivni podobi v stolni cerkvi sv. Danijela v Celju, ki ju je Stele še fotografiral in opisal, in votivno poslikavo iz minoritskega samostana na Ptuju.

²⁷ Del Grausove zapuščine se hrani na Umetnostnozgodovinskem inštitutu Univerze v Gradcu, večji del ohranjene fototopografije pa v arhivski zbirki graškega Joanneuma.

²⁸ Haasova zapuščina se nahaja v Štajerskem deželnem arhivu v Gradcu: StLA, Nachlass Haas. K problematiki avtorstva risb in skic v zapuščini glej doktorsko disertacijo Monike Küttner, KÜTTNER 2016.

²⁹ *Gotik 2000*.

³⁰ LANC 2002. Med naslikanimi donatorskimi podobami, ki jih kot take obravnava Elga Lanc, v obravnavo raziskave zaradi tipologije nista vključena naslednja spomenika: upodobitev stoječega viteza v župnijski cerkvi sv. Jakoba starejšega v Edelsbachu iz let med 1360 in 1370 (LANC 2002, str. 75) in upodobitev stoječega moškega za bralnim pultom v župnijski cerkvi Vseh svetih v Allerheiligen v Mürztalu iz leta 1499 (LANC 2002, str. 2). Iz ikonografskega vidika, pri katerem že sama avtorica pod vprašaj postavlja možnost identifikacije upodobitve kot donatorske podobe in ob tem njeno interpretacijo pušča odprto, v samo razpravo pa je ne vključujem tudi sam, pa v mojo raziskavo ne spadata tudi naslednja spomenika: upodobitev figure ob Kristusu Vladarju v prezbiteriju župnijske cerkve sv. Jurija v St. Georgen in Obdacheegg, ki jo avtorica prepozna kot morebitnega donatorja ali angela (LANC 2002, str. 493) in upodobitev škofa ob prizoru Poslednje sodbe v župnijski cerkvi sv. Jakoba starejšega v Krieglachu iz okoli leta 1420 (LANC 2002, str. 197). Po tipologiji prizora Poslednje sodbe je namreč

Höfler.³¹ Oba avtorja sta v dveh posamičnih študijah predstavila tudi svoje poglede na izbrane donatorske podobe v okviru stenskega slikarstva na Štajerskem. Elga Lanc je tako prispevala obširno razpravo o vlogi in funkciji nagrobnega napisa na epitafni upodobitvi za Katarino von Wilthausen v župnijski cerkvi v Murauu,³² Janez Höfler pa se je konkretnije posvetil raziskovanju naročništva pri poslikavi kapele sv. Križa v romarski cerkvi Marije Zavetnice na Ptujski Gori.³³ Poglejmo še pregledno literaturo o slikanih oknih, v kateri najdemo tudi analize donatorskih podob. Osnovni vpogled v tematiko gotških vitrajev v celotnem avstrijskem prostoru omogoča publikacija Franza Kieslingerja *Gotische Glasmalerei in Österreich bis 1450* iz leta 1928.³⁴ Leta 1957 je sledila doktorska disertacija Erike Albenberg z naslovom *Glasmalerei in Steiermark von 1250 bis 1400*, v kateri je obravnavala slikana okna na Štajerskem v danem časovnem okvirju.³⁵ Geografsko ožja oziroma bolj zamejena študija je Albenbergerjevi omogočila natančnejšo slogovno analizo srednjeveških slikanih oken na Štajerskem in številne rekonstrukcije prvotnih postavitev. Konec sedemdesetih let je sledila publikacija z naslovom *Die mittelalterlichen Glasgemälde in der Steiermark*,³⁶ ki je bila objavljena leta 1974 in je avtorsko delo Ernsta Bacherja. Gre za prvo knjigo iz korpusa srednjeveških vitrajev na Štajerskem, v katerem je ohranjeno gradivo temeljito analizirano in postavljeno v širok evropski kontekst. Knjiga je bila rezultat obsežnega projekta, ki pa je v zadnjih letih postal zopet aktualen, saj bo Bacherjeva knjiga v kratkem dobila nadaljevanje. Cilj projekta je predstaviti korpus ohranjenih slikanih oken na avstrijskem Štajerskem. Trenutno ga pripravljajo na dunajski Avstrijski akademiji znanosti, pri njegovem nastajanju pa sodeluje večje število avtorjev. V prvi, že

figura škofa v kompozicijo poslikave vključena le kot ena izmed simbolnih upodobitev predstavnikov različnih zemeljskih stanov.

³¹ HÖFLER 2004. Med donatorskimi podobami, ki jih kot take obravnava Janez Höfler, pa v obravnavo ni vključena druga plast poslikave v prezbiteriju podružnične cerkve sv. Jošta nad Dreto iz zadnje tretjine 14. stoletja, na kateri Höfler v upodobitvi osebe ob prizoru Kristusovega rojstva dopušča možnost, da gre za donatorico s spremljajočim angelom tik ob Kristusovih nogah (HÖFLER 2004, str. 154). Po mojem mnenju namreč obe figuri sledita ikonografiji prizora Kristusovega rojstva s spremljajočimi figurami, ki ga kot takega zasledimo tudi na tabelnem slikarstvu v tem obdobju. O ikonografsko domišljeni poslikavi prezbiterija cerkve sv. Jošta nad Dreto pripravljam samostojen članek. Le posredno je ob tem potrebno omeniti tudi stensko poslikavo v župnijski cerkvi sv. Antona puščavnika v Cerkevniku, kjer Höfler na spodnjem robu upodobitve Pohoda in poklona treh kraljev na severni steni ladje sicer ne prepozna upodobitev donatorja, gl. HÖFLER 2004, str. 95, je pa takšno možnost izpostavil Janez Balažic, gl. BALAŽIC 2003, str. 2–8. Sam pritrjujem predlogu Janeza Höflerja, da bi vsekakor lahko šlo za upodobitev enega od prerokov, ki napoveduje Jezusovo rojstvo.

³² LANC 2007, str. 293–316.

³³ HÖFLER 2011, str. 149–171.

³⁴ KIESLINGER 1928.

³⁵ ALBENSBERG 1957.

³⁶ BACHER 1979.

objavljeni Bacherjevi ediciji so obravnavana slikana okna z le dveh lokacij, in sicer iz vseh lokacij v Gradcu (popisana so tudi okna, ki se hranijo v muzeju Joanneum) in v Marijini romarski cerkvi v Straßenglu. Med specialnimi študijami donatorskih podob na slikanih oknih, ki prinašajo tudi širši ikonografski pogled na obravnavano problematiko, pa je vsekakor potrebno omeniti prispevek Elisabethe Oberhaidacher Herzig o slikanem oknu z upodobitvijo admontskega opata Heinricha (1276–1286) v samostanski cerkvi benediktinske opatije v Admontu, ki jo je vključila v svojo razpravo o ikonografiji naročništva v poznem 13. stoletju z naslovom *Fundator oder Stifter? Ein Beitrag zur Stifter-Ikonographie in der Glasmalerei des späten 13. Jahrhunderts*.³⁷ Prav z ikonografsko analizo donatorske podobe v Wasenkirche v Leobnu, ki jo je objavila v reviji *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, pa je Evi Frodl Kraft uspelo razjasniti vsebinske in delavniške povezave ohranjenih slikanih oken.³⁸ To sta tudi najpomembnejši specialni študiji, ki sta posvečeni kateremu od gotskih vitrajev na Štajerskem. Približno enako število raziskav, kot jih je posvečnih stenskem slikarstvu in slikanim oknom, je namenjenih tudi štajerskemu srednjeveškemu kiparstvu. Ob tem naj poudarim, da je v gradivu, zbranem v pričujoči disertaciji, najmanj donatorskih podob prav v stavbni plastiki oziroma v stavbnem kiparstvu. Prvo študijo, namenjeno kiparstvu na Štajerskem, ki obravnava tudi donatorske podobe na Štajerskem (tako današnjega avstrijskega kot tudi slovenskega dela), je prispeval Karl Garzarolli von Thurnlack v delu *Mittelalterliche Plastik in Steiermark* iz leta 1941.³⁹ V korpus je vključil tudi vse štiri v tej disertaciji obravnavane timpanone, katerih del je tudi donatorska podoba (Celje, Mariazell, Ormož, Ptujška Gora). Te spomenike je datiral in jih slogovno opredelil. To je tudi edini pregled, v katerega so vključeni ti štirje spomeniki. Novejši celovit pregled ohranjenega korpusa srednjeveškega kiparstva na Štajerskem v literaturi iščemo zaman. V isti sapi pa je potrebno povedati, da je za spodnještajerski prostor veliko delo opravil Emilijan Cevc v svojem temeljnem delu *Srednjeveška plastika na Slovenskem* iz leta 1963.⁴⁰ Čeprav je Cevc tudi avtor monografij o poznogotskem kiparstvu ter kiparstvu med gotiko in barokom v Sloveniji, ta dela zaradi časovne omejitve in zamejene tematike pričujoče disertacije zame niso bila relevantna. Štiri kipsarske donatorske podobe na Štajerskem, ki so tudi predmet obravnave v tej nalogi, so poglobljeno

³⁷ OBERHAIDACHER HERZIG 1993. Prim. OBERHAIDACHER HERZIG 2016.

³⁸ FRODL KRAFT 1971.

³⁹ GARZAROLLI VON THURNLACK 1941.

⁴⁰ CEVC 1963.

obdelane tudi v posameznih specialnih študijah, ki so jih prispevali različni avtorji. Osnovni vpogled v tematiko donatorske podobe v arhitekturnem okrasju sicer prinašajo tudi zgoraj navedene pregledno zastavljene monografije in kataloške edicije o gotski umetnosti na Štajerskem. Poleg že omenjenega ptujskogorskega timpanona z milostno podobo Marije Zavetnice s plaščem so pozornost raziskovalcev pritegovale tudi preostale tri donatorske upodobitve, in sicer na zakristijskem timpanonu v Ormožu⁴¹ in minoritski cerkvi v Celju.⁴² V tem sklopu pa si je posebno pozornost prislužil spodnji relief vhodnega portala bazilike v Marijinem Celju/Mariazell, ki mu je bilo v primerjavi s preostalimi tremi spomeniki namenjeno največ razprav, in sicer prav zaradi edinstvenega primera ikonografske navezave na votivno tablo iz St. Lambrechta. Med zadnjimi je potrebno omeniti študijo Horsta Schweigerta, ki mu je uspelo na podlagi izsledkov madžarskih umetnostnih zgodovinarjev na novo interpretirati ikonografsko zasnovo tako table kot reliefa.⁴³

Zadnje poglobitve študije, ki se navezujejo na nastanek umetnin, vlogo naročnika in samo reprezentacijo in so mi bile pri pripravi disertacije v pomoč predvsem pri metodološkem pristopu in primerjalni analizi, pa predstavljajo raziskave Polone Vidmar⁴⁴ in Borisa Hajdinjaka.⁴⁵ K večplastnemu razumevanju naročništva na Štajerskem sta prispevala tudi simpozija *Grofje Celjski, stara tema – nova spoznanja* (Celje 1998) in *Umetnost okrog 1400* (Maribor 2011) z izdanima zbornikoma razprav, predstavljenih v obliki referatov na simpozijih.⁴⁶ Ne nazadnje pa je v kontekstu raziskovanja vloge naročništva na območju Štajerske potrebno izpostaviti tudi leta 2016 izdani zbornik graške univerze *Auftraggeber als Träger der Landesidentität*.⁴⁷

⁴¹ VIDMAR 2006.

⁴² WLATTNIG 1995, str. 152–153.

⁴³ SCHWEIGERT 2015.

⁴⁴ VIDMAR 2006; VIDMAR 2011.

⁴⁵ HAJDINJAK 2011, str. 115–123.

⁴⁶ *Grofje Celjski* 1999; *Art and Architecture* 2012.

⁴⁷ *Auftraggeber* 2016.

2. DONATORSKA PODOBA

2.1 Definicija in terminologija

Tako v leksikografskih delih kakor tudi v posameznih specialnih študijah se pri osnovnem opisu donatorske podobe večinoma navaja, da je to reprezentativna upodobitev klečečega naročnika z v molitev sklenjenimi rokami in vpetem v neko umetnino religioznega značaja. Podobno osnovno definicijo lahko najdemo pri večini umetnostnih zgodovinarjev, ki so se ukvarjali z donatorsko podobo. Kljub temu pa lahko zasledimo določene spremembe v definiciji in razlagi pojma donatorske podobe, če med seboj primerjamo starejšo in novejšo literaturo, kar bom prikazal tudi v nadaljevanju. Kot bo pravtako predstavljeno v nadaljevanju, pa se še več nesoglasij glede definicije pojavi pri nekaterih pojmi, ki mejijo na termin donatorske podobe oziroma ki pojasnjujejo njeno funkcijo. Omeniti je potrebno tudi razhajanja med uporabo termina donatorska podoba in donatorski portret. Zdi se, da pri tem večinoma ne gre za zavestno in utemeljeno odločitev za enega od teh dveh poimenovanj, temveč je raba enega ali drugega izraza predvsem časovno oziroma jezikovno pogojena. V nemški literaturi se tako, denimo, pojavljata predvsem izraza »Stifterdarstellung« in »Stifterbild«, ki ju lahko prevedemo kot donatorska upodobitev oziroma donatorska podoba. Termin »the donor portrait« iz anglosaksonskega govornega območja pa neposredneje ustreza pojmu donatorski portret, kot ga zasledimo tudi v zgodnejši slovenski umetnostnozgodovinski literaturi.⁴⁸ Poudariti torej velja, da raba izraza donatorski portret v literaturi tako ni omejena na donatorske podobe s portretnimi značilnostmi, temveč je enakovredna izrazu donatorska podoba. Nedvomno pa raba izraza donatorski portret nakazuje na pomembno vlogo, ki jo je donatorska podoba imela v razvoju samostojnega portreta, v okviru katerega jo večinoma obravnava starejša literatura. Sam bom v svoji disertaciji uporabljal izraz donatorska podoba, in sicer predvsem zaradi poudarjene religiozne funkcije in distance do njenih morebitnih portretnih značilnosti, poleg tega je ta izraz tudi splošnejši. To pa seveda ne pomeni, da posamične obravnavane podobe ne izkazujejo tudi individualiziranih potez. Svoje razumevanje donatorske podobe sem oblikoval na podlagi obravnavane literature, ki jo predstavljam v nadaljevanju.

⁴⁸ Gl. MENAŠE 1971, stolp. 498.

Eno izmed zgodnejših definicij donatorske podobe je oblikovala Lieselotte Zinserling v svoji doktorski disertaciji o staronemškem tabelnem slikarstvu z naslovom *Stifterdarstellung in der altdeutschen Tafelmalerei* iz leta 1957:

*Pod pojmom donatorska podoba razumemo v naši obravnavi upodobitev osebe na tabelni sliki, upodobljene v religioznem kontekstu. Pri tej osebi oziroma osebah gre lahko bodisi za naročnika dela bodisi za že preminulo osebo. Pogosto pa so lahko poleg živečega donatorja upodobljeni tudi pokojni.*⁴⁹

To definicijo je v svoji disertaciji iz leta 1971 sprejel tudi Dirk Kocks.⁵⁰ Kasnejši pisci so v definicijo donatorske podobe uvedli natančnejši, tudi formalni opis. France Stele je v poglavju Na poti k portretu leta 1969, denimo, zapisal, da je donatorski portret »skoraj redno molilna podoba, ki predstavlja donatorja, klečečega z molitveno sklenjenimi rokami in s trakom z molitvenim besedilom«. ⁵¹ Pojem donatorske podobe je v svojem leksikonu *Evropski umetnostnozgodovinski leksikon* iz leta 1971 obravnaval tudi Luc Menaše. V leksikografski enoti donatorski portret je navedel, da gre za portrete donatorjev, ki so se velikokrat dali upodobiti v cerkvi, ki so jo ustanovili, ali na predmetu, ki so ga darovali. Menaše v svoji definiciji upošteva tudi formalni vidik donatorske podobe in njen razvoj, saj piše:

V srednjem veku običajno vidimo donatorje v pomanjšanem merilu nad spodnjim robom upodobitve, in sicer kot adorante, tj. čistilce ali molivce, pozn. pa postajajo bolj in bolj enakopravni z božjimi in drugimi svetimi osebami /.../.⁵²

Opazno je torej, da so avtorji v svoje definicije donatorske podobe postopoma pričeli pritegovati tudi njene ikonografske in formalne značilnosti ter razvoj skozi čas, s čimer so bile ozaveščene njene spreminjajoče se karakteristike. Prav ta razvoj pa je zaradi formalnih sprememb donatorske podobe pripeljal tudi do nekaterih dvomov glede uvrščanja posamičnih upodobitev med donatorske podobe.

V novejši literaturi donatorsko podobo izčrpno obravnava leksikografska enota *Stifterbild* v leksikonu *Lexikon des Mittelalters* iz leta 1999.⁵³ V opisu donatorske podobe na Zahodu je

⁴⁹ ZINSERLING 1957, str. 45.

⁵⁰ KOCKS 1971, str. 11.

⁵¹ STELE 1969, str. 309.

⁵² MENAŠE 1971, stolp. 498.

⁵³ GRAMS THIEME 1999, stolp. 173–174.

avtorica leksikografske enote Marion Grams-Thieme zapisala, da gre pri donatorski podobi v zahodnem kontekstu večinoma za upodobitev donatorja, ki je povezan s sakralnim umetnostnim naročilom, pri čemer donator ni nujno ista oseba kot naročnik. Donator je največkrat upodobljen klečeč v molitvi, pogosto pa predstavlja upodobitev darovane umetnine, kar se navezuje na tradicijo zgodnjekrščanske votivne podobe. Marion Grams Thieme je predstavila tudi razvoj donatorske podobe in zapisala, da se je donator na upodobitvah sprva pojavljal predvsem kot hierarhično pomanjšana oseba na robu slikovnega polja, ob nogah ali strani svete osebe ali pa je bil vključen v upodobljeni prizor. Nadalje je opozorila, da so donatorji od 15. stoletja dalje upodobljeni v istem ali skoraj istem merilu kot svetniki; ti svetniki ga priporočajo, donatorja pa spremlja krog razširjene družine. V tem času se začnejo pojavljati tudi že individualizirane poteze, zaradi česar številni pisci donatorsko podobo razumejo predvsem v kontekstu razvoja samostojnega portreta.⁵⁴ Moške osebe so ponavadi upodobljene na levi strani, torej na Kristusovi pomembnejši strani, ženske pa na desni.⁵⁵ Podoben opis razvoja donatorske podobe, kot ga je podala Grams Thiemova, najdemo tudi v doktorski disertaciji Angele Morisol Roberts, ki izpostavlja, da donatorska podoba ni vezana le na eno likovno zvrst in je prisotna skozi celoten srednji vek, in sicer tako v zahodnoevropskem prostoru kot v Bizancu, vendar pa je tekom časa in družbenih sprememb tudi sama doživela spremembe. Značilna molilna drža, kleče in s sklenjenimi rokami, se je v zahodem krščanstvu začela uveljavljati na prehodu iz 11. v 12. stoletje. Ta drža je bila iz vernikovega vsakdana v likovno umetnost prevzeta okoli leta 1300 in jo največkrat srečamo prav pri upodobitvah donatorjev. Robertsova poudarja, da se je v 14. stoletju uveljavil tip donatorske podobe, pri kateri je donator največkrat upodobljen med češčenjem Marije, ob tem pa v simbolnem smislu hkrati prevzema vlogo prvega kralja pri epifaniji. Upodobitve v 15. stoletju vse bolj sledijo težnji po individualizaciji in v likovnem smislu hierarhično enakovredni obravnavi s svetnikom, pri tem pa se upodobitev donatorja razširi tudi s krogom naročnikovih družinskih članov.⁵⁶

Sam sem na podlagi analize relevantne literature oblikoval svoje razumevanje donatorske podobe, pri čemer sem se držal prav tega izraza. Donatorsko podobo razumem torej kot upodobitev klečečega naročnika, ki je del religiozne upodobitve. Takšno odločitev dodatno

⁵⁴ GI. ROBERTS 2007, str. 20–24.

⁵⁵ GRAMS THIEME 1999, stolp. 173–174.

⁵⁶ ROBERTS 2007, str. 20–24. O načinu molitve v srednjem veku glej SCHMIDT 2000, str. 328; DAVIS 2012, str. 5–6.

utemeljuje dejstvo, da se je prav na začetku obdobja, obravnavanega v pričujoči disertaciji, pri upodabljanju donatorjev uveljavil prav takšen tip upodobitev. To seveda ne pomeni, da v tem času ne srečamo tudi drugačnih načinov upodabljanja donatorjev v sakralnih prostorih, vendar pa sem se v tej nalogi sam omejil na omenjeni tip, ki je tudi najpogostejši. Zbrano gradivo sem presojal glede na pravkar navedeno splošno uveljavljeno razvojno pot tega tipa donatorskih upodobitev. V tem kontekstu bi želel še omeniti eno od monumentalnejšo zasnovanih kompozicij, kjer nastopa klečeča figura z v priprošnje sklenjenimi rokami. Gre za ikonografski motiv Marije Zavetnice s plaščem, ki je v obravnavanem obdobju eden od priljubljenejših.⁵⁷ Če klečeči upodobljenci niso razpoznavni po svojih heraldičnih ali napisnih znamenjih, jih lahko zvečine razumemo kot simbolne upodobitve cerkvenih in posvetnih predstavnikov. V pričujočo disertacijo tako vključujem zgolj tiste klečeče figure pod Marijinim plaščem, ki jih lahko rodbinsko ali poimensko indentificiramo in prepoznamo kot naročnike.

2. 2. Funkcija donatorske podobe

V uveljavljeni umetnostnozgodovinski terminologiji ima donatorska podoba, ki predstavlja poseben problemski sklop pri raziskovanju upodabljanja naročništva v srednjeveških sakralnih prostorih,⁵⁸ v likovnih upodobitvah različne funkcije in se posledično prepleta s številnimi sorodnimi tipi podob. Nastopa lahko kot adoracijska podoba, dedikacijska podoba, votivna podoba in nagrobna slika, izpostaviti pa velja tudi njeno vlogo v razvoju samostojnega portreta. Prav tu pa se pojmovanje donatorske podobe nekoliko bolj zaplete. Predno si ogledamo problematiko posameznih terminov, naj še omenim, da v obravnavanem času lahko zasledimo še eno veliko, čeprav veliko redkejšo skupino donatorskih podob, ki različnim funkcijam prevzemajočim upodobitvam klečečih donatorjev sicer odgovarjajo po vsebini, po formalni tipologiji pa ne več. V tem primeru donator ni več prepoznaven z adoracijsko gesto ali upodobitvijo v pomanjšanem merilu, temveč je kot asistenčna figura vključen v sliko ali pa je v

⁵⁷ Za pregled motiva Marije Zavetnice s plaščem v slovenskem prostoru gl. LAVRIČ 2015. Iz njenega prispevka je razvidna tudi vsa osnovna literatura o tem ikonografskem motivu.

⁵⁸ Pomen naročnika in naročništva v srednjeveškem sakralnem prostoru pregledno obravnavajo: STUTZ 1955; *Für irdischen Ruhm und Himmlischen Lohn* 1995; MORGAN 2002, str. 93–122; JÄGGI 2004, str. 27–45; BORGOLTE 2012; *Patronage* 2013.

formalnih značilnostih poistoveten z nekim svetnikom. V takih primerih je donator lahko identificiran le po svojih obraznih potezah in ne več skozi formalne oblike njegove podobe.⁵⁹

Donatorska podoba lahko nastopa v funkciji adoracijske podobe. Slednjo je Wolfgang Medding leta 1964 v delu *Lexikon der christlichen Ikonographie* opredelil z besedami, da je adoracija izražena večinoma v klečeči gesti in z rokami, sklenjenimi pred prsmi, in da je pojem adoracije kot očitnega češčenja potrebno razmejiti od gest orantov in proskineze. Nanje se navezujejo tudi dedikacijske in votivne podobe in upodobitve večnega češčenja.⁶⁰ Dirk Kocks je v nadaljnjih raziskavah opozoril, da so adoracijske podobe, ki se pojavljajo na freskah in v tabelnem slikarstvu, problematične za uvrščanje v sklop donatorskih podob, saj je v teh primerih nejasno, ali gre dejansko za donatorske figure ali pa gre zgolj za spremljevalne figure ali pa alegorične podobe verujočih. Poleg tega je po njegovem mnenju v slikarstvu 14. stoletja mnogo profanih figur, ki nastopajo v svetih kontekstih, pa pri tem ne gre za donatorske podobe, marveč za asistenčne ali alegorične podobe. Te figure so pogosto predstavljene v adoracijskih gestah in se v velikostnem merilu sicer prav tako razlikujejo od svetih oseb, vendar pa so mišljene bolj kot del stranske pripovedi. Pogosto so na freskah ali tabelnih slikah vključene posamične svete spremljevalne figure v pomanjšanem merilu, ki nikakor niso mišljene kot donatorji, temveč lahko izvirajo iz svetniških legend.⁶¹

Donatorska podoba pa lahko nastopa tudi v funkciji dedikacijske podobe. Slednjo je Peter Bloch v delu *Lexikon der christlichen Ikonographie* leta 1968 opredelil kot podobo, ki upodablja prikazovanje ali predajanje oziroma ponujanje naročenega dela (knjige ali naročene umetnine, npr. arhitekturnega modela) osebi višjega sloja. Kocks dedikacijsko podobo ločuje od donatorske podobe. To pojasnjuje z razlago, da je dedikacijska podoba donatorski formalno sicer podobna, vendar predstavlja vsebinsko drugačen motiv, saj ne gre za religiozno upodobitev.⁶² Pri tem je potrebno opozoriti, da ta razlaga ne izkjučuje funkcije donatorske podobe kot dedikacijske, saj Kocks v svoji disertaciji obravnava samo donatorje v religioznem, ne pa tudi v posvetnem kontekstu. Takšno omejitev sem v tej nalogi sprejel tudi sam, čeprav se je med raziskavo izkazalo, da v obravnavanem času na Štajerskem donatorskih podob v posvetnem kontekstu pravzaprav sploh ni. Potrebno se je torej zavedati, da kot dedikacijska lahko donatorska podoba

⁵⁹ KOCKS 1971, str. 14–15.

⁶⁰ MEDDING 1994², stolp. 117.

⁶¹ KOCKS 1971, str. 12.

⁶² BLOCH 1994², stolp. 492.

nastopa le v umetnostnih delih s posvetno vsebino. Posebno težavo predstavlja tipologija dedikacijske podobe v knjižnem slikarstvu, ki jo je Lieselotte Zinserling leta 1957 opredelila na naslednji način:

*Dedikacijska podoba imenujemo v knjižnem slikarstvu upodobitev posvetila knjige: avtor, pisar ali prevajalec, priložnostno tudi donator ali naročnik, predajajo rokopis pomembnejši laični ali cerkveni osebi, ki je hkrati lahko naročnik rokopisa.*⁶³

Problem pri dedikacijski podobi v iluminiranih rokopisih predstavlja torej dejstvo, da ni jasno, ali gre pri izročevalcu knjige za donatorja ali ne, poleg tega sta lahko pisar in avtor rokopisa predstavljena brez atributov knjige in sta zlahka zamenljiva z donatorsko podobo.⁶⁴

Omeniti je treba tudi termin votivna podoba, ki ga France Stele uporablja kot sopomenko izraza donatorska podoba.⁶⁵ Angela Morisol Roberts izraza votivna podoba in donatorski portret uporablja izmenjajoče in enakovredno, a meni, da je drugi termin bolj splošen. Kot votivne tako po njenem mnenju lahko razumemo tiste upodobitve, pri katerih je donatorjeva identiteta pogosto izgubljena, kar poudarja funkcijo prošnje za milost ali kot izraz hvaležnosti za prejeto milost.⁶⁶ Funkcijo izraza hvaležnosti poudarjata tudi definiciji votivne podobe v *Lexikon der christlichen Ikonographie* in v leksikonu Cankarjeve založbe *Likovna umetnost*. Tamkaj pod tem geslom beremo:

*Votivne podobe, votivne slike, table, ex voto, razni predmeti (kipi, slike, trofeje itd.), prineseni božanstvu, heroju, umrlemu ali svetniku, bodisi iz pobožnosti in posebnega čaščenja, ali pa v izpolnitev zaobljube za doseg posebnih pomoči ali iz hvaležnosti za uslišano prošnjo; pogosto shranjeni v kulturnih krajih in stavbah.*⁶⁷

Sklepamo torej lahko, da se je pomen pojma votivna podoba iz označevanja božanstvu, heroju, umrlemu ali svetniku podarjenih predmetov prenesel na označevanje podobe, ki tovrstno darovanje upodablja oz. nanj opozarja implicitno.

Donatorska podoba pa ima lahko tudi funkcijo nagrobne upodobitve. V tej vlogi največkrat nastopa v mediteranskem prostoru, kjer je kompozicijsko umeščena nad grobom umrlega. Te

⁶³ ZINSERLING 1957, str. 46.

⁶⁴ KOCKS 1971, str. 12.

⁶⁵ STELE 1925, str. 143.

⁶⁶ ROBERTS 2007, str.

⁶⁷ *Likovna umetnost* 1979, str. 279.

upodobitve se s formalnega vidika ne razlikujejo od donatorskih podob, ki prikazujejo živega naročnika. Pri teh upodobitvah je tako še bolj poudarjen njihov memorialni vidik. Po mnenju Marion Grams Thieme dejstvo, da na donatorskih upodobitvah mestoma nastopajo tudi mrtve osebe, poudarja tesno povezavo donatorske podobe z že v 14. stoletju predvsem na Nizozemskem razširjenimi podobami epitafov. Donatorska podoba po njenem mnenju dokazuje naročnikovo povezavo z naročilom in tako služi kot dokaz, da je on omogočil nastanek določenega umetnostnega spomenika ali likovne umetnine, hkrati pa služi tudi hvaležnemu spominu nanj oziroma na njegovo družino ter ohranja nanj večni spomin. S tem se odpira tudi širok eshatološki spekter vloge, ki so jo imele donatorske podobe, saj so naročniki s takšnimi upodobitvami simbolično izražali tudi vero v pozemeljsko življenje.⁶⁸ O tem, kot omenjeno, v svoji disertaciji piše že Dirk Kocks, bližino donatorske podobe z epitaфом in nagrobno podobo, ki se je nahajala na lokaciji groba, pa omenja tudi France Stele.⁶⁹

Na podlagi predstavljenih funkcij, v katerih lahko nastopa donatorska podoba, vidimo, da je bil donator kot naročnik v 14. ali 15. stoletju na Štajerskem lahko upodobljan kot adorant, kot votivni darovalec ali v smislu nagrobne upodobitve. Na tem mestu je potrebno poudariti, da je donatorska podoba vendarle v večini primerov nosilka spominske funkcije, pri tem pa ne smemo pozabiti niti na reprezentančno vlogo, ki se ob njej vzpostavlja. Kot že nakazano, razmislek o donatorski podobi pogosto poudarja tudi njeno vlogo pri izoblikovanju samostojnega portreta. Pri tem gre za posebno problematiko, ki jo bom razdelal v naslednjem podpoglavju.

2.3 Med donatorsko podobo in portretom

Portret kot ena od nasploh redkih profanih tem v srednjeveški likovni umetnosti nastopa le sporadično. Poleg tega pri portretnih upodobitvah iz srednjega veka ne gre le za prepoznavno in verodostojno upodobitev določene osebe, marveč je treba na portret gledati tudi v širokem družbenem in političnem kontekstu, v katerem je nastal. Portret v sodobnem razumevanju te besede se je izoblikoval v času renesančnega preporoda in od tedaj naprej gledalcu posreduje oziroma mu vizualizira v prvi vrsti individualnost portretirane osebe, kar je potrebno razumeti v kontekstu tedanjega humanizma in s tem povezanega izpostavljanja individuumu.⁷⁰ Poskuse

⁶⁸ GRAMS THIEME 1999, stolp. 174.

⁶⁹ STELE 1969, str. 314.

⁷⁰ Primerjalno: MENAŠE 1971, stolp. 1678–1679; KELLER 1994², stolp. 446–455.

upodabljanja individuuma, ki so se dokončno uveljavili z nastopom humanistične misli in renesanse, pa lahko najdemo že tudi v srednjeveški likovni umetnosti. V tem polju se je znašla tudi donatorska podoba, ki združuje religiozno in profano. Pri donatorski podobi klečečega naročnika z rokami, sklenjenimi v molitev, gre tako v zahodnoevropski kot v bizantinski umetnosti največkrat za reprezentativno upodobitev v religioznem kontekstu. Skladno s srednjeveškimi principi je svetnik ali prizor iz svetnikove legende bistveno večji od upodobitve donatorja, ki pa je s svojo prisotnostjo vendarle vključen v prizor. Po principu *individuum est ineffabile* pa je srednjeveškemu človeku zadoščalo, da je upodobljenec večinoma prepoznaven prek napisov, ikonografskih elementov, celo drže in heraldičnih znamenj, ne pa tudi po portretnih značilnostih.⁷¹ To potrjujejo tudi raziskave srednjeveških pečatov. Mariam Bedoz-Rezak je v svoji študiji z naslovom *When Ego Was Imago* iz leta 2011 ugotovila, da so bili vladarji prepoznavni prav preko ikonografskih simbolov in heraldičnih elementov, ne pa po obraznih karakteristikah. Simbolna znamenja so jim torej služila kot ključ za formulacijo socialne identitete in izraz individualnosti.⁷² Znotraj omenjenega okvirja ikonografskih formulacij in idealiziranih reprezentacij na vladarskih pečatih je bila torej identiteta »lastnika« pečata, mestoma upodobljenega tudi z obrazom, prepoznavna zaradi pridanih simbolov, obrazne podobe pa so bile idealizirane.

Tipizirane srednjeveške upodobitve naročnikov, ki pa jim lahko pripišemo tudi že podajanje nekaterih karakternih značilnosti upodobljenca, se pričnejo posamično pojavljati od začetka 14. stoletja dalje, in sicer tako v Sredozemlju⁷³ kakor tudi v zahodnoevropskem prostoru.⁷⁴ Gerhard Schmidt je na to opozoril s primerjavo dveh upodobitev prošta Štefana v Klosterneuburgu.⁷⁵ V vlogi naročnika zasteklitve klosterneuburškega križnega hodnika ga še vidimo kot idealiziranega mladeniča, na najverjetneje sočasnem prizoru Križanja iz znamenitega Verdunskega oltarja, ki je nastal po letu 1330, pa je upodobljen v resnični starosti zrelega moškega. V 15. stoletju gre ta razvoj še dlje. Družbene spremembe v tem obdobju se v razvoju donatorske podobe ne kažejo le v potrebi po vse večji individualizaciji, ampak tudi v enakovredni likovni obravnavi naročnika in svetnikov, ob katerih je le-ta upodobljen. Preobrat v upodabljanju donatorske podobe je jasno

⁷¹ PERKINSON 2013, str. 258.

⁷² BEDOS REZAK 2011, str. 75 in nadaljnje.

⁷³ KOCKS 1971, str. 265–268.

⁷⁴ LINHART 2013, str. 12–15.

⁷⁵ SCHMIDT 2000, str. 469.

razviden v slikarstvu Jana van Eycka,⁷⁶ kjer je naročnik upodobljen v enaki velikosti kot svetniška oseba. Na okoli leta 1435 nastali spominski sliki kanclerja Rolina (Louvre, Pariz) je religiozna in profana tematika predstavljena v enakovredni velikosti. Tudi na diptihih, ki so bili namenjeni javnemu in zasebnemu češčenju, lahko sledimo težnjam po enakovrednem upodabljanju akterjev, pri tem pa je naročniku dodeljeno celo lastno polje za upodobitev. Novo vlogo donatorske podobe še dodatno dokazuje upodobitev profanega subjekta v religiozni temi, kot recimo na Melunskem diptihu Jeana Fouqueta iz okoli leta 1452 (Marija z Jezusom, Koninklijk Museum, Antwerpen; Portret Etienna Chevalierja, Gemäldegalerie, Berlin).⁷⁷ Diptih je zasnovan kot portret naročnika v lastnem polju, dodana pa mu je podoba Marije v lastnem polju. V smislu iskanja novih vsebinskih konotacij donatorske podobe ne gre spregledati dejstva, da je naročnik diptiha Etienne Chevalier, ki je na njem upodobljen, v podobi Device Marije dal naslikati resnično osebo, preminulo Agnes Sorel.

Kljub nadgrajenim vsebinskim in formalnim izhodiščem, ki so vplivala na individualizacijo upodobitve naročnika, lahko o nastanku avtonomnega portreta govorimo šele po njegovi osamosvojitvi iz širšega, religioznega konteksta.⁷⁸ Težnje po izoblikovanju samostojnega portreta prvič zasledimo v poznem srednjem veku, in sicer v navezavi na reprezentančno podobo vladarjev. Te upodobitve so nastale z izključnim namenom, da posameznika prikažejo v njegovi realistični podobi. Temu je zadostovalo tabelno slikarstvo manjšega formata, ki je prikazovalo doprsno upodobitev portretiranca v bolj ali manj naravni velikosti.

Najzgodnejša ohranjena primera prikazujeta vladarja. Najverjetneje je že okoli leta 1349 pod italijanskim vplivom nastal portret francoskega kralja Ivana II. Dobrega (Louvre, Pariz),⁷⁹ ki nakazuje prve značilnosti portreta. Prav tako tudi pri nekoliko mlajšem portretu avstrijskega vojvode Rudolfa IV. Ustanovitelja (Diözesanmuseum, Wien),⁸⁰ ki je nastal med letoma 1358 in 1365 v oblikovanju las in nosu prepoznamo individualne značilnosti. V primerjavi s profilnim portretom Ivana II. je Rudolf IV. upodobljen v tričetrtinskem pogledu in v ožjem izrezu, pri katerem dominira krona. Dejstvo, da je bil francoski kralj sprva upodobljen brez prepoznavnih insignij in da je bil zapis njegovega imena na portret dodan naknadno, spodbuja k misli o hoteno poudarjenih in zlahka prepoznavnih karakternih potezah portretiranca že v času nastanka upodobitve. Da ni šlo za osamljena primera zgodnje portretistike, lahko sklepamo vsaj še po

⁷⁶ LINHART 2013, str. 16–17.

⁷⁷ SOUDAVAR 2008, str. 3.

⁷⁸ SYSON 1998, str. 9–10.

⁷⁹ SCHMIDT 2000, str. 468.

⁸⁰ LINHART 2013, str. 13.

karakteriziranih upodobitvah rimsko-nemškega cesarja Karla IV. Luksemburškega. Kljub temu, da se njegov portret ni ohranil, pa fiziološke podrobnosti upodobitev nakazujejo na obstoj individualiziranih predlog.⁸¹

S kakšnim namenom so nastale prve portretno zaznamovane upodobitve, lahko le domnevamo. Najbrž ne bo narobe, če jim pripišemo vsaj značaj reprezentacije vizualiziranih političnih ambicij njihovih naročnikov in s tem povezanega grajenja lastne *memorie*.⁸² Omenjeni primeri zgodnje portretistike v sočasni likovni umetnosti niso naleteli na neposreden odmev. Čeprav so v nemško govorečem in italijanskem prostoru obstajali določeni trendi po avtonomni vizualizaciji, ki so posamično izstopali iz idealizirane stereotipnosti, se je k individualni upodobitvi posameznika komaj v drugi polovici 15. stoletja izrazito obrnilo flamsko slikarstvo. Na tej podlagi se je izoblikoval avtonomen portret, kot ga poznamo še danes. Pri tem je pomembno vlogo, kot prikazano, odigrala prav srednjeveška donatorska podoba.

⁸¹ SCHMIDT 2000, str. 468.

⁸² HORCH 2001.

3. DONATORSKA PODOBA NA ŠTAJERSKEM

V tem poglavju so predstavljeni vsi evidentirani spomeniki z donatorsko podobo iz 14. in 15. stoletja na Štajerskem. Zbrano gradivo je predstavljeno po abecednem vrstnem redu kraja, v katerem se nahajajo. Kraju sledi navedba spomenika. Znotraj posamezne lokacije so najprej kratko povzeti osnovni zgodovinski podatki o posameznem arhitekturnem spomeniku, prav tako je v osnovnih potezah predstavljena njegova stavbna zgodovina s posebnim poudarkom na del spomenika, kjer se donatorska upodobitev tudi nahaja.

V drugem odstavku sledi pri tistih lokacijah, kjer je donatorska podoba ohranjena v stenskem slikarstvu, omemba mest, na katerih so se v posameznem spomeniku ohranile srednjeveške poslikave. Nato sledi analiza donatorske podobe, ki jo sestavljajo njen opis, navedena so že znana dejstva, sprejeta datacija in slogovna umestitev.

V naslednjem odstavku sledi moja analiza in interpretacija donatorske podobe, ki jo postavljam tudi v primerjalni kontekst, v prvi vrsti s preostalimi donatorskimi podobami obravnavanega časa na Štajerskem, kjer pa je to smiselno ali mogoče, pa tudi v širšem (srednje)evropskem prostoru.

V primerih, ko je v posameznem spomeniku ohranjenih več donatorskih podob, si te sledijo po posameznih likovnih zvrsteh (stensko slikarstvo, slikana okna, arhitekturna plastika) in znotraj teh kronološko od najstarejše naprej.

Vsaki kataložni enoti je dodana tudi najnovejša literatura, iz katere pa so razvidne tudi vse starejše objavljene obravnave posameznega spomenika.

V drugem delu tega poglavja je predstavljena analiza obravnavanih spomenikov na podlagi v prvem poglavju predstavljenih raziskovalnih hipotez, ki so mi služile za izhodišče pri analizi posameznih donatorskih podob. Iz analize je razviden tako razvoj donatorske podobe v 14. in 15. stoletju na Štajerskem kakor tudi njene ikonografske posebnosti in funkcije, v katerih nastopa.

Pred pregledom posameznih lokacij in donatorskih podob je priložen shematski zemljevid z vrisanimi lokacijami krajev, v katerih so posamezni spomeniki z upodobitvami naročnikov. Slikovno gradivo za posamezen spomenik je priloženo na digitalnem mediju (CD).

Karta 1: Lokacije donatorskih podob na Štajerskem (izris: Nejc Bernik)



3.1 Spomeniki

3.1.1 Bistrica ob Sotli, župnijska cerkev sv. Petra

Župnijska cerkev sv. Petra v Bistrici ob Sotli sodi med najstarejše cerkve na Slovenskem. Ob koncu 10. stoletja so jo kot lastniško cerkev zgradili Pilštajnski grofje. Sv. Ema Koroška, zadnja iz rodu pilštajnskih grofov, jo je prepustila ženskemu samostanu v Krki na Koroškem. Po letu 1461 jo je prevzela novoustanovljena ljubljanska nadškofija, med velikimi spremembami v 19. stoletju pa so jo priključili lavantinski škofiji s sedežem v Mariboru. Med konservatorskimi raziskavami so bili na robovih pročelja odkriti kamni, obdelani po predromanskem načinu gradnje, iz česar je mogoče sklepati, da je v sedanji zgradbi še vedno ohranjena prvotna, predromanska ladja. V 17. in 18. stoletju je bila cerkev predelana, ohranila pa je gotski prezbiterij, ki je bil postavljen dve stoletji prej, ko je nadomestil prvotni (pred)romanski oltarni prostor. Notranjost cerkve je bila v srednjem veku po vsej verjetnosti vsaj dvakrat poslikana: leta 1452 je bil poslikan prezbiterij, v začetku 16. stoletja pa severna ladja in del prezbiterija. Freske so odkrili leta 1970 in jih restavrirali dve leti kasneje med obnovo cerkve.⁸³

Obsega prvotne poslikave zaradi kasnejših predelav cerkve ni mogoče jasno določiti. V prezbiteriju so ohranjene poslikave dela oboka in stenskih podločij vzhodne in severovzhodne stranice ter severne stene. Ikonografska shema obočne poslikave nad oltarjem temelji na zamisli Kristusa v slavi s prvinami Zadnje sodbe. V središčnem rombu nad oltarjem je podoba na mavrici sedečega Kristusa Sodnika, v celi postavi pa sta na obeh vzhodnih sosvodnicah upodobljena sveti Pavel z mečem in sveti Peter s ključem. Ikonografska shema obočne celote je torej v celoti precej podobna tako imenovanim kranjskim prezbiterijem, le da ni izpeljana tako strogo. Evharistični Kristus je upodobljen z razširjenimi rokami in v plašču, kar je za pozni srednji vek dokaj neobičajno, razkrita pa je njegova srčna rana, iz katere krvavi v kelih, ki stoji na tleh na njegovi desni strani, skozi dlani pa mu rasteta vinska trta in žitni klas. Ob Kristusu je na njegovi levi strani nekoliko nižje od njega okrnjena upodobitev klečečega moža, po oblačilu sodeč duhovnika (sl. 1), ki ga lahko po vsej verjetnosti enačimo z naročnikom poslikave, kajti pod sliko je dvovrstični latinski napis v gotici: *Hoc opus fecit d(omi) n(u)s michael*

⁸³ HÖFLER 2004, str. 81; HÖFLER 2016, str. 362–363.

*p(res)b(i)t(er) pl(e)b(an)us sui d(omi)ni anno / domini millesimo quadri(n)gentesimo qui(n)quagesimo ii.*⁸⁴ Pod Evharističnim Kristusom lahko torej preberemo, da je poslikavo prezbiterija naročil gospod župnik Mihael leta 1452. Mehko valujoča oblačila ter lepi in neizraziti obrazi izkazujejo tradicijo mehkega sloga, ki se je pri nas še dolgo upiral modernejšim težnjam gotskega realizma. Težnje po sodobnejšem upodabljanju se avtorja fresk v župnijski cerkvi sv. Petra torej še niso dotaknile.

Donatorska podoba izstopa po svoji eksegetski motiviki, o čemer priča že sam izbor ikonografskega motiva Evharističnega Kristusa. Dodatno to podkrepljuje tudi pozicija v samem prezbiteriju tik pod obokom in neposredno nad oltarjem, ob katerem je upodobljeni župnik opravljal vsakodnevno mašno daritev. V smislu vizualne recepcije bi lahko donatorsko podobo razumeli kot ponovitev realnega obreda maše, pri kateri se vino in kruh v rokah duhovnika spremenita v Kristusovo telo in kri. Duhovnik tako na upodobitvi ne časti le Kristusa samega, temveč tudi zakrament evharistije oziroma njegovo simbolno upodobitev, ki je Kristus sam. Donator se je tako dal upodobiti ob prizoru, pri katerem je vsakodnevno v smislu njegovega imitiranja Kristusovega dejanja pri zadnji večerji (*imitatio Christi*) takšno daritev tudi opravljal. V obravnavanem gradivu srečamo sorodno upodobitev v župnijski cerkvi sv. Janeza Krstnika v Stralleggu, kjer pa donator nastopa ob Kristusu trpinu, ki bi ga glede na dejstvo, da je vkomponiran v kuliso naslikanega tabernaklja, lahko tako kot v Bistrici razumeli v navezavi na evharistijo. Pri bistriški upodobitvi gre za teološko tehtno premišljen izbor ikonografskega motiva, ki bi jo lahko razumeli tudi kot mistično prefiguracijo opravljenega obreda.

Literatura: HÖFLER 2004, str. 81–83.

3.1.2 Bruck an der Mur, podružnična cerkev Maria im Walde (nekdanja minoritska cerkev)

Minoritski samostan v Mostu na Muri je bil ustanovljen leta 1272 ali 1273. Po zadnjih raziskavah so samostan ustanovili grofje Pfannberški, konkretno Ulrik IV. Pfannberški (1270–1320), z ustanovo pa so bili v srednjem veku neposredno povezani tudi grofje Montfortski, ki so

⁸⁴ HÖFLER 2004, str. 82.

v samostanski cerkvi imeli svojo grobnico. Gradnja cerkve minoritskega samostana je bila končana v sredini devetdesetih let 13. stoletja. Med 1655 in 1678 je bila prvotno ravnokrita ladja obokana s štirimi polami križnorebrastih obokov, na severni steni tretje traveje v smeri proti vzhodu pa je bila prizidana samostojna kapela. Gotski dolgi kor je razdeljen na dve križnorebrasto obokani kvadratni poli, ki ju na vzhodni strani dopolnjuje petosminski zaključek. Rebra v prezbitariju slonijo na slokih polkrožnih služnikih s kapiteli.⁸⁵

V drugi poli južne stene prezbitarija se je le delno ohranil fragment nekoč obsežnejše, a danes uničene poslikave. Prikazuje angela, ki priporoča dve donatorici (sl. 2) proti osrednjemu delu v celoti uničene poslikave. K figuralnemu prizoru v zgornjem pasu pripadata spodaj naslikana grbovna ščitka Reineških (Reineck/Rhinegg pri Gemündu na Spodnjem Frankovskem) in Montfortskih, eno od imen donatoric pa razkriva napis: *...JRCH(PIIT) + D(OMI)NA VDELHADI[...* Po genealoških raziskavah Elge Lanc pa tega imena ni mogoče povezati z nobeno od pripadnic obeh heraldično predstavljenih družin. Slogovno in časovno sočasna je tudi prav tako izredno kakovostna poslikava z upodobitvijo Marije ob bralnem pultu na severni steni prezbitarija, ki pa po ugotovitvah Elge Lanc vsebinsko ni povezana z upodobitvijo donatoric, nastanek poslikave pa postavlja v leta 1360/70.⁸⁶

V ikonografskem smislu izstopa upodobitev donatoric, ki ju priporoča angel. V primerjalnem štajerskem kontekstu takšen primer srečamo samo še enkrat, in sicer v cerkvi sv. Duha v Slovenj Gradcu. Tudi sicer angeli kot spremljevalci donatorjev nastopajo zelo redko, pogosteje pa jih srečamo v italijanskem stenskem in tabelnem slikarstvu, kjer nastopajo kot varuhi. Kot ugotavlja Henriette Mendelsohn, se v umetnosti naročniki za časa življenja raje upodabljajo s svetniki, pri upodobitvah že pokojnih oseb pa pogosteje nastopajo angeli.⁸⁷ Glede na to, da so bili v literaturi v poslikavi bruškega prezbitarija slogovno že prepoznani italijanski oz. trecentistični vplivi,⁸⁸ lahko temu na podlagi analize donatorske podobe pritrdimo tudi z ikonografskega vidika. Opozoriti pa bi bilo potrebno tudi na možnost, da bi bila bruška poslikava lahko povezana z grobovi imenitnejših dobrotnikov samostana, ki bi lahko svoje zadnje počivališče našli prav v

⁸⁵ DONIN 1935, str. 40–50; *Dehio Handbuch* 1982, str. 53–56; SCHEDL 2000, str. 228–229; LANC 2002, str. 44–45.

⁸⁶ LANC 2002, str. 49–50.

⁸⁷ Gl. MENDELSON 1907, str. 75–78.

⁸⁸ Prva že REICHMANN 1925, str. 23 in nasl.; FRODL 1951, str. 99 in nasl.

prezbiteriju cerkve. Na to bi lahko kazala tudi prisotnost angela in pridana grba, ki bi lahko označevala mesto pokopa. Primerjalno k temu lahko navedemo ptujski dominikanski samostan, kjer so bili v prezbiteriju pokopani Ptujski gospodje, tudi ustanovniki samostana, njihov grob pa so v cerkvi izpričevali njihovi grbi na slavoločni steni in na oboku med obema slavolokoma. Prav v tem delu pa je bil tudi vhod v grobnico.

Literatura: KIRCHWEGER 2000, str. 459–460; LANC 2002, str. 44–58; HÖFLER 2003, str. 214; VIDMAR 2006, str. 179–180.

3.1.3 Celje, cerkev Marijinega vnebovzetja (nekdanja minoritska cerkev)

Po redovni tradiciji je bil samostan manjših bratov ustanovljen leta 1241, prvič pa se omenja leta 1310, ko je bila posvečena cerkev. Za njegove ustanovnike štejejo Vovbrški grofi. Samostan je bil postavljen v severozahodnem delu predmestja srednjeveške trške naselbine. Stavbno gmoto je na južni strani sooblikovala cerkev, na severni strani pa samostanski kompleks. O stavbni zgodovini cerkve je znanega le malo, saj se je do danes ohranila le njena močno prezidana ladja. Zaenkrat mora tako ostati odprto, če je bil ladji že ob začetku prizidan dolgi kor, ki je, kot je bilo mogoče na novo odkriti tekom priprave pričujoče disertacije, obsegal kar štiri pole s petosminskim zaključkom, ali pa se je to zgodilo komaj v času Celjskih grofov, okoli leta 1400. Šlo je za največji znani dolgi kor pri nas, po tipologiji arhitekture pa je po mojem mnenju primerljiv s korom nekdanje minoritske cerkve v Gradcu iz leta okoli 1330. Vsekakor lahko Celjske grofe štejemo med največje dobrotnike samostana, saj so v cerkvi imeli tudi svojo družinsko grobnico. Cerkev je bila barokizirana konec 17. stoletja, nato pa še okoli leta 1745. Po razpustu samostana leta 1808 je v sakralni funkciji ostala le cerkvena ladja, prezbiterij in samostanski kompleks pa so bili ali podrti ali pa močno prezidani. V drugi polovici 19. stoletja je bila preurejena v neoromanskem slogu, na severni strani pa je bil zgrajen zvonik, ki je nadomestil prvotna zvonika ob dolgem koru.⁸⁹

⁸⁹ OROŽEN 1880, str. 150–184; MAROLT 1931, str. 60–74; CURK 1989, str. 236–237; PESKAR 2005, str. 189–191; CURK-RADOVANOVIČ-VIDMAR 2008, str. 59–62. Primerjaj tukaj poglavje 4.

Od srednjeveške stavbne plastike se je v cerkvi ohranilo le nekaj fragmentov (sklepnik, rebra) in monumentalni timpanon z donatorsko upodobitvijo Celjskih grofov (sl. 3). Timpanon je uzidan nad današnjimi zakristijskimi vrati. Izdelan je v izrazitem visokem reliefu, ki skorajda prehaja v polnoplastičnost. V centru kompozicije je upodobljena Marija, sedeča na prestolu, pod katerim je v perspektivični skarjšavi podana figura meniha. Nad Marijino glavo sta na levi in desni strani upodobljena angela z visoko razprostrtimi krili. K Mariji se v trikotni kompoziciji z leve in desne strani obračata klečeča donatorja. Čeprav so si raziskovalci enotni, da gre pri tem za upodobitev Celjskih grofov, je njuna identifikacija v literaturi različna. Marijan Marolt ju je tako prepoznal kot Hermana I. in Viljema I., nastanek timpanona pa postavil na konec 14. stoletja.⁹⁰ Emilijan Cevc je v klečečih grofih videl podobo Hermana I. in Hermana II, nastanek timpanona pa postavil v čas okoli leta 1370.⁹¹ Med zadnjimi se je njune identifikacije lotil Robert Wlattnig, ki je v upodobljenih grofih prepoznal Ulrika I. in Hermana I., ki bi se naj dala na timpanonu upodobiti takoj po očetovi smrti leta 1360.⁹² Ustavil se je tudi pri vprašanju funkcije timpanona in izpostavil možnost njegove eshatološke interpretacije, hkrati pa opozoril, da namestitev nad zakristijska vrata bržkone ni prvotna. Wlattnig se je oprl tudi na dejstvo, na katero je opozoril že Emilijan Cevc pred njim.⁹³ Celjska grofa sta namreč upodobljena precej večja kot Marija z Jezusom, h kateri se obračata v priprošnji, pri čemer bi lahko po Cevčevem in Wlattnigovem mnenju šlo za ponovitev milostne Marijine podobe iz notranjščine cerkve.

Donatorsko upodobitev Celjskih grofov bi lahko razumeli predvsem v smislu izredne memorialne funkcije, vendar ne samo zaradi njene sepulkralne motivike, nakazane predvsem z žalujočima angeloma ob Mariji, ki bi se lahko navezovala na upodobljena grofa, temveč tudi zato, ker so Celjski grofje v samostanski cerkvi imeli svojo družinsko grobnico. Zaradi svoje izjemne zgodovinske vrednosti (edina znana ohranjena donatorska podoba Celjskih grofov) in zaradi njene izstopajoče ikonografije (velikostna razmerja, žalujoča angela) ter zaradi številnih odprtih vprašanj v zvezi s tem timpanonom, je temu reliefu v tej doktorski disertaciji posvečeno samostojno poglavje. V njem obravnavam tako njegovo ikonografijo kakor tudi vprašanja njegove funkcije, namena, zgodovinskega pomena in prvotne lokacije.

⁹⁰ MAROLT 1931, str. 66.

⁹¹ CEVC 1963, str. 363, op. 24.

⁹² WLATTNIG 1995, str. 152–153.

⁹³ CEVC 1963, str. 98–99.

Literatura: MAROLT 1931, str. 66; GARZAROLLI VON THURNLACK 1941, str. 97; CEVC 1963, str. 100–104; WLATTNIG 1995, str. 152–153; PESKAR 2005, str. 189–191.

3.1.4 Celje, stolna in župnijska cerkev sv. Danijela

Samostojna župnija je bila v Celju ustanovljena, ko so si v 12. stoletju na zgornjem gradu v Celju svoj sedež utrdili Vovbržani. Ti so sprva posedovali tudi patronat nad župnijo, a so pravico do patronata leta 1300 prepustili klarisam v Judenburgu, že leta 1319 pa si je vse pravice nad župnijo lastil oglejski patriarh Pagan. Tudi v nadaljevanju je patronat pogosto menjal lastništvo: leta 1362 je bil v rokah deželnega kneza, kmalu zatem Žovneških oziroma Celjskih, po njihovem izumrtju leta 1456 pa so si pravico lastili Habsburžani.⁹⁴ Po mnenju Johanna Grausa in Marijana Marolta je bila današnja cerkev svetega Danijela zgrajena na prostoru stare romanske enoladijske cerkve.⁹⁵ Romanski ladji naj bi nato v začetku 14. stoletja prizidali stranski, ob vogalih pa postavili dva zahodna zvonika z emporo v notranjosti. Ivan Stopar⁹⁶ v nasprotju s to tezo meni, da je bil ladijski del pred letom 1306 enotno zasnovan v obliki zgodnjegotske triladijske bazilike z ravnimi lesenimi stropovi in pevskim korom, s kvadratnim oltarnim prostorom in ravnimi zaključki stranskih ladij. Zvonik, ki je bil le eden, pa naj bi v severozahodnem vogalu prizidali šele v drugi polovici 14. stoletja. Robert Peskar ugotavlja, da takšni razlagi bolj ali manj pritrjuje tudi današnje stanje. Dodaja sicer, da je v jugozahodnem vogalu res nekaj starejših arhitekturnih ostankov, ki pa bi jih težko povezali z domnevnim drugim zahodnim zvonikom.⁹⁷ Konec 14. stoletja oziroma v začetku 15. stoletja so ob severni strani prezbiterija zgradili kapelo Žalostne Matere božje, ki je bila sprva posvečena svetim trem kraljem. Robert Peskar v zvezi z njeno stavbno zgodovino predpostavlja dve fazi: gradnja naj bi bila začeta v zadnji četrtini 14. stoletja, obokanje pa naj bi sledilo po krajši prekinitvi in bilo realizirano okoli leta 1400.⁹⁸ Janez Höfler datacijo nastanka kapele po eni strani pušča odprto in ponovno opominja na v starejši literaturi pogosto omenjeno listino iz leta 1413, v kateri se tega leta omenja posvetitev neke kapele v

⁹⁴ HÖFLER 2016, str. 335–337.

⁹⁵ GRAUS 1887, str. CXCI–CXCVIII; MAROLT 1931, str. 8.

⁹⁶ STOPAR 1971, str. 54–56, 62.

⁹⁷ PESKAR 2005, str. 183.

⁹⁸ PESKAR 2005, str. 184.

Celju,⁹⁹ po drugi strani pa sprejema umestitev kapele v čas okoli leta 1400.¹⁰⁰ Höfler (in za njim sorodno Robet Peskar) v naslonu na Sama Štefanaca navaja tudi, da gre pri kapeli nedvomno za ustanovo Celjskih grofov.¹⁰¹ Pod njihovim okriljem je bil leta 1380 postavljen tudi dolgi kor cerkve, za izgradnjo katerega naj bi poskrbel grof Herman I., ki naj bi bil tudi ustanovitelj cerkve. Kapela velja za zakladnico slikarskih in kamnoseških del, na katera je imela bistven vpliv rodbina Celjskih grofov. K današnji podobi cerkve je občutno pripomogla obnova med leti 1963 in 1969. Izvajal jo je celjski Zavod za varstvo naravne in kulturne dediščine, vodil pa jo je konservator Ivan Stopar, ki je rezultate dve leti kasneje objavil v posebni monografski publikaciji.¹⁰² Cerkev je doživela veliko predelav, pri čemer k sreči njena prvotna arhitektura ni bila bistveno okrnjena, a je bilo izgubljenih več poslikav.¹⁰³

Kljub številnim poznejšim gradbenim posegom in kljub temu da je bilo izgubljenih veliko poslikav in bržkone celo večina gotskih skulptur, je cerkev sv. Danijela še vedno eden najpomembnejših in najbolj celostnih spomenikov gotske umetnosti na naših tleh, predvsem pa zrcali moč in umetnostne povezave njenih zavetnikov, Celjskih grofov in knezov, ki so bili gotovo najpomembnejši slovenski plemiški meceni v poznem srednjem veku. Prezbiterij je bil poslikan v različnih obdobjih in v različnih slogovnih usmeritvah. Poslikave na oboku razkrivajo dve fazi nastanka, enako pa se velja tudi za srednjeveške stenske poslikave na stenah. Zelo kakovostna je upodobitev Poklona svetih treh kraljev. Slogovna analiza kaže na umetnike tako imenovanega drugega oziroma »grdega« praškega sloga, ki je bil znan po rahlo karikiranih obrazih in je k nam prišel preko Dunaja. Poslikava je po vsej verjetnosti nastala v zadnjem desetletju 15. stoletja. Ne bistveno kasneje so po Höflerjevem mnenju nastale tudi freske na oboku kapele Žalostne Matere božje, ki so jih odkrili leta 1967 in so izvrsten primer tako imenovanega mehkega sloga zgodnjega 15. stoletja.¹⁰⁴ V cerkvi je danes ohranjena ena donatorska podoba, (vsaj) dve pa sta uničeni. Na srednjem slopu južne arkadne vrste v ladji, kjer so kasneje prizidali prižnico, je ostanek upodobitve Vstalega Kristusa, ki jo Tanja Zimmermann

⁹⁹ HÖFLER 2004, str. 86.

¹⁰⁰ HÖFLER 2006, str. 340.

¹⁰¹ ŠTEFANAC 1995, str. 53–54.

¹⁰² STOPAR 1971.

¹⁰³ ŠTEFANAC 1995, str. 53–54; HÖFLER 2004, str. 86–87; PESKAR 2005, str. 183.

¹⁰⁴ HÖFLER 2004, str. 88.

datira v čas okoli leta 1350.¹⁰⁵ Kristusova postava kljub močno naključvani površini izdaja visokogotski linearni slog sredine 14. stoletja z značilnimi obraznimi potezami. Omenjena avtorica v naslonu na Franceta Steleta domneva, da gre verjetno za ostanek neke votivne ali nagrobne freske z (neohranjeno) donatorsko podobo (sl. 4). Ob tem je iz Steletovih zapiskov iz leta 1930 tudi razvidno, da se je na nasprotni strani nekdanj nahajala sočasno nastala poslikava Marijinega oznanjenja z upodobitvijo donatorja z napisnim trakom (sl. 5).¹⁰⁶ Edina še ohranjena donatorska podoba v cerkvi se tako nahaja na zahodni »zunanji« steni Marijine kapele v vzhodnem zaključku severne ladje. Na njej je v zgornjem delu stene pod obokom locirana freska z upodobitvijo Zaprtega vrta oziroma Lova na enorožca, pod njo pa je desno od portalnega loka še moč razpoznati sledove neke druge freske z nekim moškim svetnikom – apostolom (sv. Andrej?) pod gotskim trilstom in s klečečo žensko donatorico ob nogah (sl. 6). Kvalitetna poslikava je iz prve polovice 15. stoletja, torej je starejša od freske *Hortus conclusus*, kar potrjuje tudi dejstvo, da je naslikana na plasti ometa pod Zaprtim vrtom.¹⁰⁷

Za neohranjeni donatorski podobi lahko glede na ohranjeno dokumentarno arhivsko gradivo (terenski zapiski Franceta Steleta na Umetnostnozgodovinskem inštitutu ZRC SAZU in njegove fotografije na INDOK centru Ministrstva za kulturo) izpostavimo le ikonografski vidik. Donatorska podoba je bila namreč del prizora Vstalega Kristusa in Marijinega oznanjenja. V sklopu obravnavanega gradiva gre za priljubljena motiva, ki so si jih donatorji relativno pogosto izbirali. Glede na funkcijo obeh poslikav, ki je bila v literaturi prepoznana kot votivna, je zanimivo predvsem to, da nastopata kot pendanta, saj sta bili locirani ena nasproti druge v ladji in tik pred prezbiterijem. Gre za reprezentančno mesto, ki je še bolj poudarjalo vlogo naročnikov. Mikavna je misel, da bi v naročnikih teh dveh podob glede na zgodovinsko ozadje lahko prepoznali grofe Celjske. Če izhajamo iz izhodišča, da je pri donatorskih podobah šlo za pendanta, bi šlo za izjemno pomembno naročilo, saj v obravnavanem gradivu takšne postavitve ne najdemo. To bi bil vsekakor še en argument v prid hipotezi, da bi kot naročnike lahko prepoznali grofe Celjske.

¹⁰⁵ ZIMMERMANN 1996, str. 91.

¹⁰⁶ UIFS, terenski zapiski Franceta Steleta, Celje, leto 1930.

¹⁰⁷ HÖFLER 2004, str. 91.

Še izjemnejša se kaže le fragmentarno ohranjena poslikava zahodne zunanje stene kapele Žalostne Matere božje, ki je, sodeč po ohranjenih fragmentih, in glede na samo lokacijo kompozicijsko morala zavzemati celotno širino stene tik nad prvotno šilastim gotskim portalom in bila vsaj vsebinsko povezana z reprezentančnim namenom kapele. Čeprav v literaturi do sedaj to še ni bilo opaženo, je iz fragmenta razvidno, da je slikarijo najverjetneje uokvirjala baldahinska arhitektura, pod katero je bila upodobljena najverjetneje vrsta svetnikov, v središču samega prizora pa je morala biti postavljena Marija z Jezusom. K njej se je tako levo in desno od nje v priprošnji obračalo najverjetneje več donatorjev. Danes je ohranjena le klečeča ženska donatorica v plemiški noši, za katero stoji svetnik, ki je bil v literaturi prepoznani kot sv. Andrej. Ali gre pri tem res prav za tega svetnika, puščam odprto. Slednji je donatorico v njeni priprošnji podpiral in priporočal Mariji. Pri tem izstopa dejstvo, da donatorico podpira moški svetnik, saj v obravnavanem gradivu najdemo praviloma le primere, da ženska svetnica podpira moškega donatorja, ne pa tudi obratno. Na opisano rekonstrukcijo poslikave, torej z Marijo kot osrednjim motivom, sklepam tako iz samega patrocinija kapele kakor tudi iz primerjalnega gradiva, kjer pri večjih kompozicijah z več donatorji in svetniki Marija redno nastopa kot središčni motiv prizora. Kot primer naj navedem poslikavo južne stene cerkve v Zweinitzu na avstrijskem Koroškem.¹⁰⁸ Takšne primere pa bi lahko našli tudi na Štajerskem, kjer so sicer le fragmentarno ohranjeni, vendar še dovolj, da lahko razberemo takšno kompozicijsko zasnovo. Kot primer naj navedem vsaj poslikavo Jakobove kapele v župnijski cerkvi v Slovenskih Konjicah. Takšna primerjava ni izbrana naključno, če pomislimo na to, da sta obe kapeli, tako celjska kakor tudi konjiška, morali imeti posebno reprezentančno funkcijo znotraj cerkvenega prostora. Z obema pa se da tudi zgodovinsko povezati rodbino Celjskih grofov. Slednji veljajo za ustanovitelje celjske kapele, v konjiški kapeli pa najdemo upodobitev njihovega grba na sklepniku druge obočne pole.

Literatura: MAROLT 1931, str. 7; STOPAR 1971, str. 54–56, 62; ZIMMERMANN 1996, str. 91–92, 197; HÖFLER 2004, str. 86–92.

¹⁰⁸ Za večfiguralne donatorske podobe z več svetniki na primeru Koroške gl. BAUER 1990, str. 53–55. O poslikavi župnijske cerkve sv. Egidija v Zweinitzu gl. KIRCHWEGER 2000, str. 461–462.

3.1.5 Fürstenfeld, nekdanja samostanska cerkev avguštincev emeritov

Samostan avguštincev emeritov je ustanova avstrijskega vojvode Rudolfa IV. iz leta 1362, katere izgradnjo so poleg domačih meščanov izdatno podprle tudi štajerske plemiške družine, med njimi tudi grofje Celjski. Začetek gradnje samostana se postavlja v leto 1365 ali 1367. Bogata dotacija mestnega sodnika Niklasa Riegerstorferja v letu 1400 je odločilno pripomogla h gradnji in njenemu dokončanju. Leta 1811 je bil samostan razpuščen, cerkev pa je leta 1816 kupilo mesto Fürstenfeld. Zaradi izredno slabega stanja stavbe, ki je ogrožala obiskovalce, je bila cerkev leta 1952 zaprta. Leta 1966 je sledila rušitev samostanskega trakta. Enoladijska cerkev s prvotnim patrocinijem sv. Trojice in Marije je bila posvečena leta 1368. Prezbiterij sestavljata dve križnorebrasto obokani poli, na katera se naslanja petosminski poligonalni vzhodni zaključek. Ladja je bila v tretji četrtini 18. stoletja obokana, v tem času pa je bil barokiziran tudi prezbiterij.¹⁰⁹

Srednjeveške poslikave so ohranjene tako v prezbiteriju kakor tudi v ladji cerkve. Celovito ohranjena in torej vsebinsko zaključena je poslikava v prezbiteriju, ki jo sestavljajo upodobitve dvanajstih apostolov, prerokov in kraljev in jo dopolnjujejo upodobitev sv. Veronike, Danijela v levnjaku in sledovi še nekega figuralnega prizora. V prezbiteriju je med zakramentalno nišo in drugim medaljonom ohranjen napis oz. podpis slikarja Janeza Aquile. V ladji je na južni steni ohranjenih nekaj fragmentov z upodobitvami arhitekturne kulise in donatorska podoba. Del poslikave je torej tudi izoliran fragment na južni steni ladje, ki prikazuje meniha, klečečega pred neidentificiranim svetnikom, bržkone njegovim imenskim zavetnikom, stoječim v naslikanem arhitekturnem okvirju (sl. 7). Svetnika je Janez Balažič že leta 1992 prepoznal za sv. Ožbolta,¹¹⁰ Elga Lanc pa ga še vedno omenja kot imensko nedoločenega svetega kralja.¹¹¹ V delih Janeza Aquile in njegove delavnice so ohranjene številne donatorske podobe, med katerimi fürstenfeldska spada med skromnejše. Na podlagi primerjave z deli Janeza Aquile in njegove delavnice Janez Balažič nastanek poslikave v cerkvi postavlja v dve časovni obdobji; poslikava južne stene ladje je bržkone nastala še pod roko mojstra Aquile samega, najverjetneje v

¹⁰⁹ DONIN 1935, str. 62–66; *Dehio Hantbuch* 1982, str. 124–125; LANC 2002, str. 91.

¹¹⁰ BALAŽIČ-HÖFLER 1992, str. 107, 126.

¹¹¹ LANC 2002, str. 93.

devetdesetih letih 14. stoletja, poslikavo v prezbiteriju pa gre po njegovem menju pripisati Mojstru martjanskih apostolov in umestiti v čas okoli 1400.¹¹²

Po ikonografiji in tipologiji oziroma po monumentalnosti fürstenfeldska donatorska podoba ne izstopa znotraj opusa delavnice Janeza Aquile, saj se pri večini preostalih poslikav srečamo z ikonografsko in likovno bolj domišljenimi prizori donatorjev, ki nastopajo ob različnih svetniških osebah (omeniti je potrebno vsaj uničeno monumentalno donatorsko podobo družine dolnjelendavskih Haholt-Bánffyjev iz stare cerkve v Turnišču¹¹³), tako da gre pri fürstenfeldski tej za dokaj skromno izvedbo. Izpostavi je treba tudi to, da se fürstenfeldska upodobitev ne navezuje na kakšen večji cikel, ampak je naslikana samostojno, na njeni desni pa ji sledi še neka, najverjetneje, pravtako votivno usmišljena upodobitev. Kot ikonografsko najbližji primerjalni spomenik znotraj Aquilove delavnice bi lahko izpostavili vsaj upodobitev donatorja ob najverjetneje sv. Miklavžu na slavoločni steni v župnijski cerkvi sv. Martina v Martjancih, kjer sicer posveten naročnik v podobnem velikostnem razmerju, kleče in z napisnim trakom nagovarja svetnika.¹¹⁴ Donator pa je glede na dodan grbovni ščitek bil prepoznan kot Nikolaj Szentgróti, ki je bil torej upodobljen ob svojem imenskem patronu.¹¹⁵ Pri nadaljni interpretaciji donatorske podobe v Fürstenfeldu pa bo potrebno proučiti tudi možnost, da je kljub njeni fragmentarni ohranjenosti vendarle razvidno, da je donator upodobljen pravzaprav tik ob plašču, ki ga ob njem razgrinja sv. Ožbolt, kar bi lahko le potrjevalo, da gre za osebnega zavetnika upodobljenega meniha.

Literatura: BALAŽIC- HÖFLER 1992, str. 42–46, 126–127; LANC 2002, str. 91–99; BALAŽIC 2009, str. 71–74.

3.1.6 Graz, frančiškanski samostan (nekdanji minoritski samostan)

V Gradec so minoriti prišli okoli leta 1230. Že leta 1241 je v samostanu potekal prvi arhivsko dokumentirani provincialni kapitelj avstrijske minoritske province. Prvotni ladji so okoli leta

¹¹² BALAŽIC 2009, str. 73, kat. str. 135–140.

¹¹³ O uničeni donatorski podobi iz Turnišča gl. STELE 1951, str. 119–128; BOGYAY 1951, str. 129–138; BALAŽIC 2008, str. 67. V ikonografiji donatorskih podob je na turniški izstopala predvsem upodobitev sv. Nikolaja, ki je kot imenski zavetnik bana Nikolaja I. ob njem bil upodobljen kar sede, gl. BENICE 2012, str. 17–20.

¹¹⁴ BALAŽIC- HÖFLER 1992, repr. str. 92.

¹¹⁵ GOMBOSI-LÓVEI 2007, str. 210–212.

1330 prizidali dolgi štiripolni prezbiterij s petosminskim zaključkom. Iz tega časa je tudi Jakobova kapela v križnem hodniku. Ob izgradnji srednjeveškega mestnega obzidja je bil samostanski kompleks na zahodni strani vključen vanj. V zahodnem samostanskem traktu, ki izvira iz 13. oziroma iz 14. stoletja, se danes pod nivojem hodne površine nahaja prvotno ravnokrit prostor, ki od prihoda observantov v letu 1515 dalje služi kot kletni prostor.¹¹⁶

Srednjeveške poslikave so se v cerkvi ohranile na južni steni prezbiterija (fragmentarni ostanki) in na oboku južne stranske ladje (vegetabilna dekoracija) ter nad baročnim obokom glavne ladje (angeli). Poleg tega je potrebno omeniti tudi dekorativno poslikavo Jakobove kapele v križnem hodniku in v kletnem prostoru zahodnega trakta, kjer gre za fragmentarno ohranjeno nekdanjo celostno poslikavo prostora z domnevno donatorsko podobo,¹¹⁷ zaradi katere je ta lokacija tudi vključena v pričujočo disertacijo. Poslikava je bila prvič restavrirana med leti 1971–1972, drugič pa leta 2011. Od tedaj so fragmenti tudi lažje razberljivi. Zaradi kasnejšega obokanja prostora, najverjetneje po prihodu observantov v začetku 16. stoletja, je danes poslikava ohranjena le deloma. Prvotno ravnostropni prostor je skoraj kvadratnega tlorisa. Poslikava se je nahajala na vseh štirih stenah; tik pod stropom je potekal friz iluzionistično naslikanih konzol, pod njimi pa sta sledila najmanj dva pasova izmenično naslikanih kvadratov. Danes jih lahko naštejemo vsaj trideset. Kot je razvidno iz enega od kvadratov, so se v posameznem polju nahajale upodobitve oseb (sl. 8), med kvadrati pa so potekali danes nerazpoznavni napisni trakovi z napisi tako v gotski minuskuli kakor tudi majuskuli. Danes se da razbrati le */.../ mane ordu /.../*.¹¹⁸ Kot ugotavlja Rosmarie Schiestl, bi lahko pri upodobljeni figuri šlo za donatorski portret.¹¹⁹ Sicer ne vemo, čemu je bil prostor prvotno namenjen, lahko pa bi šlo za prvotni refektorij samostana. Zgodovinsko je namreč izpričano, da je kralj Friderik I. Lepi leta 1319 prav v refektoriju graškega minoritskega samostana sprejel delegacijo italijanskih odposlancev iz Trevisa. Iz tega lahko sklepamo, da je imel minoritski samostan tudi reprezentlačno vlogo.¹²⁰ Mariam Porta je poslikavo datirala v čas okoli leta 1350.¹²¹

¹¹⁶ DONIN 1935, str. 254–258; *Dehio Hantbuch* 1979, str. 33–39; BUCHER 2000, str. 247–249; PORTA 2002B, str. 130.

¹¹⁷ PORTA 2002, str. 130–131.

¹¹⁸ PORTA 2002b, str. 131.

¹¹⁹ SCHIESTL 2011, str. 5.

¹²⁰ SCHIESTL 2011, str. 1.

¹²¹ PORTA 2002b, str. 132.

Čeprav so poslikave le fragmentarno ohranjene, bi lahko na podlagi ene ohranjene figure skleпали, da je šlo za večfiguralno upodobitev donatorjev v kompozicijsko mikavni razporeditvi s posameznimi kvadratnimi polji. Kolikor se da razbrati, je bila figura upodobljena kleče in z v molitev sklenjenimi rokami. Njeno oblačilo ni razpoznavno, prav tako ni vidna niti tonzura, ki bi jo pričakovali na glavi. Kdo so bili upodobljenci in ali je šlo pri tem za minoritski konvent, zaenkrat mora ostati odprto. Odpira se tudi vprašanje, s kakšnim namenom so bile figure upodobljene, saj iz ohranjenega ni razvidno, da bi nastopale v razmerju do svetih oseb. V obravnavanem gradivu sicer takšnega primera ne zasledimo, prav tako pa je po drugi strani tudi malo verjetno, da bi figure nastopale izven religioznega konteksta. Glede na datacijo je po likovni formulaciji in po kompoziciji poslikave v primerjavo potrebno vsaj formalno pritegniti poslikavo z upodobitvijo dominikancev v križnem hodniku ptujskega dominikanskega samostana iz časa okoli leta 1340. Če lahko ptujski poslikavi pripišemo izredno memorialno vrednost, pa graški zaradi nepoznavanja same funkcije prostora in slabe ohranjenosti več kot reprezentativne za enkrat ne moremo pripisati. Slednje izhaja že iz same monumentalnosti kompozicijske zasnove poslikave. Če se bo v nadaljnjih raziskavah izkazalo, da je šlo v Gradcu za primerljivo donatorsko zasnovano upodobitev kot na Ptuj, bo to še en izjemen primer vizualizacije naročništva na Štajerskem.

Literatura: PORTA 2002b, str. 130–132; SCHIESTL 2011.

3.1.7 Graz, Leechkirche

Na mestu sedanje cerkve je leta 1202 vojvoda Leopold VI. Babenberžan postavil kapelo v obliki rotunde, posvečeno sv. Kunigundi, ki je bila leta 1233 predana nemškemu viteškemu redu. Cerkev je bila okoli leta 1250 poškodovana, na njenem mestu pa je bila nato zgrajena nova stavba, ki je bila posvečena leta 1293. To gotško arhitekturo kapelnega tipa sestavlja tritravejna križnorebrasto obokana ladja, ki jo na vzhodu zaključuje petosminski prezbiterij. Sočasna je tudi zahodna empora, ob fasado pa sta ob cerkev prislonjena zahodna zvonika.¹²²

¹²² *Dehio Hantbuch* 1979, str. 131–133; SCHWARZ 2000, str. 210–211; LANC 2002, str. 133.

Srednjeveške poslikave so se ohranile na portalnem timpanonu (angela, ki držita zaveso, in grb nemškega viteškega reda) in okoli sedežnih niš ter na njihovem hrbtišču v južni steni prezbitarija. Sedilje obdajajo fragmenti nekoč obsežnejše poslikave, med katerimi so razpoznavni fragmenti ženske figure, Marija Oznanjenja in prerok Izaija. Na hrbtni steni sedežnih niš je nad naslikanim zastorom lepo ohranjena donatorska podoba, v središču katere je v trikotni kompoziciji upodobljena Sočutna (*Pieta*). Marija z mrtvim Kristusom v naročju sedi na prestolu, nad njo je pred naslikano zaveso podoba križa. K Mariji s Kristusom se ob njenih nogah, eden z leve, drugi z desne strani, obračata pomanjšani figuri redovnikov v ogrinjalu s simbolom nemškega viteškega reda, ki je s cerkvijo upravljal (sl. 9). Po ugotovitvah Horsta Schweigerta bi lahko v upodobljencih prepoznali takratnega, za Štajersko odgovornega redovnega komturja Johanna Rumpenheima (1361–1365) ali deželnega komturja Friedricha Wobartha (omenjen leta 1376) in v letu 1360 omenjenega komturja graške redovne skupnosti, brata Bernharda.¹²³ Poslikava je pripisana mojstru Frančišku iz Judenburga; Elga Lanc jo postavlja v leta okoli 1370.¹²⁴

V graški Leechkirche pa je ohranjena še ena donatorska podoba, ki jo bomo pritegnili v razpravo, in sicer na slikanih oknih iz prvotne zasteklitve cerkve. V cerkvi sta sicer ohranjeni še dve donatorski upodobitvi, obe na vitrajih. Stojе upodobljeni križnik v južnem oknu petosminskega zaključka prezbitarija ni vključen v razpravo zaradi svoje tipologije,¹²⁵ danes nad njim postavljena podoba koumturja Merta Hulberja ob Mariji z Jezusom iz začetka 16. stoletja pa presega zadani časovni okvir pričujoče naloge.¹²⁶ Vitraj z upodobitvijo sv. Florijana z donatorjem iz prve tretjine 14. stoletja je, sedaj na sekundarnem mestu, vstavljen v okno v južni steni prezbitarija (sl. 10). Na to pozicijo je bil postavljen konec 19. stoletja. Celotnega ikonografskega programa prvotne zasteklitve ni mogoče rekonstruirati tudi zaradi več različnih ciklov stekel, ki so sedaj združeni v to okno,¹²⁷ o prvotni lokaciji oziroma postavitivi pa nimamo ohranjenih pisnih virov. V sredini vitraja, ki je predmet naše obravnave, je frontalno upodobljen sv. Florijan, in sicer kot rimski vojak z ogrinjalom. Desnico ima dvignjeno, z levico pa pred telesom drži meč in ščit, na katerem je križno znamenje. Njegovo identiteto razkriva tudi zapis v gotski majuskuli: *S · FLORIANUS*, ki poteka po nimbu okoli glave. Ernst Bacher ugotavlja, da je

¹²³ SCHWEIGERT 1993, str. 123, 161.

¹²⁴ LANC 2002, str. 136.

¹²⁵ O tej upodobitvi gl. BACHER 1979, str. 47–48.

¹²⁶ O tej upodobitvi gl. BACHER 1979, str. 53.

¹²⁷ BACHER 1979, str. 53; ALBENSBERG 1957, str. K 55.

z ikonografskega vidika zanimiva predvsem njegova noša, saj ga z vojvodskim klobukom in ogrinjalom s hermelinom srečamo le na redkih upodobitvah.¹²⁸ Ob nogah svetnika je na desni strani upodobljena donatorska figura z napisnim trakom v v molitev sklenjenih rokah, na katerem preberemo *S · FLORIANUS · ORA · P(RO) ME*.¹²⁹

V povezavi s prvo donatorsko podobo v graški Leechkirche je potrebno najprej opozoriti, da glede na čas nastanka ni presenetljivo, da Marija nastopa v podobi Pieta, saj je bil ta marijanski ikonografski tip v času okoli leta 1400 eden od najpriljubljenejših. V tej fazi razvoja tega ikonografskega tipa je graška Pieta s svojim časom nastanka celo ena od zgodnejših tovrstnih upodobitev na Štajerskem. Z graško donatorsko podobo lahko primerjamo sicer kasnejšo (ok. 1424–1426) upodobitev Sočutne s kleriškima donatorjema v Križevi kapeli romarske cerkve na Ptujski Gori. To sta tudi edina dva primera v obravnavanem gradivu, kjer se donatorja obračata k podobi Pieta. Sorodnosti se kažejo v kompoziciji in ikonografiji donatorske podobe (dva klečeča donatorja ob Mariji z mrtvim Kristusom). Izpostaviti je potrebno tudi pozicijo graške donatorske podobe, ki je naslikana sicer v prezbiteriju, vendar v stenski sedežni niši, saj na tem mestu upodobljene donatorske podobe sicer ne zasledimo. Poslikava ob sami niši nakazuje na možnost, da bi lahko šlo za kompleksnejšo oziroma večfunkcionalno zasnovo tega dela prezbiterija, ki bi v liturgičnem smislu lahko imel posebno mesto znotraj cerkve. V mislih imam primerjalno gradivo iz italijanskega prostora, med katerim v tem kontekstu izstopajo grobovne niše ali niše z grobovi, nad katerimi so v podobni in celo enaki kompoziciji kot v Gradcu upodobljeni tudi naročniki oziroma pokojnik ob Mariji.¹³⁰

Kar zadeva drugo donatorsko podobo v Leechkirche, ki se je ohranila na vitraju, pa je potrebno najprej poudariti, da je zaradi kasnejše predelave slikanega okna (ob novi postavitvi je bilo v spodnjem delu obrezano) figura donatorja ohranjena zgolj fragmentarno. Donator je bil ob svetnikovih nogah prvotno upodobljen najverjetneje kleče; danes je vidno le še njegovo poprsje. Čeprav Erika Albensberg na podlagi oblačil domneva, da je upodobljen posvetni naročnik,¹³¹ pri čemer pa ni upoštevala, da je bil vitraj v 19. stoletju (tudi) na mestu oblačila dopolnjen, Ernst Bacher prav zaradi navedenega dejstva dopušča možnost, da bi bil upodobljenec lahko tudi

¹²⁸ Prim. BACHER 1979, str. 53.

¹²⁹ Prim. ALBENSBERG 1957, str. K 45; BACHER 1979, str. 53.

¹³⁰ Gl. BAUCH 1976, str. 54.

¹³¹ ALBENSBERG 1957, str. K 45.

križnik, čigar razpoznavno oblačilo bi bilo med restavracijo lahko spremenjeno.¹³² Sam bi ob tem ponovno opozoril na ščit sv. Florijana s križem, ki bi Bacherjevo domnevo lahko vsekakor potrjeval.

Literatura: ALBENSBERG 1957, str. K 25–56; BACHER 1979, str. 5–56; OBERHAIDACHER HERZIG 2000, str. 422–423; KIRCHWEGER 2000, str. 450–451; LANC 2002, str. 134–137.

3.1.8 Graz, župnijska in stolna cerkev sv. Egidija

Cerkev se prvič omenja leta 1174, kot dvorno (kasneje stolno) cerkev pa jo je dal prezidati vojvoda Friderik V. Habsburški, ki je bil kot Friderik IV. od leta 1440 nemški kralj in kot Friderik III. od leta 1452 rimsko-nemški cesar. V tlorisu kvadratno zasnovana tridelna ladja s klasičnim obokom graške stavbarske delavnice iz leta 1446 se proti vzhodu navezuje na dolgi prezbiterij z mrežastim obokom, ki sledi tradiciji arhitekturnih zasnov prezbiterijev beraških redov, dograjen pa je bil leta 1450. Na severno steno prezbiterija se navezuje trinadstropno zasnovan oratorij s kapelami.¹³³ Od ohranjenih srednjeveških poslikav izstopa monumentalna upodobitev sv. Krištofa na južni steni tretje pole južne ladje, ki bi ji lahko pripisali portretne značilnosti Friderika III. in je nastala med leti od 1460 do 1470, in na zunanjsčini južne ladje ohranjena kužna slika (t. i. *Landplagenbild*) iz leta 1485.¹³⁴

Na zunanji levi strani glavnega zahodnega portala se je vse do konca 19. stoletja nahajala samostojna upodobitev Marije Zavetnice s plaščem, ki je dokumentirana le v arhivskem gradivu in na fotografijah (sl. 11).¹³⁵ Kompozicijsko je bila v središče poslikave postavljena nadnaravno velika podoba Marije z Jezusom. Marijin plašč sta razgrinjala dva angela, pod njim pa so v množici upodobljenih našli svoje mesto predstavniki tako cerkvene kakor tudi posvetne oblasti. Na desni strani Marije je v ospredju izstopal moški srednjih let, pred katerim je bil upodobljen deček z grbovnim znamenjem. Kolikor se da razbrati iz ohranjenega arhivskega gradiva, je bila v sredini grba upodobljena krona s tremi vranami, torej s heraldičnim znamenjem tedanjih

¹³² BACHER 1979, str. 53. Sicer je v sklopu zasteklitve tega okna upodobljen tudi grb komturja Hermanna Kundorferja, ki je listinsko izpričan med letoma 1335 in 1337. Po slogovnih značilnostih pa gre za mlajšo zasteklitev, tako da grba ne gre povezovati z upodobljenim donatorjem, gl. BACHER 1979, str. 56.

¹³³ BRUCHER 1990, str. 168–170.

¹³⁴ *Dechio Hantbuch* 1979, str. 13–23; PORTA 2002A, str. 105–129.

¹³⁵ NASCHENWENG 2011, str. 62 (s starejšo literaturo).

najbogatejših graških meščanov Eggenbergov. Na levi strani Marije pa je bil upodobljen cesarski par s svojim otrokom, najverjetneje Friderik III. z Eleonoro in mladim Maksimilijanom.¹³⁶ Po mnenju Hannesa P. Naschenwengerja je monumentalno zasnovano poslikavo kot epitafno podobo naročil Baltazar Eggenberg (umrl 1493) po smrti svojih staršev in se je dal na njej tudi upodobiti skupaj s svojim sinom.¹³⁷ Lokacija upodobitve je predstavljala eno od prominentnejših mest poznosrednjeveškega Gradca, saj se je nahaja tik ob glavnem portalu župnijske cerkve, poleg grbovnih znamenj cesarja in njegove devize. Paul Schuster nastanek izredno kvalitetne poslikave postavlja v čas tik po dokončanju zahodne fasade, ki je datirana z letnico 1456, ohranjeno na portalu.¹³⁸ Omenjeni raziskovalec še izpostavlja, da je bila Baltazarjeva samozavestnost tako izkazana ne samo z lastno upodobitvijo in njegovim grbom, ki sta bila reprezentančno postavljena pred prebivalce in obiskovalce mesta, marveč tudi z njegovo neposredno izpričano naklonjenostjo do cesarja.

Na žalost neohranjena upodobitev je med obravnavanimi donatorskimi podobami edinstvena tako po svojih slogovnih in ikonografskih značilnostih kakor tudi po svoji izredni reprezentativni vlogi. V tej navezavi je potrebno omeniti vsaj dva primerjalna spomenika na Štajerskem z ikonografskim motivom Marije Zavetnice s plaščem in s konca 15. stoletja: sicer slabo ohranjeno, a na fotografiji Johanna Grausa dokumentirano Marijo Zavetnico na zunanjščini samostanskega kompleksa cistercijanov v Reinu (sl. 12)¹³⁹ in prav tako le delno ohranjeno upodobitev Marije Zavetnice s plaščem z zunanjščine župnijske cerkve sv. Nikolaja v Vuzenici (sl. 74).¹⁴⁰ Pri graški upodobitvi izstopa predvsem dejstvo, da je Baltazar Egenbergg upodobljen na heraldično pomembnejši strani. Nasproti njega pa je upodobljena cesarska družina. Pričakovana bi bila prav obratna postavitev, kot je na primer pri vuzeniški upodobitvi, kjer naročnik, najverjetneje župnik Jurij Lebekar, zavzema mesto na levi strani Marije, nasproti njemu pa je upodobljen kraljevi par. Reprezentančna funkcija graške Egenberggove upodobitve, kot jo nakazuje že Schuster, tako dobiva še dodatno kulturno-družbeno razsežnost, kot se zrcali tudi v njeni ikonografiji.

¹³⁶ Peris stenske poslikave iz okoli 1740 nam daje drugačen pogled na zasnovo kompozicije. Na mestu cesarice je namreč upodobljena meščansko oblečena ženska brez otroka, po grbu razpoznavna kot Barbara Eggenberška, rojena Gibinger, NASCHENWENG 2011, str. 62, repr. 3.

¹³⁷ NASCHENWENG 2011, str. 62.

¹³⁸ SCHUSTER 2011, str. 102.

¹³⁹ Inštitut za umetnostno zgodovino Univerze v Gradcu, zapuščina Johanna Grausa.

¹⁴⁰ Gl. MENONI 2016, str. 98–99.

3.1.9 Gutenberg, grajska kapela sv. Pankracija

Začetki gradu segajo v čas okoli leta 1180. Leta 1288 je grad prešel v roke Friderika in Henrika iz rodbine Stubenbergov in v lasti naslednikov te dinastije ostal vse do danes. Grajska kapela se nahaja v jugovzhodnem delu na nepravilni tlorisni zasnovi pozidanega grajskega kompleksa. Ta del je tudi sicer najstarejši del grajske gmote in sega še v 12. stoletje. Grajsko kapelo stolpnega tipa karakterizirata dve zahodni emporni nadstropji. Nad banjasto obokanim romanskim pritličjem se nahaja prvo emporno nadstropje s prehodom v grajsko dvorišče, nad njim pa drugo emporno nadstropje z dostopom v drugo grajsko etažo.¹⁴¹

Srednjeveške poslikave so ohranjene v prehodu iz grajskega dvorišča v prvo emporno nadstropje (svetniki in 10.000 mučencev), v prvem empornem nadstropju (sv. Rok in fragmenti še nekih figur) in v pritličju, kjer se na severni steni poleg svetniških figur nahaja tudi donatorska podoba. Gre za upodobitev škofa, verjetno sv. Kornelija, ki se obrača z blagoslavljaljočo gesto k donatorju, ki kleči pred njim. Tej poslikavi na desni strani sledi upodobitev sv. kralja, morda sv. Henrika II., še nekega drugega svetnika in Kristusa s pred njim klečečo figuro, na podlagi katere Elga Lanc domneva, da gre za prizor *Noli me tangere*. Nastanek poslikave se postavlja v drugo četrtino 15. stoletja.¹⁴²

Po mnenju Lančeve bi se poslikava lahko historično nanašala na lastnika gradu, bamberskega škofa Wulfinga Stubenberškega (umrl 1329), ki je izrazito častil sv. kralja Henrika II. in njegovo ženo Kunigundo, ki sta bila tudi glavna zavetnika bamberske škofije.¹⁴³ Po mojem mnenju je potrebno biti pri razlagi upodobljenih prizorov nekoliko previdnejši. V nasprotju z Elgo Lanc sam menim, da gre pri poslikavi za dve ločeni upodobitvi, ki med seboj nista vsebinsko povezani. Izpostaviti je namreč potrebno predvsem dejstvo, da se upodobljeni donator obrača proti (najverjetneje) sv. Korneliju, na ta prizor navezujoče se skupine pa v nobenem primeru ne moremo razumeti kot tiste, ki bi donatorja pri tem podpirali ali bi bili njegovi zavetniki. Še

¹⁴¹ Dechio Hantbuch 1982, str. 156–157; LANC 2002, str. 148.

¹⁴² LANC 2002, str. 151.

¹⁴³ LANC 2002, str. 151.

posebej pri tem izstopa prizor, ki ga je Lančeva prepoznala kot *Noli me tangere*, saj je s takšno interpretacijo upodobljenega motiva donator postavljen v središče, Kristus pa ob stran. Zaradi nepoznavanja celotne prvotne poslikave stene oziroma slabe ohranjenosti pa dokončne sodbe o vsebini in kontekstu poslikave ne moremo postaviti. Donatorsko podobo bi sicer lahko primerjali z votivno donatorsko podobo Huga Montforta v grajski kapeli v Pfannbergu, ki sega sicer že v prvo polovico 15. stoletja, saj je kot votivna podoba nastala za privaten prostor. V kontekstu korpusa ohranjenih gotskih donatorskih podoba na Štajerskem gutenberški primerek namreč izstopa ravno po dejstvu, da gre za upodobitev v zasebni kapeli, ki je bila namenjena privatnemu češčenju družinskih oziroma osebnih zavetnikov.

Literatura: LANC 2002, str. 149–151.

3.1.10 Heiligenstatt, podružnična cerkev sv. Lovrenca

Cerkev je zasnovana kot enoladijska stavba z danes barokizirano ladjo in enotravejnim križnorebrasto obokanim in petosminsko zaključenim prezbiterijem. Posvečena je bila leta 1303.¹⁴⁴

Srednjeveška poslikava cerkve je ohranjena deloma na oboku in na severni steni ter poligonalnem zaključku prezbiterija in prikazuje Marijo oziroma Salomonov prestol, Smrt sv. Benedikta in Sholastiko ter 10.000 mučencev. Slednji prizor vključuje tudi dve upodobitvi donatorjev: na prizor upodobitev 10.000 mučencev se desno pod njim nanj navezuje podoba posvetnega donatorja v izoliranem arhitekturnem okvirju, ki pa je natančneje ni mogoče opredeliti (sl. 13). Drugi donator, v vlogi katerega nastopa klečeči menih, pa je ohranjen pod okvirjem, v katerem je upodobljen Salomonov prestol (sl. 14). Elga Lanc nastanek obeh poslikav postavlja v čas okoli leta 1400.¹⁴⁵

Glede na neposredno bližino benediktinske opatije St. Lambrecht, kateri je cerkev pripadala, bi lahko naročnike poslikave iskali prav v tamkajšnjih menihih. To domnevo lahko dodatno

¹⁴⁴ *Dechio Hantbuch* 1982, str. 174–175; LANC 2002, str. 158.

¹⁴⁵ LANC 2002, str. 158.

podkrepimo s primerjavo donatorske podobe meniha v Heiligenstattu s sorodno donatorsko podobo naročnika v sami samostanski cerkvi v St. Lambrechtu, kjer je menih prav tako upodobljen ob Salomonovem prestolu, le da je pri tem vključen v sam prizor, saj kleči tik ob Mariji.

Literatura: LANC 2002, str. 158–159.

3.1.11 Judenburg, Magdalenska cerkev

Prvotno Mariji posvečena cerkev, ki je bila zgrajena v drugi tretjini 14. stoletja, je pripadala judenburškemu špitalu, ustanovljenem leta 1271. Tritravejni ladijski prostor delita dva oktogonalna sredinska opornika v dve ladji, na katera se na vzhodni strani navezuje slogovno starejši dvotravejni kor s petosminskim zaključkom.¹⁴⁶

Srednjeveške poslikave so v cerkvi ohranjene tako v prezbiteriju (škofovska figura, Credo Apostolorum, Kristus trpin, Kržanje, Marijina smrt, Marijino kronanje) kakor tudi v ladji (svetniške figure). Na severni steni druge pole prezbiterija se nahaja tridelna kompozicija stenske poslikave. Od spodaj navzgor si sledijo naslednji prizori: večfiguralno Križanje, Marijina smrt in Marijino kronanje v podločju. V prizor Križanja je v levem kotu vključen klečeči donatorski par; prvi je mož, ki ima napisni trak, za njim pa žena, oba se obračata proti križanemu Kristusu. Para danes ne moremo več identificirati. Poslikavo pod Križanjem na spodnjem robu namreč spremlja napis, ki je vključeval tudi imena donatorjev, vendar ta danes niso več berljiva. Poslikavo lahko pripišemo mojstru epitafa Katarine Wilthausen, ki je datiran v leto 1377. Judenburška poslikava je mojstrovo starejše delo, ki ga Lančeva postavlja v čas okoli leta 1370.¹⁴⁷

Na južni steni ladje je danes muzealsko nameščena poslikava, sneta iz nekdanje samostanske cerkve avguštincev eremitov v Judenburgu, katere začetki segajo v leto 1357. Leta 1620 so cerkev prevzeli jezuiti in jo temeljito prezidali. Horizontalno zasnovana kompozicija prikazuje v sredini na prestolu sedečega sv. Avguština, ki ga z leve in desne strani obdajajo svetnice (levo od sv. Avguština: sv. Uršula, sv. Marjeta, desno od Avguština: sv. Katarina, sv. Barbara, sv.

¹⁴⁶ *Dechio Hantbuch* 1982, str. 195–196; BRUCHER 2000, str. 267–268; LANC 2002, str. 167.

¹⁴⁷ LANC 2002, str. 169–171.

Doroteja), med temi pa so upodobljeni menihi z napisnimi trakovi, ki istočasno nagovarjajo svetnice in sv. Avguščina. Napisi na trakovih so sledeči: *p(ro) nob(is) o[...]* a // ...*Gra glo(r)ia [...]* *ave i(n) via* // *Caanon vox cano(n)ic(orum) h[...]*a *n(ostris) precib(us)* // *p(ro) nob(is) ora [v]irgo [...]*k[at]harina[aaa] // *Ora p(ro) nob(is) s(an)c(ta) barbara be[ne]vola*. Nad poslikavo se nahaja napis, ki sporoča nastanek poslikave (leto 1415) in njenega naročnika, Konrada iz Judenburga, priorja judenburškega konventa avguštincev: *anno d(omi)ni mccccxv hoc op(us) [...]* *chunrad(us) d(e) judenburg inde temporis prior ord(in)is fr(atr)um s(an)cti a[u]g(ustin)i ep(iscop)i*.¹⁴⁸

V magdalenski cerkvi v Judenburgu sta še dve ohranjeni donatorski podobi, in sicer na slikanih oknih. Iz arhivskih virov vemo, da je bilo v cerkvi nekdanje celo še več gotskih donatorskih upodobitev na vitrajih. Ohranjeni dve se danes nahajata v oknu južne stene prezbiterija in prikazujeta štajerskega pisarja Paula Ramunga, ki ga zgoraj spremlja napis *DNS.PAUL.D'RAMUGEN*, v rokah pa drži napisni trak *ORA.PME.SACTA.ANNA*, in njegovo prvo ženo Katarino Lobming, ki v rokah pridržuje napis *DNA. KATHERINA.DE.LOBING.UXOR.DM.PAUL.PRIMA*. H klečečima donatorjema spadata še pripadajoča grba, ki se nahajata na ločenih steklih poleg njiju. Moška figura, ki kleči na klečalniku, se obrača v desno, ženska pa je prav tako upodobljena na klečalniku, obrnjena pa je v levo. Prvotna lokacija oken ni znana. Donatorski podobi sta danes postavljeni ob okno s sočasno upodobitvijo Prestola milosti, vendar pa, kot rečeno, ta postavitev ne ustreza prvotni. Iz zapisa Alöwa vemo, da se je v tej skupini nahajala še ena donatorska upodobitev, in sicer Ramungove druge žene Agnes. Albensbergova je kot prvotno postavitev domnevala vzhodno okno prezbiterija. Ob tem naj bi bili donatorji skupaj s svojimi grbi razvrščeni v spodnjih pasovih okna. Okna se sicer uvrščajo v dela tako imenovane prve judenburške delavnice in postavljajo v čas zadnje četrtine 14. stoletja.¹⁴⁹

Prva donatorska podoba iz Judenburga, donatorski par, je vključena v prizor, ki je del monumentalno zasnovane stenske poslikave, ki poteka po celotni višini stene. Par je vpleten v narativni dogodek Križanja. Ob tem njuna prošnja ni naslovljena le na Kristusa, marveč tudi na njegovo mater Marijo, saj sta upodobljena tik ob njej, poleg tega se Marija v svoji žalosti celo

¹⁴⁸ LANC 2002, str. 177–178.

¹⁴⁹ ALBENSBERG 1957, str. K 185–187, 204–206.

obrača k njima. Donatorski par tvori tako z Marijo in Kristusom na križu likovno diagonalo tega prizora. Marijo bi zato lahko razumeli tudi kot posrednico oziroma priprošnjico upodobljenega para pri svojem Sinu. Motiv Križanja, ob katerem so upodobljeni donatorji, lahko sledimo že od začetka 13. stoletja. V obravnavanem gradivu gotskega slikarstva na Štajerskem je vključenost donatorjev v narativno dogajanje ob prizoru Križanja eden od pogostejših načinov upodabljanja donatorjev. Zgodnejši primer je upodobitev v nekdanjem samostanu benediktink v Leoben-Gössu, kjer je ob Križanem na vzhodni stranici prezbiterija upodobljena opatinja, poslikava pa se postavlja v čas med letoma 1277 in 1283. Med kasnejšimi primeri pa je vsekakor treba izpostaviti poslikavo na severni steni glavne ladje v proštijiški cerkvi na Ptujju, kjer je v prizor večfiguralnega Križanja z Marijo, sv. Janezom Evangelistom in očitno osebnim svetnikom sv. Petrom vključena celotna donatorska družina iz leta 1440.

Druga donatorska podoba v Judenburgu izstopa po svoji večfiguralni kompoziciji, v katero je vključenih kar sedem donatorjev, razvrščenih med svetnice. Gre za edini tovrsten primer v obravnavanem korpusu. Do določene mere bi ga lahko primerjali z upodobitvijo menihov v križnem hodniku ptujskega dominikanskega samostana, vendar se tam priporoča skupina menihov brez vključenih svetnikov, prav tako pa se ne priporoča ustanovniku reda, marveč Kristusu samemu.

V nasprotju z donatorskim oknom v cerkvi sv. Erharda v Breitenauu, kjer je donatorska skupina na enem oknu, je bila kompozicija donatorjev na slikanih oknih v judenburški špitalski cerkvi razdeljena na več oken. Kot kažejo napisni trakovi, pa se je vsak od upodobljenec obračal tudi k svojemu osebnemu zavetniku. Ramung, ki je prihajal iz ene od pomembnejših judenburških družin, k sv. Ani, njegova žena pa k Mariji. Takšno kompozicijsko postavitve donatorskih podob z grbi, ki se nahajajo na posebnih ali spremljajočih oknih, najdemo tudi pri posameznih vitrajih iz t. i. dunajske vojvodske delavnice. Kot primer lahko navedem donatorske upodobitve v samostanski cerkvi v Vetrinju.¹⁵⁰

Literatura: ALBENSBERG 1957, str. K 185–206; KIRCHWEGER 2000, str. 458–459; LANC 2002, str. 167–178.

¹⁵⁰ Gl. VIDMAR 2006, str. 218, 220.

3.1.12 Kapfenberg, podružnična cerkev sv. Martina

Cerkev, ki je bila prvotno župnijska, se prvič omenja leta 1183. V jedru gre za poznogotsko stavbo, ki je bila za časa baroka in nato še leta 1915 močno prezidana.¹⁵¹

Enoinpoltravejni križnorebrasto obokani prezbiterij so nekdam v vseh treh oknih krasili vitraji, deloma uničeni med bombnim napadom leta 1944. Danes sta v graškem muzeju Joanneum ohranjeni dve slikani okni iz dvodelnega v štiri vrste razdeljenega osnega okna.¹⁵² Na njiju dveh sta upodobljena donatorja, vsak na svojem vitraju. Na oknu z moško figuro je donator obrnjen v našo desno stran (sl. 18). Obdaja ga napisni trak, ki poteka okoli njegove glave in se zaključuje za njegovim hrbtom. Pred njim je dodano grbovno znamenje. Enako grbovno znamenje se pojavi tudi na oboku prezbiterija. Kot ugotavlja Ernst Bacher, gre pri znamenju na grbu za cehovski znak čevljarjev.¹⁵³ Na drugem oknu pa je v levo stran obrnjena ženska, ki jo prav tako obdaja napisni trak (sl. 19). Njeno krilo je široko razprostrto v trikotni kompoziciji, glavo ji obdaja oglavica. Oba donatorja imata napis *ORA PRO ME*. Nedvomno je pri postavitvi v oknu šlo za pendantni upodobitvi, ki ju slogovno lahko navežemo na zasteklitev prezbiterija v Waasenkirche v Leobnu in tako datiramo v čas okoli leta 1420.¹⁵⁴

Donatorska podoba v Kapfenbergu sledi ustaljenemu načinu upodabljanja donatorjev na slikanih oknih. Pri tem moški zavzema heraldično pomembnejšo levo pozicijo, ženska pa desno. Takšno razporeditev najdemo v vseh obravnavanih primerih donatorskih upodobitev na steklih, izjemo predstavlja le donatorska podoba v Breitenauu. Najtesnejšo vzporednico kapfenberškemu donatorskemu paru predstavlja tudi slogovno sorodna upodobitev donatorjev v Waasenkirche v Leobnu. Pri tem je zasnova para v Kapfenbergu izvedena skromneje (donatorja sta na dekorativno poslikanem ozadju naslikana brez tipične bladahinske arhitekture, ki jo najdemo v Leobnu).

Literatura: KIESLINGER 1928, str. 38, 70; FRODL KRAFT 1988, str. 67–71; BACHER 1989, str. 78–79.

¹⁵¹ *Dechio Hantbuch* 1982, str. 212; BACHER 1979, str. 78.

¹⁵² BACHER 1979, str. 78.

¹⁵³ BACHER 1979, str. 78.

¹⁵⁴ BACHER 1979, str. 79.

3.1.13 Leoben, podružnična cerkev sv. Jakoba

V osnovi romanska enoladijska cerkev s kornim zvonikom ima na vzhodni strani od sredine 14. stoletja dalje prizidan kratek kor s triosminskim zaključkom. Slednji je bil po sesutju oboka leta 1771 v notranjščini barokiziran.¹⁵⁵

Srednjeveške poslikave so ohranjene na zunanjščini poligonalnega zaključka prezbiterja. Gre za motiva Prestola milosti in Križanja ter fragment z Arma Christi. Na severni steni zunanjega prezbiterijskega zaključka se je v okviru upodobitve Prestola milosti ohranila podoba modno opravljenega donatorja z danes nerazberljivim napisnim trakom (sl. 20). Prizor Prestola milosti obdaja bordura, znotraj katere na levi strani kleči donator in se obrača k osrednji upodobitvi. Glede na kompozicijo in slogovne značilnosti je poslikava najverjetneje nastala pod roko v sienskem slikarstvu izšolanega mojstra, in sicer še pred koncem 14. stoletja.¹⁵⁶ Donator ostaja neidentificiran, znotraj štajerskega gradiva pa gre za enkratno upodobitev v tem ikonografskem kontekstu.

Literatura: *Dechio Hantbuch* 1982, str. 255; LANC 2002, str. 205–206.

3.1.14 Leoben, župnijska cerkev Waasenkirche

Župnijska cerkev Marijinega vnebovzetja, imenovana Maria am Waasen, je bila zgrajena najverjetneje okoli leta 1400. Cerkev sestavljata dolga ladja, na katero se navezuje dvopolni križnorebrasto obokani prezbiterij s petosminskim zaključkom. Ladja je bila mrežasto obokana pred letom 1483, ko je datirana tudi poslikava na oboku, ki se omejuje na rastlinsko motiviko in angele z glasbili.¹⁵⁷

Ohranjeni del slikanih oken, ki so prvotno najverjetneje zapolnjevala vseh šest oken v prezbiteriju in so obsegala cikel upodobitev iz Kristusovega in Marijinega življenja ter upodobitve apostolov in svetnikov, je danes prezentiran v severnem in južnem oknu vzhodnega

¹⁵⁵ *Dechio Hantbuch* 1982, str. 254–256; LANC 2002, str. 205.

¹⁵⁶ LANC 2002, str. 205–206.

¹⁵⁷ *Dechio Hantbuch* 1982, str. 256–257; BACHER 1978, str. 167.

zaključka prezbitarija. Iz njega je razvidno, da je pri tem šlo vsaj za dve različni naročili.¹⁵⁸ V južnem oknu petosminskega zaključka prezbitarija so tri slikana okna, ki vključujejo tudi tri donatorske podobe, vsako na svojem vitraju. V spodnji vrsti osrednje mesto zavzema upodobitev sv. Jurija na konju, ki ubija zmaja (sl. 21). K njemu se z leve in desne strani priporočata donatorja. Z desne strani se mu priporoča vitez Jörg Tumerstorfer, ki je prepoznaven po napisnem traku in grbu (sl. 22). Oblečen je v popoln viteški oklep. Njemu nasproti je upodobljena njegova žena Ana, hčerka Eberharda Paierhoferja (sl. 23). Oblečena je v ogrinjalo, lase ima spletene v dolgo kito, na glavi pa ima turbanu podobno pokrivalo. Pred njo je njen družinski grb. Že tudi v prvotni postavitvi je nad spodnjim pasom s sv. Jurijem in donatorskim parom potekal naslednji pas, v katerega sta bili vključeni vsaj še dve donatorski podobi, od katerih se je ohranila le ena. Gre za klečečo žensko figuro, ki se je donatorskemu paru v spodnji vrsti pridružila pri naročilu slikanih oken. Iz napisa, ki poteka nad njo, izvemo, da je upodobljena donatorka Margareta Wolfsauerin (sl. 24). V rokah drži rožni venec, glavo prekriva oglavica, pred njo pa je postavljen rodbinski grb. Izpostaviti je potrebno predvsem njeno postavitev na slikanem oknu, saj se obrača na desno, to pomeni, da je bila prvotno postavljena na heraldično pomembnejšo stran okna. Henriette Brandenstein na podlagi pisnih virov predpostavlja, da so bili Tumerstorferji in Wolfsauerji med seboj rodbinsko povezani, vendar se zaenkrat ne da ugotoviti v kakšnem razmerju.¹⁵⁹ Kot je izpostavila že Eva Frodl Kraft, je razporeditev donatorskih podob v tridelno kompozicijo, kot jo srečamo v Waasenkirche, torej da se le-te nahajajo ena nad drugo v dveh pasovih, dokaj neobičajna.¹⁶⁰ Vzrok takšni postavitvi lahko pripišemo prav dejstvu, da je šlo za pripadnike iste družine. Temu v prid govori tudi ista ornamentalna bordura, ki slikana okna uokvirja. Nastanek slikanih oken se sicer postavlja v čas med leti 1420 in 1423, pripišemo pa jih lahko delavnici, ki je delovala tako v Leobnu kakor tudi v Judenburgu.¹⁶¹

Izmed ohranjenih donatorskih podob na slikanih oknih v obravnavanem gradivu leobenski vitraji izstopajo po razporeditvi upodobljenecv, ki so si sledili v več pasovih. Tudi v primerjalnem gradivu takšne razporeditve ne najdemo. Kot je bilo v literaturi doslej že izpostavljeno, najverjetneje lahko to pripišemo družinski povezanosti upodobljenecv. Z ikonografskega vidika

¹⁵⁸ BACHER 1978, str. 167; LANC 2002, str. 207–208.

¹⁵⁹ BRANDENSTEIN 1971, str. 67–68.

¹⁶⁰ FRODL KRAFT 1971, str. 53.

¹⁶¹ FRODL KRAFT 1971, str. 59.

je potrebno izpostaviti predvsem podobo Jörga Tumerstorferja, ki je opravljen v viteški oklep, temu pa so dodane tudi viteške insignije, med katerimi izstopa predvsem njegov pas, ki odpira vprašanja o tem, če bi se ga dalo povezati z insignijo reda *Zopfenorden* Alberta III. Habsburškega, ki nastopa na njegovi donatorski podobi v Breitenauu. V literaturi se sicer krešejo mnenja o tem, ali je pri Albertovi insigniji njegovega viteškega združenja šlo za del njegovega viteškega oklepa oziroma modnega pasu¹⁶² ali pa za interpretacijo insignije.¹⁶³ Tumerstorferjevo viteštvo se še dodatno reprezentira z upodobitvijo viteškega svetnika sv. Jurija, h kateremu se skupaj z ženo tudi priporočata. Nedvomno je šlo za izrazito reprezentančno podobo naročnika slikanih oken, ki si je tako obetal večer spomin. V obravnavanem gradivu sicer najdemo številne donatorske podobe vitezov, pri čemer pa je presenetljivo, da je le Tumerstorfer upodobljen pred najpomembnejšim zavetnikom vitezov v srednjem veku.

Literatura: KIESLINGER 1928, str. 70; BRANDENSTEIN 1971, str. 64–70; FRODL KRAFT 1971, str. 51–63; BACHER 1978, str. 167–168.

3.1.15 Leoben-Göss, podružnična cerkev sv. Erharda

Cerkev je v osnovi romanska zgradba iz druge tretjine 13. stoletja. Okoli leta 1300 je bila enoladijska stavba s pravokotnim korom na vzhodni strani podaljšana z gotskim, triosminsko zaključenim in sprva ravnokritim prezbiterijem. Sedanji ravni strop prezbiterija iz časa okoli 1735 je postavljen na približno enaki višini kot zgodnjegotski. Cerkev je prvotno pripadala špitalu, ustanovljenem okoli sredine 15. stoletja, ki so ga vodile redovnice benediktinske opatije v Gössu.¹⁶⁴

Ohranjena srednjeveška poslikava zajema celotno okrasje severne (novozavezni prizori) in južne stene (svetniki, Marija Zavetnica s plaščem, rokodelec, jeruzalemski križ) prezbiterija. Poslikava, ki je nastala v letih 1310/20,¹⁶⁵ zaobjema tudi dve upodobitvi donatorjev. Na južni steni poligonalnega zaključka prezbiterija je ob škofu, najverjetneje sv. Konradu, upodobljena klečeča

¹⁶² KIRCHWEGER 1996, str. 305–306.

¹⁶³ FILLITZ 1978, kat. 285.

¹⁶⁴ *Dechio Hantbuch* 1982, str. 267; LANC 2002, str. 232.

¹⁶⁵ LANC 2002, str. 235.

opatinja, ki se skupaj z njim kot priprošnjikom obrača proti vzhodnemu oknu oziroma oltarju (sl. 25). Zaradi uničene poslikave v tem delu ni razvidno, h komu se je obračala. Na severni steni prezbitarija pa je pod prizori Kristusovega življenja upodobitev nekega duhovnika (verjetno takratnega župnika cerkve). Klečeči donator je upodobljen točno pod Križanim, vendar pri tem ni vključen v sam dogodek (sl. 26).

Z zornega kota ikonografije postavitve donatorskih podob v prezbitarij bi lahko upodobitev opatinje v vzhodnem zaključku cerkve neposredno navezali na zgodnejši primer upodobitev opatinje v nekdanji samostanski cerkvi benediktink v Gössu, kateri je podružnična cerkev sv. Erharda nekdanj celo pripadala. Odpira pa se tudi vprašanje, če bi lahko upodobitev duhovnika razumeli kot pendant upodobitvi opatinje. S tem je vsekakor povezano tudi vprašanje naročništva samih poslikav v prezbitariju, ki nakazuje, da bi šlo lahko za skupno naročilo tako župnika kot tudi opatinje.

Literatura: LANC 2002, str. 232–238.

3.1.16 Mariazell, župnijska in romarska cerkev Marijinega rojstva

Kot nam sporoča letnica na timpanonu glavnega portala, sega začetek gradnje cerkve v leto 1200, ko je bil njen ustanovitelj domnevno mejni grof Henrik Wladislaw II. Moravski s soprogo. Sedanja ladja je bila začeta leta 1340, začetek gradnje prezbitarija se umešča v čas pred letom 1369, v 17. stoletju je sledila barokizacija. Gotska cerkev je triladijska dvoranska arhitektura z v zahodno travejo vraščenim zvonikom. Na vzhodni strani se izteka v dolgi štiritravejni kor s prečno pravokotno postavljenimi travejami in vzhodnim centralizirajočim poligonalnim zaključkom, ki je bil kot takšen morda oblikovan po zgledu poligonalnega prezbitarija stolnice v Aachnu.¹⁶⁶

Srednjeveških poslikav v cerkvi ni ohranjenih. Donatorska podoba je ohranjena na timpanonu vhodnega portala cerkve (sl. 27). Zasnova zahodne fasade romarske cerkve se domnevno zgleduje po dunajski minoritski cerkvi, kjer je členjena s tremi vhodnimi portali. Osrednji portal

¹⁶⁶ *Dechio Hantbuch* 1982, str. 281–286; GERSTENBERGER 2000A, str. 269–270.

cerkve v Marijinem Celju je bil dokončan okoli leta 1380.¹⁶⁷ V vhodni portal sta, eden nad drugim, vključena dva reliefa, ki naj bi nastala po naročilu opata Heinricha Moykerja iz benediktinske opatije v St. Lambrechtu. Zgornji relief prikazuje večfiguralno Križanje in je nekoliko starejši (iz okoli leta 1429). Pri spodnjem reliefu, ki je bil v zasnovi portala vključen pred letom 1438, izstopa njegova horizontalna kompozicija. Njegova vsebina se navezuje na znamenito votivno tablo iz St. Lambrechta, saj se po njej zgleduje v razvrstitvi dogodkov. Na neki način gre za njeno kiparsko različico, razlika pa nastopa ravno na mestu upodobitve donatorja. Kompozicijsko je relief razdeljen na dva dela. Levo stran reliefa zavzema upodobitev Marije s plaščem, kateri se z leve strani priporočata moravski mejni grof Henrik in njegova žena, njuno priprošnjo pa Mariji posreduje sv. Vaclav. Po legendi naj bi mejni grof Henrik po zaobljubni ozdravitvi dal zgraditi prvo cerkev v Marijinem Celju. Z desne strani pa je k Mariji obrnjen ogrski kralj Ludvik I., ki je obenem zelo pomenljivo upodobljen tudi kot centralna figura na reliefu. Ogrskega kralja vidimo upodobljenega, kako Mariji Zavetnici s plaščem, ki jo lahko razumemo kot simbolno upodobitev milostne podobe na glavnem oltarju cerkve, kleče izroča zaobljubljeno Marijino ikono. Ta njegova upodobitev je namreč povezana z njegovo zaobljubo po zmagi nad turškimi četa leta 1377, v skladu s katero Mariji izroča ikono, ki se še danes hrani v zakladnici cerkve. Na desni strani reliefa pa je upodobljena domnevna bitka ogrskega kralja Ludvika I. s turško vojsko, iz katere je izšel kot zmagovalec. Ta bitka je, enako kakor tudi Marija Zavetnica s plaščem, upodobljena tudi na že omenjeni votivni tabli iz St. Lambrechta. Temu je dodan še ikonografsko in religiozno zanimiv prizor, kako menih izganja hudiča iz obsedene ženske.

Z vidika ohranjanja spomina izstopa votivna upodobitev ogrskega kralja Ludvika I. na spodnjem reliefu, ki ga je naročil opat Henrik Moyker iz benediktinskega samostana v St. Lambrechtu. O izredni memorialni funkciji tega reliefa priča narativno zasnovana kompozicija in dejstvo, da je bilo delo zasnovano več kot pol stoletja po tem, ko je dal ogrski kralj postaviti novo milostno kapelo in cerkvi daroval votivno podobo. V primerjalnem štajerskem gradivu je takšno memorialno vlogo, sicer iz ustanoviteljskega vidika, morala imeti tudi na les naslikana luneta vhodnega portala seckavske samostanske cerkve, ki je dokumentirana le na risbi in prikazuje

¹⁶⁷ SCHULTES 2000, str. 396.

ustanovitelja seckavske cerkve ob upodobitvi Marije (sl. 28).¹⁶⁸ Horst Schweigert je v svoji zadnji razpravi o votivni tabli iz St. Lambrechta ponovno pokazal na možnost, da je na njej na mestu, na katerem je v Mariazellu upodobljen Ludvik I., podoba sv. Heme (in ne sv. Hedvike). Ob tem pa je tudi opozoril, da je bil opat, ki je dal naročiti mariazellski timpanon, vnet častilec sv. Heme.¹⁶⁹ Prav zato je z vidika memorialne funkcije donatorske podobe še toliko bolj pomenljivo, da je omenjeno svetnico v Mariazellu zamenjal ogrski kralj.

Literatura: GERSTENBERGER 2000A, str. 269–270; SCHULTES 2000, str. 396; SCHWEIGERT 2015, str. 85–103.

3.1.17 Mautern, župnijska cerkev sv. Nikolaja

Cerkev sestavlja tritravejna ladja, na katero se na vzhodu navezuje štiritravejni mrežasto obokani prezbiterij s triosminskim zaključkom. Na severni strani zahodnih dveh travej prezbiterija je prizidana kapela, ki služi danes kot zakristija, katere ustanovitelj je bil admontski prošt Georg Paur (umrl 1461). Na podlagi v prezbiteriju odkrite letnice 1493 se domneva, da so bila tedaj zaključena obnovitvena dela po turških vpadih.¹⁷⁰

Srednjeveške poslikave so se ohranile v prezbiteriju in zakristiji. Poslikava v prezbiteriju obsega več dekorativnih vzorcev, med njimi tudi ostanke grbov in posvetilnih križev, dodatno pa še svetniške figure in novozavezne prizore. Poslikava v zakristiji pa obsega simbole evangelistov, angele, svetnike in več fragmentov, mdr. iz prizora Oznanjenja. Donatorska podoba se je ohranila med poslikavami v zakristiji. Tik ob nekdanjem oltarju, ki je bil postavljen na vzhodno steno, se na severni steni nahaja ostanek poslikave, ki jo je predrlo kasnejše povečanje okna. Na levi strani okna je viden samo še podstavek za neko svetniško osebo (Marija?), h kateri se na desni strani okna obračata donator, najverjetneje arhivsko izpričani opat Georg Paur, in neki okronani svetnik, ki ga priporoča. Sodeč po arhivskih podatkih, je poslikava morala nastati v letih 1455/60.¹⁷¹

¹⁶⁸ O luneti seckavskega portala gl. ZEMAN 2008, str. 618–627.

¹⁶⁹ SCHWEIGERT 2015, str. 88.

¹⁷⁰ *Dechio Hantbuch* 1982, str. 289–290; LANC 2002, str. 246.

¹⁷¹ LANC 2002, 248.

Zanimiva je predvsem lokacija donatorske upodobitve, saj se nahaja v zakristiji oziroma v tedanji kapeli, ki je bila ločena od cerkvenega prostora in je tako funkcionirala kot samostojen prostor. S tega gledišča donatorska podoba ni bila izpostavljena javnosti, ampak bi jo lahko razumeli v smislu zasebnega češčenja. Poudariti pa je potrebno tudi, da v obravnavanem gradivu ne srečamo drugega primera, da bi se svetnik obračal stran od oltarja. Seveda je ob tem potrebno imeti v zavesti, da celote danes ne moremo več rekonstruirati zaradi sekundarno prebite okenske odprtine.

Literatura: LANC 2002, str. 246–258.

3.1.18 Murau, mestna župnijska cerkev sv. Mateja

Cerkev je leta 1284 ustanovil Oton I. Liechtensteinski. Leta 1296 je bila cerkev posvečena. Gre za pomembno zgodnjegotsko triladijsko križnorebrasto obokano baziliko s prečno ladjo, zvonikom nad križiščnim kvadratom (Vierungsturmkirche) in petosminsko zaključenim dvotravejnim prezbitერიem, ob katerem stoji na severni strani sočasna, prav tako križnorebrasto obokana zakristija. V prvi polovici 17. stoletja je bila cerkev barokizirana.¹⁷²

Srednjeveške poslikave so ohranjene v vseh treh ladjah (posvetilni križi, Ana Samotretja, Kristusovo obličje, Marijina smrt, Marija in Marta, svetniki, novozavezni prizori), v obeh krakih prečne ladje (vegetabilna ornamentika, svetniki, posvetilni križi), v prezbitერიju (dekorativna poslikava, zakramentalna hišica, posvetilni križi), zakristiji (Križanje) in tudi na zunanjsčini (sv. Krištof, Bičanje, fragmenti Križanja in Vstajenja). Cerkev velja torej za patronatsko ustanovo gospodov Liechtensteinskih iz leta 1284. V cerkvi najdemo konglomerat skupno štirih donatorskih upodobitev, ki časovno spadajo tako rekoč v celoten srednji vek, saj jih lahko časovno umestimo v čas od 13. stoletja do časa okoli leta 1530. Na skrajnem južnem robu vzhodne stene južne ladje se nahaja prva upodobitev donatorja z danes praznim napisnim trakom. Donator je postavljen v samostojno likovno polje pod upodobitev Kristusovega obličja

¹⁷² *Dechio Hantbuch* 1982, str. 298–301; BRUCHER 2000, str. 246–247; LANC 2002, str. 273.

(sl. 29). Poslikava se datira v čas okoli leta 1300.¹⁷³ Že Elga Lanc je domnevala, da gre pri upodobitvi za že leta 1304 v arhivskih virih omenjenega župnika cerkve Majnhardarja.¹⁷⁴ Polona Vidmar pa nakazuje možnost, da bi pri tem lahko šlo za duhovnika iz pomembne judenburške družine Liechtenstein.¹⁷⁵

Druga donatorska podoba v cerkvi je ohranjena na najzahodnejšem slopu med glavno in južno ladjo. Gre za kvalitetno, vendar fragmentarno upodobitev neke ženske svetnice z donatorico, od katere se vidijo le moleče roke (sl. 30). Na samem slopu je bil prizor donatorice s svetnico obdan še z upodobitvijo Križanja in še neke druge svetniške osebe. Sodeč po slogovnih karakteristikah, pripada poslikava plasti fresk iz časa okoli leta 1340. Istemu slikarju je sicer v cerkvi pripisana še upodobitev Ane Samotretje, Dorotejina legenda in fragment Marijine smrti.¹⁷⁶

Na zahodni strani prehoda v kapelo ob južni stranski ladji je ohranjena tretja donatorska upodobitev. Pod baldahinom sta naslikani Marija in Marta (slednjo spremlja napis, od katerega je razberljivo le *S.MRA/...*, v desnici pa drži knjigo, na kateri je riba), h katerima se na njuni desni obrača kleče upodobljeni moški donator, za katerim je naslikan grbovni ščitek s šlemom, ki ga zaradi kasnejših preslikav ni več mogoče identificirati (sl. 31). Napis na traku, ki ga drži donator, ni več berljiv, je pa potekal vzporedno z upodobitvijo Marte (?) ob Mariji. Slednja je upodobljena pred pultom, na katerem je odprta knjiga, zaradi česar Elga Lanc domneva, da gre za fragment Marije iz Oznanjenja. Modni detajli upodobljenec govori za nastanek poslikave v času okoli leta 1360.¹⁷⁷

Četrta donatorska podoba v cerkvi je epitaf Katarine Wilthausen na severni steni zadnje pole osrednje ladje, ki je pripisan mojstru Frančišku iz Judenburga, datiran pa z letom 1377 (sl. 32). Gre za kompozicijsko sosledje dveh večjih prizorov z enotno borduro, in sicer na levi Polaganja v grob in na desni Oznanjenja. Na spodnjem robu upodobitve Oznanjenja, tako rekoč že v borduri, sta v levem in desnem kotu v modnih oblačilih upodobljena klečeča donatorja, ki imata v rokah trakova z napisoma. Moški drži napis *miserere.mei.filiu(s).do(min)il*, ženska pa *ora.pro.me.s(anct)a.maria*. Na identiteto donatorskega para lahko slepamo na podlagi spremljajočega epitafnega napisa, ki poteka po borduri pod obema omenjenima upodobitvama: *Anno.d(omi)ni.M.CCC.LXX.VII.hie.leit.fraw katren von Wilthausen h(erre)n rudolfsotten tachter*

¹⁷³ LANC 2002, str. 283.

¹⁷⁴ LANC 2002, str. 284.

¹⁷⁵ VIDMAR 2006, str. 152.

¹⁷⁶ LANC 2002, str. 277–278.

¹⁷⁷ LANC 2002, str. 284.

*von Liechtenstain die hat / gestiftt ain ewige mess und ain ewic liecht vie ainen / ewigen jar tag auf sand [...] alter die gestorb(e)n ist an / sand partolames tag.*¹⁷⁸ Kot nam torej sporoča spremljevalni napis, lahko v upodobljenem donatorskem paru prepoznamo tedaj že pokojno Katarino Wilthausen in njenega tedaj še živečega očeta Rudolfa Liechtenstein-Muravskega, ki je umrl le eno leto za njo in je najverjetneje epitaf za svojo hčerko tudi naročil.¹⁷⁹ Njuni identiteti potrjujeta tudi pridani heraldični znamenji rodbine Liechtensteinskih, eno je na Rudolfovem šlemnem okrasu, drugo pa pod samo upodobitvijo.

V povezavi s prvo donatorsko podobo v muravski cerkvi je potrebno izpostaviti, da gre v obravnavanem gradivu za zgodnejši primer upodobitve donatorja z napisnim trakom v sklenjenih rokah in upodobljenega kleče. Če se ozremo po primerjalnem gradivu iz tega obdobja na Štajerskem, moramo vsekakor omeniti približno sočasno upodobitev dveh donatoric pod prav tako Kristusovim obličjem v ptujski proštiji cerkvi, ki sta v likovnem smislu prav tako postavljeni ločeno od češčene osebe. Do sedaj se je ptujsko in muravsko upodobitev v literaturi med seboj primerjalo z vidika kompozicije slikovnega polja, pri katerem je donatorju zagotovljen lasten uokvirjen prostor. Sam bi želel poudariti, da takšen način upodabljanja sledi ikonografiji donatorskih upodobitev v slikanih oknih in iluminiranih rokopisih tega obdobja, kjer je donatorju ob upodobitvi določeno samostojno ločeno mesto. Poleg tega je potrebno tudi izpostaviti, da se, čeprav je donator upodobljen pod *Imago Christi*, zdi, da je njegovo češčenje namenjeno tudi upodobitvi Marijine smrti. Ta prizor je sicer že na južni steni, vendar tik ob donatorju in celo v isti višini. Poleg tega se donator k temu prizoru obrača celo neposredno s pogledom. V obravnavanem gradivu najdemo sicer donatorski par ob prizoru Marijine smrti le še v cerkci sv. Ane na Spodnjem Tinskem iz časa okoli leta 1400.

Zaradi slabe ohranjenosti druge donatorske upodobitve v muravski cerkvi o naročniku ne moremo sklepati, je pa glede na obseg poslikave iz tega časa najverjetneje, da je šlo za pomembnega naročnika. Ne nazadnje je tudi slop, na katerem je donatorska upodobitev, na izpostavljenem mestu, saj mu je bil namenjen tako rekoč prvi pogled vsakega vernika ob njegovem vstopu v cerkev.

¹⁷⁸ LANC 2003, str. 285, 287.

¹⁷⁹ Prim. LANC 2002, str. 285–286.

Kar zadeva tretjo donatorsko podobo v cerkvi, je že Lančeva opomnila na kasnejše restavratorske posege na prizoru, ki poslikavo delajo le delno razberljivo, kljub temu pa v upodobljenima ženskima figurama prepoznala Marto ob Mariji v prizoru Oznanjenja. Na opravljene restavratorske posege, ki dajejo dvoumno interpretacijo celotne poslikave je opozoril tudi Janez Höfler.¹⁸⁰ Med restavriranjem poslikave so tako bili presliakni ključni deli poslikave. Med drugim je bila doslikana Marijina levica, napis na baldahinu, predrugačen pa je bil tudi grbovni ščitek ob donatorju. Tudi atributi, po katerih Lančeva zraven stoječo svetnico prepoznava kot sv. Marto, se v tej kombinaciji pri svetnici ne pojavljajo. Poleg tega ne poznamo primerov prisotnosti Marte ob prizorih Oznanjenja. Čeprav interpretacija vsebinsko zanimive celote, v katero je postavljen donator, ni povsem jasna, nov pogled na prvotno zasnovo poslikave prinaša fotografija iz leta 1913, ki sem jo našel v fototeki Inštituta za umetnostno zgodovino graške univerze in prikazuje stanje poslikave ob njenem odkrivanju (sl. 33). Iz nje je jasno razvidno, da je pri zapisu svetničinega imena na baldahinu zares šlo za upodobitev sv. Marte, kar le potrjuje izjemnost upodobljenega prizora in daje novo spodbudo za nadaljnje raziskovanje njegove vsebinske zasnove.

Ustavimo se še pri četrti donatorski podobi v muravski cerkvi. Čeprav Elga Lanc navaja, da prizora Polaganja v grob in Marijinega oznanjenja vsebinsko nista povezana, nam že samo dejstvo, da napisni trak pod njima poteka pod obema prizoroma, lahko služi kot eden od dokazov, da gre za premišljen koncept izbora obeh prizorov. Tudi z eshatološkega vidika sta upodobitvi tematsko še kako povezani, in sicer s skupnim imenovalcem pričakovanja posmrtnega življenja in vstajenja. Upodobitev Polaganja v grob je namreč možno razumeti tudi kot napoved Kristusovega vstajenja, s čimer je eshatološko še kako povezana vera v posmrtno življenje in vstajenje. V religioznem kontekstu lahko prav tako Oznanjenje Mariji razumemo ne le kot napoved Kristusovega rojstva, ampak hkrati tudi njegovega trpljenja in smrti (spomnim naj na upodobitve Oznanjenja, na katerih Bog Oče proti Mariji spušča Kristusa s križem). Muravska upodobitev očeta in hčere, ki sta obrnjena vsak s svoje strani proti prizoru Oznanjenja, predstavlja v korpusu donatorskih podob na Štajerskem eno od monumentalnejših izvedb. To je tudi eden redkih primerov donatorske podobe v funkciji epitafa na avstrijskem delu Štajerske. Na danes slovenskem delu Štajerske donatorsko podobo v funkciji epitafa srečamo v dominikanskem samostanu na Ptuju. Kar se tiče same tipologije donatorjev ob prizoru

¹⁸⁰ Prim. HÖFLER 2011, str. 158.

Oznanjenja, pa je potrebno opozoriti na izredno priljubljenost te teme v italijanskem, konkretnije v florentinskem geografskem območju, kar gre povezati s čudodelno upodobitvijo Oznanjenja na freski iz okoli leta 1340 v cerkvi Santissima Annunziata v Firencah.¹⁸¹

Literatura: LANC 2002, str. 272–289; VIDMAR 2006, str. 152; HÖFLER 2011, str. 158.

3.1.19 Neuberg an der Mürz, nekdanji samostan cisterijancev

Cistercijski samostan v Neubergu je leta 1327 ustanovil Otto III. Veseli. V času posvetitve v letu 1344 so bili že zgrajeni vsi najpomembnejši prostori samostana: cerkev, križni hodnik in kapiteljska dvorana. Križnorebrasto obokano cerkev odlikuje njena triladijska dvoranska zasnova brez večje cezure med ladijskim in prezbiterijskim delom. Severni in vzhodni trakt križnega hodnika, ki se na cerkev navezuje na južni strani, sta nekoliko starejša od preostalih dveh traktov.¹⁸²

Srednjeveške poslikave so se ohranile tako v cerkvi kakor tudi v križnem hodniku. Večji del poslikav je ohranjen v vzhodnem delu cerkvenega prostora (angeli, po oboku ornamentika, grbi) in na notranji strani zahodne fasade (naslikani krilni oltar). V križnem hodniku je poslikava ohranjena v zahodni obočni traveji severnega trakta (Oznanjenje, preroki in svetniki, Križanje). V okviru te poslikave je ohranjena tudi donatorska podoba (sl. 34). Od spodaj navzgor si na steni sledijo naslednji prizori: na naslikanem zastoru je upodobljeno Križanje, v vmesnem polju so upodobljeni preroki in svetniki, nad njimi pa je prizor Oznanjenja. Teološko premišljena in stilno kvalitetna poslikava je nastala v desetletju med 1420 in 1430.¹⁸³ V okviru upodobitve Križanja z Marijo in sv. Janezom Evangelistom nastopa tudi le v shematičnem obrisu razberljiv donator. K naslikani skupini se obrača z leve strani, v rokah drži trak z napisom: *M(iser)ere mei deus*.¹⁸⁴ Po mnenju Elge Lanc gre zasnovo tematsko usklajene poslikave pripisati upodobljenemu naročniku, pri katerem gre najverjetneje za pripadnika neuberškega konventa.¹⁸⁵ Posebej je potrebno

¹⁸¹ HOLMES 2004, str. 98–99.

¹⁸² *Dechio Hantbuch* 1982, str. 315–320; BRUCHER 2000, str. 254–256; LANC 2002, str. 293. Za natančnejšo stavbno zgodovino samostana gl. CHIBIDZIURA 2001.

¹⁸³ LANC 2002, str. 302.

¹⁸⁴ LANC 2002, str. 301.

¹⁸⁵ LANC 2002, str. 302.

izpostaviti teološko izredno razsežno ikonografijo poslikave, ki je razberljiva predvsem iz upodobitev svetnikov in prerokov in njihovih izrekov na napisnih trakovih. Pri tem ne gre zanemariti kompozicijske navezave tu zapisanih starozaveznih napovedi prerokov, ki jih dopolnjujeta upodobitvi sv. Pankracija in sv. Avgušтина, v navezavi na pomen Marije v božjem odrešilnem načrtu.¹⁸⁶

S kompozicijskega vidika izstopa predvsem majhnost upodobljenega Križanja nasproti ostalima dvema prizoroma (Oznajenje in preroki s svetnikoma), ki sta veliko večja. Pri doslednem razbiranju poslikave lahko ugotovimo tudi, da se donator po velikosti približuje velikosti upodobljenih svetih oseb pri Križanju. Izpostaviti pa je potrebno tudi dejstvo, da je poslikava z donatorjem postavljena v križni hodnik. V obravnavanem gradivu srečamo tak primer samo še v dominikanskem samostanu na Ptuju, kar pa verjetno ne gre pripisati izrednosti teh dveh primerov, marveč neohranjenosti srednjeveških križnih hodnikov oziroma njihovega gotskega izgleda.

Literatura: LANC 2002, str. 292–302; LANC 2007, str. 293–316.

3.1.20 Neumarkt, karner sv. Ahaca in sv. Ane

Osmerokotno zasnovana stavba je služila kot kostnica in ima v skladu s takšno funkcijo dvonadstropno zasnovo. Spodnje nadstropje je služilo shranjevanju kosti, zgornje, ki je obokano in ima petosminski zaključek prezbiterija, pa kot kapela. Karner je bil zgrajen leta 1438.¹⁸⁷

Srednjeveške poslikave, ki prikazujejo svetnike in več prizorov s Kristusom, so se ohranile na severni steni, kjer je upodobljena tudi Marija z Detetom v žarkovju, stoječa na polmeseču. Ob njej sta kot spremljevalni figuri upodobljeni sv. Katarina in sv. Barbara (sl. 35). Levo od Marije (z vidika gledalca) je upodobljena sv. Katarina, ki s svojo desnico Mariji priporoča donatorico. Tej pripada napis *W.schuerin* in do sedaj neidentificiran grb s petelinom. Družina Schuri, kateri je, sodeč po napisu, pripadala upodobljena donatorica, je imela drugačen grb, zato Elga Lanc

¹⁸⁶ O napisnih trakovih prim. samostojno študijo LANC 2007, str. 293–316.

¹⁸⁷ *Dechio Hantbuch* 1982, str. 327; LANC 2002, str. 303.

domneva, da je upodobljeni grb osebno in ne rodbinsko heraldično znamenje, ki pa v arhivskem gradivu ni izpričano. Prav enako pa Elga Lanc ugotavlja tudi za drugo donatorico upodobljeno na stenski poslikavi. Desno od Marije je namreč upodobljena sv. Barbara s svojima atributoma, stolpom s kelihom in hostijo. Tudi ta svetnica priporoča neko žensko donatorico, poleg nje pa tudi njenega sina in dve hčerki, ki jih spremlja grb s presto. Poslikava je nastala okoli oziroma po letu 1450.¹⁸⁸

Z ikonografskega vidika je zanimiva predvsem upodobitev Marije v žarkovju, ki je pri upodobitvah donatorjev na Štajerskem drugje ne zasledimo. Prav tako izstopa tudi dejstvo, da sta ob Mariji upodobljeni le posvetni donatorici, torej brez moških predstavnikov družine, z najverjetneje svojima osebnima svetniškima zavetnicama, kar je prav tako redkost. Medsebojno razmerje ženskih donatoric iz upodobitve ni razberljivo. V obravnavanem gradivu sicer srečamo še nekaj ohranjenih (samo) ženskih donatorskih podob, vendar pa so v teh primerih naročnice največkrat opatinje oziroma redovnice.

Literatura: LANC 2002, str. 303–306.

3.1.21 Obdach, župnijska cerkev sv. Egidija

Cerkev se v virih prvič pisno omenja leta 1207. Danes je to stavba, ki jo sestavljajo zahodni zvonik, triladijski prostor za vernike in korni kvadrat. Najstarejši del arhitekture predstavljata srednja ladja in korni kvadrat, ki izvirata še iz 13. stoletja, južna stranska ladja in zakristija pa sta poznogotska. V drugi polovici 17. stoletja je bila cerkvi prizidana še severna stranska ladja, zahodni zvonik pa je bil dozidan v letih 1757–1760.¹⁸⁹

Od srednjeveških poslikav se je na zunanji južni steni ladijskega dela cerkve ohranil prizor Kristusove molitve na Oljski gori. V okviru leta 1979 odkrite poslikave se nahaja tudi podoba donatorja in heraldičnega znamenja (sl. 36). Upodobitev je zaradi sekundarno predrte okenske odprtine v desnem delu uničena, v levem pa prikazuje Kristusa v molitvi. V skrajnem levem kotu

¹⁸⁸ LANC 2002, str. 305.

¹⁸⁹ *Dechio Hantbuch* 1982, str. 331–332; LANC 2002, str. 319.

je naslikana manjša figura donatorja z napisnim trakom in grbom. Napis se glasi: *mise(re)re mei d(o)m[ine] / niclas nerer*. Gre za obdahškega meščana Niclasa Nererja, ki je v listinskem gradivu izpričan med letoma 1458 in 1461. Poslikava se glede na slogovne karakteristike postavlja v čas okoli leta 1450.¹⁹⁰

Med ohranjenim štajerskim gradivom donatorska upodobitev v Obdachu izstopa predvsem zaradi vključitve donatorja v narativni prizor. V primerjavi z obravnavanimi narativnimi prizori, v katerih je upodobljen tudi donator, gre v tem primeru za enkratno upodobitev, saj donatorja ob prizoru Kristusove molitve na Oljski gori sicer ne srečamo. Glede na datacijo poslikave v sredino 15. stoletja pa moramo tudi opomniti, da preseneča predvsem velikost, v kateri je donator upodobljen, saj se njegovo velikostno razmerje ne približuje upodobljenim svetim osebam, kar bi glede na razvoj donatorske podobe v tem času sicer že pričakovali. Pri upodobitvi posebej izstopajo modna oblačila donatorja, ki izpričujejo njegovo pripadnost meščanskemu sloju, kar je potrjeno tudi s samozavestnim zapisom njegovega imena. Donator pri tem ne kleči na zemlji kot poleg njega upodobljeni apostoli, temveč je pokleknil na posebej za njega naslikan podij in ne, kot bi pričakovali, na klečalnik. Kot zgodnejši primer upodobitve donatorja, klečečega na klečalniku, v obravnavanem gradivu sicer izstopa upodobitev meščana Paula Ramunga in njegovih obeh žena na slikanih oknih v magdalenski cerkvi v Judenburgu iz zadnje četrtine 14. stoletja.

Literatura: LANC 2002, str. 319–320.

3.1.22 Oberzeiring, pokopališka cerkev sv. Elizabete (nekdanja rudarska cerkev)

V izvoru še romanski ladji so tekom 14. stoletja prizidali petosminsko zaključen prezbiterij, ob tem sta bila oba prostora povezana s šilastim slavalokom, ki je bil postavljen z zamikom proti severu. V prvi polovici 19. stoletja oziroma leta 1832 je bila cerkvena ladja obokana in razdeljena na štiri traveje.¹⁹¹

¹⁹⁰ LANC 2002, str. 319–320.

¹⁹¹ *Dechio Hantbuch* 1982, str. 344; LANC 2002, str. 326.

Srednjeveške stenske poslikave so se v cerkvi ohranile na severni in južni strani ladje in na slavoločni steni. Upodobitve prikazujejo tako novozavezne prizore kakor tudi svetniške upodobitve in Marijino kronanje. Del monumentalno zasnovane poslikave cerkvene notranjščine sta tudi dve donatorski upodobitvi, katerih nastanek se postavlja v leta okoli 1360.¹⁹² Na severni steni ladje sta ohranjena dva poslikana pasova s skupno 19 prizori. V spodnjem pasu se nekako v središču celotne poslikave nahaja prizor Križanja, katerega del je tudi donatorski par (sl. 37). Po mnenju Elge Lanc na levi strani kleči moški donator, na desni pa najverjetneje njemu pripadajoča donatorica.¹⁹³

V cerkvi je ohranjena še ena donatorska podoba, in sicer na južni strani slavoločne stene. Tudi tu poslikava poteka v dveh pasovih. V spodnjem pasu je na izpostavljenem mestu v smislu oltarne slike upodobljeno Marijino kronanje s svetnicami, ki mu prisostvuje donatorski par (sl. 38). Tridelno zasnovana kompozicija v osrednjem delu zavzema kronanje, ki ga na levi strani spremlja nerazpoznavna svetnica, na desni pa sv. Elizabeta, kateri je posvečena cerkev. Levo ob njej kleči le v obrisih prepoznaven donatorski par. K oltarju spada tudi mlajši spremljevalni napis iz prve polovice 15. stoletja v vzhodnem ostenju okna v južni steni, iz katerega je razviden nabor relikvij, ki so bile zazidane v oltar: *No(tatur) . quod . in [hoc] / Altari . co(n)tin[en]tur . Reliq(u)ie . [s(an)c(t)e / Anne . ac . XI [mi(lium)] / V(ir)gin(u)m . (et) . s(an)c(t)iq(ue) [...] / Corneli . (et) . Cv[priani] / et . s(an)c(t)i . Eustach[ii] / m(a)r(tyris) . s(an)c(t)or(um) . Cosm[e (et)] / . Damia(n)i . et . s[(an)c(t)i] / Evtropii . m[(a)r(tyris) et] / s(an)c(t)i . Blasii . et . [...] / dicatu(m) . (est) . i(n) . h[o(no)re] / XI . mi(lium) . v(ir)gin[(u)m] / p(re)cipue . In ho[(no)re] / S(an)c(t)e Anne.*¹⁹⁴

Če sledimo mnenju Elge Lanc, ki je kljub izredno slabo ohranjeni stenski poslikavi s prizorom Križanja na prvi donatorski podobi prepoznala upodobitvi dveh donatorjev, v smislu ikonografije donatorske podobe izstopa predvsem to, da donatorja, ki nastopata najverjetneje kot par, nista upodobljena skupaj na eni strani narativnega prizora, temveč vsak v svojem kotu. Na podlagi okvirja, ki obdaja prizor, celotna kompozicija izstopa od preostalih stenskih poslikav na severni steni ladje, saj le-te niso ločene s posebnimi okvirji, kar še dodatno izpostavlja lego in pomen mesta, na katerem se je dal donator upodobiti. Donatorja na narativnem prizoru Križanja v

¹⁹² LANC 2002, str. 331.

¹⁹³ LANC 2002, str. 332.

¹⁹⁴ LANC 2002, str. 335.

obravnavanem gradivu srečamo v tem času mdr. še v judenburški Magdalenski cerkvi iz časa okoli 1370 (sl. 16).

Kar zadeva drugo donatorsko podobo v cerkvi, želim opozoriti, da je pri upodobitvi Marijinega kronanja najverjetneje šlo tudi za patrocinijskega oltarja, na katerem se nahaja sama poslikava, zato je toliko bolj izpostavljena tudi lokacija upodobitve obeh naročnikov. Par je v nasprotju z upodobitvijo donatorskega para ob Križanju tu upodobljen skupaj v standardni kompoziciji moža pred ženo. Poslikava v arhitekturnem smislu sledi tridelnim krilnim oltarjem. Sodeč po izboru motiva, ob katerem sta upodobljena, lahko domnevamo vsaj to, da nastopata v vlogi častilcev Marije. Ob Marijinem kronanju v obravnavanem gradivu srečamo upodobljenega le še znamenitega minezenger Huga Montforta na votivni upodobitvi iz grajske kapele v Pfannbergu iz časa po letu 1423 (sl. 40).

Literatura: KIRCHWEGER 2000, str. 447–448; LANC 2002, str. 327–335.

3.1.23 Ormož, župnijska cerkev sv. Jakoba starejšega

Naselje Ormož se je izoblikovalo v 13. stoletju, in sicer v mejah velikonedeljske župnije. Velika Nedelja je postala središče obsežne pražupnije kmalu po tem, ko je to ozemlje Friderik Ptujski leta 1199 za pomoč v bojih proti Madžarom podelil križnikom. Cerkev sv. Jakoba naj bi se prvič omenjala leta 1271, župnija pa je zanesljivo izpričana leta 1376. V letih 1455/56 je bila inkorporirana nemškemu viteškemu redu, odvetništvo nad njo pa so imeli tudi Ptujski gospodje. Zaradi pomanjkanja arhivskih listin stavbna zgodovina in srednjeveška podoba cerkve še nista zadovoljivo pojasnjeni. Najstarejši del današnje stavbe je pravokotna ladja, ki pa ima prvotne okenske odprtine v glavnem zazidane. Ladijske stene je mogoče le zelo ohlapno datirati v prvo polovico ali sredino 14. stoletja. Današnji prezbiterij so ladji prizidali okoli leta 1400 oziroma v prvih letih 15. stoletja. Slogovne značilnosti stavbnih členov napeljujejo na datacijo prezbiterija v prvo desetletje 15. stoletja.¹⁹⁵

V šilasti nadvratni zaključek zakristijskega portala na severni steni prezbiterija je vključen timpanon z donatorsko upodobitvijo (sl. 39). V visokem reliefu je v središče timpanona

¹⁹⁵ PESKAR 2005, str. 235–239; HÖFLER 2016, str. 88–90.

postavljen Mož bolečin. Do pasu upodobljeni klečeči Kristus v sarkofagu ima prekržani roki, za katerima sta zataknjena biča kot reduciran prikaz orodij mučeništva. V izraziti trikotni kompoziciji ga na levi strani časti figura v popolni viteški opravi, njej nasproti pa je v enakovrednem velikostnem razmerju postavljen grbovni ščitek z delno odbitim šlemnim okrasom. Na podlagi grbovnega ščitka s sidrom lahko viteza prepoznamo kot pripadnika rodu Ptujskih gospodov, ki je v literaturi največkrat identificiran kot Bernard Ptujski.¹⁹⁶ Polona Vidmar se nagiba k temu, da je potrebno v upodobljenem naročniku prepoznati Hartnida V. Ptujskega, ki je leta 1376 v cerkvi ustanovil večno mašo, ali pa njegovega sorodnika Hartnida IV. iz vurberške linije, ki je v neposredni bližini Ormoža imel svoje posesti, in tako nastanek timpanona povezuje z izgradnjo prezbitarija pred letom 1400.¹⁹⁷ V nasprotju s tem pa Robert Peskar meni, da je na timpanonu upodobljen ali Bernard Ptujski, ki je živel do okoli leta 1420, ali pa njegov brat Friderik, ki je umrl pred letom 1412.¹⁹⁸ Peskar kot primerjavo Kristusovi upodobitvi navaja sklepnik iz Žičke kartuzije in opozarja, da bi lahko imela skupni vzor, nastanek timpanona pa časovno umesti v čas po letu 1400.¹⁹⁹

Na timpanonu z upodobitvijo donatorja z ikonografskega vidika izstopa predvsem eshatološka motivika, ki jo pozicija timpanona, torej v prezbitariju v neposredni bližini oltarja, le še podkrepljuje. Donator ob tem ni obrnjen samo k ikonično podanemu prikazu Kristusa, ampak tudi v smeri oltarja. Pri tem ni nezanemarljivo niti dejstvo, na katerega je opozorila že Polona Vidmar:²⁰⁰ Kristus je kot Mož bolečin obenem prikazan živ in mrtev, s čimer je poudarjena njegova božja narava. V obravnavanem gradivu je sicer mogoče najti več donatorjev, ki se v priprošnji obračajo na Kristusa trpina, vendar pa takšne upodobitve ne najdemo v stavbnoplastični izvedbi. To je bila brez dvoma želja naročnika, ki je pri takšni izbiri imel v mislih tudi trajno, celo večno ohranitev njegove podobe. V prid temu bi govorila tudi sama lokacija timpanona nad vrati zakristije, skozi katera je duhovnik po opravljeni mašni daritvi odhajal iz prezbitarija. To pomeni, da je bil njegov zadnji pogled namenjen prav donatorju, kar ga je opomnilo, naj se ga v molitvah spominja tudi izven liturgije. Reprezentančno in spominsko funkcijo timpanona še dodatno podpira misel, da se je dal na timpanonu upodobiti naročnik

¹⁹⁶ CIGLENEČKI 1990, str. 35.

¹⁹⁷ VIDMAR 2006, str. 207.

¹⁹⁸ PESKAR 2005, str. 236.

¹⁹⁹ PESKAR 2005, str. 68.

²⁰⁰ VIDMAR 2006, str. 204. Prim. BELTING 1991, str. 65.

izgradnje novega prezbiterja. V samih kompozicijskih značilnostih in očitni težnji kiparja, da dodobra zapolni razpoložljiv prostor na timpanonu, je prepoznavno zgledovanje po timpanonu v nekdanji minoritski cerkvi v Celju (sl. 3). Slednjega so Ptujski gospodje zagotovo poznali, saj so bili Celjani in Ptujski na južnem Štajerskem tedaj tako rekoč najpomembnejši rodbini, katerih sodelovanje na umetnostnem področju je izpričano mdr. na Ptujski Gori in v dominikanskem samostanu na Ptuju.

Literatura: CIGLENEČKI 1990, str. 35; PESKAR 2005, str. 68, 235–239; VIDMAR 2006, str. 203–207.

3.1.24 Pfannberg, grajska kapela sv. Katarine (danes Universalmuseum Joanneum, Gradec)

Grad so dali pozidati svobodni gospodje iz Peggaua, kasnejši grofje Pfannberški in sicer najverjetneje že na začetku 13. stoletja, saj se grad v arhivskem gradivu prvič omenja leta 1214. Grad se je do danes ohranil le v ruševinah, njegova prvotna zasnova je obsegala fortifikacijski sistem s stolpom (*Bergfried*) in obzidjem ter bivalni del s palacijem in kapelo. Po izumrtju zadnjega grofa Pfannberškega leta 1363 je posest po rodbinskih povezavah prešla na grofe Montfortske iz Bregenza. Ob prezidavah gradu v naslednjih stoletjih je bila preurejena tudi grajska kapela v vzhodnem delu palacija. V tlorisni zasnovi je obsegala pravokoten prostor s plitvo apsido na vzhodni strani.²⁰¹

Grajska kapela sv. Katarine je bila v srednjem veku poslikana zgolj na notranji zahodni steni. Poslikava je obsegala dva pasova; v spodnjem je bilo upodobljeno Oznanjenje Mariji, nad tem pa je bila na levi strani naslikana epitafna slika Huga Montfortskega, na desni pa prizor Kristusa na gori Oljki. Stenska poslikava je bila ob restavratorskih delih, ki so potekala v letih 1953 in 1955, sneta s stene in se danes nahaja v depojih muzeja Joanneum v Gradcu.²⁰² Kljub fragmentarni ohranjenosti in kasnejšim doslikavam se še da razbrati osnovno kompozicijo in ikonografijo epitafa (sl. 40). Na sredini naslikanega epitafa je bil upodobljen prizor Marijinega kronanja. Na levi strani v perspektivi naslikanega prestola sedi Marija, upodobljena v trenutku, ko ji Kristus na glavo polaga krono. Temu dogodku na levi in desni strani ob prestolu prisostvuje družina Huga

²⁰¹ *Dechio Hantbuch* 1982, str. 358; LANC 2002, str. 141–142.

²⁰² LANC 2002, str. 144.

Montforta, ki jo ob tem spremljata svetniška zavetnika. Na skrajnem levem robu epitafa je upodobljen Hugo Montfortski v oklepu in z nadoklepnim pregrinjalom. Upodobljenec kleči, roke ima sklenjene v molitev, iznad njih pa se dviguje napisni trak, na katerem preberemo *Miserere mei deus secundum magnam misericordiam tuam*.²⁰³ V tej priprošnji po usmiljenju ga za njim podpira najverjetneje njegov viteški zavetnik sv. Mavricij, ki ga z desnico usmerja proti Marijinemu kronanju. Pred Hugom so kleče upodobljeni njegovi trije sinovi. Nasproti Hugu kleči njegova tretja žena Ana Dobrniška, pred njo pa tri hčere. Ženski del družine priporoča danes nerazpoznavna ženska svetnica. Kot je razvidno iz ohranjenega prerisa epitafa iz okoli leta 1930 (sl. 41),²⁰⁴ je epitaf v spodnjem delu spremljal napis, ki sta mu bila pridružena grbovna ščitka Montfortskih in Dobrniških. Iz zapisa lahko razberemo, da je pri donatorski podobi šlo za spominsko sliko leta 1423 umrlega Huga Montfortskega: *Anno domini M(ilesim)o CCCC vicesimo tertio / obiit Comes hugo de Montsforti domi/nus de Bregancia proxima die post / festum sancti Ambrossi epi(scopi) / depicta est hec capella Anno /.../*.²⁰⁵ Visoko kvalitetna poslikava, izvedena v fresko tehniki, je tako morala nastati po letu 1423, kot njeno naročnico pa bi lahko prepoznali Montfortovo ženo.²⁰⁶

Epitafna podoba Huga Montfortskega (1357–1423), štajerskega političnega karierista in srednjeveškega minezengerja, sodi v obravnavanem gradivu med pomembnejše donatorske upodobitve. Kot je bilo do sedaj v literaturi že večkrat poudarjeno, bi lahko njegovi podobi pripisali posamezne portretne značilnosti. V kontekstu razvoja donatorske podobe izstopa predvsem velikostno razmerje upodobljenih, saj se člani družine po velikosti približujejo upodobitvi svetih oseb. Poleg reprezentančne vloge, ki jo donatorska podoba posreduje že samo zaradi svoje monumentalnosti, je jasno izpričana tudi njena spominska funkcija. Stenska poslikava je služila najverjetneje predvsem osebnemu spominjanju in priprošnji za umrlega, in to v zasebni družinski kapeli in ne na mestu njegovega zadnjega počivališča; Hugo Montfortski je bil namreč pokopan v minoritski cerkvi v kraju Bruck an der Mur.²⁰⁷ Helga Hensle Wlasak je ob študiju epitafa opozorila na eno izmed Hugovih pesnitev z versko tematiko, v kateri pesnik

²⁰³ LANC 2002, str. 146.

²⁰⁴ Akvarel prerisa se nahaja v štajerskem deželnem arhivu v Gradcu, StLA, Ortsbildersammlung.

²⁰⁵ LANC 2002, str. 145.

²⁰⁶ LANC 2002, str. 145.

²⁰⁷ HENSLE WLASAK 2011, str. 163.

opeva okronano Marijo kot tisto, ki daje tolažbo in podporo ob pričakovanju poslednje sodbe.²⁰⁸ Njegova pesnitev se tako zrcali tudi v vsebinskem programu njegove spominske slike. Montfortova donatorska podoba je ena izmed redkih na območju Štajerske, ki jo lahko neposredno navežemo na ohranjene pisne vire in tako odstremo njen širši religiozni in družbeno-zgodovinski kontekst.

Literatura: LANC 2002, str. 141–147; HENSLE WLASAK 2011, str. 159–163.

3.1.25 Ptuj, mestna župnijska cerkev sv. Jurija

Stavbna zgodovina ptujske cerkve sv. Jurija je izjemno zapletena. Njene številne gradbene faze tako še vedno niso v celoti pojasnjene. Sprva enoladijsko cerkev z emporo so v 13. stoletju razširili z dvema stranskima ladjama, sledilo je obokanje stranskih ladji, prizidava dolgega kora, v 15. stoletju pa je bila obokana tudi glavna ladja.²⁰⁹ V cerkvi so ohranjene različne plasti poslikav, ki so bile deloma odkrite že po prvi svetovni vojni, večji del pa med restavratorskimi deli v osemdesetih letih 20. stoletja.²¹⁰

Poslikava zahodne empore (prizori iz Geneze in Kristusovega otroštva) sodi med najstarejše spomenike srednjeveškega slikarstva na Slovenskem. Slogovno in vsebinsko je sicer neenotna, poleg tega je slabo ohranjena, vendar je vredna pozornosti, ker je tako starih del na naših tleh izjemno malo. Večina poslikav sledi t. i. zobčastemu slogu in bi jih bilo mogoče datirati okrog leta 1280. Ambiciozna zasnova poslikave in njene slogovne značilnosti pričajo o veliki angažiranosti Ptujskih gospodov, ki so bili tudi domnevni naročniki in so si v tem času priborili precejšnjo neodvisnost od salzburškega nadškofa. Nekoliko mlajša je poslikava v cerkvi. Najprej je potrebno omeniti poslikavo na notranjem (»obočnem«) pasu zadnjega arkadnega loka, ki deli glavno in severno ladjo, pred t. i. prečno ladjo, kjer najdemo tudi prvo od treh v tej cerkvi ohranjenih donatorskih podob. Poslikava je razdeljena na štiri dele; na levi strani loka je upodobljen Kristus na križu med Janezom in Marijo, na vrhu loka je Kristus v slavi, na desni

²⁰⁸ » /.../ *Flehe den herren der Schöpfung an! Wende dich aber auch an seine Mutter, dann handelst du weise! Aus zwölf Sternen besteht ihre Krone und sie sitzt an der seite ihres majestätischen Shones als erhabene Mutter und Jungfrau.*« HENSLE WLASAK 2011, str. 160.

²⁰⁹ O stavbni zgodovini cerkve gl. PESKAR 2005, str. 252–257. Gl. tudi HÖFLER 2016, str. 86–88.

²¹⁰ HÖFLER 1988; HÖFLER 2004, str. 153, 154.

strani loka je doprsna podoba Trpečega Kristusa pred viličastim križem, pod njim pa sta dve klečeči ženski kot donatorici (sl. 42). Kristusove oči so uprte v donatorici, ki ga častita z dvignjenimi, navzgor obrnjenimi rokami. Janez Höfler na podlagi gubanja oblačil, v katerem se še čuti zobčasti slog, glede datacije pritrjuje Marjeti Ciglenečki in tako tudi on poslikavo postavlja v čas okoli leta 1300.²¹¹ Po mnenju Tanje Zimmermann pa naj bi poslikava, ki pripada visokogotskemu linearnemu slogu, nastala v prvi četrtini 14. stoletja.²¹² Tanja Zimmermann je opozorila tudi na vzporednice s koroškim prostorom: pahljačasta razporeditev oblačil obeh donatoric naj bi povzemala gubanje oblačila preroka Danijela na poslikavi župnijske cerkve v Steubergu na Koroškem iz okoli leta 1310, njegov obrazni tip pa naj bi se ujema s ptujskima donatoricama. Zimmermannova v nasprotju s Höflerjem meni, da sta donatorici upodobljeni stojе in ne kleče, izpostavlja pa tudi, da jima pripada samostojno likovno polje, kar je za donatorske upodobitve neobičajno.²¹³ Polona Vidmar v zvezi z identifikacijo upodobljenih donatoric na podlagi razbranega napisa nad njima domneva, da bi lahko šlo za drugo ženo Hartnida III. Margareto Taufers in vdovo Friderika VI., Herwigo.²¹⁴

V severni stranski ladji ni ostankov srednjeveških fresk, južna pa ima poslikave različnih slogov in funkcij. Nad zahodnima arkadnima lokoma je naslikanih nekaj grbov ptujskih in okoliških družin. Namestitev družinskih grbov je povezana z denarnimi prispevki za obokanje južne ladje, s čimer so darovalci postali upravičeni do upodobitve svojih grbov. Nad vzhodno arkadno odprtino pred t. i. prečno ladjo pa je viden ostanek druge donatorske podobe. Žal je prizor zelo slabo ohranjen. V celoti razviden je le obris klečečega donatorja, katerega identiteta ni razberljiva (sl. 43). Vzdolž roba arkadnega loka se je ohranil napis, na katerem je razpoznavna letnica 1377.

Poslikava na severni steni glavne ladje sodi že v 15. stoletje in je locirana nad vzhodno arkadno odprtino, del nje pa je tudi donatorska podoba, še tretja v ptujski mestni cerkvi (sl. 44). Slogovno pripada poznemu mehkeemu slogu in je verjetno nastala okrog leta 1440.²¹⁵ V osrednjem delu je motiv Križanja med Marijo, Janezom in sv. Petrom. Na levi strani pod križem kleči donator, oblečen v sodobna meščanska oblačila. V skupini za donatorjem kleči njegova družina na čelu z bradatim moškim. Nad družino so naslikani atributi donatorjevega premoženja: skrinja z novci,

²¹¹ HÖFLER 2004, str. 156; prim. CIGLENEČKI 1997.

²¹² ZIMMERMANN 1996, str. 43, 44.

²¹³ ZIMMERMANN 1996, str. 43.

²¹⁴ VIDMAR 2006, str. 151.

²¹⁵ HÖFLER 2004, str. 157.

konji in vinski sodi. V močno okrnjenih dveh kvadratih, enem v spodnjem levem in enem v desnem kotu, sta bili zelo verjetno nameščeni donatorjevi heraldični znamenji, ki pa ju ni več mogoče prepoznati.

Upodobitev dveh donatoric na notranjem pasu arkadnega loka je bila doslej v literaturi izpostavljena predvsem z vidika njene kompozicijske razporejenosti v okviru celotne poslikave in dejstva, da donatoricama pripada samostojno likovno polje. V tem kontekstu se ju je največkrat primerjalo s skoraj sočasno upodobitvijo donatorja ob Kristusovem obličju v župnijski cerkvi v Murauu. Po mojem mnenju bi se lahko takšna razporeditev prizorov oziroma dejstvo, da je donatoricama odmerjen poseben prostor, zgledovala po donatorskih upodobitah iz tega obdobja v iluminiranih rokopisih in predvsem v slikanih oknih. Kot primer bi lahko navedel slikano okno z upodobitvijo sv. Pavla z donatorjem Gottschalkom Neidbergom iz cerkve sv. Nikolaja v kraju Pichl bei Tragöß, ki se danes nahaja v Alte Galerie v Gradcu, pripisana pa je Mojstru iz Pichla in je nastala okoli leta 1280 (sl. 45).²¹⁶ Prav tako je bila v literaturi izpostavljena tudi sama lokacija donatorske podobe v ptujski proštiji cerkvi. Povezovalo se jo je z oltarjem, ki bi naj bil postavljen pod arkadnim lokom tik pod upodobitvijo donatoric. Slednja je tako zavzemala oziroma je bila postavljena na zelo izpostavljeno mesto. Glede na ikonografijo poslikave notranjega arkadnega loka se zdi, da je pri tem moralo iti za premišljen program, ki se je navezoval po eni strani na oltar in evharistično daritev, ki se je na njem opravljala. Pri tem sta upodobljeni donatorici zavzemali izredno adoracijsko funkcijo. Po drugi strani pa se je njuna podoba navezovala tudi na nad njima upodobljenega Kristusa na križu, v slavi in kot trpečega moža, kar je, gledano celovito skupaj z oltarjem, v sebi tvorilo zaokrožen teološki koncept upodobitve.

Bistveno manj povedna je zaradi slabe ohranjenosti donatorska upodobitev na steni južne ladje. Razen že omenjene letnice na napisu poslikava in njena ikonografija danes žal nista več prepoznavni. Kljub temu se da razbrati, da je bil klečeči donator na levi strani poslikave vključen v neko narativno upodobitev. Glede na to, da je bila del zapisa tudi letnica, bi lahko na podlagi primerjave s preostalim obravnavanim gradivom sklepali (kot primer lahko navedem nagrobno sliko opata Nikolaja v dominikanskem samostanu na Ptujju iz petdesetih let 14. stoletja), da je šlo

²¹⁶ Za slikano okno gl. BACHER 1979, str. 84.

za nagrobno upodobitev, česar pa zaradi neohranjenosti celote seveda ne moremo nedvomno potrditi.

Tretjo donatorsko podobo v cerkvi pa je potrebno izpostaviti predvsem zaradi njenega kulturno-družbenega in tudi gospodarskega konteksta, ki ga posreduje. Kot unikum se namreč z upodobljeno donatorsko družino predstavlja tudi njena obsežna posest, česar v obravnavanem gradivu drugje ne zasledimo. Kot je bilo v literaturi že večkrat pokazano, je moralo iti za enega od premožnejših ptujskih meščanov, ki se je ukvarjal s trgovino na poti med Ogrsko in Benetkami, vendar zaenkrat njegova identifikacija ostaja odprta. Takšna upodobitev donatorja, ki vključuje tudi njegov status v družbi, ki ga izpričuje simbolna podoba njegovega premoženja, je zelo izjemna in lep primer samoreprezentacije meščanskega imenitnika v poznem srednjem veku. V ikonografskem smislu izstopa razširjena skupina Križanja, ki ji je dodan tudi sv. Peter. Vprašanje je, če bi v njem lahko prepoznali imenskega patrona katerega od upodobljenih; slednji nastopajo kot družina. Prav to dejstvo bi lahko povezali tudi z razvojem donatorske podobe, pri kateri v tem času pogosteje nastopa širši krog naročnikove družine. Kljub temu je v obravnavanem gradivu na Štajerskem ptujski eden od redkih primerov družinske donatorske podobe. Kar se tiče same širše donatorske družine, ki je upodobljena, izstopa predvsem dejstvo, da je neposredno ob Križanem upodobljena v molilni drži postavljena figura nekoliko izpostavljena glede na ostale upodobljence. Kolikor se da razbrati, je šlo za mlajšo osebo, kot je tista, upodobljena za njo. Le domnevamo lahko, da bi v tem primeru lahko šlo za upodobitev očeta, pred katerim je upodobljen njegov sin. Glede na to, da je domnevni sin postavljen nekoliko izolirano od preostale njegove družine, na čelu katere klečita oče in mati za njim, in hkrati tako rekoč tik pod križ, se zdi, da bi lahko šlo tudi za umrlega člana družine. Takšne upodobitve, kjer nastopajo mrtvi med živimi, so sicer med donatorskimi upodobitvami zelo redke oziroma ostajajo kot take zaradi slabe ohranjenosti arhivskega gradiva neprepoznane. Iz obravnavanega gradiva je za takšni upodobitvi zagotovo šlo pri epitafu Katarine Wilthausen v Murauu (sl. 32) in pri slikanem oknu Alberta III. Habsburškega v Breitenauu (sl. 56). Seveda gre v takšnih primerih poleg religiozne in reprezentančne funkcije donatorske podobe prepoznati tudi *memorio*. Memorialno vlogo ptujske upodobitve bi še dodatno lahko podkrepiljeval morebitni grob umrle osebe pod donatorsko podobo, kar pa zanekrat arheološko ali listinsko ni izpričano.

Literatura: ZIMMERMANN 1995, str. 224–225; ZIMMERMANN 1996, str. 43, 44; HÖFLER 2004, str. 153–158;

3.1.26 Ptuj, nekdanji dominikanski samostan

Prvi pisni viri o dominikanskem samostanu na Ptujju segajo v leto 1231, leto po tem, ko je samostan ustanovila Matilda Ptujška, vdova po Frideriku III. Ptujškem. Gre za najstarejšo samostansko naselbino tega reda na ozemlju današnje Slovenije. Prvi menihi so prišli iz Brež na Koroškem. Raziskave med zadnjo obnovo samostana so pokazale, da je bil bivalni del sezidan že v nekaj letih po ustanovitvi, samostansko cerkev pa so gradili v več gradbenih fazah. Enoladijski romanski cerkvi z ravnim stropom so med letoma 1243 in 1255 prizidali zgodnjegotski križnorebrasto obokani dolgi kor, ki velja za enega prvih v srednji Evropi, vendar zaradi baročnih predelav žal ni več ohranjen. Samostanski kompleks je bil temeljito obnovljen po požaru leta 1302. Med letoma 1415 in 1420 je bil dokončan križni hodnik, ki obsega štiri trakte. Samostan je deloval vse do leta 1786, ko je bil z dekretom Jožefa II. ukinjen. Nato so stavbe služile različnim namenom, leta 1928 pa je samostan kupila ptujška občina. V ta čas sodijo tudi začetna restavratorska in raziskovalna dela.²¹⁷

V času prvih raziskav v poznih dvajsetih letih preteklega stoletja so bile odkrite srednjeveške poslikave v vzhodnem delu cerkve in v križnem hodniku, ki so kasneje pogosto omenjane kot eden najzgodnejših primerov zgodnjegotskega risarskega sloga na Slovenskem. Na vzhodni slavoločni steni t. i. prvega (zahodnega) slavoloka cerkve, pod nekdanjim letnerjem, sta bila na levi strani dva pasova poslikav. Spodnji pas je žal uničen, ohranil pa se je zgornji, na katerem je upodobljen motiv Marijinega kronanja. V desnem predelu slavoločne stene je dobro ohranjen prizor Miklavževega obdarovanja revnih nevest, ki pa je bil bržkone del obsežnejšega cikla. Poslikava se umešča v zgodnje 14. stoletje.²¹⁸ Južno od te poslikave je šilastoločna niša z deloma ohranjenim dvodelnim slepim krogovičastim oknom iz časa okoli leta 1260, ki je v levi polovici poslikano z eno najstarejših upodobitev francoskega kralja Ludvika IX. Svetega, na ostenju zgodnjegotske niše pa je ena najzgodnejših upodobitev Marije Zavetnice s plaščem na

²¹⁷ HÖFLER 2004, str. 164; PESKAR 2005, str. 248; VIDMAR 2006, str. 67–80, 99–104, 153–155; VNUK 2014, str. 55–105.

²¹⁸ HÖFLER 2004, str. 165.

Slovenskem iz začetka 14. stoletja.²¹⁹ Na južni steni v prostoru med obema slavolokoma se je ob zgodnjegotskem portalu, ki je vodil v nadstropje vzhodnega samostanskega trakta, in tik nad poznoromanskim portalom ohranila nagrobna slika iz okoli leta 1350 s Trpečim Kristusom (*Imago Pietatis*) v sarkofagu in s klečečim menihom v priprošnji in običajnim napisom: *miserere mei deus* ob njem (sl. 46).²²⁰

V križnem hodniku sta se ohranili dve donatorski podobi. Kasnejše gotsko obokanje križnega hodnika je žal v precejšnji meri poškodovalo poslikave v njem, vendar se je vseeno ohranilo nekaj, zaradi posegov sicer okrnjenih, vendar zanimivih površin, saj je iz poslikav mogoče sklepati na poudarjeno samozavest menihov. V vzhodnem traktu križnega hodnika je ohranjenih več poslikav iz različnih časovnih obdobj. Od severa proti jugu si sledijo podoba večje kronane svetnice, sledi mu motiv Trpečega Kristusa z razporejenimi pasijonskimi znamenji, pod podobo Matere božje z Detetom je prav ob njenih nogah naslikan klečeči dominikanec, ki roke dviguje k molitvi (sl. 47). Marija z Detetom je upodobljena na bogatem prestolu, nad katerim se dviguje baldahin s trilistnim krogovičevjem. Marija je postavljena v polprofil proti desni, Dete pa se obrača proti njej in se z desnico dotika njene brade. Glede na to, da je prizor koncipiran s perspektivično poglobitvijo in s pogledom od spodaj navzgor, bi lahko nastanek podobe umestili v čas kmalu po sredini 14. stoletja. Ob Marijinih nogah na njeni levi strani kleči dominikanec z rokami, dvignjenimi v molitev. Fragmentarno ohranjen napis na levi strani poslikave sporoča, da je na njej upodobljen Nikolaj *de Zwanovia*, vidna pa je tudi okrnjena letnica 135(...), zadnja številka pa ni razberljiva.²²¹ Branko Vnuk v upodobljenem donatorju prepozna dominikanskega opata Nikolaja Konjiškega, ki je listinsko izpričan v tem obdobju.²²² Temu prizoru je sledila še ena nagrobna slika,²²³ ki pa je bila uničena ob obokanju križnega hodnika. Da je šlo res za nagrobno upodobitev z donatorjem, dokazuje še ohranjeni del napisa, ki je soroden tistemu ob donatorju, klečečem ob Mariji na prestolu.

Druga ohranjena donatorska podoba v križnem hodniku se nahaja v istem pasu kot prejšnja, torej na vzhodni steni vzhodnega trakta, in poteka med kapiteljsko dvorano in baročnim refektorijem (sl. 48–48a). Gre za obsežno kompozicijo, ki se je razprostirala po celotnem ostanku stene. V dveh vrstah so upodobljeni klečeči dominikanski menihi, pod njimi pa je pas z medaljoni, v

²¹⁹ BALAŽIC 2014, str. 132–135; VNUK 2015, brez paginacije.

²²⁰ HÖFLER 2004, str. 166.

²²¹ STELE 1933, str. 172; HÖFLER 2004, 167.

²²² VNUK 2015, brez paginacije.

²²³ STELE 1933, str. 172; HÖFLER 2004, str. 167.

katerih so bili naslikani grbi ptujskih meščanov, ki kažejo na veliko število posvetnih donatorjev ob restavraciji samostana po požaru leta 1302. Menihi molijo obrnjeni proti levi, kjer se je nekoč nahajala upodobitev Kristusa, od katerega pa se je žal ohranilo le nekaj glave s križnim nimbom. Pričakovali bi lahko, da je bil prikazan v podobi trpina (*Imago Pietatis*). Podobe menihov so odete v bele meniške halje in črne plašče, ki v vzporednih gubah padajo proti tlom. Figure z okroglimi glavami so oblikovane sumarično in kontrastno izstopajo iz rdečerjavega ozadja. Upodobitev je podrobneje obravnavala Tanja Zimmermann, ki je izpostavila, da samoupodobitev celotnega konventa kot skupinski portret kaže na izredno samozavest pridigarjskih redov, ki jo pogosteje kakor na severu srečujemo v Italiji.²²⁴ Na to samozavest nakazuje tudi njihova upodobitev v priprošnjiški drži, medtem ko so posvetni donatorji pod njimi zastopani le z družinskimi grbi v medaljonih v spodnjem pasu. Upodobitev ni omejena na opata oziroma priorja redu, temveč zajema vse člane samostanske skupnosti, kar po mnenju Zimmermannove nakazuje na njihov demokratični duh. Zamisel o upodobitvi celotnega konventa ni nova, saj jo najdemo v miniaturnem in tabelnem slikarstvu na Severu in v Italiji že od sredine 13. stoletja dalje. Tanja Zimmermann je navedla dva primera: zgodnejša je upodobitev frančiškanskih menihov iz sredine 13. stoletja v medaljonih med prizori Frančiškovega življenja na tabelni sliki v kapeli Bardi iz cerkve Sta. Croce v Firencah, nekoliko mlajši pa je cikel v kapeli v St. Maria Novella v Firencah med leti 1358–1367, ki opozarja na pomembno vlogo dominikanskega reda v cerkveni hierarhiji.²²⁵ Janez Höfler v tem kontekstu opozorja na fresko Tommasa da Modene v kapiteljski dvorani samostana sv. Nikolaja v Trevisu iz sredine 14. stoletja, ki vrsto dominikanskih učenjakov prikazuje v študijskih ambientih.²²⁶ V zadnjih raziskavah pa je Branko Vnuk, ki ga je povzela Polona Vidmar, postavil tezo, da gre pri monumentalni donatorski podobi za upodobitev predstavnikov dominikanske province Tevtonije, v katero je spadal tudi ptujski samostan.²²⁷ Polona Vidmar pri tem ponuja še dodatno možnost interpretacije, in sicer da gre za nagrobno sliko, ki se nahaja nad domnevnimi grobovi dominikanskih menihov, ki so se dali pokopati v križnem hodniku.²²⁸

V križnem hodniku je sicer ohranjena še ena donatorska podoba, in sicer v skrajni vzhodni poli severnega krila križnega hodnika. Gre za upodobitev Marijinega oznanjenja ob asistenci sv.

²²⁴ ZIMMERMANN 1996, str. 77.

²²⁵ ZIMMERMANN 1996, str. 77.

²²⁶ HÖFLER 2004, str. 167.

²²⁷ VNUK 2015, brez paginacije; VIDMAR 2006, str. 181.

²²⁸ VIDMAR 2006, str. 181.

Janeza Krstnika in sv. Mihaela. Ob Janezu Krstniku kleči nerazpoznavna in slabo ohranjena moška figura. Gre za zgodnjerenesnančno poslikavo, ki je nastala najverjetneje okoli leta 1520,²²⁹ zato ta podoba presega zadani časovni okvir te disertacije.

Donatorska podoba, ki se nahaja v cerkvi, ikonografsko sledi tipu, kjer je donator upodobljen ob Trpečem Kristusu. Gre za enega od priljubljenjših ikonografskih motivov iz življenja Kristusa, ob katerem je upodobljen donator, iz tega obdobja. Pri tem ne nastopa le figura Kristusa kot Moža bolečin, ki je postavljen v sarkofag, temveč ikonografsko izstopajo tudi simboli njegovega mučeništva (*Arma Christi*), kar bi lahko povezali tudi z donatorjevim poglobljenim premišljevanjem njegove mučeniške smrti, gotovo temelječim na številnih (tudi mističnih) spisih iz tega obdobja (naj omenim vsaj delo *Meditationes Vitae Christi*). Pri tipologiji podobe izstopa dejstvo, da je donator, v tem primeru dominikanski menih oziroma opat, v primerjavi s Kristusom upodobljen sorazmerno velik in se neposredno obrača nanj s prošnjo po usmiljenju. Pomembna je tudi lokacija donatorske podobe, saj se je znašla med obema slavolokoma, torej v prostoru, kjer so imeli svojo grobnico Ptujski gospodje, obenem pa je bila pozicionirana nad vrati, ki so iz prezbiterija vodila do samostana, istočasno pa ob vratih, ki so vodila v dormitorij. Menihi so bili tako dnevno večkrat izpostavljeni pogledu na to upodobitev. Čeprav se v literaturi donatorski upodobitvi pripisuje funkcija nagrobne slike, bi po mojem mnenju v njej prav na podlagi opisanega lahko prej prepoznali simbolno funkcijo, torej jasno izražen opomin in povabilu k premišljevanju o Kristusovem trpljenju. Čeprav se ob tem odpirajo tudi mikavna vprašanja, ki jih ponuja rimska spolija s puttom, ki se nahaja neposredno v osi donatorske podobe in prehoda v samostan, pa zaenkrat njena morebitna vsebinska povezanost z donatorsko podobo ostaja odprto vprašanje, saj ne vemo, kdaj natanko je bila vstavljena na to mesto. Vsekakor takšen razmislek nudi možnost dodatnih interpretacij vsebine in funkcije donatorske podobe.

Konglomerat donatorskih podob v križnem hodniku pa je v kontekstu obravnavanega gradiva edinstven, kar gre nedvomno pripisati relativno dobri ohranjenosti prvotne arhitekture samega hodnika. Takšne poslikave bi sicer pričakovali tudi v drugih samostanih obravnavanega območja, vendar se niso ohranile. Prva v vrsti obravnavanih donatorskih podob v dominikanskem križnem hodniku, ki bi naj po mnenju Branka Vnuka predstavljala opata Nikolaja Konjiškega, v

²²⁹ HÖFLER 2004, str. 168.

ikonografskem smislu izstopa predvsem v hierarhični strukturi, saj je donator v primerjavi z Marijo upodobljen veliko manjši, s čimer je tudi likovno izkazal svojo veliko vdanost njej. Glede na funkcijo donatorske podobe, ki je z napisom izpričana kot nagrobna upodobitev, pa menim, da je pri tem kljub opisanemu izražena dokaj samozavestna drža opata, saj se je dal upodobiti na steni neposredno nad vhodom v kapiteljsko dvorano. V kakšni navezavi je bila njegova upodobitev na prav tako nagrobno sliko, ki ji je sledila, pa zaradi njene fragmentarne ohranjenosti ne moremo sklepati. Na to upodobitev se je v južnem delu navezovala monumentalno zasnovana slikarija dominikanskih menihov.

Donatorska podoba menihov kompozicijsko izstopa predvsem po svoji monumentalnosti, ki ji ne najdemo ustreznih primerjav ne v obravnavanem ne v širšem evropskem primerjalnem prostoru. Menihi so razporejeni v dva pasova in si sledijo v smeri od juga proti severu, njihovo češčenje pa je bilo namenjeno Kristusu, najverjetneje upodobljenem v madorli. Prav to Kristusovo upodobitev, od katere pa je ohranjen le del glave, pa bi po mojem mnenju lahko povezali z ikonografijo pečata, ki so ga uporabljali ptujski dominikanski priorji v tem času. V osrednjem delu namreč pečatno podobo zavzema na prestolu sedeči Odrešenik z dvignjenima rokama, pod njim pa je upodobitev priorja, ki se na kolenih in z v molitev sklenjenimi rokami obrača nanj.²³⁰ Le kot primer prenosa pečatne upodobitve v donatorsko podobo naj iz obravnavanega gradiva navedem poslikavo z upodobitvijo seckavskega škofa Wocha v župnijski cerkvi v Pürggu. Čeprav do sedaj v literaturi ni bilo ponujene ustrezne primerjave za upodobitev dominikanskih menihov, bi jo po mojem mnenju vsaj po likovni zasnovi lahko primerjali s poslikavo iz časa okoli leta 1350, ki je bila v letu 2011 obsežneje odkrita med restavracijo kletnega prostora v nekdanjega minoritskem samostanu v Gradcu (sl. 8).²³¹ Kolikor se da razbrati, je poslikava vsaj v dveh pasovih obsegala v kvadratnih poljih naslikane upodobitve donatorjev, pri tem pa ni jasno, če bi lahko šlo za upodobitve menihov, prav tako ostaja odprto vprašanje funkcije graške poslikave. Sodeč po naslikanih kvadratih, je število upodobljenecv primerljivo s številom upodobljenih menihov v ptujskem dominikanskem samostanu. Po mojem mnenju pa je potrebno prevrednotiti tudi vprašanja, ki se navezujejo na funkcijo upodobljenih menihov v ptujskem križnem hodniku in opozoriti na izrazito reprezentančno in memorialno vlogo, ki ju tej donatorski podobi lahko pripišemo. V literaturi zelo različno interpretirano upodobitev, kot

²³⁰ Za upodobitev pečata glej *Samostani v srednjeveških listinah na Slovenskem* 1993, str. 171.

²³¹ Gl. SCHIESTL 2011, str. 65–66.

nakazano zgoraj, bi po moji presoji lahko navezali na niz naslikanih grbovnih znanmenj, ki se je od vhoda v kapiteljsko dvorano pa vse do izteka stene nahajal prav pod upodobljenimi donatorskimi podobami. Celotno poslikavo bi tako lahko razumeli kot ohranjanje *memorie* na dobrotnike samostana, izpričane s svojimi heraldičnimi znamenji, dominikanci pa so ob tem upodobljeni kot tisti, ki jim bodo zagotovili večno molitev. Michael Borgolte povezuje prav heraldična znamenja in upodobitve naročnikov, predvsem pa njihove grobove, ki so se nahajali v križnih hodnikih samostanov, zaradi njihove stalne vizualne prisotnosti z izrazitim ohranjanjem *memorie* oziroma z njihovo pomembno vključenostjo v vsakodnevne molitve menihov in procesije v križnih hodnikih.²³² Vsekakor ne gre za edinstven način ohranjanja spomina na naročnika, saj so bile poslikave s heraldičnimi znamenji donatorjev v tem času vsesplošno prisotne tako v križnih hodnikih samostanov (pri nas npr. v križnem hodniku cistercijanskega samostana v Stični) kakor tudi škofijskih cerkva (npr. Brixen). V širšem (srednje)evropskem prostoru je v tem kontekstu kot primerjava s ptujskim samostanom zgovoren doslej v slovenski literaturi spregledan križni hodnik dominikanskega samostana v Bolzanu, kjer v že dokazani izrazito memorialni funkciji nastopajo kamniti nagrobni spomeniki in ob njih naslikana heraldična znamenja iz 14. stoletja, ki so vpletena v poslikavo.²³³ V nadaljnjih specialnih raziskavah, namenjenih zgolj upodobitvi menihov v ptujskem samostanu, je v zvezi s to donatorsko podobo in njeno morebitno povezanostjo s heraldičnimi znamenji zaradi njene enkratnosti v širšem (srednje)evropskem prostoru vsekakor potrebno ponovno pretresti predvsem vse doslej predlagane teze o njeni funkciji, na podlagi katere je bila upravičena tako izrazito monumentalno zasnovana upodobitev. Po mojem mnenju je pri tem odločilno vlogo odigrala memorialna funkcija, ki je razvidna iz vseh donatorskih upodobitev v ptujskem dominikanskem samostanu, in sicer tako v cerkvi kakor tudi v križnem hodniku.

Literatura: STELE 1929, str. 185–191; STELE 1933, str. 161–189; ZIMMERMANN 1995, str. 230;

ZIMMERMANN 1996, str. 76–81; HÖFLER 2004, str. 164–168; VIDMAR 2006, str. 173–182; VNUK 2015.

²³² BORGOLTE 2012, str. 302.

²³³ FRANCO 2010, str. 162–163.

3.1.27 Ptujška Gora, romarska in župnijska cerkev Marije pomočnice

Cerkev na Ptujški Gori je bila zgrajena kmalu po letu 1398, ko je papež Bonifacij IX. izdal dovoljenje za gradnjo. Njen nastanek je mogoče povezati z zaobljubo pripadnikov spodnještajerskega plemstva, ki so s Hermanom II. Celjskim sodelovali v bitki proti Turkom pri Nikopolju v Bolgariji, od koder so se kljub porazu vrnilo živi. Začetki cerkve zaradi pomanjkanja arhivskih virov niso v celoti pojasnjeni, a bi srečna vrnitev Ulrika Walseejskega lahko bila povod votivne zaobljube. Njegova vloga pri gradnji je namreč izpričana z listino in tudi s tem, da je leta 1396 v fevd prejel gosposčino Maidburg, ki je zajemala tudi zemljo, na kateri danes stoji ptujskogorska cerkev. Med glavne ustanovnike cerkve pa se prišteva tudi Ulrikovega bratranca, Bernarda Ptujškega, ki mu je bil Ulrik do leta 1397 skrbnik. Po smrti zadnjega Ptujškega leta 1438 je vse pravice nad cerkvijo podedovala družina Stubenberg, nato so jo s protireformacijo pridobili Habsburžani, od leta 1615 do 1773 pa so z njo upravljali jezuiti. Danes župnijo vodijo minoriti. V celoti obokano triladijsko cerkev zaznamuje odlična arhitektura, oprema pa je bila med turškimi vpadi žal v veliki meri uničena. Ostanke se uvrščajo med dela srednjeevropskega kiparstva v tako imenovanem mehkem slogu. Ohranil se je le manjši del stenskih poslikav, pri tem pa izstopajo freske v Križevi kapeli, ki so jih odkrili šele leta 1948, čeprav je bila cerkev na Ptujški Gori konservatorsko in restavratorsko obravnavana že v drugi polovici 19. stoletja. Potek gradnje in stavbno zgodovino cerkve je mogoče precej natančno rekonstruirati, čeprav zaradi pomanjkanja virov vseeno nekatere interpretacije ostajajo precej negotove.²³⁴

V cerkvi sta ohranjeni dve donatorski podobi, ena na poslikavi Križeve kapele, druga pa na milostnem reliefu Marije Zavetnice s plaščem. Sicer najdemo upodobitve donatorjev v cerkvi na Ptujški Gori tudi na rožnovenskem oltarju in na nekem podstavku z upodobitvijo donatorja v lapidariju cerkve, vendar pa ti dve donatorski podobi nista vključeni v disertacijo, sta pa primerjalno vključeni v razpravo. Poslikavo Križeve kapele je mogoče slogovno opredeliti v okviru t. i. mehkega sloga zgodnjega 15. stoletja. Janez Höfler jo pripisuje Krištofu in Erazmu iz Brunecka oziroma bolj verjetno njuni hčerinski slikarski delavnici, ki je v tem času delovala tudi na Spodnjem Koroškem.²³⁵

²³⁴ STELE 1966, str. 84–89; HÖFLER 2004, str. 196, 197; PESKAR 2005, str. 257, 258; *Marija Zavetnica na Ptujški Gori* 2011; HÖFLER 2016, str. 318.

²³⁵ HÖFLER 2004, str. 116.

V ikonografsko zaključeni zasnovi poslikave Križeve kapele je v poslikavo južne (oltarne) stene ob asistenci svetnikov vpletata tudi upodobitvi kleriških donatorjev ob osrednji podobi Sočutne (*Pieta*). Poslikava na južni steni je vodoravno razdeljena na dva pasova. Zgornji pas je namenjen trem pasijonskim prizorom, srednji kvadrat spodnjega pasu zavzema podoba Matere božje v takrat zelo priljubljeni obliki Sočutne v družbi petih svetnikov, levi kvadrat je poslikan z motivom sv. Katarine in sv. Doroteje, v desnem pa upodobljena sv. Andrej in sv. Krištof. Del teh dveh upodobitev sta tudi klečeča donatorja, seveda oba pobožno obrnjena proti Sočutni v sredini (sl. 49). Prikazana sta v molitvi in opremljena z napisnim trakom, oba sta v belem duhovniškem oblačilu in s tonzuro na glavi. Levi ima pri nogah košaro cvetja, na njej pa grbovni ščitek. Na njegovem napisnem traku beremo: *Maria cum filio miserere mei in hoc exilio.*²³⁶ Desni donator nima grba, na njegovem traku pa je napisano: *Esto salutata cum prole beata, me tibi mente pia commendo v(ir)go Maria.*²³⁷ Sicer precej okrnjen napis je mogoče prebrati tudi na delilni borduri: *P(ro)xima feria post festu(m) sancti viti m(artyris) hoc opus fecit pingi d(omi)n(u)s Mathias pleb(anus) ecc(lesi)e s(an)cti viti i(n) tren /.../.*²³⁸ Po nadrobni raziskavi Janeza Höflerja lahko v levi figuri, ki je upodobljena ob nogah sv. Doroteje, zavetnice duhovnikov, prepoznamo ptujskogorskega kaplana Nikolaja, v desni, ki kleči pred sv. Andrejem, pa Mateja, župnika cerkve sv. Vida na Dravskem polju, kar sporoča tudi napis pod upodobitvijo.²³⁹ Takšno interpretacijo je sicer nakazal že France Stele,²⁴⁰ Janez Höfler pa jo je detajlneje in kompleksneje razložil in utemeljil, da je poslikavo vsebinsko zasnoval ptujskogorski kaplan Nikolaj, po njegovi smrti leta 1424 pa jo je dokončal videmski župnik.²⁴¹ Glede na stilna izhodišča, ki jih je bržkone potrebno iskati v poslikavi v Briksnu, je nastanek poslikave Križeve kapele mogoče postaviti v čas med leti 1424 in 1426, ko se je na njih že podpisal eden od obiskovalcev. Kot je na citiranem mestu opozoril Höfler, župnik pri sv. Vidu (danes Videm pri Ptujju) sicer ni imel pristojnosti na Ptujski Gori, saj je cerkev sodila pod lovrenško župnijo. Najbolj logična je zato razlaga, da si je poslikavo zamislil in naročil domači kaplan Nikolaj, po njegovi smrti pa je naročilo realiziral in plačal videmski župnik ter si tako zagotovil donatorsko upodobitev v desnem kvadratu. Levega

²³⁶ HÖFLER 2004, str. 170: »Marija s sinom, usmili se me v izgnanstvu.«

²³⁷ HÖFLER 2004, str. 171: »Pozdravljena bodi blažena s sinom, dajem se ti v varstvo s pobožnim srcem, devica Marija.«

²³⁸ HÖFLER 2004, str. 171: »na dan po prazniku sv. Vida mučenca je dal to delo naslikati gospod Matija, župnik cerkve sv. Vida na Dravskem polju ...«

²³⁹ HÖFLER 2004, str. 169–175; HÖFLER 2011, str. 149–171.

²⁴⁰ STELE 1966, str. 60.

²⁴¹ HÖFLER 2011, str. 149–168.

donatorja je zaradi več razlogov mogoče utemeljeno enačiti s kaplanom Nikolajem. Slednjega sicer ni mogoče zaslediti v arhivskih listinah, ohranjena pa je njegova nagrobna plošča, vzdana v zahodno steno kapele. Kot je leta 1914 razbral Avguštin Stegenšek,²⁴² je umrl leta 1424, freska pa je morala nastati ravno med letoma 1424 in 1426, kajti najstarejši v borduro vrezani podpis obiskovalca, nekega Jurija Suščca (Zuschicz), je datiran z letom 1426. Grb (košarica) levega donatorja najdemo tudi na oboku ladje, v prid identifikaciji levega donatorja s kaplanom Nikolajem pa pričajo tudi poslikave na severni steni kapele, kjer sta ob arkadni odprtini dva prizora iz legende o sv. Nikolaju, naročnikovega osebnega zavetnika. Na zgornjem sv. Nikolaj rešuje ladjo z mornarji v viharju, spodnji motiv pa prikazuje Nikolajevo obdaritev revnih nevest.²⁴³ Grbi na temenu srednje ladje pričajo o moči in vplivu lokalnega plemstva. Nameščeni so v rombih; na vzhodnem delu so grbi izklesani in pobarvani, na zahodnem delu pa so zaradi kasnejših popravil zgolj naslikani. Prvi grb je izgubljen, sicer pa se od vzhoda proti zahodu vrstijo: ptujski vurberški, maidburški, ptujski borlski, walsejevski in nekaj neidentificiranih. Na koncu ladje pa je v sredini trojice grbov tudi košarica, ki je bila grb prvega ptujskogorskega kaplana Nikolaja.

Druga donatorska upodobitev na Ptujski Gori je vezana na monumentalni relief Marije Zavetnice s plaščem, ki se sedaj nahaja na baročnem glavnem oltarju v zaključku glavne ladje, prvotno pa je bil lociran v šilastoločnem timpanonu zahodnega portala, kar dokazuje tudi njegova šilastoločna oblika s profiliranim okvirom (sl. 50).²⁴⁴ To po Cevčevem mnenju dokazuje, da je celotna arhitekturna zasnova stavbe in njene opreme sledila enotnemu načrtu, ki se kljub menjavanju posameznih umetnikov ni dosti spreminjal, čemur pritrjujejo tudi novejša študija.²⁴⁵ Tako tudi postavitve reliefa Marije Zavetnice s plaščem že na vhod v cerkveno stvbo odgovarja izpostavljanju ideje Marijinega varstva, saj je bila cerkev že od začetka zamišljena kot romarska. Relief je nastal istočasno ali pa morda kmalu za reliefom Marijine smrti, ki je zdaj v lapidariju ptujskogorske cerkve, proti koncu 15. stoletja so ga najverjetneje poškodovali Turki, odbite glave pa so bile v 17. stoletju nadomeščene z novimi. Marija stoji v sredini timpanona in z levico nosi Jezusa, ki z desnico pridržuje njen plašč. Tega v ozadju visoko dvigujejo tudi angeli z razširjenimi rokami, plašč pa pri tem tvori ponavljajoče se gube v žarkastih lokih; dva angela na

²⁴² STEGENŠEK 1914.

²⁴³ HÖFLER 2004, str. 171.

²⁴⁴ CEVC 1963, str. 141, 142.

²⁴⁵ Prim. PESKAR 2005, str. 258; PESKAR 2011, str. 86; VIDMAR 2011, str. 145.

vrhu loka nad Marijino glavo držita krono. Pod njenim plaščem se stiska 82 miniaturnih figur obeh spolov in najrazličnejših stanov. Upodobljene so frontalno ali v profilu, skoraj vse pa dvigajo obraze navzgor, proseč za pomoč. Na levi strani osebe vodijo predstavniki posvetnih stanov, na desni strani pa cerkvenih. Klečeče figure v ospredju so nekoliko podobne klečečima donatorjema na predeli rožnovenskega oltarja, a je v gubanju njihovih oblačil zaznavna togost in poenostavljenost; prav tako je opazna podobnost Marije na timpanonu z rožnovensko Madono.²⁴⁶ Emilijan Cevc²⁴⁷ je relief slogovno umestil med značilne plastike okoli leta 1400, vendar dodal, da se stilne poteze še vedno niso otresle otrdelih formulacij in shematično repetitivnih gibov. Gregor Podnar in Klementina Jurančič sta izpostavila,²⁴⁸ da gre pri motivu čez prsi prekrizane Marijine oglavnice in Jezusove drže Marijinega plašča za slogovno retardacijo in bi ju morda lahko imeli za ptujskogorsko posebnost. Emilijan Cevc²⁴⁹ v kontekstualiziranju motiva navede, da je bila ta ikonografska tema priljubljena v zgodnjem parlerjanskem krogu, in sicer prav kot nadvratni relief. Pojavi se nad južnim portalom kora v švabskem Gmündu, v Augsburgu in tudi v Freiburgu. V Pragi se v tem času sicer ne pojavi, zato pa je v dunajskem sv. Štefanu, sicer ne kot timpanon, v kiparski izvedbi prisoten že pred sredino 14. stoletja. Cevc opozarja, da je med naštetimi primeri prav ptujskogorski najbogatejši, saj Deteta v Marijinem naročju pri ikonografskem motivu Marije Zavetnice s plaščem v plastiki 14. stoletja srečamo le redko. Dodaja tudi, da je pri reliefu sodeloval tudi Mojster Marijine smrti. V objavi iz leta 1978 je Emilijan Cevc relief datiral v čas okoli 1415–1420.²⁵⁰ Gregor Podnar in Klementina Jurančič sta bila zaradi mehkejšega poteka gub Marijinega oblačila mnenja, da je figura Marije verjetno nastala nekoliko prej kot preostali del reliefa, in sicer okoli leta 1410, drugi deli reliefa pa v času med 1410 in 1420.²⁵¹ Polona Vidmar se je v zvezi z datacijo reliefa Marije Zavetnice s plaščem vrnila k prvotni Cevčevi domnevi, da je le-ta nastal v času okoli leta 1400 in v njem prepoznavna dve kamnoseški roki.²⁵² Čeprav so bile osebe, upodobljene pod Marijinim plaščem na ptujskogorskem milostnem reliefu, v literaturi večkrat prepoznane kot donatorske updoobitve, lahko to zagotovo rečemo le za dve osebi, ki sta na reliefu izpričani tudi s svojima grboma. Polona Vidmar, ki je prispevala zadnjo študijo o kiparski opremi cerkve, v okviru katere

²⁴⁶ Prim. PODNAR-JURANČIČ 1995, str. 171.

²⁴⁷ CEVC 1963, str. 142.

²⁴⁸ PODNAR-JURANČIČ 1995, str. 171.

²⁴⁹ CEVC 1963, str. 142.

²⁵⁰ CEVC 1978, str. 448.

²⁵¹ PODNAR-JURANČIČ 1995, str. 171–172.

²⁵² VIDMAR 2012, str. 139.

obravnava tudi milostni relief, je v upodobljencema prepoznala Bernarda Ptujskega in njegovo soprogo Wilbirgo Maidburško.²⁵³

Obsežnejšim raziskavam, ki so že bile opravljene za donatorsko podobo v Križevi kapeli in so dodobra razjasnile zgodovinski kontekst njenega nastanka ter ikonografsko zasnovo celotne poslikave kapele, v katero je bila vpeta donatorska podoba, želim sam le dodati, da v obravnavanem gradivu ikonografsko podobno zasnovano upodobitev najdemo le še pri poslikavi niše v graški Leechkirche, kjer sta ob Sočutni upodobljena dva križnika. Seveda pa je ptujskogorski upodobitvi moč pripisati kompleksnejšo zasnovo tudi glede na funkcijo oltarne podobe, saj je bila neposredno upodobljena nad oltarno menzo oltarja sv. Križa. Tako sodi med le nekaj primerov na Štajerskem, kjer so donatorske upodobitve vključene v sam oltar; na slovenski strani sta taka primera donatorski podobi v župnijski cerkvi sv. Jurija na Ptuju in v cerkvi Marije na Kamnu v Vuzenici. Opozoriti pa je potrebno tudi na memorialno funkcijo, saj sta na njej upodobljena tako že umrli ptujskogorski kaplan, ki je najverjetneje tudi naročil poslikavo, dokončal pa jo je prav tako naslikani videmski župnik. Dodatno memorialno vlogo tej donatorski podobi daje tudi ohranjeni nagrobnik ptujskogorskega kaplana, za katerega smemo domnevati, da je bil prvotno verjetno nameščen prav v Križevi kapeli.

V zvezi z reliefno upodobitvijo Marije Zavetnice s plaščem je potrebno izpostaviti predvsem donatorja, ki na upodobitvi izstopata izmed množice upodobljenih anonimnih kleččih oseb, in sicer na podlagi pridanih grbovnih znamenj. Pri tem se osebno strinjam z ugotovitvijo Polone Vidmar, da je takšna upodobitev donatorjev že na samem vhodnem portalu pomembno prispevala k ohranjanju spomina na pomembnejša graditelja cerkve. Spominu na graditelje cerkve lahko preko različnih grbovnih znamenj na oboku in opremi cerkve sledimo vse do nekdanjega velikega oltarja.²⁵⁴ Med obravnavanim gradivom bi kot primerjavo za tako izrazito zasnovano *memorio* na podlagi donatorske podobe lahko navedli spodnji relief vhodnega portala romarske cerkve v Mariazellu. Pri tem je potrebno opozoriti, da ptujskogorska donatorja, ki ju lahko identificiramo na podlagi njunih grbovnih ščitkov, nastopata istočasno kot naročnika reliefa in kot graditelja cerkve, v Mariazellu pa je memorizirana historična zaobljuba ogrskega kralja Ludvika I. Isto, to je memorialno funkcijo, kot jo lahko pripišemo donatorjema na

²⁵³ VIDMAR 2011, str. 143.

²⁵⁴ VIDMAR 2011, str. 146.

ptujskogorskem reliefu, bi, kot je opozorila že tudi Polona Vidmar, lahko pripisali tudi ostalim trem ohranjenim donatorskim upodobitvam iz cerkve. Gre za klečeči figuri na predelu nekdanj Andrejevega, zdaj Rožnovenskega oltarja in donatorja na nekem podstavku iz lapidarija, katerega prvotna namembnost ni jasna.²⁵⁵ Vidmarjeva je kot enega od vzorov za izbiro motiva Marije Zavetnice s plaščem v timpanonu navedla pečat dominikanca Henrika, na katerem je prav tako upodobljena Marija Zavetnica s plaščem.²⁵⁶ O zgodnjem češčenju Marije Zavetnice s plaščem na tem geografskem območju pa priča tudi pred kratkim odkrita poslikava s prav tem motivom v cerkvi ptujskega dominikanskega samostana, ki jo Janez Balažič postavlja v čas med pozno 13. in zgodnje 14. stoletje.²⁵⁷ Marijin milostni relief je že od nekdanj prav zaradi množice upodobljenih oseb doživel marsikatero preuranjeno interpretacijo v smislu želje po indentifikaciji upodobljenecv. S tem so povezana vprašanja samega metodološkega pristopa, kako obravnavati donatorsko podobo. Historiat interpretacij je posebej predstavljen v četrtem poglavju pričujoče doktorske disertacije, iz katerega je razvidno tudi, kako se je s Ptujsko Goro povezovalo vlogo Celjskih grofov pri ustanovitvi in gradnji cerkve, ki pa se tudi sicer po mojem mnenju pri raziskavah tega umetnostnega spomenika neupravičeno postavlja nekoliko v ozadje.

Literatura: STEGENŠEK 1914; STEGENŠEK-KOVAČIČ 1922, str. 57–76 ; CEVC 1963, str. 141–148; STELE 1966, str. 127; STELE 1969, str. 310, 317–318; BESOLD 1995, str. 249–250; HÖFLER 2004, str. 169–175; HÖFLER 2011, str. 149–171; VIDMAR 2006, str. 260–266, 320; VIDMAR 2007, str. 47–86; PESKAR 2010; VIDMAR 2011, str. 142–145; VIDMAR 2012, str. 131–142.

3.1.28 Pürgg, župnijska cerkev sv. Jurija

Na neravnem terenu pozidana župnijska cerkev sv. Jurija je bila kot deželna ustanova prvotno v lasti rodbine Traungaucev, po njihovem izumrtju je prešla v roke Babenberžanov in za njimi v posest Habsburžanov. Ves ta čas je bila tudi bogato dotirana. Že okoli leta 1230 je pripadala salzburškemu arhidiakonatu. Cerkev je v osnovi romanska slojna bazilika, zgrajena v 12. stoletju, od katere se je ohranila triladijska pettravejna zasnova in v ladjo potisnjeni zahodni zvonik ter del prvotnega kornega zvonika. Slednji je bil v začetku 14. stoletja v večji meri podrt,

²⁵⁵ VIDMAR 2011, str. 145.

²⁵⁶ VIDMAR 2012, str. 135.

²⁵⁷ BALAŽIČ 2014, str. 133.

na njegovem mestu pa je bil pozidan križnorebrasto obokan prezbiterij s petosminskim zaključkom. Ladja je bila v poznem srednjem veku poznogotsko obokana, celotna cerkev pa v poznejših stoletjih še barokizirana.²⁵⁸

Srednjeveške freske so se v cerkvi ohranile na severni strani nekdanjega kornega kvadrata (upodobitev škofa s posvetilnim napisom), precej obsežnejši pa je sklop poslikav v prvem nadstropju zahodnega zvonika, to je v nekdanji Katarinini kapeli (ornamentalni vzorci, več prizorov s Kristusom, svetniške upodobitve, tudi nekaj nebibličnih motivov, mdr. Zažig filozofov in cesar Maksencij).²⁵⁹ V cerkvi sta ohranjeni dve srednjeveški donatorski podobi. V prvem nadstropju zahodnega zvonika, v nekdanji Katarinini kapeli, se je ohranila celostno zasnovana poslikava iz okoli leta 1300.²⁶⁰ Tik pod oknom južne stene je v posebnem, polkrožno oblikovanem uokvirjenem prostoru upodobljen donator. Podoba se vsebinsko navezuje na prizor Kristusovega vstajenja iz groba na levi strani (sl. 51). Donator kleči, svoje roke ima iztegnjene predse in v njih drži čašo (verjetno kelih).

Druga donatorska podoba v cerkvi je ohranjena na severni steni nekdanjega kornega zvonika (sl. 52). Na tem mestu je upodobitev škofa Wocha, ki sedi in ima desno roko dvignjeno v blagoslov, z levo pa pridržuje škofovsko palico. Pod škofovo dvignjeno roko se pričinja posvetilni napis, ki se glasi: *[Benedic domine] domu(m) ista(m) (et) omnes habitantes in illa sit q(ue) in ea*. Na levi strani pod škofom je upodobljen klečeči donator. Pod škofom se razprostira napisni trak, ki se na desni strani konča pri posvetilnem križu. Napisni trak drži donator, na njem pa je zapisan obrazec posvetitve cerkve, ki prinaša tudi letnico izvršene posvetitve: *ANNO D(OMI) . M . CCC . XX . IIII . IIII . IDUS . AVG(US)TI . VENER(ABILIS) . I(N) CH(RIST)O . P(ATE)R . D(OMI)N(V)S . WOKCHO . SECCOVIEN(SIS) EP(ISCOPV)S*.²⁶¹ Klečečega donatorja lahko po oblačilih prepoznamo kot duhovnika. Po mnenju Elge Lanc je upodobljeni najverjetneje tedanji župnik v Pürggu, ki bi bil lahko tudi naročnik poslikave. Poslikava se časovno umešča v leto 1324.²⁶² Škof Wocho, čigar ime razodeva zapis na napisnem traku, je v arhivskem gradivu izpričan kot župnik v Mariboru, leta 1317 pa je bil imenovan za seckavskega škofa. Vsekakor je

²⁵⁸ Dechio Hantbuch 1982, str. 379–381; LANC 2002, str. 377.

²⁵⁹ LANC 2002, str. 377–378, 380–381.

²⁶⁰ LANC 2002, str. 381.

²⁶¹ LANC 2002, str. 378.

²⁶² LANC 2002, str. 378.

nenavadno, da je posvetitev cerkve, ki je pripadala salzburškemu arhidiaconatu, opravil seckavski škof.²⁶³

Pri analizi se ustavimo najprej pri prvi donatorski podobi. Zaradi fragmentarno ohranjene upodobitve je poslikava zelo slabo razberljiva, donatorja pa kot takega prepozna Elga Lanc, ki v upodobljenem predmetu vidi celo votiv. Po njenem mnenju bi naj bilo to razvidno iz sosednjega prizora na desni strani, na katerem bi lahko prepoznali upodobitev podeljevanja nekega zakramenta.²⁶⁴ Donatorja z votivom med obravnavanim gradivom najdemo le na spodnjem timpanonu romarske cerkve v Mariazellu in še ta je nastal v smislu ohranjanja večnega spomina na izrednega dobrotnika cerkve ogrskega kralja Ludvika I. V navezavi na domnevni kelih je potrebno izpostaviti, da donatorja s tem predmetom srečamo le še na poslikavi severne stranice vzhodnega zaključka prezbiterija v župnijski cerkvi sv. Janeza Krstnika v Stralleggu, kjer donator pričakovano nastopa ob podobi Trpečega Kristusa oziroma Moža bolečin, sicer iz sredine 15. stoletja, in pri tem lovi kri iz njegove stranske rane. V Pürggu bi tako upodobitev donatorja s kelihom le stežka vsebinsko navezali na prizor Kristusovega vstajenja, h kateremu se sicer obrača.

Pri drugi donatorski podobi pa lahko izpostavimo predvsem to, da se donatorska upodobitev najverjetneje župnika v Pürggu ne navezuje na svetniške osebe v smislu priporočanja, ohranjanja spomina ali reprezentance, temveč jo moramo razumeti kot dokumentarno spominsko upodobitev. Pri tem je pomembna tudi sama lega upodobitve in smer, v katero se upodobljenca obračata – oba sta obrnjena v desno stran, to pomeni, da gledata proti oltarju, ki ga je škof pravkar posvetil. Upodobitev župnika sicer zaradi fragmentarnosti ni razberljiva, nam pa toliko več zgovornih detajlov ponuja upodobitev konsakracijskega škofa. Ta sedi na zložljivem stolu (t. i. *faldistorium*), ki se v izteku naslonjal končuje z živalskimi (najverjetneje zmajevskimi) glavami. Škof na stolu sedi v popolnem ornatu in s prekrižanimi nogami, kot da bi s slavnostno gesto pravkar opravljal v obeh napisnih trakovih zabeležen posvetilni obred. Tudi sam se strinjam z ugotovitvijo Ludwiga Freidingerja, da moramo upodobitev škofa v Pürggu zagotovo povezati z njegovo upodobitvijo na pečatu, ki ga je uporabljal kot seckavski škof (škofoval med

²⁶³ LANC 2002, str. 377.

²⁶⁴ LANC 2002, str. 382.

leti 1317 in 1334).²⁶⁵ Iz tega sledi, da se je umetnik nesporno moral zgledovati po podobi škofa na njegovem pečatu, samo idejo za način upodobitve pa bi lahko pripisali naročniku. Menim tudi, da so pečati na splošno pri zasnovi poslikav in njihovih ikonografskih detajlih odigrali bistveno večjo vlogo, kot jim je pripisana v literaturi. V Pürggu gre vsekakor za zanimiv preplet izvedenega realnega obreda, ki je dokumentiran z zapisom in z upodobitvijo akterjev samih, ki so pri tem tudi sodelovali. Donatorska podoba župnika v Pürggu se tako v obravnavanem korpusu kaže kot edini primer, ko naročnika srečamo upodobljenega izven običajnega konteksta pobožne priprošnje pred svetniško osebo. Prav tako mi tekom priprave pričujoče doktorske disertacije niti v širšem evropskem prostoru še ni uspelo najti ustrezne primerjalne donatorske upodobitve.

Literatura: LANC 2002, str. 377–384.

3.1.29 St. Benedikten, podružnična cerkev sv. Lovrenca

Cerkev sestavljata pravokotna dvoranska ladja in rebrasto obokani prezbiterij s petosminskim zaključkom, ki je bil pozidan konec 14. stoletja. Severna stena ladje in banjasto obokana zakristija ob severni steni prezbiterija izvirata še iz romanske faze. Ladja je bila okoli leta 1700 razširjena, na novo obokana, na južni strani pa ji je bil prizidan še en polkrožni kor.²⁶⁶

Srednjeveške poslikave so v cerkvi ohranjene tako v ladji (sv. Trije kralji, svetniške figure, Prestol milosti, Pieta, Ana Samotretja) kakor tudi v prezbiteriju (zakramentalna hišica, *Volto Santo*). Poslikava je morala nastati okoli leta 1420.²⁶⁷ V prezbiteriju poleg naslikane zakramentalne niše in posvetilnega križa na severni steni, na severovzhodni poligonalni stranici vzhodnega zaključka izstopa v pravokoten okvir umeščena upodobitev *Volto Santo*, ki zavzema celotno dolžino stene (sl. 53). Del tega prizora je tudi donatorska podoba. Na levi strani podobe svetega obličja je upodobljen goslač, ki ga srečamo v legendi o Voltu Santu, kot pendant njemu pa na desni strani nastopa upodobitev donatorja. Ta je upodobljen kleče in v modnih oblačilih, roke ima sklenjene v molitev, od njih pa poteka proti robu poslikave danes nerazberljiv napisni

²⁶⁵ FREIDINGER 1998, str. 125–128.

²⁶⁶ *Dechio Hantbuch* 1982, str. 416–417; LANC 2002, str. 432.

²⁶⁷ LANC 2002, str. 433.

trak. Po velikostnem razmerju je donator primerljiv z že omenjeno podobo goslača na nasprotni strani.

Pri ikonografiji upodobitve donatorja ob podobi *Volto Santo* nas preseneča predvsem dejstvo, da gre za redek primer izbora tega motiva na tej strani Alp, saj bi prej pričakovali upodobitev sv. Kumernis, ki je bolj priljubljena v nemško govorečem prostoru. Na Štajerskem sicer to ni edini primer upodobitve *Volto Santa*. Gre za svojevrstno ikonografsko rešitev, pri kateri je motiv sv. Kumernis zamenjal *Volto Santo*. Takšno rešitev bi lahko v prvi vrsti navezali na italijanske vplive, ki so v cerkvi sv. Lovrenca razvidni tudi v samem slogu upodobljenih figur, do neke mere pa tudi s cvetočimi trgovinskimi povezavami med Dunajem in Italijo oziroma Benetkami, saj je glavna prometna povezava že od štajerskega vojvode Leopolda VI. Babenberžana dalje med tema dvema centroma potekala ravno čez štajerski prostor. Zanimiva je tudi lokacija, na kateri se nahaja sama donatorska podoba, saj je upodobitev naslikana v prezbiteriju in tako jasno namenjena pogledom vernikov; naročnik si je izbral eno od pomembnejših mest v cerkvi. Ne nazadnje pa je preko upodobitve *Volto Santo* jasno izražena tudi evharistična konotacija, saj je del tega ikonografskega motiva tudi kelih, ki to jasno evocira. Donatorske upodobitve v prezbiterijih so bile sicer namenjene pomembnejšim naročnikom, praviloma le visokemu plemstvu oziroma deželnemu vladarju (primer: slikana okna v cerkv sv. Erharda v kraju St. Erhard in der Breitenau). Kljub temu je opravljena raziskava pokazala, da v 14. in 15. stoletju na Štajerskem najdemo kar nekaj donatorskih upodob, ki so locirana v prezbiterijih, v čemer lahko prepoznavamo svojevrsten likovni odraz splošnih sprememb v srednjeveški družbi, v kateri so meščani vse bolj pridobivali na veljavi.

Literatura: LANC 2002, str. 432–435.

3.1.30 St. Cäcilia ob Murau, podružnična cerkev sv. Cecilije

Cerkev se listinsko prvič omenja leta 1335. V osnovi je to zgodnjegotska enoladijska stavba, ki se na vzhodni strani zaključuje z enotravnim križnorebrasto obokanim prezbiterijem s petosminskim zaključkom. Zgrajena je bila okoli leta 1300. Ena od ohranjenih listin, ki se nanašajo na zgodovino cerkve in je bila spisana v letu 1460, poroča, da naj bi bila tega leta

cerkev na novo zgrajena, za kar naj bi poskrbel Niklas Liechtensteinski. Sodeč po nekaterih zazidanih in na novo odprtih gotskih okenskih odprtinah, ki kažejo na prezidave v času okoli leta 1400, je morala biti cerkev okoli leta 1460 »le« prezidana. Okoli leta 1500 je bil v ladjo vstavljen nov leseni strop, vzdana pa je bila tudi lesena empora. Slednjo je leta 1709 nadomestila baročna, tedaj pa so bile predrte tudi nove okenske odprtine.²⁶⁸

Srednjeveške poslikave so ohranjene tako v ladji (večinoma svetniške upodobitve, prizori s Kristusom, Marija Zavetnica s plaščem, mdr. tudi prizor Luxurie s smrtjo) kakor tudi v prezbiteriju cerkve (večina upodobitev je novozaveznih, nekaj je tudi svetniških upodobitev). Severno steno zahodne obočne pole prezbiterija od zgoraj navzdol zavzemajo upodobitve prizora Poslednje sodbe v podločju in pod njo Pohod svetih treh kraljev, pod katerim se v vzhodnem delu nahaja upodobitev cerkvene zavetnice sv. Cecilije. Ta pa vsebinsko ali ciklično ni povezana z zgornjima prizoroma, saj sta bila le-ta naslikana okoli leta 1360,²⁶⁹ svetnica, ob kateri je ohranjena tudi donatorska upodobitev, pa je bila na to mesto doslikana v prvi četrtini 15. stoletja (okoli 1420/30).²⁷⁰ Poslikava je pripisana Mojstru iz Muraua, ki je realiziral tudi poslikavo svetnikov v cerkvi v kraju St. Peter am Kammersberg in v cerkvi sv. Ane v Murauu.²⁷¹ Pod naslikano baldahinsko arhitekturo stoječa sv. Cecilija se obrača v smeri oltarja in kaže na odprto knjigo z zapisom njenega imena *s. Ceci / lia*. Ob njenih nogah je na desni strani upodobljen klečeči donator z napisnim trakom, iz katerega je razberljiv le klic k svetnici: */.../ s. c(eci)lia*. Donatorja ne moremo identificirati, saj je od njegovega, na levi strani upodobljenega grba s šlemom in šlemnim okrasom ostal le obris (sl. 54).

V kontekstu izbora svetnikov, ob katerih je upodobljen donator, je iz upodobitve jasno razvidno, da je v tem primeru izbrana zavetnica cerkve, h kateri se donator obrača. Na podlagi tega bi lahko domnevali, da je moral biti donator ne le vnet častilec sv. Cecilije, marveč tudi tesno povezan s samo cerkvijo, v kateri se je dal ob njej upodobiti. Izbor cerkvenega zavetnika oziroma svetnika, kateremu je posvečen oltar, ob katerem je donator upodobljen, v obravnavanem gradivu na Štajerskem nastopa kar pogosto. Čeprav donatorja v cerkvi St. Cäcilia

²⁶⁸ *Dechio Hantbuch* 1982, str. 418–419; LANC 2002, str. 436.

²⁶⁹ LANC 2002, str. 438–439.

²⁷⁰ LANC 2002, str. 440–441.

²⁷¹ LANC 2002, str. 440.

ob Murau ne moremo niti poimensko niti statusno prepoznati, vseeno izstopa predvsem njegova kompozicijska umeščenost v samo podobo. Prvotno je bilo donatorja mogoče natančno identificirati, in sicer po njegovem grbovnem znamenju. Tudi sicer so heraldični simboli pogosto del upodobitev donatorjev, saj je preko njih jasno razvidno, kdo konkretno je ob njih upodobljen. Tudi to govori o samozavesti, ki izstopa iz sicer večinoma anonimnih donatorjev v obravnavanem gradivu. Svetnica je obrnjena v smeri oltarja, torej proti vzhodu, donator ob njej pa jo nagovarja z gledalčeve desne strani. Nasproti njemu je na drugi strani svetnice v kompozicijo umeščen najverjetneje donatorjev grb s šlemom in šlemnim okrasom, ki pa danes več ni razberljiv. Izstopa predvsem dejstvo, da je heraldično znamenje upodobljeno na levi, sam donator pa na desni, saj bi po običajni praksi pričakovali ravno obratno. Kot primer takšne „pravilne“ upodobitve, ki sledi hierarhičnim pravilom, lahko navedemo timpanon z upodobitvijo Ptujkega gospoda nad zakristijskimi vrati v prezbitერიju župnijske cerkve sv. Jakoba v Ormožu (sl. 39). Iz povedanega sledi, da se donator torej ne obrača le na svetnico, ampak se njegov pogled srečuje s pogledom vernika, ki gleda proti oltarju.

Literatura: LANC 2002, str. 440.

3.1.31 St. Dionysen, župnijska cerkev sv. Dionizija

Cerkev se v pisnih virih prvič omenja leta 1151, kot župnijska pa že leta 1165. Služila je kot lastniška cerkev svobodnih gospodov iz Gutenberga, ki so se imenovali tudi po Waldsteinu in Sv. Dioniziju. Leta 1188 je Luitold Gutenberg-St. Dionysen cerkev prenesel na opatijo Göss, kjer je kot opatinja živela njegova hčerka Otilija. Cerkev je v osnovi romanska stavba, katere ladja je bila sprva ravnokrita, v drugi polovici 15. stoletja pa mrežasto obokana. Enotravejni prezbitერიj s petosminskim zaključkom je bil ladji dozidan okoli leta 1300. Njegova obočna rebra so bila odstranjena med barokizacijo v času okoli leta 1783.²⁷²

Srednjeveške poslikave so v cerkvi ohranjene tako v prezbitერიju (preroki, svetniki in novozavezni prizori) kakor tudi v ladji (svetniki in sv. Trije kralji – na tem mestu na sekundarni lokaciji). Prvotno na severovzhodnem zunanem oporniku prezbitერიja naslikana podoba sv.

²⁷² *Dechio Hantbuch* 1982, str. 419–420; LANC 2002, str. 448.

Wolganga z donatorjem je danes na novem nosilcu prezentirana na severni steni ladje (sl. 55). Izolirano zasnovana podoba svetnika v škofovskem ornatu, ki ga identificirata pridana atributa modela cerkve in sekire, z desnico priporoča donatorja, od katerega je danes vidna le še glava. Poslikava je nastala v letih med 1390 in 1395 in je delo Mojstra iz Brucka.²⁷³ Poslikava z donatorjem se je prvotno nahajala v kompozicijski navezavi s prizorom sv. Treh kraljev in danes uničenim prizorom sv. Martina, ki podarja revežu svoj plašč. Poslikava je tvorila triptih, katerega osrednji prizor je zavzemala upodobitev Pohoda in poklona svetih treh kraljev, na katero se je z gledalčeve desne strani navezovala upodobitev sv. Wolganga z donatorjem, z leve pa že omenjena uničena podoba iz legende sv. Martina.

Kar zadeva samo donatorsko podobo, je najprej potrebno izpostaviti samo lokacijo upodobitve, saj v obravnavanem gradivu takšne postavitve donatorske upodobitve ne srečamo. Svetnikova jasno izražena gesta, s katero s svojo desnico podpira donatorja, je usmerjana k prizoru Pohoda in poklona svetih treh kraljev in se tako nanj kljub arhitekturni izoliranosti (vsak prizor je v svojem arhitekturnem okvirju) tudi vsebinsko navezuje. Pri tem izstopa izredno domiselna kompozicijska zasnova celotne poslikave, ki sledi tipu odprtega tridelnega krilnega oltarja. Donatorska podoba se je namreč prvotno nahajala na vzhodni zunanjščini prezbiterija in je obsegala tudi v isti višini naslikana prizora na severovzhodnem in jugovzhodnem zunanjem oporniku. Osrednji del poslikave na vzhodni steni je bil namenjen upodobitvi prizora Pohoda in poklona svetih treh kraljev, na katerega se je v svojem arhitekturnem okvirju z leve strani navezovala upodobitev sv. Martina pri delitvi plašča, z desne strani pa upodobitev sv. Wolganga z (zagotovo klečečim) donatorjem. Svetnik pri tem nastopa bržkone kot osebni zavetnik upodobljenega naročnika. Kljub zasnovi poslikave kot triptiha lahko razberemo vsebinsko povezanost osrednjega prizora in prizora s sv. Wolfgangom. Slednji namreč usmerja donatorja proti svetim trem kraljem in še celo direktno na upodobitev Marije z Jezusom. Podobo donatorja bi tako lahko razumeli tudi kot simbolno zavzemanje pozicije enega izmed kraljev pri epifaniji. Če ostanemo pri primerjavi slikarije s sočasnimi krilnimi oltarji, pa izstopa tudi dejstvo, da je donator upodobljen na praznični strani „krilnega oltarja”. V tem času namreč upodobitve donatorjev na krilnih oltarjih srečamo največkrat na delavniški strani, trend prestavitve na praznično stran pa zasledimo komaj v začetku 15. stoletja. Kot primer lahko navedem retabel sv.

²⁷³ LANC 2002, str. 451–452.

Martina v Alte Galerie v Gradcu iz časa okoli leta 1440, ki se je prvotno nahajal v župnijski cerkvi sv. Katarine v Lamingu.²⁷⁴ Zelo mikavno bi izzvenelo dejstvo, da je bil naslikan triptih na cerkvi sv. Dionizija v funkciji morebitnega zunanjega oltarja na vzhodni strani cerkve. O samem donatorju, ki ga lahko prepoznamo kot naročnika poslikave, pa zaradi fragmentarne ohranjenosti žal ne moremo povedati nič konkretnjšega. Med obravnavanim gradivom gre za enkratno upodobitev ne samo z vidika tridelne zasnove oziroma z vidika svojevrstnega naslikanega oltarnega nastavka, temveč tudi z vidika prvotne lokacije, na kateri se je dal naročnik upodobiti.

Literatura: LANC 2002, str. 448–449.

3.1.32 St. Erhard in der Breitenau, romarska in župnijska cerkev sv. Erharda

Romarska cerkev sv. Erharda v kraju St. Erhard in der Breitenau je bila najverjetneje zgrajena že okoli leta 1300. Že v začetku 14. stoletja je bila romanski ladji na severni strani prizidana stranska kapela (t. i. *Erhardikapelle*), današnjo reprezentativno podobo pa je stavba dobila najverjetneje po drugi polovici 14. stoletja s pozidavo tripolnega križnorebrastega oboka v cerkveni ladji, dozidavo zahodne empore in dvopolnega prezbiterja s petosminskim zaključkom na vzhodu. Cerkev je bila delno barokizirana v 17. in 18. stoletju, kljub temu pa je ohranila svoj srednjeveški značaj.²⁷⁵

V pritličnem delu stene prezbiterja se je v vzhodnem zaključku tik pod okni ohranila fragmentarna poslikava iz konca 14. stoletja. Naslikana posvetilna križa v obliki medaljonov, prvotno jih je bilo najbrž dvanajst, predstavljata upodobitev sv. Petra in sv. Pavla, pod osrednjim vzhodnim oknom pa je posvetilnim križem bila dodana še upodobitev Kristusa. Med ohranjeno arhitekturno plastiko izstopa vhodni timpanon z upodobitvijo sv. Erharda iz konca 14. stoletja. Najpozneje v sredini 14. stoletja je postala cerkev sv. Erharda pomembnejše romarsko svetišče tega svetnika. Poleg dokumentiranih romanj o tem govori tudi živahna umetnostna produkcija in stavbna zgodovina breitenavske cerkve v tem času. Da so kult češčenja pri breitenavskem svetišču spremljale različne ljudske pobožnosti, še danes dokazuje ohranjen studenec z izviro

²⁷⁴ Za upodobitev glej BIEDERMANN 1982, str. 99–101.

²⁷⁵ KOSCHWITZ 1975, str. 591–593; *Dechio Hantbuch* 1982, str. 421–423; CHRISTIAN 1989, str. 111–112; WALTER 1989, str. 121–122.

vode (t. i. *Erhardibründl*), ki je tudi del svetnikove legende. O ponovnem razcvetu češčenja sv. Erharda v 17. in 18. stoletju kot zavetnika živine, govorijo številni ohranjeni votivi.²⁷⁶

V prezbitariju cerkve je ohranjenih več slikanih oken, v okviru katerih najdemo tudi donatorsko upodobitev. Prvotno je bil na vitrajih cikel iz Kristusovega in Marijinega življenja, upodobitev svetnikov in donatorska podoba vojvode Alberta III. Habsburškega (vladal 1365–1395), upodobljenega skupaj s svojima ženama Elizabeto Luksemburško in Beatrix Zollersko (sl. 56). Ohranjeno donatorsko podobo na zgornjem robu slikanega okna spremlja napis: *Albertus dux Austrie et Styrie et Carintie etcetera et uxores eius*. Slikana okna so delo t. i. dunajske vojvodske delavnice iz let okoli 1390²⁷⁷ in se danes ne nahajajo na prvotni poziciji. Najverjetneje se je donatorska upodobitev že ob nastanku navezovala na slikano okno z upodobitvijo sv. Erharda, zavetnika cerkve. Donatorji so upodobljeni kleče in v molilni gesti, pri tem sta v vrsti za Albertom postavljeni obe ženi. Upodobljeni so razpoznavni tudi po spremljajočih heraldičnih znamenjih. Obe ženi sta predstavljeni vsaka s svojim grbom, Albert pa v rokah drži avstrijsko trobojnico.

Iz kompozicijskega vidika izstopa predvsem to, da donatorji niso predstavljeni niso predstavljeni vsak na svojem slikanem, temveč se njihove upodobitve nahajajo v enem. Albertova donatorska upodobitev znotraj razvoja donatorske podobe na Štajerskem v tem času nudi odličen prerez upodabljanja donatorjev, ki mu lahko sledimo od stenske freske z epitafom Katarine Wilthausen iz leta 1377 v mestni župnijski cerkvi sv. Mateja v Murauu (sl. 32), pa vse do epitafa na tabelni sliki Ulricha Reicheneckerja iz okoli leta 1410 v Alte Galerie v Gradcu (sl. 87).²⁷⁸ V tem času od okoli leta 1370 do okoli leta 1410 so si namreč upodobitve donatorjev primerljive tako po načinu drže upodobljenca, predvsem pa po detajlni izvedbi njihovih sodobnih oblačil. Pri upodobitvi Alberta je poleg njegovega oklepa, ki simbolizira njegovo viteštvo, slednje je bilo tedaj tudi sicer izjemno popularno v najvišjih družbenih krogih, potrebno omeniti tudi kuriozni detajl, najverjetneje insignije njegovega viteškega združenja *Zopfenorden*. Albert je namreč upodobljen z dolgim čopom las, ki je umetelno shranjen v pločevinasto kapsulo. Pri breitenavskih slikanih

²⁷⁶ LANC 2002, str. 465, repr. 639.

²⁷⁷ BACHER 1996, str. 248, kat. 152a, 152b; SCHMIDT 2000, str. 478; BUCHINGER-OBERHAIDACHER HERZIG-WAIS WOLF 2015, str. 410.

²⁷⁸ Za upodobitev glej BIEDERMANN 1982, repr. 3.

oknih gre za edino vojvodsko naročilo med obravnavanim gradivom na Štajerskem, kar nedvomno priča o njegovi pomembnosti. Razloge za vojvodsko naročilo se je do sedaj povezovalo predvsem s pridobivanjem plemenitih kovin v breitenavski dolini, katerega nadzor je bil pridržan deželni gospodom.²⁷⁹ Vendar lahko s kontekstualizacijo donatorske podobe in vključitvijo širšega dinastičnega ozadja njihov nastanek povežemo s češčenjem sv. Erharda. Pri tem ni nezanemarljivo, da je že v srednjem veku breitenavska cerkev zavzemala mesto enega od pomembnejših romarskih svetišč tega svetnika. Albert je bil s kultom sv. Erharda povezan tudi preko dinastičnih povezav, še več, nemara je ob svetniškem škofu gojil tudi osebno stremljenje po doseganju viteških idealov. Prav na primeru Albertove donatorske podobe lahko s poglobljenim študijem, kot je razvidno iz četrtega poglavja te doktorske disertacije, razberemo vse družbene in kulturne okoliščine, s katerimi je bila donatorska podoba v obravnavanem obdobju povezana. S tem je mišljena tako sama ikonografija donatorske podobe kakor tudi izpostavljena funkcija, ki ji je bila ob tem dodeljena. Albertovo breitenavsko upodobitev se namreč zvečine interpretira v smislu reprezentacije. Po smrti brata Leopolda je namreč leta 1386 prevzel oblast tudi na Štajerskem, kar naj bi bil tudi povod za njegovo naročilo v breitenavski cerkvi. Tekom poglobljenega študija pa se je pokazalo, da je potrebno njegovi upodobitvi v cerkvi sv. Erharda pripisati tudi spominsko funkcijo. Na to še posebej aludira upodobitev tako mrtve kakor tudi žive Albertove žene, saj takšna tipologija izhaja predvsem iz nagrobnih upodobitev. Na Štajerskem v obravnavanem času najdemo le še en sam takšen dokumentiran primer s sočasno upodobitvijo mrtvih in živih donatorjev; gre za slikani epitaf v Murauu. Poleg tega pa je bilo donatorsko podobo v Breitenauu mogoče prav v okviru pričujoče naloge tesno navezati na doslej spregledani Albertov osebni kult češčenja svetnika, kateremu je posvečena cerkev. Širokim slogovnim, ikonografskimi in kulturnozgodovinskimi povezavam in interpretacijam breitenavskega slikanega okna je v disertaciji posvečeno samostojno poglavje.

Literatura: ALBENSBERG 1957; BACHER 1978, str. 164; BACHER 1989; FRODL KRAFT 1992; BACHER 1996, str. 248, kat. 152a, 152b; SCHMIDT 2000, str. 478; BUCHINGER-OBERHAIDACHER HERZIG-WAIS WOLF 2015, str. 408–410; BENCE 2016.

²⁷⁹ BACHER 1989, str. 119.

3.1.33 St. Lambrecht, benediktinski samostan

Na mestu sedanje benediktinske cerkve je stala romanska samostanska cerkev, porušena v letu 1327. Od njene arhitekture sta se ohranila oba zahodna zvonika ter ladijski zidovi z zahodnim in južnim portalom. V prvi polovici 14. stoletja je bila pozidana gotška cerkev, in sicer v zasnovi triladijske križnogrebenasto obokane dvorane. Ladjo sestavlja šest travej, nanjo pa se na vzhodni strani za letnerjem navezuje štiriraveje obsegajoč dolgi kor. Njegov sedem dvanajstinski poligonalni zaključek asociira na korni obhod. *Terminus ante quem* za dokončanje izgradnje ladje je čas opata Janeza I. (1341–1359), ki ga omenja napis na južni steni ladje. Prezbitერიj je bil posvečen leta 1415, ladijski del (t. i. Laienkirche) pa 1421. Med zahodnima zvonikoma je bila leta 1500 pozidana kapela sv. Mihaela, ki pa je tedaj le nadomestila predhodno, uničeno ob požaru leta 1471.²⁸⁰

Srednjeveške poslikave so se ohranile v ladijskem delu cerkve. Gre za različne ornamentalne vzorce pa tudi za figuralne upodobitve, mdr. Salomonov prestol, svetniki, apostolski kredo, sončna ura, slednja nekdanj na zunanjščini. Monumentalno zasnovana upodobitev Marije kot Salomonovega prestola se razprostira med peto in šesto polo severne stene ladje. Ob podnožju prestola sta vsak na svoji strani upodobljena klečeča kleriška donatorja; tistega na levi strani karakterizira mitra, ki sporoča, da je upodobljenec opat samostana benediktinske opatiije v St. Lambrechtu, tistega na desni strani pa tonzura, na podlagi katere ga smemo prepoznati kot meniha (sl. 57). Pod upodobitvijo poteka napisni trak v gotski majuskuli: *ANN(O) D(OMI)NI MC)CC L (...). P(RO) CVRA(...). IOH(ANN)IS ABB(AT)IS P(RE)F(E)C(TV)M E(ST) HO(C). OP(VS) (... / IOA(NNES)*. Kot potrjuje zapis na traku, je bil naročnik poslikave opat Janez I., ki je v samostanu deloval med letoma 1341 in 1359, kar, kot je opozorila Elga Lanc, služi kot opora pri časovni umestitvi nastanka poslikave. Ta je nastala v letih od 1350 do 1359.²⁸¹

Upodobitev donatorja v St. Lambrechtu sodi med monumentalnejše na obravnavanem območju, saj v sklopu celostnih ikonografskih zasnov tako kompleksno zasnovano upodobitev najdemo le redko (npr. Slovenj Gradec, Judenburg). Donator je ob Mariji kot Salomonovem prestolu

²⁸⁰ DONIN 1935, str. 338–340; *Dechio Hantbuch* 1982, str. 445–451; BRUCHER 1990, str. 116–122; GERSTENBERGER 2000B, str. 268–269; LANC 2002, str. 507–508.

²⁸¹ LANC 2002, str. 508–511.

upodobljen sicer tudi v Heiligenstattu, vendar v dosti skromnejši izvedbi (sl. 14). Nedvomno gre pri donatorski podobi v St. Lambrechtu za eminentno naročilo. Kompozicijsko gre za hierarhično jasno strukturirano postavitev obeh donatorjev, pri čemer je opat upodobljen na pomembnejši, to je levi strani upodobitve. Vendar se ob tem postavlja vprašanje, kakšno vlogo zavzema upodobljeni menih na nasprotni strani oziroma ali bi ga lahko razumeli kot simbolno predstavitev celotnega konventa. V nasprotju s tem lahko kot primer upodobitve celotne samostanske skupnosti navedemo poslikavo v križnem hodniku nekdanjega dominikanskega samostana na Ptuju, čeprav moramo pri tem zaenkrat pustiti odprto vprašanje, ali gre pri tem za predstavnike samostanov nemške dominikanske province ali pa za nagrobno sliko samostanskih menihov. Po drugi strani pa bi na danes avstrijskem Štajerskem primerjalno lahko izpostavili fragmentarno ohranjeno upodobitev avguštincev eremitov iz njihovega samostana v Judenburgu. Tudi tu je upodobljena bržkone celotna samostanska skupnost, vendar, drugače kot na Ptuju, posamezen menih nastopa samostojno, ob tem pa ima vsak celo svojo lastno svetnico, ki ga priporoča v središču upodobljenemu sv. Avguštinu. Opat pri tem, drugače kot na donatorski podobi v St. Lambrechtu, ni prepoznaven niti na Ptuju niti v Judenburgu. Kot omenjeno, pa najdemo donatorja, upodobljenega ob Mariji kot Salomonovem prestolu, le še v Heiligenstattu, kjer pa se sicer skromnejša donatorska podoba celo neposredno zgleduje prav po nekoliko starejši v St. Lambrechtu. Svojstveno izbiro ikonografskega motiva lahko pripišemo posebnemu odnosu, ki so ga benediktinci gojili kot vneti Marijini častilci. Vsekakor bi tako zasnovano upodobitev, kot je v St. Lambrechtu, prej pričakovali v prezbiteriju in ne v ladji, torej ni bila namenjena izključno menihom, marveč vsem obiskovalcem cerkve, v čemer lahko prepoznamo njeno reprezentančno funkcijo.

Literatura: KIRCHWEGER 2000, str. 449–450; LANC 2002, str. 508–511.

3.1.34 St. Lorenzen im Mürztal, župnijska cerkev sv. Lovrenca

Triladijska pettravejna slopná bazilika je bila zgrajena v letih okoli 1270/80. V ladijskem delu je bila sprva ravnokrita, na vzhodu pa se je zaključevala s kornim kvadratom. Okoli leta 1343 so k vzhodni steni kornega kvadrata prizidali enotravejni križnorebrasto obokani prezbiterij s petosminskim zaključkom. Kot izpričujeta letnici 1431 in 1481 na zahodnem zvoniku, ki je

vrinjen v južno ladjo, je bil le-ta pozidan tekom 15. stoletja. Sledilo je obokanje ladje in vzdava zahodne empore.²⁸²

Srednjeveške poslikave so se v cerkvi ohranile v ladijskem delu (Nedeljski Kristus, sv. Trije kralji, sv. Katarina, Kristus na Oljski gori, sv. Erazem, sv. Veronika, vitičje, grb in letnica) in v prezbiteriju (sv. Jurij in *Volto Santo*, Kristus trpin, angel, sveta škofa, Ana Samotretja). Na severni steni osrednje ladje, natančneje na vzhodnem predelu šeste traveje, se nahaja izolirana upodobitev sv. Erazma z donatorskim parom (sl. 58). Zasnovana je v simetrični kompoziciji in predstavlja frontalno stoječega svetega škofa v gesti oranta – enako je prikazan tudi Kristus pri upodobitvi Svete nedelje –, ki je, kot razkriva napis, sv. Erazem in ki z dvignjenimi rokami opozarja na način svojega mučeništva z izvlečenimi nohti. Ob njem na vsaki strani kleči po en donator z zrcalno simetričnima napisnima trakovima, ki nosita isti napis: *Ora pro me sancte Erasme*. Meščanski donator na levi strani nosi široko pokrivalo in je oblečen v krilo s širokimi rokavi, donatorica na desni strani pa je prekrita z oglavnico. Kvalitetna stenska poslikava, ki je po eni strani zaznamovana z internacionalnim gotskim slogom, po drugi strani že kaže težnjo po podajanju realnih detajlov. Nastanek poslikave je po raziskavah Elge Lanc mogoče umestiti v čas okoli leta 1420.²⁸³

Pri donatorski upodobitvi gre za klasično postavitev para, pri katerem je moški upodobljen na levi, ženska pa na desni strani, oba v pomanjšanem merilu. Pri tem njuno izrazito prošnjo molitev bržkone osebnemu zavetniku nazorno izpričujeta dolga napisna trakova. Čeprav iz upodobitve ni jasno razvidna povezava med upodobljencema, sklepamo, da gre za par. Iz obravnavanega gradiva lahko na takšno postavitev donatorjev primerjalno navežemo le poslikavo v zdajšnji pokopališki cerkvi sv. Elizabete v Oberzeiring iz časa okoli leta 1360 (sl. 37). V preostalih primerih je donatorski par upodobljen praviloma skupaj. Drugačna slika pa se nam izrisuje na slikanih oknih, kjer verjetno tudi zaradi specifične kompozicijske razčlenitve prizorov pari nastopajo večinoma vsak na svoji strani. Izjemo pa pri tem predstavlja prav slikano okno v cerkvi sv. Erharda v Breitenauu, kjer je upodobitev donatorja z obema ženama združena v enem vitraju, kar je najverjetneje posledica prilagajanja prizora dvodelni zasnovi celotne

²⁸² *Dechio Hantbuch* 1982, str. 457–459; LANC 2002, str. 522.

²⁸³ LANC 2002, str. 525, 528.

okenske odprtine (sl. 56). Donatorski pari so sicer v večini primerov vključeni v narativne prizore (največkrat Križanje), kadar pa se obračajo k določeni svetniški osebi, pa je ta redno moški svetnik, kar odraža siceršnje patriarhalne razmere v srednjeveški družbi. Seveda pa ob upodobitvah donatorskih parov, ki sta tako kot v cerkvi v kraju St. Lorenzen im Mürztal fizično ločena, vedno ostaja odprto tudi vprašanje, ali ne gre med njima iskati morda drugačnega sorodstvenega razmerja (sl. 58). Kot primer, kjer sta na takšen način upodobljena oče in odrasla (tedaj sicer že umrla) hčerka, je potrebno izpostaviti slikani epitaf Katarine Wilthausen v župnijski cerkvi v Murauu (sl. 32). V tem kontekstu velja vsekakor izpostaviti še upodobitev donatorskega para iz časa okoli 1450 v karnerju sv. Ahacija in sv. Ane v Neumarktu (sl. 35), kjer pa ob Mariji v žarkovju kot par nastopata dve ženski (ena z otroki), ki ju priporočata ženski svetnici, kar je še dodaten dokaz, da so pri upodobitvah donatorskih parov možne tudi drugačne rodbinske povezave, torej ne le zakonske. Opozoriti pa je potrebno, da se ločena razporeditev zakonskega para pri donatorskih upodobitvah uveljavi in od tedaj redno nastopa od konca 15. stoletja naprej, ko so ob paru upodobljeni tudi vsi otroci družine, razporejeni po spolu, sinovi torej ob očetu, hčere pa ob materi.

Literatura: KIRCHWEGGER 2000, str. 460–461; LANC 2002, str. 523–525, 528.

3.1.35 St. Peter am Kammersberg, župnijska cerkev sv. Petra

Cerkev je v jedru še romanska stavba, ki je bila v drugi polovici 12. stoletja pozidana kot triladijska slojna bazilika, od katere so danes ohranjeni še severna ladja, severna stena glavne ladje in slavoločna stena. Leta 1280, ko je izpričana tudi posvetitev, je bil zgrajen iz osi zamaknjen dvotravejni križnorebrasto obokani prezbiterij s petosminskim vzhodnim zaključkom. V 14. stoletju je bila na južni strani prezbiterija dozidana kapela. V drugi polovici 15. stoletja sta bili srednja in južna ladja prezidani v štiritravejno dvorano in mrežasto obokani.²⁸⁴

Srednjeveške poslikave so ohranjene v glavni ladji (svetniki in angel Oznanjenja) in v prezbiteriju (sv. Trije kralji). Na vzhodnem delu severne stene se je v osrednji ladji ohranila upodobitev sv. Florijana z donatorskim parom. Nastanek poslikave Elga Lanc postavlja v leta

²⁸⁴ *Dechio Hantbuch* 1982, str. 478–480; LANC 2002, str. 544.

okoli 1430.²⁸⁵ Svetnik je prikazan v plemiški noši z vojvodskim klobukom in s hermelinom podloženim rdečim plaščem in atributi: mučeniško palmo in škafo z vodo, ki ga drži nad sorazmerno veliko upodobitvijo gradu. Prav ob slednjem kleči donatorski par (sl. 59). Pri upodobitvi gradu po mnenju Elge Lanc ne gre iskati le svetnikovega atributa, temveč konkretno zgradbo, najverjetneje celo lastniški grad upodobljenega plemiškega para,²⁸⁶ kar pa lahko, kot je prikazano v nadaljevanju, argumentirano problematiziramo.

V cerkvi pa je ohranjena še ena donatorska podoba. Na severni steni prezbiterija, ki jo v celotni dolžini zavzema prizor Pohoda in poklona svetih treh kraljev iz let okoli 1420/25, je bila v skrajnem desnem kotu tik ob Mariji z Jezusom in poleg njiju stoječim Jožefom po mnenju Elge Lanc okoli leta 1500 doslikana donatorska podoba (sl. 60). V svojih ugotovitvah gre še dalje in predpostavlja, da je bil naročnik poslikave sorodstveno povezan z naročnikom prvotne poslikave, saj naj bi takšen poseg ne bil dovoljen kakšnemu drugemu naročniku.²⁸⁷

Po mojem mnenju je v povezavi s prvo donatorsko podobo potrebno problematizirati predvsem izpostavljeno dejstvo Elge Lanc, da naj bi pri upodobljenem donatorskem paru šlo za lastnika topografsko izrisanega gradu, ki ga gasi sv. Florijan, saj na upodobitvah sv. Florijana redno nastopajo kompleksno zasnovane zgradbe, ki bi se jih dalo prepoznati kot gradove. Kljub temu pa teza Elge Lanc mora ostati odprta, saj identitete upodobljenec zaradi neohranjenosti arhivskega gradiva ne moremo razpoznati. V obravnavanem gradivu srečamo upodobitev sv. Florijana le še enkrat, in sicer na slikanem oknu v Leechkirche v Gradcu, kjer pa svetnik nastopa v drugačni ikonografski zasnovi (sl. 10).

Poglejmo še drugo donatorsko podobo. Sama umestitev donatorja je toliko bolj ikonografsko zanimiva, ker je bil sekundarno umeščen v prizor Pohoda in poklona svetih treh kraljev. Pri tem vizualno ne sledi samemu prizoru, ampak se na njega obrača z gledalčeve desne strani. To pomeni, da ne sledi vsebinskemu dogajanju prizora, marveč je postavljen na pozicijo svete Družine, kateri je poklon tudi namenjen. Kot nam razkriva podroben pogled celotne upodobitve, je bila postavitev donatorja izbrana zelo premišljeno, saj se prav na njega obrača pogled Marije s prvotne poslikave. Čeprav je donator ohranjen zelo fragmentarno, bi na podlagi obrisa in le slutljivih oblačil bilo možno, da gre za upodobitev duhovnika. Donator se je tekom razvoja

²⁸⁵ LANC 2002, str. 546.

²⁸⁶ LANC 2002, str. 546.

²⁸⁷ LANC 2002, str. 547–550.

donatorske podobe često istovetil z enim od kraljev pri epifaniji in tako zavzemal tudi njegovo vlogo, na upodobitvi v župnijski cerkvi v kraju St. Peter am Kammersberg pa je ravno obratno. Njegova podoba je celo zrcalna podoba najstarejšega kralja, le da je pri tem pomanjšan. Skupaj tvorita vizualen okvir, v katerega je postavljena sveta Družina. Na Štajerskem ne srečamo kompozicijsko in ikonografsko sorodnega primera, prav tako pa v pregledu gradiva nisem zasledil, da bi bil še kje donator na določen prizor naslikan naknadno.

Literatura: LANC 2002, str. 544–550.

3.1.36 St. Ruprecht ob Murau, župnijska cerkev sv. Ruprehta

Župnijska cerkev sv. Ruprehta v kraju St. Ruprecht ob Murau se kot kapela v pisnih virih prvič omenja leta 1253. Iz 14. stoletja je ohranjena ladja, na katero se na vzhodu navezuje enopolni prezbiterij s petosminskim zaključkom, ki je križnorebrasto obokan.²⁸⁸

Iz druge četrtine 14. stoletja izvirajo slikana okna, ki so danes nameščena v treh oknih zaključka prezbiterija. Gre za ostanek širšega vitrajnega cikla, za izvedbo katerega je poskrbela t. i. prva judenburška delavnica. Ohranjena slikana okna obsegajo cikel upodobljenih svetnikov, dva prizora iz svetniških legend, tri prizore iz Kristusovega življenja in donatorsko upodobitev.²⁸⁹ Donatorska upodobitev se je ohranila na slikanem oknu v vzhodnem dvodelnem oknu zaključka prezbiterija, in sicer v spodnjem levem pasu zasteklitve (sl. 61). Upodobljena je moška klečeča postava s sklenjenima rokama, pred njim je upodobljen grb, nad njim pa je v okrasni borduri zapis njegovega imena: *HAINRICVS*. Henriette Brandenstein je upodobljenega donatorja na podlagi dodanega grba identificirala kot Heinricha Weißpriacha.²⁹⁰ Čeprav se je okno že v izvorni postavitvi najverjetneje nahajalo na tem mestu, danes ni več mogoče razbrati, na katerega svetnika ali svetniški prizor se je donatorska podoba sprva navezovala.²⁹¹

²⁸⁸ ALBENSBERG 1957, str. K 66; *Dechio Hantbuch* 1982, str. 485.

²⁸⁹ ALBENSBERG 1957, str. K 66.

²⁹⁰ BRANDENSTEIN 1986, str. 182.

²⁹¹ ALBENSBERG 1957, str. K 70.

Gre za najstarejše ohranjeno slikano okno, ki je pritegnjeno v obravnavo. Njegova donatorska podoba je lep primer razvoja načina upodabljanja donatorjev v 14. stoletju. S svojo datacijo v drugo četrtino 14. stoletja odslikava tako način upodabljanja iz časa okoli leta 1300 kakor tudi časa po letu 1350. Donator iz St. Ruprechta v tem razvoju tako predstavlja vmesno stopnjo, ki je po eni strani vidna v njegovi umestitvi v le dekorativno polje slikanega okna, po drugi strani pa že zaznavamo tendenco po postavitvi v iluzionistični prostor. Po svojih formalnih značilnostih tako še vedno sledi starejšemu tipu, a hkrati že nakazuje nadaljnji razvoj. Bordura, ki v St. Ruprechtu obdaja donatorja, ima namreč po eni strani le dekorativni značaj, brez težnje po prikazovanju prostora, ki postavlja naročnika v samostojen okvir. Postavljanje donatorjev v samostojno likovno polje je na splošno značilnost donatorskih podob okoli leta 1300 (npr. donatorska podoba duhovnika pod podobo Kristusovega obličja v župnijski cerkvi v Murauu iz okoli leta 1300; upodobitev donatoric ob prav tako Trpečem Kristusu v župnijski cerkvi na Ptuj, prav tako iz okoli leta 1310; slikano okno z upodobitvijo sv. Pavla z donatorjem iz cerkve sv. Nikolaja v kraju Pischl bei Tragöß iz leta okoli 1280.²⁹² Po drugi strani pa bordura na slikanem oknu v St. Ruprechtu že skuša ustvarjati vtis prostora. Le-tega nakazuje s seganjem upodobljenih detajlov preko okvirja oziroma izven donatorju določenega prostora (heraldično znamenje, roke). Temu razvoju lahko sledimo tako v slikarstvu kakor tudi v slikanih oknih. V razvoju slikanih oken neke vrste prelomnico pri upodabljanju ozadja donatorskih podob predstavlja čas od sredine 14. stoletja dalje, vrhunec pa doseže s t. i. dunajsko vojvodsko delavnico, ki je odločilno zaznamovala razvoj slikanih oken v avstrijskih deželah. V obravnavanem gradivu je v tem kontekstu potrebno opozoriti na donatorsko upodobitev Ortolfa II. Teufenbacha in Kunigunde Galler na slikanem oknu v Marijini romarski cerkvi Sraßenglu iz tretje četrtine 14. stoletja, kjer sta donatorja že jasno postavljena v definirano arhitekturno kuliso (sl. 67). Enako tendenco zasledimo tudi v stenskem slikarstvu. V obravnavanem gradivu velja v tem pogledu izpostaviti donatorja ob upodobitvi Marije in najverjetneje sv. Marte iz časa okoli leta 1360 v župnijski cerkvi v Murauu, kjer je naročnik postavljen ob naslikan prostor, v katerem stojita sveti osebi (sl. 31). V povezavi s tem je pri razvoju slikanih oken potrebno še opozoriti, da se posamične donatorske upodobitve od sredine 14. stoletja naprej pričnejo tako vsebinsko kakor likovno (povezujoče arhitekturno ozadje) navezovati ne le na določenega svetnika, temveč tudi na

²⁹² Za slikano okno gl. ALBENSBERG 1957, K 21.

posamezne cikle. Tako je npr. v okviru t. i. dunajske vojvodske delavnice donatorska upodobitev nastopala v navezavi na posamezne narativne cikle.

Literatura: KIESLINGER 1928, str. 22, 71, 74; ALBENSBERG 1957, str. K 77 – K 79; BRANDENSTEIN 1986, str. 181–182; OBERHAIDACHER HERZIG 2000, str. 414.

3.1.37 Seckau, benediktinska bazilika Marijinega vnebovzetja

Seckavska samostanska cerkev je bila kot triladijska desettravejna bazilika v gradnji od leta 1143. Posvečena je bila že leta 1164. V 14. in 15. stoletju sta bili ravnokriti stranski ladji križnorebrasto obokani, glavna ladja pa je bila okoli 1480–1500 mrežasto obokana.²⁹³

Srednjeveške poslikave so se ohranile v prezbiteriju (prizori iz življenja Zaharija in Elizabete, rojstvo sv. Janeza Krstnika, njegovo življenje in smrt), v ladji (pasijonski cikel, Marija, vegetabilni ornament) in v preddverju (Križanje, sv. Krištof, *Vera icon*). Donatorska podoba je ohranjena v okviru stenske poslikave na južni steni preddverja bazilike, ki je bila po rekonstrukciji cerkvenega stolpa ponovno nameščena na izvorno mesto (sl. 62). Tamkaj je ob upodobitvi Križanja tudi manjša, vendar z njo nepovezana upodobitev sv. Krištofa, ki jo na zgornjem robu uokvirja ikonografsko na tem mestu nepričakovan motiv Kristusovega obličja – *Vera icon*. Pod njo je na desni strani v pomanjšanem merilu upodobljen klečeči donator z napisnim trakom, na katerem so zapisane besede *miserere mei*. Poslikava je nastala v drugi polovici 14. stoletja.²⁹⁴ Po obleki ga prepoznamo kot meniha benediktinca.

Med ohranjenim gradivom srečamo upodobitev donatorja ob sv. Krištofu le še v župnijski cerkvi sv. Petra in Pavla v Vitanju. Vendar pa gre v Seckauu za teološko veliko bolj domišljeno inačico prav zaradi pridane podobe *Vera icon*. Sv. Krištof tu zagotovo nastopa kot priprošnjik pred naglo in nepričakovano smrtjo, kar bi v teološki navezavi lahko predstavljala tudi *Vera icon* kot podoba večnega Jezusovega obraza oziroma zveličanega Kristusa. Glede na to, da se je obiskovalec cerkve s to donatorsko upodobitvijo srečal že v samem preddverju cerkve, lahko

²⁹³ *Dechio Hantbuch* 1982, str. 510–517; LANC 2002, str. 578–579.

²⁹⁴ LANC 2002, str. 585.

domnevamo, da je služila tudi nagovarjanju verujočih, naj se po zgledu benediktincev tudi oni zatekajo k priprošnji sv. Krištofa.

Literatura: KIRCHWEGER 2000, str. 440; LANC 2002, str. 585.

3.1.38 Slovenj Gradec, podružnična cerkev sv. Duha (nekdanja špitalska cerkev)

Cerkev sv. Duha naj bi bila kot kapela meščanskega špitala na pobudo trgovca Janeza iz Loke zgrajena že do leta 1428. Kot razkriva ohranjeno listinsko gradivo, je bil prezbitarij dejansko zgrajen leta 1447, ladja pa, kot je vpisano na portalu, šele leta 1494. Freske v prezbitariju so odkrili leta 1901, osem let pozneje so se začela prva restavratorska dela, zadnja pa sodijo v leto 1985. Zaradi dobre ohranjenosti, znanega avtorstva in posebnega sloga sodijo freske v cerkvi sv. Duha med pomembnejše spomenike srednjeveškega slikarstva na Slovenskem.²⁹⁵

Srednjeveške freske v cerkvi najdemo v prezbitariju (Kristusov pasijon) in na slavoločni steni ladje (Poslednja sodba). Celotna severna stena prezbitarija je poslikana z obsežnim Kristusovim pasijonskim ciklom. Prizori so razporejeni v petih vodoravnih vrstah od oboka do tal. Skupaj je sedemindvajset prizorov, kar je za ta cikel v stenskem slikarstvu v slovenskem prostoru zelo veliko, zato je med njimi tudi nekaj redkeje upodabljanih, kot denimo Lazarjevo obujenje, ki začinja cikel. Na notranji strani slavoločne stene je ob pasijonskem ciklu ohranjena upodobitev donatorskega para, ki ju priporoča angel (sl. 63). France Stele je upodobitev opredelil kot votivno in izpostavil njeno lego, ki se navezuje na pasijonski cikel.²⁹⁶ Upodobitev predstavlja klečečega moža in ženo v sodobni noši in s sklenjenimi rokami, z rožnim vencem in trakom z latinskim napisom *Tu qui passus es pro nobis miserere nobis*,²⁹⁷ za njima pa stoji s pokroviteljsko gesto angel in se dotika njunih ramen. Zanimiva je lega upodobitve, ki ni vidna iz ladje, temveč iz smeri oltarja.

Pod upodobitvijo je deset vrst nemškega, v gotici pisanega napisa, ki je kljub okrnjenosti v spodnjem delu dobro čitljiv: *Alle dye dyse figur anseh(e)n dy spreche(n) durch / goez will(e)n ay(n) p(ate)r n(oste)r aue maria vnd maria vnd ain glaube / got zv lob zu (!) vnd eren vnd seiner*

²⁹⁵ KLEMENČIČ 1995, str. 73; HÖFLER 2004, str. 186.

²⁹⁶ STELE 1937, str. 243–244.

²⁹⁷ STELE 1925, str. 152: »Ti, ki si za nas trpel, usmili se nas!«

*pitter(e)n marter / und zu hilf vnd zu trost allen gelaubig(e)n sellen / [...] d zv pesseru(n)g den lebenttig(e)n ires lebens dye / [...] gemeld hab(e)n mach(e)n lassen daz volprach / [...] (m)aist(er) andre maller von Otting / [...] am freytag vor sant John / [...] zalt nach christi gepurt im / [...] nffezigisten jar.*²⁹⁸ Napis priporoča vsem, ki bodo to poslikavo gledali, naj zmolijo očenaš, zdravomarijo in vero v čast božjo in čast Kristusovega bridkega trpljenja, v tolažbo vsem vernim dušam in za popoljšanje živih, ki so slikarijo naročili. Sporoča tudi, da je v petek pred sv. Janezom med leti 1450 do 1459 prizore naslikal slikar Andrej iz Ottinga. France Stele je v zvezi z donatorsko podobo posebej poudaril, da votivna podoba ne predstavlja slikarja, ampak naročnika dela, v zvezi z likovno realizacijo pa dodal, da podoba poleg globokega in duhovno poglobljenega izraza izkazuje tudi izrazito potrebo po podajanju resničnosti iz vsakdanjega življenja, kar v nasprotju z idealizirano upodobitvijo angela pride še posebej do izraza v obrazih obeh donatorjev.²⁹⁹ Stele gre v svoji analizi še dlje in donatorski par zaradi njegove realističnosti označi za enega najbolj prepričljivih srednjeveških portretov na Slovenskem. Stele še ugotavlja, da so angeli v slovenjgraškem pasijonu pogosto karikirani, pri obrazih obeh donatorjev pa gre za hotena portreta. V tem smislu ju interpretira tudi Marko Košan, ki predvideva, da gre po vsej verjetnosti za ustanovitelja špitala Janeza iz Loke in njegovo ženo ali pa njunega sina Bernarda, ki ga omenja neka listina iz leta 1454 in je dal kapelo tudi poslikati. Janez je verjetno prihajal iz Škofje Loke, v slovenjgraških dokumentih pa se pojavlja v letih od 1399 do 1424.³⁰⁰ To identifikacijo pa je povzela tudi Simona Kermavnar, ki je navedla, da upodobljenca veljata za prvi zgodnji primer slikanega portreta pri nas. Čeprav, gledano slogovno, še vedno prevladujejo formule t. i. mehkega sloga, ekspresivni slog fresk izkazuje značilnosti münchenskega slikarstva druge četrtine 15. stoletja. Obrazi oseb so namreč mrkogledi in nesimpatični v nasprotju z idealističnimi obraznimi lepotnimi tipi konca 14. stoletja in prvih desetletij 15. stoletja.³⁰¹ Kljub temu še ne moremo govoriti o poznogotskem realizmu, saj so vitke figure z dolgimi udi še v maniri mednarodnega gotskega sloga, poleg tega tudi škatlasto pojmovanje prostora in kulisasta krajina pripadata tradiciji 14. stoletja in ne odražata novosti v smislu poglobljenih notranjščin in

²⁹⁸ KOŠAN 1995, str. 213.

²⁹⁹ STELE 1969, str. 211–222.

³⁰⁰ KOŠAN 1995, str. 213.

³⁰¹ KERMAVNAR 2013, str. 193.

perspektivično upodobljene krajine. Tudi draperija je upodobljena brez realističnih teženj po logični izpeljavi in tako še po vzorih otrdelega mehkega sloga.³⁰²

Z ikonografskega vidika izstopa predvsem dejstvo, da moramo donatorsko upodobitev obravnavati skupaj s celotnim pasijonskim ciklom. Čeprav je locirana na sosednji steni, se donatorja v vsebinskem smislu povezujeta s prizorom Polaganja Kristusa v grob. Pri tem ju podpira angel varuh, ki ga med obravnavanim gradivom srečamo kot spremljevalca donatorjev samo še v nekdanji minoritski cerkvi v Brucku na Muri, na žalost pa tam kontekst upodobitve ni več razpoznaven (sl. 2). Opozoriti je potrebno tudi, da v Slovenj Gradcu po velikosti donatorja nista podrejena angelu, ampak sta mu enakovredna.³⁰³ Poglavitno je tudi, da upodobitev ni del narativnih prizorov, temveč zavzema posebno mesto kot samostojna slika, kar priča o naraščajoči meščanski samozavesti, ki je na začetku 16. stoletja bistveno doprinesla k razvoju samostojnega portreta. France Stele v navezavi na to opozarja, da pri slovenjgraški donatorski podobi lahko govorimo že o adoracijskem portretu v pomenu večnih molilcev.³⁰⁴ Z vidika funkcije je potrebno še omeniti, da se pri slovenjgraški upodobitvi edinkrat v celotnem obravnavanem gradivu srečamo s tem, da upodobljenec preko pridanega teksta nagovarja gledalca, naj služi Bogu, moli in čas namenja spokornemu premišljevanju upodobljenega Kristusovega trpljenja in se preko molitve spominja tudi naročnika poslikave. Čeprav je bilo v literaturi že večkrat diskutirano o identiteti upodobljencev, bi lahko z vidika vsebinske obravnave razbrali, da bi lahko pri tem šlo za upodobitev že pokojnega naročnika poslikave. K temu vsekakor namiguje upodobitev angela kot varuha kakor tudi to, da je prizor, katerega se dotika donatorska podoba, Polaganje v grob. Ob nastanku poslikave je bila donatorska podoba jasno vidna v cerkvenem prostoru, kjer so verniki prisostvovali verskim obredom. Po dograditvi nove ladje leta 1494 pa je upodobitev donatorskega para kljub eksplicitno zapisani prošnji po molitvi, ki ju izrekata donatorja, skrita pogledom iz ladje. Vernik jo je lahko uzrl le z vstopom v prezbiterij.

Literatura: STELE 1925, str. 152; STELE 1935, str. 2, 21, 25; STELE 1937, str. 243–244, 255–256; STELE 1969, str. 323; KOŠAN 1995, str. 221–233; HÖFLER 2004, str. 186–189.

³⁰² HÖFLER 2004, str. 188.

³⁰³ STELE 1969, str. 323.

³⁰⁴ STELE 1969, str. 323.

3.1.39 Slovenske Konjice, cerkev sv. Jurija

Cerkev sv. Jurija je v arhivskih dokumentih prvič omenjena leta 1164, zgrajena pa je bila v drugi polovici 10. stoletja. Romanski ladji so v 14. stoletju prizidali kapelo, ob koncu istega stoletja so dodali gotško obokani prezbiterij, sto let kasneje pa je bila obokana še ladja. Šele med obnovo leta 1974 so odkrili srednjeveške poslikave, ki pa so zvečine slabo ohranjene.³⁰⁵

Donatorska podoba je ohranjena v kapeli sv. Jakoba, ki je prizidana na severni strani ladje. V kapeli sta vidni dve plasti poslikav. Starejša, fragmentarno ohranjena, iz časa po sredini 14. stoletja se nahaja na severni steni vzhodne pole in na obokih,³⁰⁶ mlajša pa je na južni steni tretje pole tik nad arkadno odprtino. Gre za fragmentarno ohranjeno poslikavo z donatorsko podobo, ki jo v svoji doktorski disertaciji omenja le Robert Peskar.³⁰⁷

Kolikor je mogoče razbrati, je središče upodobitve zavzemala Marija z Detetom na prestolu, h kateri so se najverjetneje z leve in desne strani obračali donatorji (sl. 64). Vsaj dva izmed njih sta še vidna v skrajnem desnem delu poslikave, ob njima pa je upodobljen tudi do zdaj neidentificirani grb. Robert Peskar v njem vidi heraldično upodobitev črne rože,³⁰⁸ ki pa je do sedaj zaenkrat ni bilo mogoče pripisati konkretni rodbini. Janez Höfler, ki konjiške freske sicer ne omenja, na splošno o drži, pri kateri ima Marija pred seboj igrivo Dete v vodoravnem položaju, kakršno se zdi, da ima tudi konjiška Marija, izpeljuje iz celopostavnih kipov Lepih Madon iz časa okoli leta 1400.³⁰⁹ Glede na namembnost kapele, ki je bila osrednja ustanova velike Marijine bratovščine na Dravskem polju,³¹⁰ bi lahko v upodobitvi donatorjev videli pripadnike te bratovščine oz. vsaj dobrotnike kapele. Fragment poslikave v literaturi do sedaj ni bil časovno umeščen. Po mojem mnenju je glede na slogovne značilnosti poslikavo mogoče datirati v čas po prvi polovici 15. stoletja.

Literatura: HÖFLER 2004, str. 190; PESKAR 2005, str. 270–273.

³⁰⁵ HÖFLER 2004, str. 190; HÖFLER 2016, str. 324–326.

³⁰⁶ HÖFLER 2004, str. 190.

³⁰⁷ Prim. PESKAR 2005, str. 272.

³⁰⁸ PESKAR 2005, str. 272.

³⁰⁹ HÖFLER 2004, str. 209.

³¹⁰ Za zgodovino bratovščine gl. OROŽEN 1880, str. 221–278.

3.1.40 Solčava, župnijska cerkev Marije Snežne

Župnijska cerkev Marije Snežne se listinsko prvič omenja leta 1365, nastala pa je najverjetneje v 13. ali zgodnjem 14. stoletju. Gre za gozdnato področje, ki ga je izkoriščal gornjegrajski samostan, ki je tudi poskrbel za izgradnjo cerkve; v 15. stoletju je imela cerkev vlogo vikariata gornjegrajske župnije. Cerkev je bila posvečena leta 1485, zvonik pa so postavili leta 1710. V celoti obokana gotska zgradba koroškega tipa se je ohranila skorajda intaktna. Pod poslikavo iz 19. stoletja sta še dve plasti: srednjeveška in zgodnjebaročna.³¹¹

Na desni strani ladijske slavoločne stene je v desnem kotu vidna le deloma odkrita plast poslikave, ki bi lahko nastala v času prezidave cerkve okoli leta 1485. Kolikor je razvidno iz obstoječega stanja, gre za obsežno donatorsko podobo s kužnimi zavetniki, od katere je ohranjena vrsta svetnikov, od katerih Janez Höfler prepoznava sv. Jerneja in sv. Jakoba starejšega, pred katerim kleči donatorska družina, izpričana z napisnim trakom in dvema grbovnima ščitkoma na spodnjem robu poslikave. Identiteta naročnikov za zdaj ostaja nejasna. Slogovno gre za kvalitetno delo.³¹²

Na podlagi le delno odkrite stenske poslikave se da razbrati, da je bila zasnovana monumentalno (sl. 65). V ospredju upodobitve je nastopala družina donatorja, izpričana z napisom in heraldičnima znamenjema, verjetno moža z otrokom in ženo. Za njimi so upodobljeni svetniki, ki so razporejeni v dve skupini in se obračajo proti središču prizora, ki je moral biti upodobljen nad njimi, vendar še ni odkrit. Glede na patrocinij cerkve in njen romarski značaj bi vsekakor lahko pričakovali upodobitev Marije. Od svetnikov lahko po mojem mnenju od leve proti desni prepoznamo sv. Sebastijana, sv. Jerneja, nekega svetega škofa s pastoralom in knjigo, na kateri je postavljena posoda (če so upodobljene tri zlate kroge, bi lahko pri tem šlo za svetega Miklavža), za njim pa sveto Barbaro s stolpom in kelihom v njem. V okviru obravnavanega gradiva tako kompleksno zasnovane upodobitve le z eno naročniško družino ni zaslediti.

Literatura: HÖFLER 2004, str. 191–192.

³¹¹ HÖFLER 2004, str. 191–192; HÖFLER 2016, str. 348–349.

³¹² HÖFLER 2004, str. 192.

3.1.41 Strallegg, župnijska cerkev sv. Janeza Krstnika

Cerkev sestavljata enoladijska mrežasto obokana ladja, ki se na vzhodu izteka v enotravejni križnorebrasto obokani prezbiterij s petosminskim zaključkom. Slednji je bil zgrajen okoli leta 1400, domnevno nekoliko pred izgradnjo ladje. Leta 1667 sta bili ladji prizidani stranski kapeli, zahodna fasada vključno z zahodnim zvonikom pa izvira iz 18. stoletja.³¹³

Srednjeveške poslikave so se v cerkvi ohranile v prezbiteriju (zakramentalna hišica s Kristusom trpinom, Križanje) in na zahodni steni ob stopnišču, ki vodi na emporo (posvetitveni medaljoni z blagoslavljaljočo roko). Donatorska podoba je ohranjena v okviru kompozicije naslikanega tabernaklja na severni poligonalni stranici prezbiterija (sl. 66). Donator pridržuje kelih v katerega se steka kri Kristusa, ki je upodobljen kot Kristus trpin oziroma Mož bolečin. Ob tem mu stojita ob strani Marija in Janez. Poslikava se umešča v sredino 15. stoletja.³¹⁴

Pri tej donatorski podobi je iz ikonografskega vidika zanimiva rešitev, da donator nastopa namesto praviloma na tem mestu upodobljenega angela, ki v kelih zbira Kristusove kaplje krvi. Eksegetska funkcija, ki jo tako zavzema donatorska upodobitev, je tako še večja, saj ne gre spregledati niti dejstva, da je bil donator vkomponiran v arhitekturno zasnovo naslikanega stenskega tabernaklja. V obravnavanem štajerskem gradivu donator v poslikavah stenskih tabernakljev drugje ne nastopa, kar priča tudi o izredni reprezentančni funkciji donatorske upodobitve, ki jo poudarja tudi mesto v cerkvi, na katerem je upodobljena. Ni pa tako izjemen sam izbor ikonografskega motiva, h kateremu se donator obrača. Ob Možu bolečin donatorja v obravnavanem gradivu najdemo tudi na timpanonu nad zakristijskimi vrati v župnijski cerkvi sv. Jakoba v Ormožu.

Literatura: LANC 2002, str. 605, repr. 883.

³¹³ *Dechio Hantbuch* 1982, str. 545–546; LANC 2002, str. 604.

³¹⁴ LANC 2002, str. 605.

3.1.42 Straßengel, romarska cerkev Marijinega rojstva

Čeprav vemo, da je ozemlje, na katerem leži cerkev, mejni grof Otokar III. iz rodbine Traungau leta 1147 podaril cistercijanskemu samostanu v Reinu, se prva kapela v Straßenglu omenja komaj leta 1208. Pod opatom Hertwigom je bila med letoma 1346 in 1355 postavljena nova romarska cerkev, in sicer kot triladijska dvoranska prostornina s po tremi poligonalno sklenjenimi vzhodnimi zaključki. Med letoma 1355 in 1366 je bil nad severnim vzhodnim zaključkom dograjen osemkotni zvonik, katerega izgradnjo je podprl vojvoda Rudolf IV.³¹⁵

V cerkvi je ohranjen največji del korpusa srednjeveških slikanih oken na Štajerskem. Časovno se umešča v tretjo četrtino 14. stoletja. Na dveh slikanih oknih sta ohranjeni dve donatorski upodobitvi, tretja, ki prav tako izvira iz cerkve, pa se hrani v muzeju Joanneum v Gradcu. Prvo donatorsko podobo najdemo na slikanih oknih v severnem oknu poligonalnega zaključka prezbiterja. Upodobljen je donatorski par, ki se nahaja v drugem pasu okna. Njuno identifikacijo omogočata grba; gre za moža Ortolfa III. Teufenbacha in njegovo ženo Kunigundo Galler (sl. 67). Par je postavljen v baldahinsko arhitekturo, ki se navezuje na slikano okno med njima, na katerem je upodobljen sv. Bernard. Donatorja sta upodobljena kleče in v modnih oblačilih. Taufenbacher je upodobljen v viteškem oklepu, s šlemom s šlemnim okrasjem na ramenu. K njemu se obrača sv. Bernard. Glede na slogovne značilnosti in zgodovinske okoliščine so slikana okna morala nastati med letoma 1360 in 1370.³¹⁶

Druga donatorska podoba se nahaja v južnem oknu stopnjevanega kornega zaključka južne stranske ladje. Na levem delu tretjega pasu okna je upodobljeno Marijino obiskanje, na desnem delu pa Ana Samotretja s cistercijanskim opatom (sl. 68). Sv. Ana z Marijo in Jezusom v naročju sedi na prestolu, k njim se v levem spodnjem kotu obrača pomanjšana klečeča opatova figura, ki v levici drži opatsko palico, desnico pa dviguje k upodobljenim svetim osebam pred njim. Nad njegovo glavo je upodobljen vertikalni trak, ki poteka vzdolž Ane Samotretje, vendar napisa ni več mogoče razbrati.

Tretja donatorska upodobitev se nahaja v Joanneumu, prikazuje pa pod baldahinsko arhitekturo stoječo sveto Katarino z mečem in kolesom. Na njeni levi strani se k njej obrača cistercijanski

³¹⁵ BRUCHER 1990, str. 88–93; BRUCHER 2000, str. 252–254.

³¹⁶ BACHER 1978, str. 128.

menih (sl. 69). Ernst Bacher dopušča možnost, da gre v upodobljenem menihu ali za Johanna ali Marcusa Zeirikerja, brata, ki sta izdatno pripomogla k izgradnji cerkve.³¹⁷

Straßengel je ena od pomembnejših romarskih cerkva na Štajerskem, zato ne preseneča število ohranjenih donatorskih upodobitev. Pričakovali bi lahko celo, da jih je bilo nekdam še več. Glede na svetnika, kateremu se je priporočal donatorski par, in glede na lokacijo, kjer sta se zakonca dala upodobiti (okna so ohranjena *in situ*), lahko domnevamo, da donatorski par ni bil povezan le z romarsko cerkvijo, temveč tudi s cistercijani, saj sta si za svojega priprošnjika izbrala prav sv. Bernarda. Z vidika razvoja donatorske podobe bi lahko izpostavili, da gre za predstopnjo tistih donatorskih upodobitev, ki so svojo uresničitev v zadnjih dveh desetletjih 14. stoletja doživele v t. i. dunajski vojvodski delavnici. Iz samega načina upodobitve obeh svetnikov, torej moški v popolni viteški opravi in ženska v modnih oblačilih, lahko vzporednico potegnemo z upodobitvijo vojvode Alberta III. Habsburškega in njegovih dveh žena v romarski cerkvi sv. Erharda v Breitenauu iz okoli leta 1390 (sl. 56).

Drugi dve donatorski podobi iz Straßengla lahko obravnavamo hkrati, saj v obeh primerih kot donator nastopa cistercijanski menih. V enem primeru gre za opata, ki bi ga lahko prepoznali kot opata samostana v Reinu, v drugem primeru pa izstopa v literaturi že omenjena možnost, da bi v menihu, upodobljenem ob sv. Katarini, lahko prepoznali enega od glavnih dobrotnikov in financerjev izgradnje cerkve. Takšni primeri so v obravnavanem gradivu znani; naj navedem vsaj donatorsko podobo enega izmed Ptujskih gospodov, ki se je dal upodobiti na zakristijskem timpanonu v Ormožu, prav njemu pa bi lahko pripisali tudi izgradnjo samega prezbiterija okoli leta 1400. Ne nazadnje pa moramo v tem kontekstu razumeti tudi breitenavsko donatorsko podobo, saj Alberta III. lahko razumemo ne samo kot naročnika slikanih oken, ampak bi lahko v njem videli tudi mecena, ki je pomembno prispeval k dokončanju del na romarski cerkvi.

Literatura: FRODL KRAFT 1967, str. 192–194; BACHER 1978, str. 161–163; BACHER 1979, str. 111–200; OBERHAIDACHER HERZIG 2000, str. 425.

³¹⁷ BACHER 1978, str. 128.

3.1.43 Šentjanž nad Dravčami, podružnična cerkev sv. Janeza Krstnika

Podružnična cerkev sv. Janeza Krstnika v Šentjanžu je lepo ohranjena enoladijska gotska cerkev kapelnega tipa, obdana z zunanji oporniki, v notranjščini pa križno rebrasto obokana. Prvič se omenja leta 1305, kot vuzeniška podružnica pa je omenjena v seznamu štajerskih župnij Polidorja Montagne iz let 1592 do 1596. Bila je večkrat prenovljena, stene v ladji in oltarnem prostoru so se ohranile v celoti poslikane, poslikavi oboka in zahodne stene pa sta slabše ohranjeni. Kljub visoki kakovosti in dejstvu, da so celotne poslikave notranjščine pri nas redko ohranjene, pa freske od odkritja leta 1972 dolgo niso doživele dovoljšne pozornosti. Jože Anderlič in Marijan Zadnikar sta sicer leta 1985 pravilno nakazala na koroški oziroma morda velikovski izvor slikarjev, a jih je podrobneje obravnavala šele Tatjana Špitalar v neobjavljeni diplomski nalogi iz leta 1986. Njihov slog in nastanek v kontekstu spodnjekoroškega slikarstva sredine 15. stoletja je nato opredelila Alenka Vodnik.³¹⁸

Na severni steni ladje je upodobljen Pohod in poklon svetih treh kraljev, ki je razdeljen na tri polja pod loki oboka. Usmerjen je proti oltarju, spodaj pa dogajanje spremlja figura škofa. Južna stena pa je posvečena prizorom iz legende sv. Janeza Krstnika, zavetnika cerkve. Šest prizorov se odvija v dveh pasovih, pod zadnjim prizorom pa se nahaja prva od dveh donatorskih podob v cerkvi, pritegnjenih v pričujočo disertacijo. Gre za upodobitev donatorskega para v posebnem okvirju. Zaradi slabe ohranjenosti podobe njuna identiteta ostaja neznana, kar je škoda, saj bi njuna identifikacija lahko pripomogla tudi k identifikaciji škofovske figure na nasprotni steni ter posledično k razkritju vzrokov za nastanek poslikave. Alenka Vodnik³¹⁹ predlaga, da bi pri tej figuri morda lahko šlo za upodobitev lavantinskega škofa Lorenza Lichtenbergerja, kar je pred tem menil tudi Marko Košan.³²⁰ Janez Höfler je to interpretacijo zavrnil z argumentom, da podoba škofa predstavlja svetnika in ne živeče ali konkretne osebe. Tudi sam delim njegovo mnenje, saj je škofovska figura upodobljena z avreolo. Höfler dodaja tudi, da je bil Lichtenberger protipravno ustoličen in slabega slovesa ter da cerkev ni sodila pod lavantinsko škofijo. Ta argument pa spodbija navedba Marka Košana, da so Lichtenbergerja pristaši nasprotnega papeža Feliksa z baselske reformne sinode leta 1444 izvolili za oglejskega

³¹⁸ HÖFLER 2004, str. 210; VODNIK 2000, str. 5.

³¹⁹ VODNIK 2000, str. 5.

³²⁰ KOŠAN 1995, str. 261.

patriarha.³²¹ Höfler je sicer na citiranem mestu še dodal, da izolirana postavitev svetnika sicer dovoljuje domnevo, da gre za imenskega patrona duhovnika, župnika ali kaplana, ki mu je bila cerkev podrejena. Kar zadeva slogovno opredelitev poslikave na severni in južni steni, naj povzamem, da je delo izvedla ena delavnica, a sta bila na delu dva slogovno in kakovostno različna slikarja. Prizore iz legende sv. Janeza Krstnika je naslikal manj večji in bolj tradicionalen slikar, saj so figure okorne, nespretno umeščene v okolje, obrazi pa učinkujejo ekspresivno zaradi poudarjenih oči in nosov. Pas s Pohodom in poklonom svetih treh kraljev je ustvaril boljši in naprednejši slikar. Upodobitev povzema tip koroškega oziroma beljaškega načina uprizarjanja tega motiva z ločenim pohodom in poklonom v treh prostorskih pasovih. Najbližje vzporednice najdemo na področju avstrijske Podjune, torej gre verjetno za delo neke spodnjekoroške slikarske delavnice, Alenka Vodnik pa boljšega izmed mojstrov tudi natančneje umesti – meni, da je slikar poleg teh fresk ustvaril tudi poslikavo severne in slavoločne stene v ladji cerkve sv. Jurija v Gornji vasi nad Žvabekom in morda tudi Marijino kronanje v prezbiteriju nekdanje samostanske cerkve v Dobrli vasi. Slogovno je odvisen od starejše beljaške delavnice, v oblikah poznega mehkega sloga pa se že kažejo realistične poteze.³²² Južnotirolski vplivi, ki jih izkazuje delo konservativnejšega sodelavca, pa so bržkone posledica dejstva, da je bilo podjunsko stensko slikarstvo že od poznega 14. stoletja povezano z Južno Tirolsko.

Druga donatorska podoba je del slabše ohranjene poslikave na zahodni steni ladje, ki zaobjema dva prizora. Na levem je upodobitev Kristusa, ki nosi križ, na desnem pa sv. Krištofa. Janez Höfler³²³ v komaj vidnem donatorskem paru, naslikanem v posebnem okvirju v levem spodnjem kotu prizora iz Kristusovega pasijona, vidi naročniški par obeh upodobitev. Meni, da sta freski mlajši kot preostala poslikava v cerkvi in jo lahko umestimo na konec 15. oziroma začetek 16. stoletja.

Glede na fragmentarno ohranjenost obeh donatorskih podob lahko izpostavimo le njune ikonografske karakteristike. Prva donatorska podoba se je navezovala na legendo sv. Janeza Krstnika, česar drugje v obravnavanem gradivu ne zasledimo, druga pa sledi zelo priljubljenemu izboru motiva iz Kristusovega pasijona, v katerega je donator tudi pritegnjen.

³²¹ KOŠAN 1995, str. 261.

³²² VODNIK 2000, str. 8–10.

³²³ HÖFLER 2004, str. 212–213.

Literatura: KOŠAN 1995, str. 221–236; VODNIK 2000, str. 5–11; HÖFLER 2004, 212–213.

3.1.44 Spodnje Tinsko, romarska in podružnična cerkev sv. Ane

Cerkev je bila glede na zgodovinske okoliščine in delavniške povezave verjetno zgrajena v drugem ali tretjem desetletju 15. stoletja. Prvotno je obsegala pravokotno ladjo, enopolni prezbiterij in zvonik na njegovi južni strani. Možno je, da bi sredstva za gradnjo prispevali tudi Celjski, saj je njihov grb s tremi zvezdami upodobljen na eni od konzol v prezbiteriju. Cerkev je v drugi polovici 17. stoletja doživela obsežne predelave, zadnjo večjo obnovo pa leta 2002.³²⁴

Notranjščina je bila nekoč v celoti poslikana, do danes pa se je ohranil le močno preslikan prizor Marijine smrti na vzhodnem podločju severne stene ladje. V spodnjem levem kotu tega prizora je upodobljen tudi donatorski zakonski par v meščanski noši, a brez razpoznavnih znamenj (napisni trak, grb), zaradi česar ga ni mogoče identificirati (sl. 70). Tudi datacija je zaradi močne preslikave otežena, a preprosta kompozicija in shematično gubanje draperije nakazujejo na nastanek okoli leta 1400.³²⁵

V obravnavanem gradivu donatorja ali donatorskega para, ki bi se neposredno navezoval na ikonografski motiv Marijine smrti, ne najdemo. Vseeno pa je vsaj za primerjavo potrebno omeniti poslikavo v magdalenski cerkvi v Judenburgu, kjer je donatorski par sicer upodobljen ob prizoru Križanja, ki pa mu v vertikali sledita še upodobitvi Marijine smrti in Marijinega kronanja. Pozornost na Spodnjem Tinskem vzbuja tudi lokacija donatorske podobe. Ta sicer ni v prezbiteriju, je pa glede na njeno pozicijo v arhitekturi ladje vseeno na izpostavljenem mestu tik pred prezbiterijem. Ker vemo, da je bila cerkev prvotno posvečena Mariji³²⁶ in ker lahko z njeno izgradnjo povežemo tudi Celjske grofe, je pri naročniku poslikave najverjetneje šlo za pomembnega plemiškega mecena, ki je pri izgradnji cerkvi tudi sodeloval oziroma bil vsaj naročnik poslikave.

Literatura: STELE 1925, str. 150; STELE 1969, str. 306; HÖFLER 2004, str. 228; PESKAR 2005, str. 274–275.

³²⁴ PESKAR 2005, str. 274–275.

³²⁵ HÖFLER 2004, str. 228.

³²⁶ CURK 1967, str. 109, 113.

3.1.45 Vitanje, župnijska cerkev sv. Petra in Pavla

Vitanjska župnijska cerkev je naslednica zgodnesrednjeveške stavbe. Današnja ladja v jedru sega v prvo polovico 13. stoletja. V prvi polovici 15. stoletja so ji prizidali prezbiterij, v baroku pa še južno in vzhodno stransko kapelo ob vzhodni poli ladje. Večino srednjeveških poslikav na zunanjščini in notranjščini cerkve so odkrili že pred prvo svetovno vojno, naslednje restavriranje pa je leta 1930 po navodilih Franceta Steleta opravil Matej Sternen.³²⁷

V vzhodni polovici južne zunanje stene ladje je ohranjena podoba sv. Krištofa iz časa okoli leta 1330.³²⁸ Čez njo so najverjetneje v sredini 15. stoletja naslikali novo fresko sv. Krištofa.³²⁹ Ta, novejša, je danes uničena, od nje pa je ohranjen le ozek pas bordure na levi strani in pa grb z menjajočima se rjavim in belim vodoravnim pasom na desni strani. Janez Höfler³³⁰ meni, da gre verjetno za žovneški grb, čeprav Celjski grofje v Vitanju niso arhivsko izpričani. Pod tem grbom je bil nekdanj fragment z neko svetniško figuro in z upodobitvijo donatorja, ki je danes snet in na novo nameščen na prvem južnem oporniku v ladji cerkve. Höfler³³¹ je v upodobitvi prepoznal sv. Jerneja z nožem, ki je ohranjen le do pasu in se obrača na levo. Svetnik je priporočal danes uničenega donatorja, od katerega se je ohranil le košček napisnega traku. Jože Curk³³² in France Stele³³³ sta še na prvotni lokaciji lahko razbrala del napisa, na katerem je bilo v prvi vrstici mogoče prebrati letnico *an(n)o d(omi)ni m cc(cc)l*, v drugi pa *leit pegrab*. Napis kaže, da je šlo pri tem za nagrobno sliko, ki bi naj nastala po letu 1450.³³⁴

Glede na slabo ohranjenost fragmenta z upodobitvijo donatorja lahko razberemo zgolj to, da ga je kot njegov osebni zavetnik priporočal sv. Jernej. Oba pa sta se navezovala na upodobitev sv. Krištofa. V obravnavanem gradivu gre za eno od le treh upodobitev, na kateri srečamo donatorja v priprošnji pred sv. Krišofom. Druga se nahaja v preddverju seckavske samostanske cerkve, tretja pa v prezbiteriju župnijske cerkve v Vuzenici. V primerjavi s to gre pri vitanjski za

³²⁷ HÖFLER 2004, str. 238–239; HÖFLER 2016, str. 143–144.

³²⁸ HÖFLER 2004, str. 239.

³²⁹ HÖFLER 2004, str. 240.

³³⁰ HÖFLER 2004, str. 202.

³³¹ HÖFLER 2004, str. 202.

³³² CURK 1967, str. 59.

³³³ STELE 1930, str. 18–19.

³³⁴ HÖFLER 2004, str. 240.

kompleksnejšo upodobitev, saj je v njo vključen še svetniški zavetnik donatorja. Tudi lokacijsko je bila vitanjska na bolj izpostavljenem mestu na zunanjščini župnijske cerkve. Sodeč po zapisu na donatorski podobi v Vitanju, pa je nastopala v funkciji nagrobne slike. Še več, označevala je grob, v katerem je bil donator tudi pokopan. Tako eksplicitnega navezovanja donatorske podobe na sam grob pokojnika drugod v obravnavanem gradivu ne zasledimo. S tega vidika je presenetljiva prisotnost sv. Krištofa, ki v tem času nastopa kot priprošnjik pred naglo smrtjo. Mogoče pa se je donatorjeva upodobitev navezovala na svetega Krištofa kot zavetnika popotnikov in romarjev. V tem smislu bi morda lahko postavitev tega svetnika ob donatorja, ki se k njemu zateka, razumeli celo simbolno. Sv. Krištof bi tako lahko nastopal kot tisti, ki naj umrlega varno pospremi na drugo stran brega, kjer ga čaka Kristus. Vendar je argumente v prid takšni razlagi potrebno v bodoče iskati v sočasnih poznosrednjeveških teoloških pisnih virih. Kljub zapisanemu pa je potrebno opozoriti na možnost, da donatorski upodobitvi pridan napis morda ni sočasen oziroma da se vsebinsko ne navezuje nanjo. Iz terenskih zapiskov Franceta Steleta namreč izvemo, da je bila poslikava stene zasnovana iz več prizorov in z več napisnimi trakovi, katerih vsebinske povezanosti pa danes ni več mogoče rekonstruirati.³³⁵ Tudi sicer donatorske podobe na zunanjščinah cerkva zasledimo le redkoma, kar pa najverjetneje lahko pripišemo njihovi neohranjenosti zaradi stalne izpostavljenosti vremenskih nepravilnostim. Med večscensko zasnovanimi poslikavami zunanjščin lahko s štajerskega prostora omenimo vsaj uničeno poslikavo na zunanjščini zakristije župnijske cerkve sv. Ožbalta v Eisenerzu iz okoli leta 1500.³³⁶

Literatura: STELE 1935, str. 26, 30, 38; CURK 1967, str. 59 in nadaljnje; HÖFLER 2004, str. 238–243.

3.1.46 Vuzenica, podružnična cerkev Device Marije na Kamnu

Zgodovina podružnične cerkve Device Marije na Kamnu ni dobro znana; omenja se v poznem 14. stoletju, v ta časa pa smemo umestiti tudi izgradnjo cerkve. V enoladijski stavbi s kratkim križnorebrasto obokanim prezbiterijem so v drugi polovici 15. stoletja obokali ladjo s tremi polami križnorebrastega oboka. Mariborski zavod za varstvo naravne in kulturne dediščine pod

³³⁵ UIFS, terenski zapiski Franceta Steleta, zv. XXIX, 12. 12. 1924.

³³⁶ Gl. LANC 2002, str. 81–82.

vodstvom Svjetlane Kurelac je med letoma 1992 in 2000 v cerkvi izvajal dolgotrajna konservatorska dela, pri čemer so odkrili in restavrirali tudi ohranjene dele poslikave notranjščine, in sicer tako v ladji kakor tudi v prezbiteriju. Svjetlana Kurelac in Robert Peskar sta o opravljenih delih izdala poročilo.³³⁷

V cerkvi ohranjena srednjeveška poslikava sodi med pomembne primere srednjeveškega stenskega slikarstva, saj je mogoče ugotoviti vsaj tri faze poslikav, ki segajo od sredine 14. do začetka 16. stoletja. Prva faza poslikav v prezbiteriju je najverjetneje nastala takoj po gradnji, k tej fazi pa sodi tudi spodnja plast na severni strani, ki jo je mogoče zgolj slutiti. Prezbitelij je bil nato poslikan še vsaj dvakrat.³³⁸ Ladijski prostor je bil poslikan pred obokanjem.³³⁹ V cerkvi sta ohranjeni dve donatorski podobi, prva na severni polovici ladijske strani slavoločne stene in druga na njeni južni polovici, ki pa se vsebinsko povezujeta. Slavoločna stena je sicer poslikana v treh pasovih. V spodnjem pasu je na vsaki strani po ena freska, ki je sodila k stranskima oltarjema. Tu najdemo tudi obe podobi donatorjev. Na levi strani slavoloka je upodobljena ženska posvetna figura, ki časti figuro nekega svetega opata, verjetno sv. Antona puščavnika (sl. 71). Obe figuri sta v spodnjem delu uničeni. Na komplementarni desni strani pa je upodobljena moška donatorska figura, ki časti skoraj povsem ohranjeno podobo sv. Katarine s kolesom in mečem. Verjetno gre za donatoričinega moža ali še verjetneje sina. Interpretacijo, da gre za sina, podpira nenavadna razporeditev figur – večinoma bi namreč na desni (gledano iz prezbiterija), evangeljski strani pričakovali moškega donatorja, toliko bolj zato, ker figura na tej strani časti moškega svetnika. A značilno modno pokrivalo iz poznega 14. in zgodnjega 15. stoletja razkriva, da gre v tem primeru za žensko figuro, poleg tega deluje druga oseba precej deško, zato si njun odnos lahko razlagamo kot odnos matere in sina. Možno identifikacijo moške osebe ponuja Robert Peskar, ki meni, da gre za Petra Marenberškega, ki je med leti 1389 in 1413 izpričan na vuzeniškem gradu kot upravnik Celjskih.³⁴⁰ Ker ni ohranjenih grbov in napisov, ki običajno spremljajo donatorske podobe obravnavanega časa, je točno identifikacijo težko podati. Poleg tega Janez Höfler opozarja, da upodobljeni osebi (mati in sin) razlagi, kot jo je ponudil Robert Peskar, nasprotujeta oziroma dopuščata kvečjemu domnevo, da gre za ženo Petra Marenberškega

³³⁷ KURELAC-PESKAR 2000, str. 135–141.

³³⁸ HÖFLER 2004, str. 248–249.

³³⁹ HÖFLER 2004, str. 249–250.

³⁴⁰ KURELAC-PESKAR 2000, str. 135–141.

in otroka, kar pa je težko dokazati.³⁴¹ Glede slikarja, ki je z zanimivo ikonografsko rešitvijo upodobil donatorski par, se je Höfler opredelil za Mojstra iz Nonče vasi/Einersdorf v Podjuni in nastanek poslikave slavoločne stene postavil v čas okoli leta 1400.³⁴² V cerkvi je sicer ohranjena še ena upodobitev donatorja, a ta že iz zgodnjega 16. stoletja.³⁴³ Od nje se je ohranila le delno vidna figura donatorja na notranji strani slavoločne stene, kaj več pa se ne da razbrati.

Donatorski upodobitvi izstopata predvsem po svoji kompozicijski zasnovi. Čeprav se vsebinsko navezujeta, je vsaki od njiju dodeljeno posebno mesto na slavoločni steni in s tem tudi obema oltarjema, nad katerima se nahajata. Preseneča tudi njuna vizualna vkomponiranost v naslikana oltarja in v kompleksno koncipirano arhitekturno kuliso. Kot je bilo v literaturi že opaženo, je pri postavitvi obeh donatorskih figur heraldično prepoznavno tudi njuno družinsko razmerje, najverjetneje gre za upodobitev matere in sina. Vizualno pa je zanimiva tudi kompozicijska zasnova celotne poslikave slavoločne stene, ki je razdeljena v tri pasove. Kot že omenjeno, sta namreč v prvem pasu upodobitvi donatorjev, ki sta usmerjeni od juga proti severu, nad njima pa poteka Pohod in poklon svetih treh kraljev ravno v nasprotni smeri. Če sledimo razvojni osi donatorske podobe, kjer donator zavzema vlogo prvega izmed kraljev, je takšna postavitvev presenetljiva, saj je ravno obratna uveljavljenemu načinu upodabljanja.

Literatura: KURELAC-PESKAR 2000, str. 135–141; HÖFLER 2004, str. 250–252.

3.1.47 Vuzenica, župnijska cerkev sv. Nikolaja

Župnijsko cerkev sv. Nikolaja v Vuzenici so v 12. ali v zgodnjem 13. stoletju kot plemiško ustanovo na severnem koncu nekdanje pražupnije v Šmartnem pri Slovenj Gradcu postavili Trušenjski, njih pa so nasledili Vuzeniški gospodje.³⁴⁴ V osnovi gre za romansko enoladijsko stavbo z vzhodnim zvonikom, ki so ji v 14. stoletju prizidali severno ladjo. V 15. stoletju so

³⁴¹ HÖFLER 2004, str. 252.

³⁴² HÖFLER 2004, str. 251.

³⁴³ HÖFLER 2004, str. 252.

³⁴⁴ HÖFLER 2016, str. 137–138.

severno ladjo podaljšali in ji prizidali nov gotski prezbiterij, v začetku 16. stoletja pa so jo obokali.³⁴⁵

Nastanek poslikav v cerkvi sega od okoli leta 1400 do prvih desetletij 16. stoletja, freske pa so bile odkrite v letih 1901 in 1902, ko je bila cerkev tudi obnovljena. Najstarejše se nahajajo na sprednjem delu severne stranske ladje. Na severni steni prezbiterija je v vzhodni poli okoli zakramentalne niše naslikano slikarsko dopolnilo v smislu tabernaklja, na tej steni pa je v zahodni poli tudi fragmentarno ohranjen prizor s sv. Krištofom, h kateremu se obrača figura donatorja – duhovnika, verjetno župnika cerkve (sl. 73). Upodobljen je kleče in na podstavku v levem spodnjem kotu prizora. Od njegovih rok mu poteka napisni trak, na katerem piše: *miserere mei sancte cristoffore*. Fragmentarno sta ohranjeni Krištofova in Jezuščkova glava, spodaj pa domišljen fragment vodnega sveta iz svetnikove legende. Janez Höfler meni, da gre zaradi izjemne višine prezbiterija za eno največjih Krištofovih slik, kar jih pri nas poznamo iz srednjega veka.³⁴⁶ Glede na tip figur z značilnimi obrazi in slogovne značilnosti ter glede na razmeroma blede barve s sivkasto-modrimi toni se domneva, da gre za delo slikarja Lienharta iz Briksna in njegovo delavnico, ki je poslikala tudi vzhodni konec severne kapele oziroma ladje. Janez Höfler predpostavlja, da je poslikavo naročil župnik, upodobljen ob sv. Krištofu, in sklepa, da mu je morda bilo tako ime. Doda še, da je iz arhivskega gradiva žal poimensko znan zgolj en sam vuzeniški župnik, in sicer Jurij Lebekar, ki je kot župnik deloval v letih 1478 in 1489. Poslikavo časovno umešča v čas med letoma 1490 in 1500.³⁴⁷

Druga donatorska podoba, na katero je pred kratkim opozorila Simona Menoni, je del snetega fragmenta freske z zunanjščine severne stene severne ladje, ki je bila cerkvi prizidana v 14. stoletju.³⁴⁸ Od podobe Marije Zavetnice s plaščem je ohranjen zgolj spodnji del razprtega Marijinega plašča, pod katerim se stiska nekaj figur. Vidni sta le osrednji figuri, kralj in žena z oglavnico, oba pa sta upodobljena z rokami, sklenjenimi v molitev. Nasproti pa je upodobljen duhovnik, župnik cerkve, ki se obrača na Marijo v prprošnji molitvi (sl. 74). Upodobljen je klečeč na nizkem podestu, spremlja pa ga zaviti napisni trak. Karakterni obrazi in oblikovanje draperij izkazujejo kakovost slikarja oziroma slikarske delavnice, kar nakazuje na imenitnega

³⁴⁵ HÖFLER 2004, str. 243.

³⁴⁶ HÖFLER 2004, str. 247.

³⁴⁷ HÖFLER 2004, str. 247–248.

³⁴⁸ MENONI 2016, str. 98–99.

naročnika. Simona Menoni³⁴⁹ predlaga, da gre pri figuri duhovnika morda prav za že omenjenega Jurija Lebekarja, saj bi freska glede na slogovne karakteristike in individualno obrazno karakterizacijo lahko nastala v zadnji tretjini 15. stoletja. Dodam naj še, da je v prezbitariju cerkve sicer ohranjena še votivna upodobitev v poznogotskem slogu iz leta 1502, ki prikazuje v sredini sv. Nikolaja, na levi sv. Nežo z jagnjetom in sv. Jurija na desni strani. Ob nogah sv. Neže kleči donatorica in moli, vendar njena identiteta ni razberljiva.³⁵⁰

Donatorsko podobo najverjetneje vuzeniškega župnika na severni steni prezbitarija bi lahko navezali na samostojne kiparske upodobitve donatorjev na posebej izpostavljenih konzolah. Takšne primere pa srečamo tudi v stenskem slikarstvu. Kot primer naj navedem, recimo, upodobitev duhovnika pred Marijo na prestolu s svetnicama v župnijski cerkvi sv. Magdalene v Völkermarktu na avstrijskem Koroškem iz leta 1460.³⁵¹ Kot je opozoril že Janez Höfler, je vsebinsko pomenljiva predvsem donatorjeva navezava na upodobitev sv. Krištofa, saj bi lahko šlo za njegovega imenskega patrona, kar pa zaradi neohranjenosti arhivskih virov ne moremo potrditi.

V zvezi z drugo donatorsko podobo pa želim izpostaviti, da sam v obravnavanem gradivu vidim primerjavo z neohranjeno Eggenberško votivno podobo Marije Zavetnice s plaščem z zahodne fasadne stene takratne dvorne, zdaj stolne cerkve sv. Egidija v Gradcu iz časa po letu 1456 (sl. 11). Povezavo vidim predvsem v njuni kompozicijski zasnovi in tudi v načinu podajanja donatorja, ki je upodobljen vis-a-vis kraljevemu oziroma cesarskemu paru in s tem izkazuje posebno naklonjenost ne le do Marije, marveč tudi do posvetnega vladarja.

Literatura: HÖFLER 2004, str. 243–248; MENONI 2016, str. 98–99.

3.1.48 Weiz, taborska cerkev sv. Tomaža Canterburyjskega

Cerkev je listinsko prvič omenjena leta 1188. Iz romanske faze v jedru izvirata ladja in križnogrebenasto obokani korni kvadrat. V 14. stoletju je bil na vzhodni strani kornega kvadrata

³⁴⁹ MENONI 2016, str. 98–99.

³⁵⁰ HÖFLER 2004, str. 248.

³⁵¹ BAUER 1990, str. 53.

prizidan enotravejni kratki kor s petosminskim zaključkom. Leta 1664 je bila ladja barokizirana.³⁵²

Srednjeveške poslikave so v cerkvi ohranjene tako v ladijskem delu (starozavezni in novozavezni prizori, Ana Samotretja, Prestol milosti, 10.000 mučencev) kot tudi v kornem kvadratu (fragmenti Poslednje sodbe, legenda sv. Margarete, več fragmentarno ohranjenih poslikav) in na zunanjsčini (fragment Križanja). Fragmentarno ohranjena poslikava se časovno umešča v tretjo četrtino 14. stoletja.³⁵³ Na severni steni prezbiterija, tik nad vrati v zakristijo, se še da slutiti prizor dveh klečečih donatorjev pred uničenimi svetniškimi figurami (sl. 75). Spremljajoči napisni trak ni več čitljiv, tudi sicer pa na podlagi ohranjenega stanja ni več mogoče rekonstruirati prvotne poslikave.

Kljub skromni ohranjenosti prizora se še da razbrati njegov levi del, na katerem se je ohranil donatorski par z napisnim trakom, ki ga drži moški upodobljenec. Komu točno je bila priprošnja namenjena in kakšna je bila funkcija celotnega prizora, se zaradi uničenosti prizora v desnem delu ne da več razbrati. Zanimiva je lokacija celotne donatorske upodobitve nad zakristijska vrata, na podlagi katere lahko slutimo, da je šlo za reprezentančno upodobitev naročnika stenske poslikave v prezbiteriju. V obravnavanem gradivu na podobni lokaciji srečamo upodobljenega donatorja le v župnijski cerkvi sv. Jakoba v Ormožu, kjer se njegova upodobitev navezuje na prizor Kristusa trpina (sl. 39).

Literatura: OCHERBAUER 1976, str. 113; LANC 2002, str. 651–654.

3.2 Analiza razvoja donatorske podobe na Štajerskem

V nadaljevanju želim zbrano in pri posamezni enoti že analizirano gradivo obravnavati še celostno. Pri tem bom sledil tistim vsebinskim poudarkom, ki so ključnega pomena za razumevanje razvoja donatorske podobe na Štajerskem in sem jih v obliki izhodiščnih raziskovalnih hipotez izpostavil v prvem poglavju pričujoče disertacije.

³⁵² *Dechio Hantbuch* 1982, str. 608–609; LANC 2002, str. 649.

³⁵³ LANC 2002, str. 653.

Kot je razvidno iz zemljevida, priloženega na začetku tretjega poglavja, se večji del obravnavanih spomenikov nahaja na današnji avstrijski strani, kar pa moramo razumeti tudi v teritorialnem kontekstu, saj je Zgornja Štajerska ozemeljsko dosti večja od Spodnje Štajerske. Največja koncentracija spomenikov se nahaja v Murauu in njegovi okolici, v Gradcu in v okolici Brucka na Muri, na slovenskem delu pa moramo vsekakor izpostaviti Ptuj z najvišjim številom ohranjenih donatorskih podob. Kar zadeva ikonografski razvoj donatorske podobe, razhajanj med obema deloma Štajerske ne zasledimo, se pa razhajanja kažejo predvsem pri likovnih zvrsteh, kar je najbolj očitno pri donatorskih podobah na slikanih oknih, ki so se ohranile le v avstrijskem delu Štajerske. Seveda pa to ne pomeni, da jih na slovenskem Štajerskem ni bilo; z gotovostjo smemo domnevati, da so bile, vendar se niso ohranile. Najstarejši donatorski podobi, ki sta vključeni v obravnavo, sta upodobitvi dveh donatoric v župnijski cerkvi sv. Jurija na Ptujju in duhovnika v župnijski cerkvi sv. Mateja v Murauu, med najmlajše v tej disertaciji obravnavane podobe pa vsekakor sodita doslikava donatorja na prizor Pohoda in poklona svetih Treh kraljev v župnijski cerkvi sv. Petra v Kammersbergu in sneta freska z zunanjščine župnijske cerkve sv. Nikolaja v Vuzenici, kjer je donator upodobljen ob Mariji Zavetnici s plaščem, kar kaže na enakovredno tendenco po upodabljanju donatorjev v obeh delih Štajerske. Študij donatorskih upodobitev na Štajerskem je nadalje pokazal, da celo za nekatere ključne spomenike najdemo neposredne zglede prav na tem območju, kar pomeni, da umetnostni vplivi niso prihajali samo iz sosednjih dežel, marveč so se posebni ikonografski tipi donatorskih upodobitev izoblikovali celo znotraj dežele same in imeli v njej tudi neposreden vpliv. Tako je bilo mogoče prav na Štajerskem najti vzore za nekatere ključne donatorske podobe tega območja. Tak primer je monumentalna poslikava z upodobitvijo dominikanskih menihov v križnem hodniku ptujskega dominikanskega samostana, katere vzor pisci iščejo že od njenega odkritja. Sam ga vidim v poslikavi danes kletnega prostora frančiškanskega, nekoč minoritskega samostana v Gradcu. Ta primer vnovič potrjuje hipotezo, da med likovnimi upodobitvami donatorjev na slovenskem in avstrijskem Štajerskem ni večjih razvojnih razlik.

Kar zadeva število upodobljenih donatorjev na donatorskih podobah 14. in 15. stoletja na Štajerskem, se je pokazalo, da se trend večfiguralnih upodobitev donatorjev, torej naročnika in njegove družine, pogosteje pojavlja šele po letu 1400, kar pa ne pomeni, da se ob izoblikovanju tega razširjenega tipa niso obdržale tudi donatorske upodobitve posameznikov. V začetku 14. stoletja prevladujejo predvsem individualne upodobitve donatorjev, neredke pa so tudi

upodobitve donatorskih parov. Na tem mestu moramo ponovno izpostaviti upodobitev dveh donatoric iz mestne župnijske cerkve na Ptuju. Kar zadeva številčnost, je med obravnavanimi donatorskimi upodobitvami največ posameznikov, sledijo pari in nato večfiguralne upodobitve naročnikov. Pri tem je potrebno ločiti med redovnimi in družinskimi upodobitvami; kot primer redovnih lahko navedemo dominikanski samostan na Ptuju ali pa sneto poslikavo iz avguštinske cerkve v Judenburgu. Med večfiguralnimi donatorskimi upodobitvami, ki prikazujejo celotne družine, lahko naštejemo naslednje primere: Pfannberg, grajska kapela sv. Katarine, kjer je upodobljena družina Huga Montforta; Neumarkt, karner sv. Ahaca in sv. Ane z upodobitvijo dveh donatoric, pri čemer je ena izmed njiju upodobljena s hčerama in sinom, in župnijska cerkev Marije Snežne v Solčavi, kjer so verjetno upodobljeni mož z ženo in otrokom. Pri upodobitvah donatorskih parov gre večinoma za zakonske pare, iz določenih upodobitev pa je razvidno, da gre tudi za ostala družinska razmerja (oče – hči, brat – brat, mati – sin idr.). V mestni župnijski cerkvi v Murauu sta tako na primer upodobljena Katarina Wilthausen in njen oče Rudolf Liechtensteinski. Tak primer je tudi cerkev Marijinega vnebovzetja v Celju, kjer naj bi po eni izmed interpretacij bila upodobljena dva brata izmed Celjskih grofov, vendar se mnenja piscev glede njune identitete razlikujejo. Po opravljeni raziskavi lahko torej potrdimo začetno tezo, da je proti koncu 15. stoletja mogoče najti več upodobitev, pri katerih donator nastopa skupaj s svojo družino, vendar ne na račun zmanjšane števila upodabljanja posameznikov kot donatorjev. Trend večfiguralnih upodobitev pa zagotovo prevlada po letu 1500, kar lahko navežemo na družbeno-socialne in kulturne spremembe tega časa. Ta trend je razviden tudi iz ohranjenega gradiva na Štajerskem iz časa takoj po letu 1500, ki pa zaradi časovne zamejitve raziskave ni bilo vključeno v obravnavo.

Raziskava je razkrila nekaj primerov monumentalnih upodobitev, ki po svoji kompleksnosti izrazito izstopajo tudi v primerjavi z gradivom iz sosednjih dežel. Med monumentalne večfiguralne lahko uvrstimo donatorsko upodobitev v nekdanjem dominikanskem samostanu na Ptuju iz okoli 1340, donatorsko upodobitev družine Huga Montforta v grajski kapeli sv. Katarine v Pfannbergu in donatorsko upodobitev v prizoru Marije Zavetnice s plaščem v župnijski in stolni cerkvi sv. Egidija v Grazu iz okoli 1400. Monumentalne glede na celostno zasnovano poslikavo, na katero se donatorska podoba navezuje, pa so upodobitve v Magdalenski cerkvi v Judenburgu, v cerkvi benediktinskega samostana v St. Lambrechtu in v podružnični cerkvi sv. Duha v Slovenj Gradcu. Poslikava v Judenburgu iz okoli 1370 je razdeljena v tri pasove,

donatorski par pa se nahaja v spodnjem pasu ob prizoru Križanja. Upodobitev v St. Lambrechtu, ki je nastala med približno 1350–1359, se navezuje na monumentalno upodobitev Marije kot Salamonovega prestola. V Slovenj Gradcu pa je donatorski par upodobljen na notranji strani slavoločne stene ob pasijonskem ciklu, upodobitev pa je nastala med leti 1450–1459. Na podlagi ohranjenih fragmentov pa lahko predpostavljamo obstoj še večjega števila monumentalnejših upodobitev. Na monumentalne upodobitve na primer nakazujejo fragmenti poslikav v stolni in župnijski cerkvi sv. Danijela v Celju iz prve polovice 15. stoletja, v cerkvi sv. Jurija v Slovenskih Konjicah, nastale po prvi polovici 15. stoletja, in v župnijski cerkvi Marije Snežne iz okoli 1485. Le v redkih primerih so se upodobitve donatorjev ohranile na zunanjščinah cerkva, vendar iz ohranjenega števila težko sklepamo na dejansko število, saj so zunanji pogoji bistveno slabši, zaradi česar so slabše ohranjene oziroma neohranjene tudi freske. Med ohranjenimi izstopa monumentalnejša in ikonografsko zanimiva upodobitev v župnijski cerkev sv. Dionizija v kraju St. Dionysen iz časa med 1390 in 1395, ki z arhitekturno domišljeno poslikavo asociira na odprti triptih. Na južni zunanji steni v župnijski cerkvi sv. Petra in Pavla v Vitanju se je nekoč nahajal fragment s svetniško figuro in upodobitvijo donatorja, viden pa je bil tudi napis, iz katerega se je dalo razbrati, da gre za nagrobno podobo, ki je nastala po letu 1450. V podružnični cerkvi sv. Jakoba v Leobnu je donatorska figura upodobljena na zunanji strani prezbiterija ob Prestolu milosti. V cerkvi sv. Egidija v Gradcu pa se je na zunanjščini nekoč nahajala donatorska podoba Eggenberga ob Mariji Zavetnici s plaščem. Prav ta motiv postane proti koncu 15. stoletja še zlasti priljubljen na zunanjščini, pred tem pa je bil priljubljen predvsem sv. Krištof. Relief Marije Zavetnice s plaščem iz zgodnjega 15. stoletja se je na zunanjem vhodnem timpanonu nahajal na Ptujski Gori z donatorskima upodobitvama Bernarda Ptujške Vilbirge Maidburške. Marija Zavetnica s plaščem je bila upodobljena tudi na zunanji steni severne kapele v župnijski cerkvi sv. Nikolaja v Vuzenici, ob njej pa je klečala figura župnika na nizkem podstavku, ki ga je spremljal zvit napisni trak.

Največ donatorskih podob se je ohranilo v prezbiterijih, kar lahko pripišemo težnji naročnikov, da so se dali upodobiti v najsvetejšem delu sakralnega prostora. Primeri so številni: župnijska cerkev sv. Petra v Bistrici ob Sotli, podružnična cerkev Maria im Walde v kraju Bruck an der Mur, Leechkirche v Gradcu, podružnična cerkev sv. Lovrenca v Heiligenstattu, Waasenkirche v Leobnu, podružnična cerkev sv. Erharda v Leoben-Gössu, župnijska cerkev sv. Jakoba starejšega v Ormožu, podružnična cerkev sv. Lovrenca v kraju St. Benedikten, podružnična cerkev sv.

Cecilije v kraju St. Cäcilia ob Murau, romarska in župnijska cerkev sv. Erharda v kraju St. Erhard in der Breitenauu, župnijska cerkev Sv. Petra v kraju St. Peter am Kammersberg, župnijska cerkev sv. Ruprehta v kraju St. Ruprecht ob Murau, podružnična cerkev sv. Duha v Slovenj Gradcu, župnijska cerkev sv. Janeza Krstnika v Stralleggu, župnijska cerkev sv. Nikolaja v Vuzenici, taborska cerkev sv. Tomaža Canterburyjskega v Weizu.

Čeprav so se pri raziskovanju donatorske podobe v literaturi, predvsem starejši, velikokrat poudarjale individualizirane značilnosti upodobljenih naročnikov, so bile te sodbe večinoma prenačljene. Prvim tendencem po individualizaciji v ohranjenem gradivu lahko sledimo po času tik po letu 1400. Opazne so, denimo, v oblikovanju figur pod plaščem ptujskogorske Marije Zavetnice s plaščem, ta tendenca pa je vodila k številnim poskusom identificiranja konkretnih oseb. Kljub temu da gre za individualizirane upodobitve, ki ne sledijo ustaljenim tipom, pa še vedno ne moremo govoriti o portretih. Starost upodobljenca in njegov družbeni položaj sta bila sicer prepoznavna že pred pojavom individualizirajočih tendenc, a karakterne značilnosti posameznika z zadržkom prepoznavamo komaj v času proti koncu 15. stoletja. Kot primer navajam že omenjeno donatorsko upodobitev duhovnika na zunanjščini severne kapele v župnijski cerkvi sv. Nikolaja v Vuzenici. Simona Menoni predlaga, da gre za Jurija Lebekarja. Da bi lahko v kateri od ohranjenih donatorskih upodobitev na Štajerskem našli predstopnjo samostojnega portreta, po mojem mnenju ni mogoče trditi.

Z ikonografskega vidika je potrebno izpostaviti predvsem primere, kjer donator nastopa ob izbranem svetniku. Kot priprošnjiki tako nastopajo sv. Erhard, sv. Ožbolt, sv. Kornelij, sv. Jurij, sv. Konrad, sv. Ana Samotretja, sv. Katarina, sv. Doroteja, sv. Andrej, sv. Krištof, sv. Cecilija, sv. Erazem, sv. Jernej, sv. Bernard in drugi. V nasprotju s pričakovanjem, da so se donatorji največkrat dali upodobiti ob Mariji, se je pokazalo, da so približno enako pogosto izbirali prizore iz Marijinega kakor tudi Kristusovega življenja. Donatorjeva izbira, da se ga upodobi prav ob Kristusu oziroma v narativnih prizorih iz njegovega življenja, gre pripisati eksegetski značaj. Donator je torej pri Bogu samem prosil za usmiljenje in neposredno nanj naslavljal svoje prošnje, brez posredništva svetnikov. Taki primeri so: donatorska podoba od motiva *Volto Santo* v podružnični cerkvi sv. Lovrenca v kraju St. Benedikten, župnijska cerkev sv. Petra v Bistrici ob Sotli, stolna in župnijska cerkev sv. Danijela v Celju, Kristusovo obličje v župnijski cerkvi sv. Ruprehta v kraju St. Ruprecht ob Murau, župnijska cerkev sv. Egidija v Obdachu, župnijska cerkev sv. Jakoba starejšega v Ormožu, mestna župnijska cerkev v Ptuj, nekdanji dominikanski

samostan na Ptuju, Kristusovo vstajenje v župnijski cerkvi sv. Jurija v Pürggu, župnijska cerkev sv. Janeza Krstnika v Stralleggu, Prestol milosti v podružnični cerkvi v Leobnu. Enako pogosto pa v funkciji večne priprošnjice nastopa tudi božja Mati Marija. Z ikonografskega vidika pri tem izstopajo določeni ikonografski tipi, ki so tudi najštevilčnejši. V stolni in župnijski cerkvi sv. Danijela se donatorska podoba nahaja ob Marijinem oznanenju, motiv Marije Zavetnice s Plaščem je upodobljen v župnijski in stolni cerkvi sv. Egidija v Gradcu, na zunanjščini župnijske cerkve sv. Nikolaja v Vuzenici (danes sneta freska) ter v romarski in župnijski cerkvi Marije pomočnice na Ptujski Gori. Na Ptujski Gori pa se ob donatorski podobi pojavi tudi motiv Sočutne, kar najdemo tudi v Leechkirche. Ob motivu Marijine smrti se je donatorski par dal upodobiti v cerkvi sv. Ane na Spodnjem Tinskem.

Kar zadeva vprašanje funkcije donatorske podobe, so se kot najmanj problematični izkazali primeri, pri katerih je jasno razvidno, da gre za nagrobne slike oziroma epitafne upodobitve donatorjev. Ti primeri so nagrobna slika Nikolaja »de Zwanovia« v križnem hodniku nekdanjega dominikanskega samostana na Ptuju, epitaf Katarine Wilthausen v župnijski cerkvi sv. Ruprehta v kraju St. Ruprecht ob Murau, donatorska upodobitev družine Huga Montforta v grajski kapeli sv. Katarine v Pfannbergu. Večina donatorskih podob v obravnavanem gradivu pa zaradi slabe ohranjenosti in nezadostnih arhivskih virov, iz katerih bi lahko razbrali njihov religiozno-kulturni kontekst, ostaja z vidika funkcije nepojasnjena. Kot primer votivne funkcije donatorske podobe, lahko morda navedemo timpanon v župnijski in romarski cerkvi Marijinega rojstva v Mariazellu. Donator, ogrski kralj Ludvik I., je upodobljen med izročanjem ikone Mariji. Celjski timpanon lahko razumemo kot donatorsko podobo v memorialni funkciji, podobo Alberta III. Habsburškega z ženama Elizabeto Luxsemburško in Beatrix Zollersko v cerkvi sv. Erharda v kraju St. Erhard in der Breitenau pa predvsem kot reprezentančno. Bolj izrazito adoracijska je upodobitev dveh donatoric v cerkvi sv. Jurija na Ptuju iz okoli 1310. Oseбно me je zanimal predvsem odnos med reprezentančno in spominsko funkcijo. Na podlagi študija številnih razprav o *memorii* v srednjem veku sem postavil hipotezo, da se omenjene funkcije sicer prepletajo, da pa vendarle prevladuje prav memorialno-reprezentančna, kar se je tekom raziskave vsekakor potrdilo. Sklenemo pa lahko, da imajo vse donatorske podobe v osnovi (tudi) memorialno funkcijo.

Glede na likovne zvrsti, v katerih najdemo donatorske upodobitve, večjih razhajanj pri njihovem upodabljanju ni. Istočasno pa je potrebno poudariti, da se upodobitve prilagajajo posamičnim

zvrstem, kar je logično in razumljivo. Kot je pokazano na primeru breitenavske donatorske upodobitve, lahko enakemu tipu vizualizacije naročnika sledimo v celotni zadnji polovici 14. stoletja, in sicer ne glede na medij, v katerem je donatorska podoba realizirana. Prav ta primer kaže na neke skupne kodificirane vzorce, ki postanejo v tem času tipizirani. Ob tem trendi upodabljanja naročnikov na Štajerskem ne zaostajajo za sosednjimi deželami.

Glede na najstarejšo ohranjeno donatorsko upodobitev v stenskem slikarstvu na Štajerskem, ki jo najdemo v kapeli sv. Janeza v Pürrgu in prikazuje tako svetnega kakor tudi posvetnega naročnika, sem domneval, da je temu trendu mogoče slediti tudi skozi obe obravnavani stoletji. Pokazalo se je, da večje število upodobljenih klerikov srečamo predvsem na začetku 14. stoletja, kasneje pa je razmerje med kleriki in laiki v prid slednjih – med obravnavanimi 71 donatorskimi podobami gre za nedvomne kleriške upodobitve zgolj v petindvajsetih primerih. Med večfiguralnimi donatorskimi podobami pa vendarle izstopata dve redovniški upodobitvi, in sicer dominikancev v križnem hodniku dominikanskega samostana na Ptujju in avguštincev v Judenburgu.

Gledano celostno, lahko ugotovimo, da se je na Štajerskem iz 14. in 15. stoletja ohranilo relativno veliko število donatorskih podob, ki v ničemer ne zaostajajo za sosednjimi deželami. Pregled na celoto ohranjenega gradiva daje dober uvid ne le v religiozno življenje takratnega človeka, marveč tudi v njegovo družbeno-kulturno vpetost, ki se ne nazadnje zrcali tudi v potrebi naročništva.

4. DONATORSKA PODOBA MED REPREZENTACIJO IN MEMORIO – VZORČNI ŠTUDIJI

Med obravnavanim gradivom sta se glede razumevanja funkcije donatorske podobe še posebej hvaležni za analizo izkazali upodobitev Alberta III. Habsburškega s svojima ženama v romarski cerkvi sv. Erharda v Breitenauu in zakristijski timpanon z upodobitvijo dveh Celjskih grofov v nekdanji minoritski cerkvi v Celju. Oba primer nam kažeta širšo vlogo naročništva v sakralnih prostorih, ki je razberljiva tako z ikonografskega zornega kota kakor tudi iz znanih zgodovinskih dejstev. Kako je potrebno razumeti srednjeveško dojemanje reprezentance na eni strani in s tem povezanega zagotovljenega spomina, spominjanja in *memorie* na drugi strani, nam lepo razkriva arhivsko izpričani primer, ki sicer ni iz obravnavanega območja, se pa z njim še kako povezuje.

Dne 1. maja 1352 je Jans Puchheimski daroval kapeli sv. Jurija pri dunajskih avguštincih za postavitev oltarja in za v listini ikonografsko podrobno opisano zasteklitev okna nad njim z upodobitvami desetih svetnikov in grbi (šlo je za dvojno okno s šestimi vrstami slikanih stekel) oltarno tablo s Kristusom, Marijo in sv. Jurijem. Naročnik je ob tem eksplicitno zapisal željo, naj bo sam upodobljen ob Kristusu, ki naj mu nameni večno milost. Navaja tudi, da naj bo pred oltarjem po njegovi smrti postavljena nagrobna plošča, ob njo pa naj kot spomin na njegovo viteštvo postavijo celo konja. V listini v našem kontekstu izstopa zlasti del, kjer navaja, zakaj hoče biti upodobljen: */.../ und dar under ain plabew taveln da unser Herre in seiner ewichait inne gemalt ste, und ich dar under gantz gewappent mit dem aren, und daz mich fueren fuer unsern Herren in piten, daz er sich mit seiner grozsen parmherzichait uber mich erparm und mir mein sunt vergeb und mich zu im nem in sein ewichait /.../*.³⁵⁴ Funkcijo in pomen donatorske podobe v srednjeveških sakralnih prostorih, ki je bila na splošno sicer religiozno motivirana, lahko v širšem kulturnozgodovinskem in ne samo religioznem kontekstu neposredno povežemo tudi z mislijo na odrešitev in večnost upodobitve naročnika, saj so umetnostna naročila v

³⁵⁴ Citirano po: BUCHINGER – SCHÖN 2015, str. 233, op. 551. Celotna listina se glasi: */.../ So schaff ich von erst daz man mich ze Wienn datz den Augustinern wegraben schol in sand Jorgen chappeln, und schol man dar in stiften ainen altar mit ainer ewigen messe als der hern Eberhartz von Waltse ist gestift, und dar uber ain glas da di hailigen inne sten sand Johans baptist sand Johans ewangelist sand Gilig sand Philipp sand Nycla sand Jorg sand Christof sand Katrey sand Margret sand Torothe, und ze nydrist meineu wappen paidew Puechaim und den aren, und di Templois umb ringt mit grozsen pustaben mit meinem namen, und dar under ain plabew taveln da unser Herre in seiner ewichait inne gemalt ste, und ich dar under gantz gewappent mit dem aren, und daz mich fueren fuer unsern Herren in piten, daz er sich mit seiner grozsen parmherzichait uber mich erparm und mir mein sunt vergeb und mich zu im nem in sein ewichait; und ainen stain uber mein grab da meinew wappen und mein nam auf ste. Man schol auch ain groezses ros chauffen und schol daz zu meinem grab ciechen und auch da lazsen und mein gantzen wappen dar zue. /.../*.

sakralnem prostoru nastajala v pričakovanju posmrtnega življenja in vstajenja. Najpogosteje se to kaže ob navezavi upodobitev na eshatološke motive.³⁵⁵ Dejstvo, da so na donatorskih podobah upodobljeni tudi že umrli družinski člani, le poudarja prisotno misel na ohranjanje spomina in spominjanja (*memoria*³⁵⁶), na opravljeno dobro delo in naročnika.³⁵⁷ Kot ugotavlja Alois Schmid, so dominikanci že v 13. stoletju spodbujali ohranjanje spomina na naročnike, in sicer preko njihovih donatorskih podob.³⁵⁸ Otto Gerhard Oexle definira upodobitev spomina v pojmovanju spominske slike (*Memorialbild*),³⁵⁹ ki je ne zavezujejo posamezni atributi prej naštete tipologije, temveč njena antropološka, družbena sporočilnost. Govorimo lahko o funkciji slike, katere nastanek in njeno namembnost je v celoti potrebno razumeti kot odsev družbenih predstav in delovanja. Ne le da slika nagovarja k spominjanju, ampak upodobljene dela ponovno prisotne.³⁶⁰ Ob tem lahko prepoznamo politične, pravne in religiozne aspekte spomina, saj so donatorske podobe, če sledimo dikciji Angele Marisol Roberts, zvečine bile jasno namenjene javnemu gledanju.³⁶¹ Navezujoč se na pomen spominske slike, Caroline Horch posebno mesto pripisuje donatorskim podobam, ki se neposredno navezujejo na območje groba, kjer je donator pokopan, in so prvič izkazana že v 11. stoletju.³⁶² Donatorska podoba je v funkciji spominske slike naročnike predstavljala kot prisotne realne figure, v prid čemur govorita tudi sama tipika upodobitve in težnja po vse večji individualizaciji figur, ki je bila do takrat razpoznavna le po vrsti oblačil in reprezentančnih heraldičnih znamenjih.

Iz povedanega sledi, da lahko več ali manj prav donatorski podobi pripišemo posebno memorialno funkcijo, ki pa se prepleta tudi s samo reprezentanco. Kljub temu da iz zapisa Jansa Puchheimskega iz leta 1352 neposredno izhaja njegov religiozni interes po upodobitvi poleg Kristusa, pa je pri tem jasno izpostavljena tudi njegova želja po reprezentaciji in večni prepoznavnosti. Še več, s pridanimi heraldičnimi znamenji, s katerimi je želel biti upodobljen, in z željo, da naj bo oblečen v popoln viteški oklep, na grob pa naj mu postavijo tudi konja, je jasno

³⁵⁵ VODNIK 2012, str. 124. Naročnik si je s svojim dejanjem (naročilom) po tedanjem prepričanju zaslužil večno zaščito svoje duše. Vodnikova to aplicira na upodobitev naročnikove družine ob poslikavi Štiriindvajsetih starozaveznih starešin in Pavlovega spreobrnenja v nekdanji stolni cerkvi v Krki/Gurk iz okoli 1381. Primerjaj: SCHLINK 1995, str. 203–226.

³⁵⁶ OEXLE 2003, stolp. 510–513.

³⁵⁷ KUNDE 2011, str. 798–810; SAUER 1993.

³⁵⁸ SCHMID 1986, str. 31. Reprezentančnost donatorske podobe dopolnjuje tudi program, ki lahko glede na pozicijo naročnika zavzame vlogo versko-političnega dokumenta. Primerjaj: WAGNER 2010; MEIER 1995, str. 183–202.

³⁵⁹ OEXLE 1983, str. 19–77; OEXLE 1984, str. 384–440.

³⁶⁰ OEXLE 1984, str. 385.

³⁶¹ ROBERTS 2007.

³⁶² HORCH 2001, str. 17–18.

izkazal tudi željo po prezentaciji svojega družbenega položaja. Kombinacijo obojega, torej *memorio* in reprezentanco, pa tako rekoč idealno predstavljata prav celjski timpanon in breitenavsko slikano okno, ki sta v vzorčnih študijah predstavljena v nadaljevanju.

4.1 Timpanon z upodobitvijo Celjskih grofov v nekdanji minoritski cerkvi v Celju

Zadnja študija, namenjena izključno timpanonu z donatorsko upodobitvijo v nekdanji minoritski cerkvi v Celju, je prispevek Roberta Wlattniga v znanstvenem katalogu, izdanem ob razstavi *Gotika v Sloveniji* leta 1995. V njem avtor sprva navrže domnevno zgodovinsko okoliščino, ki bi naj pripeljala do nastanka timpanona (smrt Friderika I.), nato sledi ikonografski opis, v katerem poudarja predvsem eshatološko vsebino, v zaključnem delu pa se dotakne še slogovne analize in poudari, da se je kipar celjskega timpanona najverjetneje orientiral po münchenskih dvornih delavnicah cesarja Ludvika Bavarskega.³⁶³ Predstavljeni pogledi so glede na starejše študije predstavljali novost; predvsem to velja za novo datacijo timpanona v čas okoli leta 1360, ki jo je prispeval Wlattnig, in novo identifikacijo upodobljenih dveh Celjskih grofov. Po njegovem mnenju ob Mariji klečita sinova Friderika I., Ulrik I. in njegov brat Herman I. Pomembna pa je tudi njegova interpretacija funkcije, ki jo je timpanon imel v cerkvi. Avstrijski raziskovalec omenja možnost, da je timpanon služil kot nagrobni relief, vendar opozarja, da v arhivskem gradivu dokazov za to ni mogoče najti. Kljub temu pa po njegovem mnenju k temu namiguje ikonografska zasnova timpanona, pri kateri posebej izstopa upodobitev vinske trte in na gledalca naslovljena žalost enega od angelov, kar bi naj po njegovem mnenju pričalo o eshatološki vsebini timpanona.

Izhodišča Wlattnigovih ugotovitev vsekakor nudijo možnost odpiranja širše vsebinske razprave in so zato priobčeni študiji še kako v korist. Zanimiva je predvsem njegova teza o eshatološki funkciji timpanona, ki me je tudi vzpodbudila k nadaljnjemu raziskovanju. Donatorskih podob z žalujočimi angeli namreč ne srečamo, vseprisotne pa so na srednjeveških nagrobnih podobah. Prav slednje pa priča ne samo o edinstvenosti celjskega timpanona, marveč tudi o posebni vlogi, ki jo je imel tako v cerkvi sami kakor tudi v najpomembnejši rodbini slovenskega srednjega veka, Celjskih grofov. Tej raziskavi je namenjena študija, ki sledi v nadaljevanju.

³⁶³ WLATTNIG 1995, str. 152–153.

4.1.1 Uvod s predstavitvijo problematike likovnih upodobitev Celjskih grofov

Svobodne gospode Žovneške, ki jih je kralj in cesar Ludvik IV. Bavarski leta 1341 povzdignil v grofe Celjske,³⁶⁴ lahko upravičeno štejemo med darežljive mecene, donatorje in ustanovitelje različnih cerkvenih ustanov, o čemer nam izčrpno poročajo arhivski viri in marsikateri sakralni spomenik, označen z njihovim grbom.³⁶⁵ K temu verjetno ni botrovalo le njihovo premišljeno politično in ekonomsko delovanje, s katerim so se povzpeli med takratno evropsko plemiško elito in se po njej tudi zgledovali, temveč preprosto tudi poznosrednjeveška skrb za pozemski blagor svoje duše. Pričakovali bi, da so se tako ohranile številne donatorske podobe grofov Celjskih, s katerimi so izkazovali svoje naročništvo, vendar je po dosedanjih ugotovitvah takšnih spomenikov bore malo. V nadaljnjo obravnavo so vključene le tiste domnevne upodobitve Celjskih grofov, ki po tipologiji donatorske podobe sledijo upodobitvi klečečega donatorja z v molitev sklenjenima rokama.³⁶⁶ Tudi sicer celostnega pregleda upodobitev Celjskih grofov v obstoječih raziskavah doslej ni. Še najboljši pregled nudita razstava celjskega Pokrajinskega muzeja *Grofje Celjski* v Knežjem dvoru v Celju in razstavi pripadajoč katalog v obliki strokovne monografije Rolande Fugger Germadnik.³⁶⁷ Poleg v tem poglavju doktorske disertacije omenjenih upodobitev poznamo še posamezne podobe Barbare Celjske³⁶⁸ in upodobitve Celjanov v sistemu kvaternijev,³⁶⁹ ki pa zaradi njihove dokumentarne oziroma simbolne funkcije ne spadajo v pričujočo obravnavo.

Zagotovo lahko za donatorsko podobo Celjanov štejemo le timpanon v nekdanji samostanski cerkvi manjših bratov v Celju, sedanji podružnični cerkvi Marijinega vnebovzetja, medtem ko se interpretacije ostalih spomenikov kot donatorskih podob Celjskih grofov z natančnejšo analizo in

³⁶⁴ Med novejšo literaturo o grofih Celjskih je potrebno omeniti predvsem zbornik *Celjski grofje* iz leta 1999 in v njem prispevek Petra Štiha: ŠTIH 1999, str. 11–22 (z navedeno starejšo literaturo); DOMENIG 2004; MLINAR 2005; KOSI 2012; FUGGER GERMADNIK 2014.

³⁶⁵ Na to je opozoril že Ignac Orožen (OROŽEN 1880, str. 39): »Die Grafen von Cilli haben /.../ in Cilli selbst und im weiteren Bereiche ihrer Grafschaft und ihrer übrigen Besitzungen so viele Kirchen, Klöster, Benefizien und andere fromme Stiftungen errichtet und dotirt, daß es kaum ein zweites Dynastengeschlecht in Innerösterreich gegeben hat und so Großartiges für die katholische Kirche geleistet hätte, als das Grafengeschlecht der Cillier.« O Celjskih grofih in njihovem odnosu do samostanov gl. MLINARIČ 1999.

³⁶⁶ Čeprav bi po tem kriteriju v obravnavo lahko pritegnili tudi domnevno upodobitev Ane Žovneške na slikanem oknu v župnijski cerkvi v Seebensteinu (Neuberg a. d. Mürz) iz okoli 1350 (gl. *Schatz und Schicksal* 1996, str. 420–421), le-ta ni vključena, ker sem se omejil le na upodobitve grofov Celjskih. Po najnovejših ugotovitvah bi naj namreč šlo dejansko za upodobitev Diemut Liechtensteinske in ne Ane Žovneške, gl. BUCHINGER-OBERHAIDACHER HERZIG-WAIS WOLF 2015, str. 151–152, 157.

³⁶⁷ Gl. FUGGER GERMADNIK 2014, reproduksijski del.

³⁶⁸ O tem gl. GOLOB 2012.

³⁶⁹ O tem gl. VIGNJEVIČ 1999; VIGNJEVIČ 2012.

ob upoštevanju vseh zgodovinskih dejstev izkažejo kot napačne, kar je predstavljeno tudi v nadaljevanju. Takšni tendenci sledimo predvsem od 19. stoletja naprej, ko je bilo zanimanje za zgodovino grofov Celjskih v porastu. Enako velja tudi za t. i. samostojne upodobitve Celjskih grofov na gotških konzolah. V tem kontekstu se zdi prepričljiva edinole interpretacija dveh konzol z ženskim in moškim poprsjem v lapidariju kartuzijanskega samostana v Pleterjah. Marijan Zadnikar je v zvezi z velikima figuralnima konzolama, izklesanima iz drobnozrnatega peščenjaka, postavil domnevo, da gre za upodobitvi ustanovitelja pleterske kartuzije grofa Hermana II. Celjskega in njegove soproge Ane Schaunberske. Moško poprsje naj bi tako ustrezalo opisu Hermanovega obraza oziroma njegovih osebnih značajnih lastnosti v Celjski kroniki, poleg tega pa ni nezanimljiv tudi obstoj portretnih, t. i. parlerjanskih poprsij v praški stolnici sv. Vida, saj je vpliv parlerjanske stavbne plastike jasno prepoznaven v oblikovanju konzol in kapitelov v gotski cerkvi pleterske kartuzije.³⁷⁰ Zadnikarjevi domnevi je naklonjen tudi Robert Peskar, ki jo je dodatno podkrepil z dejstvom, da čeprav ne poznamo nobene druge Hermanove upodobitve iz časa njegovega življenja, njegove slikarske podobe iz 17. in 18. stoletja v obraznih potezah v osnovi ustrezajo prav pleterski konzoli.³⁷¹ Poleg tega je opozoril še, da se kamnoseški znak avtorja konzol pojavlja celo v ladji praški stolnice, in sicer v delu, grejenem v devetdesetih letih 14. stoletja.³⁷² Teza je prepričljiva tudi zaradi dejstva, ker konzoli izvirata iz kartuzijanskega samostana, saj je bilo upodabljanje posvetnih predstavnikov in žensk v redu tudi še v prvi polovici 15. stoletja, ko je sicer akseza v umetnostni zasnovi kartuzij že pojenjala, sicer prepovedano. To potrjuje tudi ukaz, sprejet na generalnem kapitlju reda leta 1424:

*Quia in plerisque nostri Ordinis domibus tabule curiose ymaginibus depicte in altaribus, et alie diuerse picture cum clipeis et armis secularium et formis mulierum, contra sanctam Ordinis nostri simplicitatem et humilitatem, tam in fenestris vitreis et alijs locis contra Statuta multiplicantur, de quo notabiles viri non modicum scandalizantur; Ordinamus ut tales omnes picturate tabule et alie picture curiose ut predicatur amoueantur vbi sine graui scandalo fieri poterit, et noue de cetero fieri non permittantur. Visitoribus quoque Prouinciarum committitur ut hoc faciant obseruari firmiter, et Priores in hoc inobedientes punire non omittant.*³⁷³

³⁷⁰ Gl. ZADNIKAR 1996, str. 119–123. O konzolah gl. tudi CEVC 1963, str. 164.

³⁷¹ PESKAR 2005, str. 145.

³⁷² PESKAR 2005, str. 145.

³⁷³ *The Chartæ of the Chartusian General Chapter* 2006, str. 34.

Kljub temu pa so prav ustanovniki in elitni posvetni predstavniki zaradi svojih zaslug pri razvoju posameznega samostana v kartuzijanskem redu zazvemali posebno mesto, tako da je bilo tudi njihovo upodabljanje zlasti v smislu *memorie* dovoljeno in tolerirano.³⁷⁴

Za razumevanje potrditve in zanikanja upodobitev Celjskih grofov kot donatorjev je pomembno predvsem poznavanje historiata različnih pristopov, s katerimi so se raziskovalci lotevali identifikacije posameznih upodobitev. Pri tem ne gre zgolj za to, kdo od Celjskih grofov naj bi bil upodobljen, temveč tudi za prepoznavanje konteksta njihovega naročništva.

4.1.1.1 Votivni tabli iz župnijske cerkve sv. Marije v Špitalu ob Dravi/Spittal an der Drau

Leta 1861 je avstrijski filolog in zgodovinar Karlmann Tangl (1799–1866) v poročilih dunajske cesarsko-kraljeve centralne komisije za raziskovanje in ohranitev umetnostnih spomenikov objavil prispevek o dveh votivnih kamnih, vzidanih v zunanjščino župnijske cerkve sv. Marije v Špitalu ob Dravi/Spittal an der Drau na Koroškem.³⁷⁵ Tangl ni dvomil, da gre pri upodobitvah donatorjev za pripadnike Celjske rodbine. Na reliefu je namreč razbral celjski in ortenburški grb in tako sklepal, da bi lahko šlo za votivno naročilo Celjskih grofov. Svojo tezo je podkrepil z razlago, da so Celjani na Koroškem podedovali ortenburška posestva, katerih središče je bilo prav mesto Špital, in zato domneval, da so ob tem dogodku naročili oba votivna reliefa za tamkajšnjo Marijino župnijsko cerkev. Čas nastanka obeh plošč je tako postavil v leto 1421, v upodobljencih pa je kljub slabi ohranjenosti reliefov prepoznal člane celjske in ortenburške rodbine (sl. 76). Na prvem reliefu je prepoznal pred Marijo z Jezusom kleče upodobljenega Friderika II. Celjskega, ki ga Mariji priporoča njegov oče Herman II., za njim pa njegovega najmlajšega sina Hermana III., ki ga podpira kar Kristus sam. Za to skupino sta upodobljena grbonosca, ki držita prazna grbovna ščitka in šlema s šlemnim okrasom. Na levem šlemu je šesterokraka zvezda, na desnem pa par orlovih peruti. Ob robu reliefa sta upodobljena še sv. Pavel z mečem in sv. Peter s ključem. Drugi relief se na levi strani začinja s prizorom Oznanjenja, ki mu zopet sledita prvaka apostolov, na skrajni desni pa kompozicijo zaključujeta upodobitvi dveh škofov, ki ju je Tangl poistovetil s tridentinskim škofom Albertom II. Ortenburškim in freisinškim škofom Hermanom, nezakonskim sinom Hermana II. Celjskega.

³⁷⁴ O tem gl. OTER GORENČIČ 2016.

³⁷⁵ TANGL 1861.

Tanglova izhodišča je prvi dopolnil Karl Lind (1831–1901), in sicer v svojih arheoloških popotnih zapiskih po Štajerskem leta 1871.³⁷⁶ Lind je Tanglove teze le nekoliko modificiral in je v prvi klečeči osebi prepoznal upodobitev Hermana II., ki ga podpira njegov viteški zavetnik, za njim pa naj bi po njegovi interpretaciji klečal že pokojni Friderik II., zadnji Ortenburški grof, ki ga Mariji priporoča apostol Andrej. Tanglovi identifikaciji obeh škofov, upodobljenih na reliefu, pa Lind ni nasprotoval oziroma jo je sprejel kot pravilno.

Elisabeth Reichmann Enders je leta 1991 zavrnila Tanglovo tezo, da sta špitalska reliefa naročilo grofov Celjskih.³⁷⁷ Do te ugotovitve jo je pripeljalo spoznanje, da pri zvezdi ne gre za redukcijo celjskega grba s tremi zvezdami, marveč za zvezdo grofov Sternberških. Ti so sicer v svojem grbu prav tako kot Celjani imeli tri zvezde, le da na rdečem ozadju, poleg tega pa v šlemnem okrasju še dodatno zvezdo. Prav slednjo pa so občasno uporabljali tudi Ortenburški grofje, in sicer po tem, ko so podedovali posesti Sternbergov.³⁷⁸ Na podlagi slogovne analize je Reichmann-Endersova nastanek obeh reliefov postavila v čas okoli leta 1380 in vse upodobljene osebe povezala s člani ortenburške rodbine.³⁷⁹ Po njenem mnenju naj bi na prvem reliefu pred Marijo klečal Friderik III. Ortenburški, ki ga priporoča sv. Jurij, za njim pa Friderik II. Ortenburški, ki ga predstavlja najverjetneje sv. Peter. V klečečem škofu na drugem reliefu je prepoznala Alberta II. Ortenburškega, tridentinskega škofa, ki ga Mariji priporoča najverjetneje imenski patron Ortenburžana, sv. Albert Veliki.

Ponovnega razmisleka o predlagani in v strokovni literaturi po objavi Reichmann Endersove sprejeti identifikaciji špitalskih votivnih reliefov se je v simpozijem zborniku o Celjanih lotila Katja Žvanut leta 1999, in sicer na podlagi poznavanja razvoja uporabe pečatov grofov Celjskih.³⁸⁰ Pri tem se je v veliki meri naslonila na že zavrnjena Tanglova izhodišča in votivna reliefa ponovno povezala z rodbino Celjskih grofov. Svojo tezo je postavila predvsem na podlagi zvezde v šlemnem okrasu, ki jo prepoznava kot redukcijo vovbrškega grba. Po njenem mnenju Friderik II. Mariji priporoča svojega sina Ulrika II., zadnjega izmed Celjskih grofov, ki kleči pred njim. Za njima naj bi klečal Herman II., takrat že pokojni, zato ga svoji materi priporoča Vstali Kristus.³⁸¹ V upodobitvi obeh škofov na drugem reliefu je v klečeči figuri prepoznala

³⁷⁶ LIND 1871.

³⁷⁷ REICHMANN ENDERS 1991.

³⁷⁸ Reichmann Endersonova pri tem izhaja iz ugotovitev Christiana Lacknerja, gl. LACKNER 1991, str. 76.

³⁷⁹ REICHMANN ENDERS 1991.

³⁸⁰ ŽVANUT 1999, str. 195–197.

³⁸¹ ŽVANUT 1999, str. 196.

Hermana Celjskega, freisinškega škofa, ki naj bi ga priporočal zavetnik njegove škofije sv. Korbinijan. Žvanutova dopušča možnost, da sta reliefni tabli povezani z darovnico grofa Hermana II. Celjskega, ki je leta 1433 v špitalski cerkvi dal postaviti oltar, posvečen sv. Ani, za katerega bi bila lahko po njenem mnenju izdelana tudi oba reliefa, in sicer kmalu po letu 1436.³⁸² Poskus Katje Žvanut, da je potrebno špitalska reliefa vseeno povezati z naročilom Celjskih grofov, v umetnostnozgodovinskih krogih ni bil deležen večjega odmeva. Na podlagi nezadostnega poznavanja zgodovinskega in umetnostnozgodovinskega konteksta ga je zavrnil Janez Höfler,³⁸³ ki se je zavzel za pravilno interpretacijo reliefov pri Reichmann-Endersovi. Temu lahko pritrdim, po drugi strani pa sam še dodajam, da je pri interpretaciji upodobljenih figur, ki jo predlaga Žvanutova, z zornega kota tipologije donatorske podobe (če ne že iz samih dogmatskih izhodišč) nadvse nenavaden predlog zamenjave posredništva med Marijo in Kristusom. V kontekstu upodobitev Marije v vlogi priprošnjice (*intercessione Mariae*)³⁸⁴ velja namreč opozoriti, da je izključno Marija tista, ki prosi svojega Sina za usmiljenje grešnikov, in ne obratno.

4.1.1.2 Relief Marije Zavetnice s plaščem na Ptujski Gori

Leta 1922 je Fran Kovačič v *Časopisu za zgodovino in narodopisje* posthumno objavil komentirane zapiske teologa in umetnostnega zgodovinarja Avguština Stegenška (1875–1920) pod naslovom *Historični portreti na oltarni podobi župne cerkve na Črni ali Ptujski gori*.³⁸⁵ Po Stegenškovem mnenju naj bi relief Marije Zavetnice s plaščem predstavljal prisotne na velikem slavju v Budi konec leta 1408, ki ga je priredil kralj Sigismund Luksemburški po zmagah v Bosni in ob krstu hčerke Elizabete, ki jo je cesarju rodila Barbara Celjska. Članku je dodana tudi reprodukcija ptujskogorskega milostnega reliefa, na kateri jih je od 82 upodobljenih figur Stegenšku uspelo več kot polovico povezati z osebnostmi iz sorodstvenih in političnih povezav grofov Celjskih (sl. 77). Omenimo vsaj glavno linijo grofov Celjskih, ki je po njegovem mnenju upodobljena pod Marijinim plaščem. Na desni strani je Stegenšek prepoznal v figuri, ki je

³⁸² ŽVANUT 1999, str. 197. Pri tem se sklicuje na kombinacijo celjskega in ortenburškega grba, ki sta ga skupaj z dalmatinskim grbom začela uporabljati komaj Friderik II. in Ulrik II. po pokneženju leta 1436, gl. ŽVANUT 1999, str. 196.

³⁸³ HÖFLER 2006, str. 347, op. 25.

³⁸⁴ V slovenskem gradivu je najmonumentalnejši primer tovrstne upodobitve t. i. Kužna slika v cerkvi sv. Primoža in Felicijana na Sv. Primožu nad Kamnikom. O tej upodobitvi gl. samostojno študijo MIKUŽ 1999.

³⁸⁵ STEGENŠEK-KOVAČIČ 1922.

upodobljena med kraljem Sigismundom in njegovo ženo Barbaro Celjsko, njenega očeta Hermana II. Celjskega, v obeh figurah za Barbaro pa njeni sestri Elizabeto in Ano. V vrsti za očetom je po Stegenškovem mnenju upodobljen Friderik II. Celjski, za njim pa še mlajša brata Ludvik in Herman III. Na levi strani je Stegenšek v klečeči figuri duhovnika z moceto prepoznal Hermanovega nezakonskega sina Hermana, kasnejšega freisinškega škofa. Stegenšek je svojo tezo o upodobitvi rodbine grofov Celjskih podprl z ugotovitvijo, da je ob figuri Wilbirge Ptujске upodobljen grb grofov Celjskih, kar naj bi po njegovem dokazovalo, da je Wilbirga legitimirana hči Hermana II., ki je bila poročena z Bernardom Ptujskim. Slednji je upodobljen na drugi strani Marijinega plašča nasproti njej in ga prav tako identificira dodan družinski grb.³⁸⁶

Stegenškovo tezo je v prvi izdaji knjige o Ptujski Gori leta 1940 komentiral France Stele (1886–1972), ki je potrdil jasno razvidno težnjo po individualizaciji upodobljenih figur na milostnem reliefu, in zato dopuščal tudi možnost pravilnosti Stegenškove razlage,³⁸⁷ vendar ta v nadaljnji umetnostnozgodovinski literaturi ni bila sprejeta.³⁸⁸ Kljub temu je potrebno pritrditi mnenju Polone Vidmar, da je pri Stegenškovi analizi šlo za tedanji čas z vidika umetnostnozgodovinske metodologije za zelo sodobno interpretacijo.³⁸⁹

Stegenšek se je pri svoji interpretaciji močno naslonil na dejstvo, da je na reliefu Marije Zavetnice s plaščem upodobljen celjski grb, za katerega pa se je v nadaljnjih raziskavah ptujskogorske plastike izkazalo, da ni prvoten.³⁹⁰ Med restavratorskimi deli v cerkvi je bilo namreč ugotovljeno, da je na reliefu angelov grbonoscev grb Ptujskih gospodov v reliefni izvedbi prvoten, sosednji poslikani grb pa sekundaren. Pod poslikavo Celjskega grba je bil namreč odkrit maidburški grb. Na podlagi tega odkritja Polona Vidmar sklepa, da bi bila lahko prav tako na vhodnem timpanonu prvotno upodobljena ptujski in maidburški grb, čez katerega je bil pozneje, tako kot na reliefu angelov grbonoscev, naslikan celjski grb.³⁹¹

³⁸⁶ STEGENŠEK-KOVAČIČ 1922, str. 68–70. Prim. STELE 1940, str. 108.

³⁸⁷ STELE 1940, str. 109, 110: »Stegenškova razlaga zagonetne družbe na milostni podobi na Ptujski gori je duhovita in je ni mogoče kar tako zavreti.« In nadalje: »Koliko drže posamezne določitve oseb in koliko je pogodil zgodovinski moment, ki je to umetnino povzročil, pa bo mogla dokazati samo zelo podrobna in nepristranska ponovna presoja vseh momentov. Stegenškova kombinacija je prebistroumna in premikavna, da bi jo bilo mogoče kar tako odkloniti, dokazi pa le niso tako sklenjeni, da bi jih mogli brez pridržka pritrditi.«

³⁸⁸ CEVC 1963, str. 146; CEVC 1978, str. 448; JURANČIČ-PODNAR 1995, str. 171–172; VIDMAR 2011, str. 143.

³⁸⁹ VIDMAR 2011, str. 143.

³⁹⁰ Prim. CEVC 1963, str. 145; VIDMAR 2006, str. 261–262.

³⁹¹ VIDMAR 2006, str. 262. Po mnenju Polone Vidmar je šlo zagotovo za grba Bernarda Ptujskega in njegove žene Wilbirge Maidburške, ki sta bila na milostnem reliefu tudi upodobljena.

Za vprašanje o donatorskih upodobitvah Celjskih grofov ni nepomembno, kdaj je bil celjski grb naslikan na milostni relief in ali bi se to lahko zgodilo že ob prenosu reliefa z vhodnega portala na glavni baročni oltar v cerkvi ali komaj ob njegovem restavriranju v 19. stoletju. V navezavi na to je vsekakor pomemben zapis jezuita Antona Maursperga, po rodu iz Celja, na katerega je opozoril Matej Klemenčič.³⁹² V knjigi *Sacer Marianae Stiriae zodiacus* iz leta 1709 je Maursperg po analogiji z dvanajstimi zodiakalnimi znamenji izbral prav toliko najpomembnejših Marijinih romarskih cerkva na Štajerskem, ki jim je posvetil latinske pesnitve. Njegov zapis o Ptujski Gori v šestem epigramu postavlja gradnjo romarske cerkve v leto 1230 in omenja Celjske grofe kot njene ustanovitelje in nadaljuje: »Kako zvesti so ti grofje, jasno priča Kraljica sveta, hoče, naj bodo zmeraj tu na njeni strani.«³⁹³ Bi lahko bil s tem mišljen njihov grb na milostnem reliefu? Čeprav zapis ne temelji na zgodovinskih dejstvih in ga ne moremo povezati niti z ohranjenim ptujskogorskim ljudskim izročilom,³⁹⁴ bi lahko prav Maurspergov eligij, sicer kot osamljen primer, dokazoval, da so že jezuiti, ki so s cerkvijo upravljali med leti od 1615 do 1773, med njene pomembnejše ustanovnike prištevali prav Celjske grofe. K temu bi lahko botrovala tudi skonstruirana upodobitev njihovega grba na milostni podobi, ki je nato služila omenjeni Stegenškovi interpretaciji pri poskusu iskanja rodbinske zveze s Ptujskimi gospodi.

4.1.1.3 Stenska poslikava v kapeli sv. Janeza v Ivanić Miljanskem

Najnovejše raziskave naročništva grofov Celjskih obravnavajo tudi poslikavo kapele sv. Janeza v kraju Ivanić Miljansko v hrvaškem Zagorju, ki je bila odkrita leta 1999, restavracijska dela pa so se končala leta 2008. Za stensko poslikavo, ki v celoti prekriva notranjost kapele, Rosana Ratkovčić predpostavlja,³⁹⁵ da je skupno delavniško delo v literaturi obravnavanega Mojstra Srednje vasi pri Šenčurju (deloval ok. 1440–1450) in njegovega učenca in naslednika Žirovniškega mojstra, katerih dela predstavljajo gorenjsko varianto koroškega mehkega sloga, ki se je v Sloveniji razširil pod vplivom delavnice Friderika iz Beljaka.³⁹⁶ Kapela v Ivanić Miljanskem je tako kot spomeniki, pripisani delovanju Žirovniškega mojstra na Gorenjskem in Štajerskem, ležala na posestvih Celjskih grofov, pod njihovim pokroviteljstvom pa naj bi

³⁹² KLEMENČIČ 2011, str. 178–179.

³⁹³ Citirano po: KLEMENČIČ 2011, str. 200.

³⁹⁴ CIGLENEČKI 2011, str. 26–29.

³⁹⁵ RATKOVČIČ 2014, str. 145–148 (z reprodukcijami).

³⁹⁶ Prim. HÖFLER 1996, str. 16–17.

Žirovniški mojster tudi deloval. Zgornja meja za datiranje del Žirovniškega mojstra v kapeli sv. Janeza je leto 1456, ko je z umorom Ulrika II. v Beogradu izumrla rodbina grofov Celjskih, kar naj bi predstavljalo tudi časovni okvir za nastanek stenske poslikave v kapeli sv. Janeza.³⁹⁷

Ivan Srša,³⁹⁸ vodja zadnjih restavratorskih posegov v kapeli, kot naročnika poslikav konkretno prepozna grofa Friderika II. Celjskega. Povod za naročilo naj bi bila legitimizacija njegovega (in Veronikinega) izvenzakonskega sina Janeza, ki jo je leta 1447 odobril papež Nikolaj V. V zahvalo za ta dogodek naj bi dal Friderik zgraditi kapelo in jo tik za tem dal tudi poslikati. Srša je predlagal svojevrstno interpretacijo poslikave, ki se navezuje na maniro žaljivih upodobitev (t. i. *pittura infamante*), s katerimi je želel naročnik uničiti ugled upodobljene osebe. Povedano drugače, Friderik naj bi se s poslikavo kapele maščeval vpletenim v njegovo obsodbo na smrt in posredno tudi za umor Veronike Deseniške. V upodobitvi Herodove gostije, prizora iz mučeništva sv. Janeza Krstnika v prezbiteriju kapele, naj bi tako Herod predstavljal Friderikovega očeta Hermana II., kralj Filip cesarja Sigismunda Luksemburškega, Herodiada pa Barbaro Celjsko. Po mnenju Srše ne umanjka niti upodobitev Veronike Deseniške – predstavlja jo Veronika s prtom nad osrednjim oknom v prezbiteriju, Friderik pa bi naj bil upodobljen kleče, torej kot donator – naročnik poslikave, in sicer pred sv. Lenartom, ki rešuje jetnika iz ječe (sl. 78).³⁹⁹

Čeprav predlog Ivana Srše ponuja nove vidike interpretacije poslikave kapele sv. Janeza v Ivanić Miljanskem, menim, da vsaj pri upodobitvi Friderika Celjskega ne gre za donatorsko podobo, saj sledi prizor sv. Lenarta kot zavetnika zapornikov utečenemu vzorcu, ko rešuje jetnika z verigo iz zapora ali odpira jetniku spone na nogah. Tudi drugače pa v korpusu donatorskih podob ne srečamo upodobitve, pri kateri bi naročnik s plemenitim namenom svetniškega zavetnika v priprošnji nagovarjal kar sede.

4.1.2 Celjski timpanon in njegov ikonografsko-zgodovinski pomen

Kot zadnje in, kot se je tekom opravljene raziskave izkazalo tudi kot edino nesporno, donatorsko podobo Celjskih grofov pa je v tem kontekstu potrebno obravnavati še zakristijski timpanon v nekdanji cerkvi manjših bratov sv. Frančiška v Celju, ki prikazuje klečeča donatorja ob Mariji z

³⁹⁷ RATKOVČIĆ 2014, str. 148.

³⁹⁸ SRŠA 2009, str. 125–142.

³⁹⁹ Prim. FUGGER GERMADNIK 2006, str. 86–89.

Jezusom na prestolu (sl. 3). Figure so upodobljene v izrazitem visokem reliefu, ki skorajda prehaja v polnoplastičnost. Prizor spremljata dva angela ob Mariji ter manjša figura meniha, upodobljenega v perspektivični skrajšavi pod Marijinim prestolom. Gre za edini ohranjeni primer, pri katerem so se mnenja raziskovalcev poenotila glede tega, da nedvomno prikazuje Celjska grofa. Kljub temu pa je bila identifikacija obeh upodobljenih Celjskih grofov v literaturi različna in se je spreminjala skladno z različnimi opredelitvami slogovnih izhodišč reliefa in z njimi povezanimi časovnimi umestitvami. Prvi se je tega vprašanja lotil Marijan Marolt (1902–1972) leta 1931, ki je nastanek timpanona postavil na konec 14. stoletja, v upodobljenih donatorjih pa prepoznal Hermana I. in njegovega nečaka Viljema I., sina leta 1368 umrlega Ulrika I.⁴⁰⁰ Obširnejšo razpravo o timpanonu je prispeval šele Emilijan Cevc (1920–2006) v pregledu srednjeveške plastike na Slovenskem leta 1963.⁴⁰¹ Po njegovem mnenju je timpanon nastal kot odmev zgodnjeparlerjanske portalne plastike v sedemdesetih ali osemdesetih letih 14. stoletja in pozneje timpanon v skladu s tem konkretnije časovno umestil v čas okoli leta 1370.⁴⁰² V sedemdeseta leta 14. stoletja ga je pred tem umeščal že Karl Garzarolli von Thurnlack,⁴⁰³ Marijan Marolt pa se je zavzemal za kasnejši nastanek timpanona, in sicer konec istega stoletja.⁴⁰⁴ Po Cevčevem mnenju je najverjetneje, da je potrebno v levi figuri prepoznati Hermana I. (umrl 1385), v drugi pa njegovega sina Hermana II., ki sta predstavljena idealizirano, kljub temu pa se da razbrati njuna starostna razlika.⁴⁰⁵ Cevc se je opredelil tudi do Maroltove identifikacije, da sta upodobljenca Herman I. in Viljem I. To bi bilo po Cevčevem mnenju sicer prav tako možno, vendar se mu zdi, »da gre za direktno linijo Hermanovega rodu in ne za potomce njegovega brata Ulrika I., to pa tem bolj, ker bi naj bil Ulrik sam pokopan v Žičah, Friderik, oče Hermana I. in Ulrika I., pa v celjski minoritski cerkvi.«⁴⁰⁶ Cevc še ugotavlja, da bi bilo pri upodobljenih grofih pretirano iskati kakršnekoli portretne karakteristike, saj gre pri obeh le za idealne in ne za realne portrete.⁴⁰⁷ Med zadnjimi je Cevčeve ugotovitve revidiral Robert Wlattnig v razstavnem katalogu *Gotika v Sloveniji* leta 1995. Slogovno-formalna izhodišča

⁴⁰⁰ MAROLT 1931, str. 66.

⁴⁰¹ CEVC 1963, str. 363, op. 24.

⁴⁰² CEVC 1967, str. XLVII.

⁴⁰³ GARZAROLLI VON THURNLACK 1941, str. 97.

⁴⁰⁴ MAROLT 1931, str. 66.

⁴⁰⁵ CEVC 1963, str. 100; CEVC 1967, str. XLVII: »Najverjetneje se mi zdi, da gre za podobi grofov Hermana I. in Hermana II., ki bi torej pomenili najstarejši poskus portretne vrste na naših tleh.«

⁴⁰⁶ CEVC 1963, str. 100.

⁴⁰⁷ CEVC 1963, str. 100.

timpanona Wlattnig postavlja bližje münchenskim dvornim delavnicam cesarja Ludvika Bavarskega in timpanon z gotovostjo datira v čas okoli leta 1360. Takoj po očetovi smrti naj bi ga naročila Friderikova sinova Herman I. in Ulrik I. in se dala na njem tudi upodobiti.⁴⁰⁸ Pri tem je odprl vprašanje funkcije timpanona in izpostavil možnost njegovega eshatološkega značaja, hkrati pa opozoril, da gre pri današnji namestitvi nad zakristijska vrata najverjetneje za sekundarno pozicijo. Wlattnigove teze so potrebne širše diskusije, ki jo odpiram v nadaljevanju, na tem mestu pa naj izpostavim še dejstvo, na katero je pred njim opozoril že Emilijan Cevc:⁴⁰⁹ Celjska grofa sta na reliefu kompozicijsko upodobljena precej večja kot podoba Marije z Jezusom, h kateri se obračata v priprošnji. Cevc je ob tem zavrnil morebitno misel o ambiciozni samoreprezentaciji plemenitih naročnikov in zaradi heterogenega sloga celote timpanona v upodobitvi Marije prepoznal ponovitev oziroma »kopijo« česčene milostne podobe iz cerkve. To bi naj dokazovale tudi oblikovne značilnosti Marije, ki posnemajo stilna izhodišča prve polovice 14. stoletja. V primerjavi z njo pa celota reliefne upodobitve v poudarjenem kubičnem izrazu in v odsotnosti gotskega zagona dosega tisto slogovno stopnjo, ki bi jo lahko po Cevčevem mnenju uvrstili med nastanek zahodnega portala cerkve sv. Lovrenca v Nürnbergu iz okoli 1350 in med Parlerjevo delovanje v Pragi v sedemdesetih letih 14. stoletja. Kot najbližjo stilno vzporednico celjskemu timpanonu je Cevc izpostavil timpanon severnega portala prezbiterija stolnice v Freiburgu, delo Johanna Parlerja iz Gmündna iz leta 1356.⁴¹⁰ V končni oceni timpanona Cevc sicer naglašja ambicioznost izdelka, ki pa po njegovem mnenju ne presega meja provincialnega domačega spomeniškega gradiva. Po stilu in kakovosti se mu, po Cevcu, približuje sicer kasnejša arhitekturna plastika v prezbiteriju cerkve sv. Jurija v Slovenskih Konjicah in deloma tudi v kapeli Žalostne Matere božje v Celju.⁴¹¹

Celjski timpanon po dosedanjih ugotovitvah tako nastopa kot edina neproblematizirana in ohranjena donatorska podoba grofov Celjskih, kljub temu pa izpostavljene ugotovitve v zvezi z njim odpirajo posamezna vprašanja, ki si v nadaljevanju zaslužijo podrobnejšo analizo in se navezujejo predvsem na samo vlogo timpanona znotraj nekdanjega minoritskega samostana kot grobne cerkve grofov Celjskih. Čeprav je celjski timpanon mestoma omenjen že v starejši

⁴⁰⁸ WLATTNIG 1995b, str. 152–153.

⁴⁰⁹ CEVC 1963, str. 98–99.

⁴¹⁰ Cevc tako že v svoji disertaciji, glej: CEVC 1956, str. 14–15.

⁴¹¹ CEVC 1963, str. 101.

literaturi,⁴¹² je o njem, kot povedano, prvo poglobljeno študijo prispeval šele Emilijan Cevc,⁴¹³ novejša spoznanja pa Robert Wlattnig.⁴¹⁴ Sinteza njunih ugotovitev, ki obsegajo tako slogovno-formalna vprašanja kakor tudi zgodovinski kontekst nastanka timpanona, nam bo služila kot izhodišče za dodatni razmislek o njem.

Pri ikonografskih opisih celjskega timpanona je bila doslej izpostavljena predvsem velikost upodobljenih oseb, saj sta figuri donatorjev presenetljivo večji od Marije. Robert Wlattnig je potrdil možnost, ki jo je pred njim nakazal že Emilijan Cevc, da zaradi heterogenega značaja sloga celjskega timpanona najverjetneje res gre za upodobitev češččenega kipa Marije v cerkvi. Domnevni češččeni kip je Wlattnig na podlagi zapisov Ignaza Orožna iz leta 1880⁴¹⁵ povezal s kipom t. i. Šempetrske Madone, ki bi naj nastal v krogu t. i. Mojstra minoritov iz Dunajskega Novega mesta v času okoli 1310–1320 in bi naj ga celjskim minoritom poklonil Habsburžan Friedrik Lepi.⁴¹⁶ Natančna primerjava obeh upodobitev, torej monumentalno zasnovanega kipa Šempetrske Madone in njene domnevne kopije na celjskem timpanonu, razkriva, da bi sicer morebiti res lahko našli kakšno vzporednico, vendar pa so opazna tudi večja razhajanja, ki takšno identifikacijo postavljajo pod vprašaj. Med slednjimi je potrebno omeniti stran, na kateri drži Marija v svojem naročju Kristusa, saj je pri obeh upodobitvah ta ravno obratna. Lahko pa opazimo tudi nekaj podobnosti. Jezus pri Šempetrski Madoni v rokah pridržuje goloba, s katerim se igra. Čeprav danes na celjskem timpanonu ni razvidno, kaj je Jezus držal pred Marijinim oprsjem, bi si lahko glede na ohranjenost zlahka predstavljali, da je na tem mestu nastopal prav golob. Da je pri celjskih minoritih zares morala obstajati neka češččena Marijina podoba, pa lahko sklepamo tudi na podlagi srednjeveškega samostanskega pečata. V njegovem grbovnem polju je namreč na desni strani upodobljena Marija z Jezusom v naročju, ki dviguje svojo roko k blagoslovu, pred njima pa v priprošnji molitvi klečijo upodobljeni minoriti. Dokaj neobičajno za pečatno polje je, da je vanj vstavljen tudi napis, ki v dveh vrsticah poteka v smeri od upodobljenih menihov do Marije in Jezusa. Na napisu preberemo *BENE / DICTI*,⁴¹⁷ kar bi lahko razumeli, da so menihi po posredovanju Marije že blagoslovljeni, kar je neposredno izraženo tudi s Kristusovo blagoslavljaljočo gesto. Pri trenutnem stanju raziskav ne moremo z gotovostjo

⁴¹² HAAS 1857, str. 20; MAROLT 1931, str. 66; GARZAROLLI VON THURNLACK 1941, str. 97; CEVC 1956, str. 14–15.

⁴¹³ CEVC 1963, str. 69–101.

⁴¹⁴ WLATTNIG 1995, str. 152–153.

⁴¹⁵ OROŽEN 1880, str. 152, 436.

⁴¹⁶ WLATTNIG 1995, str. 147, pepr. 58. Prim. SOVA 2005, str. 32.

⁴¹⁷ *Samostani v srednjeveških listinah* 1993, str. 196.

pritrlditi Wlattnigovi tezi, da bi se Šempetrška Madona prvotno nahajala pri celjskih minoritih. Da je Šempetrška Madona vsekakor predstavljala milostno podobo, pa lahko sklepamo po tem, da je bil njen obraz preklesan, in sicer že med letoma 1400 in 1410, najverjetneje v krogu ptujskogorske delavnice.⁴¹⁸ Kot je opozoril Matej Klemenčič, ki pa ne komentira Wlattnigove teze o povezavi Šempetrške Madone z minoritsko cerkvijo v Celju, zaenkrat mora ostati odprto, od kod in kdaj je prišla Šempetrška Madona v Šempeter, kamor naj bi bila prenesena iz Novega Kloštra, samostana dominikancev, ki ga je leta 1453 z izdajo ustanovne listine ustanovil Friderik II. Celjski.⁴¹⁹ Po Klemenčičevem mnenju bi namreč veljalo pomisliti tudi na možnost, da bi bila lahko Šempetrška Madona v Novi Klošter prenesena celo iz romarske cerkve na Ptujski Gori.⁴²⁰ Vsekakor je pri celjskem timpanonu presenetljivo dejstvo, da donatorja v velikostnem razmerju presegata češčeno Marijo z Jezusom. Iz primerjalnega gradiva sam lahko navedem vsaj dva bolj ali manj sočasna primera, pri katerih lahko zasledimo prav takšno velikostno razmerje upodabljanja donatorjev. Kot prvi primer lahko navedem sicer neohranjeni, vendar po grafični upodobitvi znan kompleksno zasnovan antependij iz štiridesetih let 14. stoletja iz kartuzije Gaming v Spodnji Avstriji, na katerem je bil upodobljen ustanovitelj kartuzije vojvoda Albert II. Habsburški s svojo ženo; kot donatorja sta oba dosti večja od vseh svetih oseb na antependiju.⁴²¹ Še zgovornejši primer, kjer upodobljena naročnika nastopata kot celopostavni stoječi figuri, pa je upodobitev Rudolfa IV. Habsburškega z ženo Katarino na dveh portalih dunajske cerkve sv. Štefana, na Sinngertorju in Bischofstorju, iz časa med 1359 in 1365. Na obeh portalih sta postavljena pod baldahina, ki začenjata vrsto svetniških celopostavnih upodobitev, postavljenih pod baldahine okoli timpanona. Pri tem je potrebno izpostaviti, da njuni figuri celo presegata velikost ne le svetnikov, marveč tudi vseh svetih oseb, upodobljenih na portalu.⁴²² Na podlagi teh dveh primerov lahko sklepamo, da je bila vsaj pri Habsburžanih že v sredini 14. stoletja prisotna tendenca, da se v smislu svoje vladarske reprezentacije postavljajo ob bok svetnikom oziroma jih vsaj v velikostnem razmerju presegajo. Če bi se ta misel lahko zrcalila tudi pri Celjanih, lahko le domnevamo. Glede na izpričane tesne stike med Celjani in Habsburžani možnosti medsebojnega zgledovanja pri reprezentančnih umetnostnih naročilih vsekakor ne gre izključiti. Kljub temu pa vseeno ni mogoče povsem zavreči teze, da sta upodobljena Celjska grofa predstavljena pri

⁴¹⁸ WLATTNIG 1995, str. 148.

⁴¹⁹ Za ustanovno listino gl. OROŽEN 1880, str. 505–511.

⁴²⁰ KLEMENČIČ 2011, str. 176.

⁴²¹ Za antependij gl. SAUTER 2003, str. 279.

⁴²² Za oba portala gl. SCHULTES 2000, str. 353–355.

češčenju reliefnega citata Marijine milostne podobe iz cerkve. Iz primerjalnega evropskega konteksta so sicer znani primeri, ko neka milostna podoba kot kopija nastopi v drugem likovnem mediju (pečati, reliefi, kasneje grafika), vendar pa moramo biti pri tem, kot to opozarja Peter Schmidt, vseeno previdni.⁴²³

Kar zadeva ikonografsko zasnovo timpanona, katerega eshatološko vsebino se je do sedaj že večkrat poudarjalo, je potrebno izpostaviti, da je bilo več detajlov v dosedanji literaturi napačno interpretiranih. Najprej izstopa dejstvo, da figuri Celjskih grofov klečita na listnatih konzolah, kar sicer v tem obdobju največkrat srečamo pri parlerjanskem in parlerjansko vplivanem stavbnem okrasju. Kot primer naj navedem konzolo s severnega portala Venčeslavove kapele v praški stolnici, na katero je na podoben način kot v Celju umeščen sv. Pavel (sl. 79). Po Wlattnigovem menju je na celjskem timpanonu upodobljena vinska trta, ob ponovnem pregledu pa se je izkazalo, da gre za stilizirane hrastove liste, kar dokazuje pod levo figuro ohranjen doslej v literaturi spregledani detajl želoda (sl. 80). Čeprav bi tudi hrast lahko prepoznali kot simbolno rastlino, s katero se povezuje češčenje Marije, ponavadi pri tem gre le za dekorativni namen.⁴²⁴ Na celjskem timpanonu je bil v navezavi na eshatološko funkcijo izpostavljen desni angel, ki si trga svoje oblačilo. Sorodno gesto in funkcijo lahko prepoznamo tudi v levem angelu, kar pa v literaturi doslej še ni bilo izpostavljeno, saj tudi on s trkanjem na prsi izraža obžalovanje oziroma žalost; še danes je pri cerkvenih obredih gesta obžalovanja prav trkanje na prsi v smislu *Mea culpa*. Na timpanonu pa izstopa tudi perspektivno postavljena figura meniha pod Marijinim prestolom (sl. 81). Napisni trak, ki ga menih drži v roki, je sicer danes brez napisa, vendar je prvotno najverjetneje prav ta figura, ki je s svojo lokacijo neposredno nagovarjala tistega, ki je hodil skozi portal, nad katerim je bil timpanon, sporočala, s katerim namenom je bil timpanon postavljen. V širšem primerjalnem gradivu lahko postavitev figure pod prestol Marije najdemo npr. na dosti mlajšem timpanonu Milostnega portala (Gnadenpforte) na stolnici v Bambergu, ki bi naj po najnovejših raziskavah Achima Hubela nastal že v letih 1200–1204 (sl. 82). V sredini timpanona je upodobljena Marija z Jezusom, h kateri se obračajo svetniki, ob njih pa je na levi strani upodobljen škof Timo, na desni pa stolni prošt, tik pod prestolujočo Marijo pa najverjetneje vojvoda Bertold IV. Andechs-Meranski, ki bi naj timpanon tudi naročil. Slednji je

⁴²³ O problematiki prenosa češčenih milostnih podob kot kopij na pečate gl. SCHMIDT 2010, str. 466–489.

⁴²⁴ NITZ 1989, str. 295–297.

najverjetneje služil samoprezentaciji te vojvodske rodbine.⁴²⁵ Upodobitev celjskega meniha bi lahko prepoznali kot simbolno upodobitev celjskih minoritov, s katerimi so bili Celjski grofje tesno povezani.

Čeprav je bilo v literaturi izpostavljenih več primerov, na katere naj bi se s kompozicijskega vidika celjski timpanon navezoval, se je potrebno zaustaviti pri timpanonu z upodobitvijo kralja Friderika Lepega in njegove žene Elizabete Aragonske v minoritski cerkvi na Dunaju iz let okoli 1325–1328 (sl. 84).⁴²⁶ Trikotna kompozicijska zasnova je namreč zelo primerljiva s celjskim timpanonom, saj je kraljevi par postavljen levo in desno ob Mariji, angeli pa nastopajo kot izraziti adoranti, ki s slavnostno gesto častijo Marijo. Nezanemarljivo je dejstvo, da so Celjski grofje morali poznati timpanon minoritskega samostana na Dunaju in tudi njegov zgodovinski kontekst. Nastal je namreč ob dotaciji, ki jo je dunajskim minoritom namenila Elizabeta Aragonska ob postavitvi Ludovikove kapele, v kateri se je dala tudi sama pokopati. Timpanon z njeno upodobitvijo in upodobitvijo moža, kako častita Marijo, je pri tem služil najverjetneje kot timpanon vhodnega portala kapele. Celjski grofje na Dunaju niso bili neposredni sosede le Habsburžanom, temveč so svojo hišo imeli postavljeno celo *vis-a-vis* minoritskemu samostanu.⁴²⁷ Čeprav iz arhivskih virov do sedaj še ni bilo mogoče razbrati njihovega razmerja do tega dunajskega samostana, torej, ali so ga tudi obdarovali in v njem ustanovili maše ipd., pa so bili z njim zagotovo povezani. V štajerskem primerjalnem gradivu pa je celjskemu timpanonu kompozicijsko vsekakor najbližji zakristijski timpanon iz župnijske cerkve sv. Jakoba v Ormožu izpred leta 1400, kjer pa bi lahko šlo prav za obratno zgledovanje, torej da so se Ptujski gospodje pri zasnovi timpanona zgledovali po timpanonu Celjskih grofov. To ne nazadnje potrjuje tudi sorodna trikotno zasnovana kompozicija timpanona in njegova izvedba v visokem reliefu.⁴²⁸

V dosedanjih raziskavah celjskega timpanona se doslej še ni dalo ugotoviti, v kakšni vlogi bi lahko v sklopu cerkve nastopal in hkrati, kje je bilo njegovo prvotno mesto. Vprašanjem o njegovi funkciji in prvotni lokaciji sta namenjeni sledeči podpoglavji.

⁴²⁵ HUBEL 2015, str. 14.

⁴²⁶ Gl. SCHMIDT 1957, str. 110–113.

⁴²⁷ BUCHINGER-SCHÖN 2014, str. 270–271.

⁴²⁸ Gl. VIDMAR 2006, str. 204–207.

4.1.2.1 Celjska minoritska cerkev kot grobna cerkev Celjskih grofov

Avstrijski samostani manjših bratov so bili sprva povezani v nemško redovno provinco in se iz nje izločili pred letom 1235. O naglem naraščanju števila redovnih postojank priča dejstvo, da so se manjši bratje že leta 1241 zbrali na provincialnem kapitulju v graškem samostanu in da je redovno vodstvo že v 13. stoletju razdelilo provinco na kustodije.⁴²⁹ Ptujski, mariborski, celjski in ljubljanski samostan so bili del avstrijske province in so od leta 1375 oblikovali samostojno kustodijo (Kustodija v Marki, Custodia Marchiae).⁴³⁰ V Ljubljani so se manjši bratje naselili okoli leta 1240, na Ptuj in v Mariboru pa na začetku druge polovice 13. stoletja.⁴³¹ Po redovni tradiciji je bil samostan manjših bratov v Celju ustanovljen leta 1241, prvič pa se omenja leta 1310, ko je bila posvečena samostanska cerkev. Za njegove ustanovnike štejejo Vovbrški grofi.⁴³² Iz Orožnovega zapisa vemo, da se je na apsidalnem loku nad glavnim oltarjem vse do leta 1850 nahajal napis, ki je sporočal, da so minoritski samostan in cerkev leta 1241 ustanovili grofje Celjski,⁴³³ kar pa je že Orožen ovrigel kot zgodovinsko napačno in kot ustanovnike samostana videl grofe Vovberške, ki so takrat posedovali Celje.⁴³⁴ Kot je nedavno izpostavil Stanko Kokole, je obstoj minoritskega samostana v Celju posredno, a nedvomno izpričan najkasneje od leta 1304, ko so v poročilu o »čudežnem« odkritju telesa sv. Maksimilijana navedena tudi imena samostanskih menihov.⁴³⁵ Zanimiva je teza Polone Vidmar, ki ugotavlja, da bi lahko minoritska samostana na Ptuj in v Mostu na Muri/Bruck an der Mur nastala nekako sočasno, kar naj bi dokazovale tudi prve sočasne omembe obeh samostanov.⁴³⁶ V povezavi z ustanavljanjem minoritskih samostanov na Štajerskem in njihovimi plemiškimi ustanovniki Vidmarjeva opozarja na t. i. Reiner Schwur iz leta 1276, s katerim so se štajerski plemiči postavili na stran Rudolfa I. Habsburškega, saj si na prvih treh mestih podpisane prisega sledijo Ulrik III. Vovbrški, ki je umrl leta 1308, Henrik Pfannberški, ki je umrl leta 1282, in Friderik V. Ptujski, ki je umrl leta 1288, kar je dokaz o njihovem medsebojnem poznanstvu. Vse tri rodbine

⁴²⁹ MLINARIČ 2000, str. 82–83.

⁴³⁰ ŠKOFLJANEC 2000, str. 31.

⁴³¹ MLINARIČ 2000, str. 51, 83.

⁴³² OROŽEN 1880, str. 151–152.

⁴³³ OROŽEN 1880, str. 151: *Templum hoch anno 1241 ad illustrissimis comitibus Ciliensibus piissimae memoriae, hic quiescentibus, una cum monasterio pro R. R. P. P. Minoritis Conventualibus in honorem beatissimae in coelos assumptae Virginis Mariae extractum ac fundatum fuit.*

⁴³⁴ OROŽEN 1880, str. 152.

⁴³⁵ KOKOLE 2012, str. 47–48.

⁴³⁶ LANC 2002, str. 45.

pa po njenem mnenju lahko povežemo tudi z ustanavljanjem samostanov manjših bratov. Pfanberški so bili ustanovniki minoritskega samostana v Brucku,⁴³⁷ Ptujski so bili ustanovniki minoritskega samostana na Ptuju,⁴³⁸ Vovbrški pa domnevno ustanovitelji minoritskega samostana v Celju. Kot je pokazala Vidmarjeva, se njihovo poznanstvo ni navezovalo le na politično delovanje in skupna vojskovanja, temveč je izpričano tudi sicer. Ptujski in Vovbrški nastopajo skupaj v listinah iz let 1264 in 1284,⁴³⁹ poleg tega Friderik V. Ptujski v svoji oporoki iz leta 1288 obljublja plemenitemu grofu Ulriku III. Vovbrškemu, da je odvetništvo nad gornjegrajskim samostanom predal v roke vojvodi Albertu z namenom, da ga le-ta lahko preda Ulriku III. Vovbrškemu v fevd.⁴⁴⁰ Vidmarjeva dodaja, da njihovo povezanost še dodatno izpričujejo tudi rodbinske povezave, saj je bil grof Ulrik V. Pfanberški poročen z Margareto, hčero Ulrika III. Vovbrškega.⁴⁴¹

Vovbrških grofov sicer na podlagi arhivskih virov ne moremo neposredno povezati z ustanovitvijo minoritskega samostana v Celju, kljub temu pa jih lahko vsaj trikrat zasledimo v stiku z minoriti. Tako Ulrik III. Vovbrški, ki bi naj bil ustanovitelj celjskega samostana, leta 1277 nastopa v neki listini kralja Rudolfa kot priča prav v minoritskem samostanu na Dunaju,⁴⁴² kjer je bila njegova žena Neža Babenberška leta 1295 tudi pokopana.⁴⁴³ Po sporu z avstrijskim vojvodom Friderikom Habsburškim je namreč grof Ulrik skupaj s svojo ženo sporazumno bival v Dunajskem Novem mestu, kjer je Neža tudi umrla. Kot izvemo iz zapisa v Avstrijski kroniki, pa bi naj za njen pokop pri dunajskih minoritih poskrbela celo sama vojvodinja Elizabeta.⁴⁴⁴ Po drugi strani pa bi lahko na Ulrikov stik z beraškimi redovi kazala tudi namera, da je okoli leta 1300 želel prepusti odvetništvo cerkve sv. Danijela v Celju prav judenburškim klarisam, čeprav ne vemo, ali je do izvršitve tega v nadaljevanju potem tudi dejansko prišlo.⁴⁴⁵

Na podlagi zgodovinskih dejstev vemo, da je Ulrik III. Vovbrški umrl leta 1308 in bil pokopan v družinskem samostanu premonstratencev v Grebinju na Koroškem, katerega je po prihodu iz

⁴³⁷ Stadtarchiv Bruck, Chronik von Franz Wagner, I/11, Minoriten, str. 3. Gl. [www.http://gams.uni-graz.at/fedora/get/o:khi-06B-14/bdef:TEI/get/](http://gams.uni-graz.at/fedora/get/o:khi-06B-14/bdef:TEI/get/) (dostop 12. 5. 2016).

⁴³⁸ MLINARIČ 2000, str. 53.

⁴³⁹ VIDMAR 2006, str. 127.

⁴⁴⁰ VIDMAR 2006, str. 127.

⁴⁴¹ VIDMAR 2006, str. 127.

⁴⁴² Regesta Imperii Online, http://www.regesta-imperii.de/id/1277-01-18_1_0_6_1_0_758_670 (dostop 13. 10. 2016).

⁴⁴³ *Österreichische Chronik* 1909, str. 173.

⁴⁴⁴ *Österreichische Chronik* 1909, str. 173.

⁴⁴⁵ HÖFLER 2016, str. 336.

Dunajskega Novega mesta tudi večkrat obdaril.⁴⁴⁶ Minoritska cerkev v Celju je bila tako leta 1310 blagoslovljena že v času njegovih dveh sinov, Friderika in Hermana. Nezanemarljivo je tudi dejstvo, da so se prav v tem obdobju rodbinske povezave Vovbrških grofov tesneje prepletle s svobodnimi gospodi Žovneški, saj se je njuna sestra Katarina Vovbrška že leta 1287 poročila z Ulrikom I. Žovneškim, torej prednikom Celjskih grofov, ki so bili kasnejši posestniki ustanoviteljskih pravic celjskega minoritskega samostana in so v cerkvi imeli tudi svojo družinsko grobnico.⁴⁴⁷

Celjski samostan manjših bratov sv. Frančiška je bil umeščen v severozahodno predmestje srednjeveške trške naselbine s cerkvijo na jugu in samostanskim kompleksom na severu. O stavbni zgodovini srednjeveške cerkve je znanega le malo, saj se je do danes ohranila le njena močno prezidana ladja. Vsekakor lahko Celjske grofe štejemo med največje dobrotnike samostana, saj so v cerkvi imeli tudi svojo družinsko grobnico. Cerkev je bila prvič barokizirana konec 17. stoletja, drugič okoli leta 1745, po požaru leta 1798 pa se je začel njen propad. Po razpustu samostana leta 1808 je v sakralni funkciji ostala le cerkvena ladja, ostali deli samostana, vključno s prezbiterijem, pa so bili podrti ali močno prezidani. Večjih predelav je bila cerkvena ladja deležna v zadnji polovici 19. stoletja, ko je bila preurejena v neoromanskem slogu, s severne strani pa ji je bil dodan novozgrajeni zvonik, ki je nadomestil prvotna zvonika ob dolgem koru.⁴⁴⁸

Najbolj poglobljeno se je do sedaj s stavbno zgodovino celjskega minoritskega samostana ukvarjal Jože Curk,⁴⁴⁹ ki gradnjo samostanske cerkve v postavlja v čas med letoma 1280 in 1310 in se ob tem opira na letnico posvetitve cerkve. Ob stiku ladje in prezbiterija, ki je bil po njegovem mnenju tripolni in s petosminskim zaključkom, naj bi leta 1375 dozidali zvonik, katerega rebrasto obokana zvonica je še ohranjena, in istočasno prebili tudi prehod med cerkveno ladjo in križnim hodnikom, nad katerim naj bi bil istočasno vzidan figuralni timpanon z Marijo, Detetom in klečečima donatorjema, celjskima grofoma Hermanom I. in Ulrikom I. Cerkev je bila po požaru leta 1687 prvič barokizirana do leta 1694, drugič pa leta 1745 (obokanje ladje). Med barokizacijo je bila cerkev močno predelana. Enega od najbolj radikalnih posegov je

⁴⁴⁶ KLA, 418-B-C 67 St (1309, junij 9).

⁴⁴⁷ OROŽEN 1880, str. 151–152.

⁴⁴⁸ MAROLT 1931, str. 60–62; CURK 1989, str. 236–237; PESKAR 2005, str. 189–191; CURK-RADOVANOVIČ-VIDMAR 2008, str. 59–62.

⁴⁴⁹ CURK 1963, str. 12–14; CURK 1966, str. 22–27; CURK 1989, str. 236–237; CURK 1993, str. 138–139; CURK-RADOVANOVIČ-VIDMAR 2008, str. 59–62.

predstavljala zazidava slavoloka med ladjo in prezbitერიem. Po požaru leta 1798 je cerkev pričela propadati. Leta 1814 so podrli novoveški južni in znižali severni zvonik, po letu 1825 pa odstranili prezbitერი in razdrli celjsko grobnico pod njim. Okoli leta 1858 se je pričela ponovna temeljita prenova cerkve po načrtih inženirja Franza Gustava Lahna, ki je pripravil tudi dve litografiji s pogledom na staro cerkev z vrisanim gotskim portalom in na prenovljeno cerkev.⁴⁵⁰ Ob teh prezidavah je bila v neoromanskih oblikah preoblikovana južna fasada, pred letom 1865 je bila na zahodu dodana nova vhodna veža z visokim koničastim zvonikom, končanim leta 1880 po načrtih v Gradcu delujočega nemškega arhitekta Wilhelma Bücherja. Ob gradnji tega zvonika je bil uničen tudi prvotni gotski zahodni portal.⁴⁵¹ Nova spoznanja o srednjeveškem stavbnogodovinskem razvoju je prispeval Robert Peskar v svoji doktorski disertaciji. Pri tem je na podlagi arhivskih virov izpostavil dejstvo, da so verjetno obsežnejša gradbena dela v minoritskem samostanu potekala tudi okoli leta 1400.⁴⁵² Opozoril je tudi na tri konzolne maske, ki jih danes hrani Pokrajinski muzej v Celju⁴⁵³ in bi naj bile po njegovem mnenju iz prezbitერიja minoritske cerkve.⁴⁵⁴

Čeprav v okviru zadane naloge ne moremo natančneje pojasniti celotnega gradbenega razvoja minoritske cerkve v Celju, se kljub temu želim ustanoviti tudi pri arhitekturni zasnovi srednjeveške samostanske cerkve. Med raziskovanjem sem namreč uspel najti doslej nepoznan načrt predelav minoritskega samostana iz leta 1813 (sl. 83).⁴⁵⁵ Gre za tri ohranjene načrte, ki dosedanje vedenje stavbne zgodovine tako cerkve kakor tudi samostana predstavljajo v povsem novi luči. Iz načrtov se da razbrati celotna zasnova samostanskega kompleksa pred velikimi prezidavami, ki je do sedaj temeljila le na predpostavkah, zgrajenih na podlagi likovnih upodobitev vedut Celja. Načrti prinašajo izjemno odkritje, da je bil prezbitერი sestavljen iz štirih (!) križnorebrasto obokanih pol in petosminskega vzhodnega zaključka. Odkritje je preseglo vsa pričakovanja, saj se je doslej domnevalo, da je bil prezbitერი sestavljen največ iz treh pol in da je

⁴⁵⁰ Reprodukcijs pri STOPAR 1973, str. 114.

⁴⁵¹ OROŽEN 1880, str. 171, 177. Orožen tako omenja, da se je od prvotne, gotsko zasnovane cerkve do leta 1858 ohranil gotski zahodni portal in vse do sedaj tudi zakristijski portal. Leta 1856 Carl Haas omenja zelo zanimiv timpanon nad zakristijskimi vrati, pri tem pa poudarja, da je cerkev grozno restavrirana, HAAS 1857, str. 208.

⁴⁵² PESKAR 2005, str. 190.

⁴⁵³ Konzole je omenjal že Emilijan Cevc in jih povezal s hajdinsko-ptujskim delavniškim krogom, njihov nastanek pa postavil v prvo četrtino 15. stoletja, vendar je pri tem obžaloval, da ni znan kraj njihove proveniencie, glej: CEVC 1963, str. 164. Tudi sicer konzole v literaturi, ki se ukvarja s stavbnim razvojem minoritskega samostana v Celju, niso omenjene.

⁴⁵⁴ PESKAR 2005, str. 190.

⁴⁵⁵ StLA, Plänesammlung Staatliche Archive, M. 9/27, Nr. 1–3.

bil kot tak eden od najmonumentalnejših dolgih korov na Slovenskem, katerega dolžina ladje se je skladala z dolžino prezbiterija. Moje odkritje zdaj znova odpira vprašanje o tem, ali je bila cerkev že prvotno koncipirana v takšni tlorisni zasnovi ali pa se je to zgodilo šele za časa Celjskih grofov.⁴⁵⁶ V Sloveniji tako monumentalno zasnovanega dolgega kora, ki bi imel štiri obočne pole, ne zasledimo. Tekom nadaljnjih raziskav, ki sem jih opravil med pripravo pričujoče disertacije, sem uspel najti tudi s Celjem zagotovo neposredno povezani primerjalni spomenik. Po tlorisni zasnovi celjski tloris prezbiterija namreč vzporejam s tlorisno zasnovo frančiškanske, nekdanje minoritske (!) cerkve v Gradcu. Prezbiterija nista primerljiva le po zasnovi, marveč se skoraj povsem ujemata celo po dolžini in širini (Gradec: dolžina 25,3 m; Celje: dolžina 24,8 m). Prav tako pa sta graški in celjski prezbiterij med seboj primerljiva tudi po razmerju pravokotnih obočnih pol. Po številu obočnih pol je graški prezbiterij, katerega izgradnjo se postavlja v leto 1330,⁴⁵⁷ primerljiv s prezbiterijem dominikanskega samostana v Kremsu iz začetka 14. stoletja in je bil presežen le s petpolnim prezbiterijem dunajske avguštinske cerkve, ki je bila posvečena leta 1349, njegova izgradnja pa je potekala vse do izteka 14. stoletja.⁴⁵⁸ Sicer se obočnega sistema veliko manjšega prezbiterija minoritske cerkve v Mariboru zaenkrat še ne da rekonstruirati, glede na število ohranjenih opornikov pa Branko Vnuk domneva, da je imel štiri pole, vendar le dva križnorebrasta oboka, prav tako kot tudi prezbiterij minoritske cerkve na Dunaju.⁴⁵⁹ Kot sem že omenil, je Robert Peskar prav na podlagi slogovnih značilnosti omenjenih treh konzol postavil domnevo o izgradnji prezbiterija za časa Celjanov, in sicer po letu 1400, njihov izvor pa povezal s ptujskogorsko delavnico. Ob tem bi sam rad spomnil še na danes neohranjeni sklepnik z reliefom nimbiranega orla, ki ga je sicer na zunanjščini minoritske cerkve še videl vzidanega Jože Curk in ga sam datiral v zadnjo četrtino 14. stoletja.⁴⁶⁰ Vsekakor bo v nadaljnjih specialnih raziskavah potrebno na novo prevrednotiti vse v dosedanji literaturi delno postavljene hipoteze, ki pa bodo prav na podlagi načrta, odkritega in prvič interpretiranega prav v okviru pričujoče doktorske disertacije, veliko lažje rešljive. Odkritje omenjenih načrtov ponovno kaže na to, kako izjemno pomembno vlogo je celjski minoritski samostan zavzemal znotraj rodbine Celjskih grofov, ki so imeli v njem tudi grobnico.

⁴⁵⁶ Prim. HÖFLER 2006, str. 340.

⁴⁵⁷ BRUCHER 2000, str. 247–248.

⁴⁵⁸ O najnovejših odkritjih, povezanih s stavbno zgodovino dunajske avguštinske cerkve, gl. BUCHINGER-SCHÖN 2015a, str. 195–238.

⁴⁵⁹ VNUK 2015, str. 211.

⁴⁶⁰ CURK 1966, str. 26.

Dejstvo, da so se dali Celjski grofje pokopati v celjski minoritski cerkvi, izvemo le iz Celjske kronike. Med izjemnejšimi zapisi, ki so pomembni tudi s kulturnozgodovinskega vidika, izstopa opis pokopa in žalnih slovesnosti za zadnjim Celjskim grofom Ulrikom II., umorjenim v Beogradu leta 1456. Zaradi njegove pričevalnosti ta zapis navajam v celoti:

Ko se je torej vse to zgodilo, so položili mrtvo truplo plemenitega in knežjega grofa Ulrika v rakev, jo dobro zabili in odpeljali v Celje v pokop v grobnico tamkajšnjega samostana. Zelo so ga obžalovali njegova žena plemenita kneginja gospa Katarina in njegovi gospodje, vitezi in služabniki ter so ga knežje pokopali. In ko so obhajali tridesetnico, je prišlo mnogo knežjih svetovalcev in veliko žalnih poslanstev, o čemer bom nekaj malega povedal. V prvo je bila narejena in postavljena sredi božjega hrama celjskega samostana dragocena rakev. Sijajno je bila ogrnjena in pokrita s črnim suknom in okoli rakve je bilo lepo postavljenih veliko prižganih debelih sveč, ki so dajale svetlo luč. / Nato je bilo postavljenih dvanajst siromakov, lepo oblečenih v črnino, ki so stali v krogu okoli rakve znotraj debelih sveč in vsak je držal v roki gorečo voščenko. / In pred to rakvijo so pripravili oltar, na kateri so peli velike bilje. In ko so zapeli darovanjski spev in ko je položila plemenita kneginja gospa Katarina svoj dar na oltar in za njo mnogi vitezi in hlapci, so pripravili pet praporov, namreč celjskega, ortenburškega, žovneškega, zagorskega in peti je bil samo črna žalna zastava. Poleg vsakega praporja je bil tudi ščit in pozlačena čelada. Prinesli so jih zvesti vitezi in hlapci k rakvi in oltarju ter jih darovali. In za njimi je prišlo dvanajst sijajno okrašenih in lepo s črnim suknom pokritih konj. In na vsakem konju je sedel paž, oblečen v dragoceno črnino. Tako so jezdili k rakvi in oltarju ter darovali pri biljah in pred njimi je stopal oklepnik. / in ko se je opravilo darovanje praporov, ščitov, čelad in konj, se je ta oklepnik vrgel na tla. Tedaj je nekdo presunljivo zavpil in na ves glas kričal oklepniku: / Danes grofje in nikoli več! / in to je zaklical trikrat in nato na njem zlomil prapor. Tedaj se je v celjskem samostanu dvignila neznanska žalost in jokali so žene in mošje, da tega nihče ne more zadosti popisati.⁴⁶¹

Da so si minoritsko cerkev grofje Celjski izbrali za svojo grobno cerkev, lahko potrdimo tudi iz pregleda arhivskih virov, konkretno prvih dotacij minoritskemu samostanu in ustanavljanja večnih maš. Po mnenju Ignaza Orožna se je njihova grobnica morala nahajati pred velikim oltarjem, ki je bil postavljen ob vhodu v prezbiterij in je ločeval ladjo od meniškega kora.⁴⁶² Ob večjih preureditvah cerkve po požaru 1798 in po razpustitvi minoritskega samostana v letu 1808 je bila grobnica leta 1813 uničena. Iz nje so se ohranile le lobanje, ki so jih shranili za velikim oltarjem in jih je spremljal zapis: *Cellejensium Comitum ac Principum armis olim potentim, omnibus fortunis abundantium paucae reliquiae hic acquiescunt. Ludovicus imperator anno 1341 Fridericum Liberum a Sanegg primum Cellejensem Comitem creavit, cujus stirps anno*

⁴⁶¹ GOLIA 1972, str. 47–48. Golijev prevod primerjaj s Kronosovo izdajo Kronike Celjskih grofov: KRONES 1883, str. 127–129.

⁴⁶² OROŽEN 1880, str. 177–178.

*1456 interfecto Ulrico Comite interiit.*⁴⁶³ Danes so lobanje shranjene v celjskem Pokrajinskem muzeju.⁴⁶⁴ Vse do požara leta 1798 je na evangeljski strani glavnega oltarja visela tabla iz leta 1695 z zapisanimi imeni v cerkvi pokopanih grofov Celjskih.⁴⁶⁵ Iz zapisanega sledi, da se je njihova grobnica najverjetneje nahajala v prezbiteriju. Marjan Marolt omenja, da so se leta 1930 prav na podlagi zapisa v Celjski kroniki, pri čemer so se naslanjali na Orožnov zapis in sklepali, da je vhod v grobnico na levi strani ladje ob oltarju, lotili iskanja grobnice, vendar jim je ni uspelo najti.⁴⁶⁶ Kot dokaz, da Celjski grofje niso imeli svoje grobnice v ladji, lahko navedem več arhivskih virov, iz katerih je razvidno ne le to, da je bilo v ladji cerkve v 15. stoletju več grobnic, ki pa so pripadale drugim osebam, kar dokazuje, da so imeli Celjani svojo grobnico v prezbiteriju, poleg tega pa nam arhivske listine omogočajo tudi rekonstrukcijo srednjeveške ladje, razodevajo nam patrocinije srednjeveških oltarjev in njihovo postavitve v ladji.

Glede na tipologijo arhitekture beraških redovnih cerkva je bil po mojem mnenju najverjetneje na slavoločno steno prislonjen letner z nizom kapel, ki je ločeval meniški prezbiterij od ladje, namenjene laikom.⁴⁶⁷ Po mnenju Branka Vnuka sta prav takšno zasnovo imeli tudi obe, celjski najbližji minoritski cerkvi na Ptuju⁴⁶⁸ in v Mariboru,⁴⁶⁹ katerih letner je obsegal po tri oltarje. Primerjalno k temu in na podlagi ohranjenih arhivskih listin lahko sklepamo na prav tolikšno število oltarjev tudi pod letnerjem celjske minoritske cerkve. Pod njim sta se najverjetneje nahajala oltarja, posvečena sv. Maksimilijanu in sv. Frančišku, pri katerih je Adelajda Ortenburška, vdova Ulrika I. Celjskega, leta 1386 ustanovila dve večni maši.⁴⁷⁰ Lokacijo obeh oltarjev lahko določimo na podlagi listine iz leta 1405, s katero je Konrad Arneški ustanovil peto mašo pri Marijinem oltarju zraven oltarja sv. Frančiška.⁴⁷¹ Osrednji oltar pod letnerjem je bil torej posvečen Mariji, patroni minoritske cerkve, ob njem se je na evangeljski strani nahajal oltar

⁴⁶³ OROŽEN 1880, str. 178.

⁴⁶⁴ Za njihovo analizo gl. ZUPANIČ SLAVEC 2002.

⁴⁶⁵ OROŽEN 1880, str. 179–180.

⁴⁶⁶ MAROLT 1931, str. 61.

⁴⁶⁷ O razvoju tipologije in namembnosti letnerja na primeru srednjeveških cerkva v nemško govorečih deželah glej objavljeno doktorsko disertacijo Monike Schmelzer, SCHMELZER 2004.

⁴⁶⁸ VNUK 2016, str. 11–13.

⁴⁶⁹ VNUK 2015, str. 208.

⁴⁷⁰ OROŽEN 1880, str. 154–155; WEISS 2002, Q 1386-0617a.

⁴⁷¹ Na listino je opozoril Robert Peskar, gl. PESKAR 2005, str. 189. Listino je transkribiral Božo Otorepec; ZIMK, CKSL (1405, marec 25): »/.../ auf unserer frawn alter neben sand Francziscen alter /.../«. Regest listine objavljen v: OROŽEN 1880, str. 155; WEISS 2002, Q 1405-0325.

sv. Frančiška,⁴⁷² ustanovitelja reda manjših bratov, na listni strani pa po mojem mnenju oltar škofa in mučenca sv. Maksimiljana, domnevno rojenega v rimski Celei. V cerkveni ladji sta se v 15. stoletju nahajala še najmanj dva oltarja. Leta 1428 se omenja oltar sv. Križa, pred katerim so imeli grobnico gospodje Soteški⁴⁷³ in se je nahajal ob južni steni pri zahodnih vratih.⁴⁷⁴ Leta 1492 pa je Andrej Hohenwarter, habsburški glavar v Celju, ustanovil večno mašo pri oltarju sv. Bernarda.⁴⁷⁵ Ladja cerkve je bila namenjena torej pokopu pomembnejših posameznikov in družin, kar ne izpričuje le grobnica gospodov Soteških. Peter Smalczhafen je v svoji oporoki leta 1400 celjskim minoritom za svoj pogreb zapustil vsoto denarja.⁴⁷⁶ Celjski konvent se je leta 1417 zavezal, da bo za Katarino Rifniško, vdovo Petra Fürstenfelderja, in njeno družino opravljal obletno mašo z zadušnimi obredi in vzdrževal večno luč ob njenem grobu, ki se nahaja pred prezbitarijem.⁴⁷⁷ Leta 1422 pa se omenja grob Ota Polana iz Gorišnice in njegove žene Diemute Vischlin.⁴⁷⁸ Nagrobnike v ladji omenja tudi oglejski patriarh Francesco Barbaro v vizitaciji leta 1594.⁴⁷⁹

Navedeno je potrebno razumeti v kontekstu pridobljene pravice manjših bratov do pokopa bogatih plemičev in meščanov, o čemer piše Jože Mlinarič.⁴⁸⁰ Navaja, da so jim ti pokopi zagotavljali trajne beneficije, s čimer so bratje pridobili premoženje. Privoljenja papežev za tovrstne pokope so sprožila val mašnih in drugih ustanov, saj so si ugledni in bogati ljudje izjemno prizadevali, da bi bili pokopani v cerkvah namesto na župnijskem pokopališču. Še bolj priljubljena možnost pa so bili samostani, ki so zagotavljali molitve redovnikov kot večnih varuhov grobov. V zvezi s pravicami do pokopa je seveda prihajalo do konfliktov; manjšim bratom sta jo ponovno zagotovila papež Bonifacij VIII. leta 1300 in nato tudi papež Sikst IV. leta 1474.⁴⁸¹ V tem kontekstu torej lahko razumemo tudi grobove v celjskem samostanu. Številne pokope, ki jih izpričujejo navedene arhivske listine, bi lahko razumeli tudi kot neposredno

⁴⁷² Prim. OROŽEN 1880, str. 172. Orožen navaja, da se je Frančiškov oltar na tej lokaciji nahajal vse do požara cerkve leta 1798.

⁴⁷³ ZAC, L 1 Min (1428, marec 7). Listina je dostopna na medmrežni bazi www.monasterium.net. Prim. OROŽEN 1880, str. 178.

⁴⁷⁴ Tudi ta oltar najdemo na tem mestu še v Orožnovem popisu oltarjev do požara leta 1798, OROŽEN 1880, str. 173. Prav tako: MAROLT 1931, str. 61.

⁴⁷⁵ ZAC, L 10 Min (1492, avgust 10). Listina je dosegljiva tudi v medmrežni bazi www.monasterium.net.

⁴⁷⁶ WEISS 2002, Q 1400-0718.

⁴⁷⁷ WEISS 2002, Q 1417-0620.

⁴⁷⁸ WEISS 2002, Q 1422-1029.

⁴⁷⁹ OROŽEN 1880, str. 59.

⁴⁸⁰ MLINARIČ 1989, str. 48.

⁴⁸¹ MLINARIČ 1989, str. 50.

posnemanje Celjskih grofov. Še več, s pokopom so bili tej najpomembnejši srednjeveški rodbini na Štajerskem tudi fizično blizu.

Iz arhivskih virov se da razbrati tudi vloga Celjskih grofov kot dobrotnikov minoritskega samostana. Tako že Friderika I. srečamo kot velikega dobrotnika dominikancev in manjših bratov na Ptujju, kartuzijanov v Žičah in Jurkloštru ter še nekaterih drugih samostanov. V navezavi na manjše brate v Celju je Friderik omenjen leta 1348, ko je dal v samostanu pozidati kapelo Vseh svetnikov in ob tem samostan tudi obdaril. Naslednjo darovnico je za celjski samostan nato izdal Herman I. leta 1369, le eno leto po smrti svojega brata Ulrika I. Leta 1370 se je generalni minister manjših bratov zavezal k ohranjanju spomina in številnim molitvam za Hermana I., ker se je izdatno izkazal kot dobrotnik manjših bratov. Herman je manjše brate obdaril še leta 1374, le eno leto po njegovi smrti leta 1386 pa je darovnico izdala tudi njegova žena Katarina.⁴⁸² Iz izpostavljenih darovnic pa ni razvidna le darežljivost Celjskih grofov do njihovega samostana, temveč tudi njegova umetnostna podoba: kot nova ustanova je namreč omenjena Friderikova kapela Vseh svetih, omenjata se oltarja sv. Maksimilijana in sv. Frančiška ter številne večne luči za glavni oltar, posvečen Materi božji. Iz zapisa v Celjski kroniki izvemo, da so prav pred velikim oltarjem grofje imeli tudi svojo družinsko grobnico. Na podlagi novih stavbnogodovinskih interpretacij, ki jih omogoča najdba omenjenih načrtov, pa se odpira tudi vprašanje, ali so Celjski grofje svojo grobnico v prezbiteriju imeli že od samega začetka. Na podlagi prvih dveh darovnic, ki ju je za minoritski samostan izdal Herman I. Celjski in bi ju lahko razumeli kot neke vrste ustanovni listini, saj so se sami minoriti na njiju vedno znova tudi sklicevali, smemo domnevati, da je vsaj v začetku za Celjane imela zelo pomembno mesto prav kapela Vseh svetnikov, ki jo je ustanovil Friderik I. in se je nahajala v križnem hodniku. Herman I. v obeh omenjenih darovnicah namreč ni določil le minimalnega števila menihov, ki naj bivajo v samostanu, marveč jim je zagotovil tudi dotacije. V zameno za to pa so se menihi obvezali, da bodo za njega in njegove potomce *bitten sullen haymleych und offentlich mit messen und mit allem gotsdienst den sy thün oder thun migen in allen sachen williklichen und getrenlich in der weyse das die erstmesse vor dem ambt gesprochen werde in der capellen und die anderen darnach als yr ordnung sagt und gesatz hat.*⁴⁸³ Iz listine iz leta 1369 pa izhaja tudi, da Herman

⁴⁸² MLINARIČ 1999, str. 125–142.

⁴⁸³ Listina je ohranjena le v prepisu: StLA, AUR 3061e (1369, maj 8). Transkript listine se glasi: *Wir graf Herman von Cili verichten für uns al unß erben und nachkomen mit disem brief und thun künd das wir umb die gelübte die uns und al unser erben und nachkomen der ersam man brüeder Pürkhart minder brüder orden zu den zeytten*

ne ustanavlja večne maše, ki se naj opravlja za Celjske, na velikem oltarju v cerkvi, kot bi to pričakovali, temveč v kapeli Vseh svetnikov, ki jo je dal pozidati njegov oče. V njej se naj tudi opravlja prva maša dneva. Iz naslednje listine iz leta 1374 pa izvemo, da Herman potrjuje vse našeto, ob tem pa ustanavlja tudi večno luč v kapeli sv. Janeza v križnem hodniku.⁴⁸⁴ Glede na prvotni patrocinijski kapele, torej Vseh svetnikov, je vsekakor najverjetneje, da gre za isti kapeli, le da se je med tem patrocinijski spremenil. Temu v prid bi govoril prav prvotni patrocinijski Vseh svetnikov, ki je to vsekakor omogočal.

minister in der prouintz zu Österreych für sich selben und für al minister die nach ym künfftig werdent und mit rat und güten willen der brueder deß eegenanten ordens in der gemayn und in der pesonder in der egenanten prouintz gelob verhayssen tan und gemacht hat als der brief sagt den wir von ym darumb haben und als hie in dem brief von wort zu wort geschriben stet. Des ersten das sy haben sollen zwelf briester ewickleychen in dem conuent der brüder datz Cili got zeloben und allen unsern vordern seel zetrost und zu hilfe die für uns bitten sullen haymleych und offentlich mit messen und mit allem gotsdienst den sy thün oder thun migen in allen sachen williklichen und getrenlich in der weyse das die erstmesse vor dem ambt gesprochen werde in der capellen und die anderen darnach als yr ordnung sagt und gesatz hat. Und wen das wer das ain briester unter ynen abgienge von todtz wegn so sol der minister ayn andern an sein stat herwider sanden so er schirist mag an aller geferd. Wer auch daz ir ayner zwen oder mer von siechtums wegen nicht messe haben möchtn ain tag zwen drey oder vier ongeuerde des sullen sy auch unentgolten sein. Es sullen und migen auch die brüder in dem egenanten ckloster datz Cili nach yres ordens gewonhayt samlen inyren termineien ain weg als den andern zu dem ckloster und ze dienst werden edlen und unedlen erbern leyttin wo sy geladen werdent zu pifelen oder jartägen an all yrrung gelobt und verhayssen haben laben und pinden uns seyn auch mit disem briff für uns für al unser erben und nachkomen den egenanten zwelf briestern al jar ierlich zu geben unser almüsen lautterlich durch gots willen zwenundfünfftzig muth waytz und rocken, halbs waytz und halbs rocken unser hofmaß datz Cili zwayhundert wasser emper weins und zu yrem gewandt vier und zwayntzig marckh phennig und sullen yn das alle jar ierlich alzeit ye zwischen sant Michelstag und weyhnachten raychen und geben in yr ckloster datz Cili an al yr mie. Das da daz stet und unzerbrochen beleybe ewigklichen darüber geben wir in disen brieff versigelten mit unserm egenanten graf Hermans von Cili anhangunden insigl zu ayner gantzen zezeugnuß der warhayt und geben datz Cili an sant Oswaltstag nach Crists gepurd tausent jar drey hundert jar darnach in dem newnundsechtzigisten jare.

⁴⁸⁴ Listina je ohranjena le v prepisu: StLA, AUR 3202b (1374, september 29). Transkript se glasi: *Wir graf Herman veyechten für uns unsern sun graf Herman und für unsern vettern graf Wilhalmen von Cili und für al unser erben und thun kundt offentlich an dem brief das wir mit den myndern brüder in dem kloster datz Cili sant Franciskan ordens also yberain komen sein das wir yn umb die ewig fruemß die sy teglich habent und haben sullen in sant Johannis capellen in dem creutzganckl und von ewigen licht daselbs das tag und nacht prinnen sol und von zwayen ewigen liechten in dem chor die auch tag und nacht prynnen sullen als der brief sagt den sy uns darüber geben haben, alle jar jerlich geben wellen und geben sullen zehen phund phennig Wiener mintze und zwelf briestern daselbs vier und zwayntzig marckh Wiener oder Grätzer pfennig alle jar jerlich für das gewand und wir sullen sen desselben geltz als mit eyinander ausrichten mit peraytten gelt jerlich ye zwischen sand Michelstag und sant Mertens tag ga rund gantzlich und wir haben sew darub geweyst und weysen sy auch wissentlich mit dem brief auf mawt gericht und stewr datz Cili und schaffen auch mit allen unsern ambtlewten die dy egenanten maut gericht und stewr von unserwegwn imm haben und wellem gar ermsilich das sy die obgenanten brüeder in dem egenanten kloster datz Cilli das vor geschriben geltz davon furderlich entrichtent und pezalent ye jn der zeit und frist jerlich als vor in disem brief beschriben und vermerckt ist ga rund gantzlich also das daz ain fürgang furbaz habe und gewinne vor allen andern unsern geschefte und der stat, und das sy die sache an uns fürbaß nicht pedürffen zebringen. Und welcher der selben unser ambtlewt in das wolt verziehen oder verzüg in geuerd der sol in all yr scheden den sy dauon nement gelten und ablegen mit sambt dem erkenn. Das ist gantzlich unsermaynung, mit urkunt ditz briefs der pesigelt ist mit unserm des obgenanten graf Hermans von Cili anhangunden insigl und geben datz Cili an sant Michels tag ze herbste nash Crists gepurd dreyzehnhundert jar narnach in dem vier und sibentzigisten jare.*

Iz obeh listin torej sledi, da so Celjani oziroma konkretnije Herman I. Celjski posebno pozornost namenjali kapeli Friderika I. Celjskega, ki se je nahajala v pritličju križnega hodnika. Prav v tej kapeli bi se naj večno opravljala *memoria* za njih. Jože Curk omenja, da je bila kapiteljski dvorani v celjskem minoritskem samostanu pridana kapela.⁴⁸⁵ Po mojem mnenju gre pri tem prav za kapelo, ki jo je dal ustanoviti Friderik I., njen tloris pa nam razkriva omenjeni novo odkriti načrt. Kapelo lahko enačimo s samostansko kapiteljsko dvorano v vzhodnem traktu križnega hodnika, steno katerega sta levo in desno ob vhodu v dvorano členili dve okenski odprtini, kar poznamo tudi iz drugih srednjeveških samostanov (npr. Ptuj minoriti, Ptuj dominikanci, Stična cistercijani). Kapiteljska dvorana je obsegala pravokoten prostor, na katerega se je preko majhnega, najverjetneje šilasto zaključnega slavloloka navezoval enopolni petosminski zaključek. Z zunanje strani so jo obdajali oporniki. Število prvotnih okenskih odprtin iz načrta ni razvidno, domnevali pa bi po mojem mnenju lahko, da je bila dvonadstropna. Drugo nadstropje je bilo verjetno pridano med prezidavami vzhodnega samostanskega trakta. Zaenkrat nimamo dokazov, da bi se to zgodilo še za časa Celjskih grofov. Čeprav ne vemo, ali je Friderikovo kapelo predstavljal le vzhodni zaključek kapiteljske dvorane ali celoten prostor, lahko na podlagi primerjave z Jakobovo kapelo v križnem hodniku minoritskega (!) samostana v Gradcu, ki je bila prav tako kot prezbiterij cerkve obnovljena okoli leta 1330,⁴⁸⁶ domnevamo, da je kot kapela funkcioniral celoten prostor. Enak primer zasledimo tudi v cistercijanskem samostanu Neuberger an der Mürz, kjer je bila prav tako na vzhodni strani križnega hodnika postavljena kapela, ki je bila posvečena leta 1340. Kapela je funkcionirala tudi kot kapiteljska dvorana, v njej pa je bil pred oltarjem Vseh svetih pokopan njen ustanovitelj Oton Veseli Habsburški.⁴⁸⁷

Glede na vse omenjene darovnice in glede na omenjene primerjave tako dopuščam možnost, da bi lahko vsaj prvi člani rodbine Celjskih grofov, med njimi tudi Friderik I., bili pokopani v kapeli v vzhodnem traktu križnega hodnika celjskega minoritskega samostana. Ne nazadnje bi na to lahko namigovala tudi ustanova večne luči, ki se sicer povezuje z evharistijo. Poleg tega je iz navedenih listin tudi razvidno, da so večne luči označevale grob. Na tej točki pa se moramo v obravnavi vrniti k celjskemu timpanonu, saj v literaturi prevladuje mnenje, da njegova sedanja lokacija ni prvotna, kar ne nazadnje potrjuje tudi heterogeni izgled zasnove celotnega portala, v katerega je zdaj umeščen. Če želimo priti do odgovora o prvotni lokaciji, je potrebno v

⁴⁸⁵ CURK 1993, str. 138–139.

⁴⁸⁶ BRUCHER 2000, str. 249.

⁴⁸⁷ CHIBIDZIURA 2001, str. 84–94.

obravnavo pritegniti tudi vprašanje njegove funkcije, čemur pa je posvečeno naslednje podpoglavje.

4.1.2.2 Celjski timpanon in njegova memorialna funkcija

Zadnji, ki je poskušali najti prvotno lokacijo celjskega timpanona, je bil Aleš Stopar. Kot prvotno lokacijo timpanona je predlagal fasadno, zahodno steno cerkvene ladje.⁴⁸⁸ Takšna postavitev bi bila vsekakor mogoča, saj bi timpanon tako označeval zahodni glavni portal cerkve. V neposredno primerjavo bi lahko pritegnili vsaj pred kratkim odkrite fragmente glavnega portala minoritske cerkve v Mariboru, ki je bil sicer umeščen v severno steno ladje. Pri tem Branko Vnuk ugotavlja, da je bil timpanon poslikan s prizorom Marije na prestolu s svetniki.⁴⁸⁹ Kot vemo že iz zapisov Ignaza Orožna, je minoritska cerkev v Celju premogla bogato profiliran portal, ki pa se na žalost ni ohranil. Njegova profilacija pa je razvidna iz ohranjene risbe Carla Haasa.⁴⁹⁰ Glede na širino portala, ki je razvidna iz novo odkritega načrta in je merila vsaj 1,6 m, umestitev timpanona na to mesto najverjetneje ni možna, ker je slednji dosti ožji. Bi pa prav s to pozicijo nedvomno izkazoval premišljen ikonografski program, ki bi s ponovitvijo milostnega kipa iz cerkve sledil osi proti glavnemu oltarju in nedvomno izpričeval pomembnost Celjskih grofov.

Ustavimo se še pri možnosti, da je timpanon vseeno *in situ*. Takšna prvotna pozicija se glede na vsa predstavljena nova odkritja in interpretacije zdi celo najverjetnejša. Prehod, nad katerim se nahaja timpanon, je namreč nekoč nedvomno vodil v križni hodnik in tako omogočal dostop do omenjene kapele.⁴⁹¹ S takšno interpretacijo bi tudi ikonografija celjskega timpanona postala razumljivejša. Še posebej to velja za angela, ki na gledalca naslavljata izrazito žalost. Prav slednje pa odpira tudi nove možnosti interpretacije, kdo od Celjskih grofov je na timpanonu pravzaprav upodobljen. Glede na slabo ohranjenost timpanona in njegovo heterogeno slogovno

⁴⁸⁸ STOPAR 2007, str. 48. Drugačno lokacijo po Stoparju povzema FUGGER GERMADNIK 2014, str. 48, ki navaja, da naj bi Stopar timpanon postavljaj nad portal južne stene. Takšna ponujena možnost ne more veljati, saj je bil timpanon tega portala najverjetneje le poslikan, kar se še danes da sklepati po ohranjenih sledih polihromacije. Na obstoj kakšnega drugega portala v južni steni pa iz do sedaj opravljenih restavratorskih del ni mogoče sklepati.

⁴⁸⁹ VNUK 2015, str. 209.

⁴⁹⁰ StLA, Nachlaas Carl Haas, Cilli.

⁴⁹¹ Kljub temu pa ob tem ni mogoče izključiti niti možnosti, da timpanon vendarle ni *in situ*, saj bi lahko označeval sam vhod v kapelo Celjskih v križnem hodniku; njegove mere bi to vsekakor dopuščale. Po drugi strani pa bogatejše in ikonografsko zanimivejše portale v križnih hodnikih zasledimo le pri kontemplativnih redovih (prim. npr. Neuberg an der Mürz), ne pa tudi pri beraških redovih. Za potrditev hipoteze o prvotni lokaciji timpanona nad vhodom v kapiteljsko dvorano mi tako v arhitekturi beraških redov zaenkrat še ni uspelo najti ustrezne primerjave.

zasnovo, njegove datacije ni mogoče z gotovostjo postaviti. Sam jo na podlagi ohranjenih arhivskih virov vidim v širšem razponu šestdesetih let 14. stoletja. Robert Wlattnig domneva, da sta na timpanonu upodobljena Herman I. in Ulrik I.⁴⁹² Če to drži, potem leva figura, ki bi jo lahko prepoznali kot starejšo, predstavlja Ulrika I., desna pa Hermana I., ne pa obratno, kot navaja Wlattnig. Glede na veliko »ustanovniško« vlogo, ki je razberljiva iz predstavljenih pisnih virov in jo zavzema Herman I. Celjski, smemo vsaj v eni od upodobljenih figur zagotovo prepoznati njega.

Vojvodska vizitacija iz let 1544/45 o cerkvi pravi: *Das closter ist anfengkhlich durch graff Hörman von Cillj auch volgundts durh graff Friederichen von Cillj und graven zu Orttenburg gestiftt worden. Ain prior wird durch den provintziall zu Pettaw elegiert.*⁴⁹³ Tako je neizpodbitno dejstvo, da so Celjski grofje zavzemali ustanovniško vlogo minoritskega samostana v Celju, ki so jo morali menihi tudi po njihovi smrti negovati dalje. Na to kaže ob vseh predelavah, ki so se zgodile v cerkvi, tudi častitljivo ohranjanje timpanona, ki je moral imeti posebno memorialno vrednost. Ne nazadnje pa to po mojem mnenju dokazuje tudi samostanski pečat, najverjetneje iz 16. stoletja, na katerem je v primerjavi s srednjeveškim pečatom celjskega konventa v priprošnji k Mariji naslovljeno skupino menihov zamenjala skupina vitezov, ki bi jih lahko prepoznali kot upodobitve Celjskih grofov. Na podlagi povedanega, lahko ugotovimo, da tako izrazite memorialne funkcije, kot se jo da prepoznati na celjskem timpanonu, pri drugih donatorskih podobah, obravnavanih v tej disertaciji, ne zasledimo.

4.2 Slikano okno z upodobitvijo vojvode Alberta III. Habsburškega v cerkvi sv. Erharda v Breitenauu

Srednjeveška breitenavska slikana okna so obravnavale številne razprave, v katerih se avtorji niso ukvarjali le z njihovo umetnostnozgodovinsko umestitvijo, temveč so se osredotočali tudi na njihovega prominentnega naročnika. Na enem izmed slikanih oken je namreč upodobljen avstrijski vojvoda Albert III. Habsburški. Kljub temu pa nekatera vprašanja ostajajo odprta oziroma, kot je to v svoji sežeti študiji o breitenavskih slikanih oknih v monografiji o Breitenauu iz leta 1989 navedel Ernst Bacher, zahtevajo poglobljene nadaljnje študije:

⁴⁹² WLATTNIG 1995, str. 152.

⁴⁹³ HÖFER 1992, str. 248.

*Es ist dies aber ein Abschnitt der österreichischen Kunstgeschichte, wo die Präzisierung verschiedener Aspekte und Zusammenhänge aufgrund der bescheidenen Anzahl erhalten gebliebener Denkmäler sehr schwierig ist, in dem die Glasgemälde von St. Erhard aber eine wichtige Position einnehmen, wobei auch die Umstände der wohl unmittelbar mit dem Edelmetallbergbau im Breitenauer Tal zusammenhängenden herzoglichen Stiftung auch noch einer näheren kunsthistorisch-wirtschaftsgeschichtlichen Studie wert wären.*⁴⁹⁴

Vendar pri iskanju konteksta Albertovega naročila breitenavskih slikanih oken, ki ga Bacher povezuje tudi s pridobivanjem plemenitih kovin v breitenavski dolini, ne gre spregledati širšega družbenega ozadja. Če sedanja postavitev donatorske podobe odgovarja izvorni, se je na njej Albert skupaj s svojima ženama obračal k slikanemu oknu z upodobitvijo sv. Erharda, zavetnika breitenavske cerkve. Takšen način prezentacije izstopa med ohranjenimi upodobitvami Alberta, saj se na nobeni izmed njih ne priporoča kateremu od svetnikov. V nadaljevanju bom zato poskušal ob interpretaciji donatorske podobe raziskati ozadje Albertovega češčenja sv. Erharda, ki bi lahko pripeljalo tudi do naročništva breitenavskih slikanih oken. Med študijem historiata dosedanjih raziskav Albertove donatorske podobe so se odprli tudi povsem novi pogledi na vojvodova naročila slikanih oken in njihovih funkcij. K temu je ključno prispevalo odkritje fotografije, ki sem jo uspel najti v fotografski zapuščini Johanna Grausa na Inštitutu za umetnostno zgodovino Univerze v Gradcu. Le-ta nedvoumno dokazuje, da je obstajala še vsaj ena srednjeveška Albertova upodobitev na slikanem oknu, podobna breitenavski, kar odpira povsem nove možnosti nadaljnim raziskavam.

4.2.1 Uvod s predstavitvijo problematike breitenavske donatorske podobe

Donatorska podoba vojvode Alberta III. Habsburškega (vladal 1365–1395) se nahaja na steklu gotskega okna v južni stranici prezbiterija današnje župnijske in romarske cerkve sv. Erharda v kraju St. Erhard in der Breitenau (sl. 56). Večji del slikanih oken je bil uničen ob požaru leta 1777, ohranjena originalna stekla s figuralnimi upodobitvami pa so danes prezentirana skupaj z rekonstruiranimi arhitekturnimi stekli iz 19. stoletja v dvodelnih oknih severne in južne stranice petosminskega zaključka prezbiterija. Sodeč po ohranjenih vitrajih, je ikonografski program moral obsegati najmanj pasijonski cikel, upodobitve iz Kristusovega in Marijinega življenja ter

⁴⁹⁴ BACHER 1989, str. 119.

vrsto apostolov, ki so bržkone zapolnjevali stekla oken celotnega prezbiterja.⁴⁹⁵ Na slikanem oknu z donatorsko podobo je Albert upodobljen s svojima ženama, kar poleg heraldičnih znamenj sporoča tudi dvovrstični napis na zgornjem robu okna: *Albertus dux Austrie et Styrie et Carintie etcetera et uxores eius*. Po številnih poročnih dogovarjanjih⁴⁹⁶ se je leta 1366 poročil z Elizabeto Luksemburško, hčerko cesarja Karla IV., dve leti po njeni smrti, leta 1375, pa z Beatrix Zollersko, hčerko nürnberškega gradiščana Friderika V. Ker je Albert na napisu naveden tudi kot štajerski vojvoda, je bil v literaturi doslej čas nastanka vitrajev postavljen v zaključno obdobje njegovega vladanja.⁴⁹⁷ Štajerska je namreč po delitvi oblasti v skladu z Neuberško pogodbo leta 1379 pripadla mlajšemu bratu Leopoldu. Albert je začel z njo ponovno upravljati šele po njegovi smrti leta 1386. V dosedanjih študijah pa je bilo spregledano dejstvo, da je uporaba nazivov in vladarskih simbolov celotnega ozemlja kljub delitvi ostala skupna,⁴⁹⁸ torej Albertov naziv štajerski vojvoda ne pomeni nedvomnega *ante quem non*. Kljub temu pa dosedanja časovna umestitev vitrajev ni sporna, saj jih tudi slogovne značilnosti umeščajo v čas tik pred letom 1390.⁴⁹⁹ Pripisani so tako imenovani vojvodski delavnici, ki je delovala v krogu dunajskega dvornega miljeja, za začetek njenega formiranja pa velja zasteklitev Bartolomejeve kapele v dunajski cerkvi sv. Štefana v sedemdesetih letih 14. stoletja.⁵⁰⁰ Poleg breitenavskega cikla so vojvodski delavnici pripisana še slikana okna v cerkvi Maria am Gestade na Dunaju,⁵⁰¹ t. i. Schwarzenau-Kuenring slikana okna neznane provenience, zdaj v Germanskem nacionalnem muzeju v Nürnbergu,⁵⁰² slikana okna iz grajske kapele v Ebreichsdorfu (naročniki gospodje iz Tirne), zdaj v Metropolitanskem muzeju v New Yorku,⁵⁰³ slikana okna v samostanski cerkvi v Vetrinju/Viktring (med naročniki nastopajo tudi gospodje Ptujski),⁵⁰⁴ slikana okna v lasti Muzeja za uporabno umetnost na Dunaju, najverjetneje iz predprostora grajske kapele sv. Rešnjega telesa

⁴⁹⁵ O breitenavskih slikanih oknih glej predvsem: ALBENSBERG 1957 in BACHER 1989 (oba navajata tudi pregled starejše literature). Del novih spoznanj, predstavljenih v tem poglavju doktorske disertacije, je objavljen v: BENCE 2016.

⁴⁹⁶ LANZENWEGER 1979, str. 56 in naslednje.

⁴⁹⁷ ALBENSBERG 1957, str. K 155; BACHER 1978, str. 164; BACHER 1989, str. 119.

⁴⁹⁸ LACKNER 2002, str. 22; SAUTER 2003, str. 243.

⁴⁹⁹ BACHER 1979, str. XXXIX; BACHER 1996, str. 248, kat. 152a, 152b; SCHMIDT 2000, str. 478.

⁵⁰⁰ O vitrajih t. i. dunajske vojvodske delavnice glej predvsem: FRODL KRAFT 1992 in tudi SCHMIDT 2000.

⁵⁰¹ FRODL KRAFT 1962, str. 72–107.

⁵⁰² *Mittelalter* 2007, str. 248–250, kat. 358.

⁵⁰³ BUCHINGER-OBERHAIDACHER HERZIG-WAIS WOLF 2015, str. 395–427. Gre za preostanek petih slikanih oken, od katerih so štiri od leta 2011 del razstave v t. i. *Traditionsraum I*. (Altes Museum) v gradu Dunajskega Novega mesta, eno slikano okno iz tega cikla pa se še vedno nahaja v Muzeju za uporabno umetnost na Dunaju (MAK).

⁵⁰⁴ VIDMAR 2006, str. 217–227.

v Dunajskem Novem mestu,⁵⁰⁵ in slikana okna v kapeli bratov Wehinger v križnem hodniku samostana Klosterneuburg.⁵⁰⁶ Breitenavska slikana okna predstavljajo tisto delo znotraj delavniškega opusa, v katerem se že lahko prepoznajo modifikacije stilnih in ikonografskih izhodišč, ki so potem ob koncu stoletja pripeljale do izoblikovanja internacionalnega sloga v dunajskem slikarstvu.⁵⁰⁷ Breitenavska donatorska podoba je nastala ob naslonu na do tedaj v okviru delavnice že realizirana slikana okna, na katerih so bili del prizora tudi donatorji. Ena od takšnih donatorskih podob bi bila lahko upodobitev Henrika Streuna Schwarzenauskega in njegove žene Ane Kuenring na slikanem oknu neznane provenience iz osemdesetih let 14. stoletja, ki jo danes hranijo v Germanskem nacionalnem muzeju v Nürnbergu (sl. 85).⁵⁰⁸ Kot vzor pa je tudi breitenavska podoba sama služila kasnejšim upodobitvam. Tako jo šablonsko povzema donatorska podoba (najverjetneje) Hartnida IV. Ptujskega z ženo iz družine gospodov Lipskih (ene od vej visoke plemiške češke rodbine Ronovcev) v cistercijanski samostanski cerkvi v Vetrinju/Viktring na Koroškem, nastala okoli leta 1390 (sl. 86).⁵⁰⁹ Posnemanje Albertove upodobitve je razvidno tudi iz epitafa Ulrika Reichenekerja, hranjenega v zbirki graške Alte Galerie, ki je nastal po letu 1410 in se je prvotno nahajal v župnijski cerkvi sv. Jurija v Pürggu (sl. 87).⁵¹⁰ Kako daljnosežen je bil odmev Reichenekerjevega epitafa, pa kaže epitaf Wierzbietyja Braniškega iz cerkve v Ruszczyju, nastal pred letom 1425, v zbirki krakovskega Narodnega muzeja (sl. 88).⁵¹¹

Donatorsko podobo Alberta in obeh žena pa lahko na podlagi upodobitvenih značilnosti primerjamo tudi z gradivom, zbranim v sklopu obravnave razvoja donatorske podobe na Štajerskem. Po likovni formulaciji sta ji najbližji upodobitev Ortolfa II. Teufenbacha in njegove žene Kunigunde na slikanih oknih v severnem oknu poligonalnega zaključka prezbiterja romarske cerkve v Straßenglu iz tretje četrtine 14. stoletja (sl. 67),⁵¹² ter upodobitvi Katarine Wilthausen in njenega očeta Rudolfa Liechtenstein-Muravskega na naslikanem epitafu v župnijski cerkvi v Murauu iz leta 1377 (sl. 32).⁵¹³ Čeprav gre napram breitenavski donatorski

⁵⁰⁵ FRODL KRAFT 1962, str. 240–246.

⁵⁰⁶ FRODL KRAFT 1972, str. 199–219.

⁵⁰⁷ BACHER 1989, str. 119; SCHMIDT 2000, str. 79.

⁵⁰⁸ *Mittelalter* 2007, str. 119, sl. 240.

⁵⁰⁹ VIDMAR 2006, str. 225, sl. 11.

⁵¹⁰ BRUCHER 2000, str. 32–33.

⁵¹¹ DOBRZENIECKI 1969, str. 25–26. Za podatke se zahvaljujem dr. Wojciechtu Marcinkowskemu iz Narodnega muzeja v Krakovu.

⁵¹² BACHER 1979, str. 143–144.

⁵¹³ LANC 2002, str. 285–287.

upodobitvi za starejši deli, lahko že pri njiju dveh zasledimo kodifikacijo podajanja donatorskih upodobitev, ki jo v tej obliki srečujemo vse do konca 14. stoletja. Pri tem izrazito izstopa karakterizacija upodobitve donatorjev, ki ne izpričuje le njihove pobožnosti, temveč tudi njihovo družbeno-socialno vlogo. Moški so dosledno upodobljeni kot vitezi, z detajlno izrisanimi viteškimi oklepi, pridanim orožjem in heraldičnimi simboli. Pri tem je šlem s šlemnim okrasom praviloma nehomogeno položen na njihova ramena in se preko verig spaja z oklepom. Po drugi strani pa so ženske odete v modna ogrinjala s podlogo iz hermelina, glave pa jim pokriva časovno najbolj prepoznavno naglavno pokrivalo, t. i. *Kruseler*. Kot je bilo doslej že opozorjeno tudi v literaturi in predvsem na primeru donatorskih upodobitev, nastalih v t. i. dunajski vojvodski delavnici,⁵¹⁴ pri upodabljanju donatorjev ni bistvenih razlik. Povedano drugače, upodobitev obeh Albertovih žena se na breitenavskem vitraju razlikuje le po tem, da jima je dodana krona, v ostalem delu pa se značilnosti upodobitve naslanjajo najverjetneje na skupno predlogo, ki jo je uporabljala delavnica. Med zadnjimi primeri, ki jih srečamo na Štajerskem in podajajo prav takšno karakteristiko upodobitve donatorice, je potrebno omeniti vsaj še poslikavo slavoločne stene v cerkvi Marije na Kamnu v Vuzenici iz okoli leta 1400, kjer upodobitev donatorice v celoti sledi prej opisani predlogi (sl. 71).

Zaradi prepoznavnosti in vpliva je Albertova donatorska podoba služila vzpostavljanju deželno-monarhične identitete še v 19. stoletju. Zanimanje za Albertovo upodobitev v tem obdobju gre najverjetneje pripisati romantični fascinaciji nad srednjeveškim viteštvom. Tako ob izteku stoletja v enciklopedičnem delu *Kronprinzenwerk* (1890) že zavzema mesto kot »in der Kunstgeschichte berühmt gewordene Fenster, in welchem Herzog Albrecht III. mit dem Zopf und seine beiden Frauen dargestellt sind, aus dem Ende des XIV. Jahrhunderts.«⁵¹⁵ Donatorska podoba je vznemirjala predvsem zaradi kurioznega detajla⁵¹⁶ – Albert je namreč upodobljen z dolgim, v umetelno kapsulo spuščnim čopom las. Mnenja o tem, ali bi naj šlo za del viteškega oklepa oziroma modnega pasu⁵¹⁷ ali za interpretacijo insignije njegovega viteškega združenja, imenovanega *Zopforden*,⁵¹⁸ ostajajo deljena. Najdemo pa vrsto primerljivih upodobitev čopa.⁵¹⁹

⁵¹⁴ O tem nazadnje VIDMAR 2006, str. 220–222.

⁵¹⁵ *Die österreichisch-ungarische Monarchie* 1890, str. 333.

⁵¹⁶ Tako v: *Mittheilungen des historischen Vereines* 1858, str. 156; ESSENWEIN 1866, str. 178–179; *Herzog Albert mit dem Zopfe* 1866, str. LXXXIX.

⁵¹⁷ KIRCHWEGER 1996, str. 305–306.

⁵¹⁸ Omeniti velja pozlačeno kolajnasto insignijo tega združenja iz konca 14. stoletja v deželni muzeju Joanneum v Gradcu, ki ima obliko zaključenega prepleta las v kito in je skupaj z labodom na rdečem ščitku predstavljala

Albert naj bi ekskluzivno združenje ustanovil po vrnitvi iz križarskega pohoda proti poganskim Prusom in Litovcem leta 1377. Osrednji motiv pohoda je predstavljala povitezitev, ki jo je Albertu podelil grof Herman I. Celjski.⁵²⁰ Če verjamemo zapisu v avtobiografiji švabskega viteza Geoga von Ehingena *Reise nach der Ritterschaft*,⁵²¹ katerega dedek *Burckart mit dem Zopf* je služil Albertu, je poimenovanje kurioznega združenja povezano z »ain zopff, hette uff ain zeit ain schöne fraw abgeschnitten und im den geben; also macht er der selbigen schönen frawen zuo eren ain ritterliche geselschafft darausz«.⁵²² Že August Essenwein je v povezavi z Albertovim čopom izpostavil upodobitev Beatrix Zollerske, ki je na breitenavski donatorski podobi prav tako upodobljena z nenavadno dolgo kito⁵²³ in bi jo lahko prepoznali v lepi ženi iz pripovedi.⁵²⁴ Kako pomembno vlogo je Albert pripisoval viteškim idealom, kaže tudi to, da ga zasledimo še v dveh drugih združenjih. Tako je že leta 1368 skupaj z bratom Leopoldom vstopil v *Societas Templois* pri kapeli sv. Jurija dunajskih avguštincev, leta 1394 pa je naveden tudi v grbovni knjigi *Sv. Krištofa na Arlbergu*.⁵²⁵

Ponovnemu odkrivanju Albertovega viteštva v 19. stoletju lahko pripišemo povečano zanimanje za njegovo breitenavsko upodobitev. Temu ne sledimo le v prvih objavljenih zapisih, temveč tudi v arhivskem gradivu posameznih raziskovalcev, ki so delili fascinacijo nad Albertovo breitenavsko upodobitvijo. Med raziskovanjem historiata zanimanja za breitenavsko donatorsko podobo sem tako v fotografski zapuščini duhovnika in umetnostnega zgodovinarja Johanna Grausa (1836–1921), ki jo hrani Inštitut za umetnostno zgodovino Univerze v Gradcu, postal pozoren na fotografijo, ki prikazuje breitenavskemu vitraju nadvse slično upodobitev Alberta in njegovih žena na nekem drugem slikanem oknu (sl. 89). Kot sporoča inventarni zapis, razberljiv iz fotografije, se je slikano okno svojčas nahajalo v linškem muzeju Francisco-Carolinum (danes

heraldično znamenje združenja, FILLITZ 1978, kat. 285, sl. 14, ROSENBERG 2015, str. 138. O upodobitvi heraldičnega znamenja glej: BIRK 1856, str. 108.

⁵¹⁹ Npr.: stenska poslikava, okoli leta 1395, dvorec Runkelstein, Südtirol (*Schatz und Schicksal* 1996, repr. na str. 90); glinena figura, t. i. Joiser Ritter, konec 14. stoletja, Gradiščanski deželni muzej, Eisenstadt (*Die Ritter* 1990, str. 271, repr. na str. XLIII); slikano okno z donatorsko podobo Jörga Tumerstorferja, pred letom 1420, Waassenkirche v Leobnu (BRENDENSTEIN 1971, str. 65, repr. 65); poslikava kapele v Königsfeldnu, verjetno 1472/73 (*Schatz und Schicksal* 1996, repr. na str. 376).

⁵²⁰ ESSENWEIN 1866, str. 177–178; prim. LACKNER 2002, str. 185.

⁵²¹ BIRK 1856, str. 109; ESSENWEIN 1866, str. 177.

⁵²² Citirano po: BRUCKNER 2009, str. 33. Prim. BIRK 1856, str. 109.

⁵²³ ESSENWEIN 1866, str. 179.

⁵²⁴ BRUCKNER 2009, str. 33.

⁵²⁵ BIRK 1856, str. 108; BRUCKNER 2009, str. 32, 135.

Gornjeavstrijski deželni muzej), kjer pa slikanega okna, dokumentiranega na fotografiji, ni več mogoče zaslediti; najverjetneje je bilo uničeno ob požaru gradu v Linzu.⁵²⁶ Sprva sem zmotno postavil tezo, da gre pri slikanem oknu iz Linza najverjetneje za kopijo breitenavske Albertove upodobitve iz začetka 19. stoletja, ki jo je izdelal Franc Pausinger.⁵²⁷ Med nadaljnjim raziskovanjem in po preučitvi najnovejših izsledkov avstrijskih raziskovalcev o uničenem slikanem oknu, ki so ga hranili v Linzu, pa se je nedvomno izkazalo, da gre za fotografijo na žalost uničene originalne Albertove upodobitve. Avtorji drugega dela korpusa o srednjeveških slikanih oknih v Spodnji Avstriji so namreč neohranjeno Albertovo donatorsko podobo iz Linza povezali z obsežnejšim ciklom slikanih oken v nekdanji grajski kapeli sv. Rešnjega telesa v Dunajskem Novem mestu.⁵²⁸ Pri tem so izhajali iz članka Karla Linda iz leta 1898, kateremu je bila pridana tudi barvna grafika slikanega okna iz Linza (sl. 90).⁵²⁹ Avtorji so na podlagi Lindovega opisa slikanega okna in pridane grafike ugotovili, da je pri slikanem oknu iz Linza šlo za maloformatni kvadrat, ki ga drugače v korpusu avstrijskih slikanih oken ni zaslediti in se v velikostnem razmerju prepričljivo sklada z ohranjenimi slikanimi okni iz Dunajskega Novega mesta, s katerimi ga pravtako povezuje tudi identičen motiv dekorativnega ozadja na steklu. Na tej podlagi so izključili možnost, da bi lahko pri neohranjenem slikanem oknu iz Linza šlo le za kopijo breitenavske Albertove donatorske podobe.⁵³⁰

Fragmentarno ohranjen cikel slikanih oken iz Dunajskega Novega mesta je že Eva Frodl Kraft pripisala t. i. dunajski vojvodski delavnici in jih časovno umestila na konec 14. stoletja.⁵³¹ Ob primerjavi z breitenavskimi slikanimi okni je Frodl Kraftova ugotovila vsaj eno roko skupnega umetnika, pri tem pa nastanek slikanih oken iz Dunajskega Novega mesta postavila tesno pred

⁵²⁶ Slikano okno se je v zbirki muzeja v Linzu nahajalo od leta 1836, gl. ALBENSBERG 1957, str. K 154. Kot možno lokacijo provenience slikanega okna se je v literaturi do slej omenjalo cerkev sv. Groba v Pöchlarnu. Uničeno slikano okno bi naj bilo del obsežnejšega cikla upodobitve Habsburžanov, gl. LIND 1898, str. 208; ALBENSBERG 1957, str. K 154. O historiatu slikanih oknih v cerkvi sv. Groba v Pöchlarnu primerjaj: BUCHINGER-OBERHAIDACHER HERZIG-WAIS WOLF 2015, str. 620.

⁵²⁷ BENICE 2016, str. 15–17. O Francu Pausingerju glej: *Die österreichisch-ungarische Monarchie* 1890, str. 258; PUFFER 1995, str. 372. Franc Pausinger (1794–1850) iz Frankenburga se omenja kot pionir oživiljanja izdelovanja vitrajev in umetnostni mecen. Zapis v delu *Kronprinzenwerk* iz leta 1889 navaja, da so se njegova dela nahajala v cerkvah v Frankenburgu, Welsu in Schwertbergu ter v depoju muzeja v Linzu. Oberösterreichisches Landesmuseum v Linzu še hrani Pausingerjevo kopijo vitraja Petra Hemmela von Andlauer iz Nonnberga v Salzburgu iz leta 1843. Za posredovane podatke se zahvaljujem dr. Lotharju Schultesu iz Zgornjeavstrijskega deželnega muzeja v Linzu.

⁵²⁸ BUCHINGER-OBERHAIDACHER HERZIG-WAIS WOLF 2015, str. 410.

⁵²⁹ LIND 1898, str. 208.

⁵³⁰ BUCHINGER-OBERHAIDACHER HERZIG-WAIS WOLF 2015, str. 410.

⁵³¹ FRODL KRAFT 1962, str. XXV–XXXV. Prim. BUCHINGER-OBERHAIDACHER HERZIG-WAIS WOLF 2015, str. 395–427.

breitenavske.⁵³² Avtorji drugega dela korpusa o srednjeveških slikanih oknih v Spodnji Avstriji so s takšnim izhodiščem stanja raziskav pokazali na novo zgodovinsko perspektivo nastanka slikanih oken v Dunajskem Novem mestu. Kot že omenjeno, je namreč po smrti Leopolda III., ki je padel v bitki pri Sempachu leta 1386, Albert nastopil kot skrbnik bratovih mladoletnih otrok, hkrati pa je prevzel tudi upravljanje Štajerske vse do smrti leta 1395. V tem času so nastala naročila slikanih oken v cerkvi sv. Erharda, ki le potrjujejo njegov prevzem oblasti na Štajerskem. Ker tudi slikana okna iz Dunajskega Novega mesta po svojih stilističnih značilnostih lahko umestimo v čas po Leopoldovi smrti, lahko njihovo naročilo nedvomno pripišemo Albertu, ki se je dal ob tem tudi upodobiti.⁵³³ Ob končni interpretaciji linškega slikanega okna pa so avtorji izpostavili dve možnosti, in sicer, da je bilo linško okno ali originalno srednjeveško okno s kasnejšimi napačno razumljenimi dopolnili ali pa popačena kopija izgubljene srednjeveške upodobitve. Ob tem so izrazili mnenje, da je najverjetneje šlo za slikano okno, ki je izhajalo iz cikla zasteklitve predprostora kapele sv. Rešnjega telesa v gradu Dunajskega Novega mesta, hkrati pa na tem mestu prvič omenili tudi možnost, da bi lahko šlo tudi za slikano okno iz kapele sv. Ane iz sosednjega gradu Starhemberg. Ob tem so še zapisali, da gre nedvomno za naročilo Alberta III. iz okoli leta 1390, ki bi naj tako z reprezentančnim naročilom izkazal hvalažnost za pridobljeno oblast nad mestom in njegovim zaledjem.⁵³⁴

Če ob ugotovitvah avstrijskih raziskovalcev upoštevamo še odkrito in njim neznanu Grausovo fotografijo slikanega okna z upodobitvijo Alberta s soprogo, lahko ugotovimo, da pri slikanem oknu iz Linza zagotovo ni šlo za kopijo iz 19. stoletja, temveč za med restavratorskimi posegi dopolnjen original.⁵³⁵ Primerjava fotografije in slikanega okna iz Breitenaua je potrdila nekatera opažanja avstrijskih raziskovalcev, saj so iz nje jasno razvidna »restavratorska« dopolnila, nastala najverjetneje v 19. stoletju. Med temi izstopa »rekonstruiran« Albertov obraz s pokrivalom v obliki nekakšne tiare, dopolnjen grbovni ščitek ene od žena in čisto na novo oblikovana tla z v perspektivi položenimi kamnitimi ploščami, na katerih klečijo upodobljenci. Napram temu pa sta upodobitvi obeh žena tudi v tipiziranem izrisu obraza primerljivi z breitenavskim slikanim oknom. Ob celotni zasnovi uničenega slikanega okna iz Linza pa izstopa tudi spremljevalni napis, ki je izčrpnější od breitenavskega: *Albertus Dux au(s)trie et C(ster) et*

⁵³² FRODL KRAFT 1962, str. 128.

⁵³³ BUCHINGER-OBERHAIDACHER HERZIG-WAIS WOLF 2015, str. 410.

⁵³⁴ BUCHINGER-OBERHAIDACHER HERZIG-WAIS WOLF 2015, str. 410.

⁵³⁵ Za potrditev te domneve se najlepše zahvaljujem dr. Güntherju Buchingerju iz Avstrijske akademije znanosti na Dunaju.

Elisabeth de Pohejm et beatrix de neurenberg thorales (uxores) eius. Čeprav avstrijski raziskovalci menijo, da je bil del napisa dopolnjena v tistem delu, kjer se Beatrix naslavlja kot Nürnberško in ne kot Zollersko,⁵³⁶ sam menim, da je napis originalen, saj se Beatrix kot Nürnberška dosledno navaja tudi v listinskem gradivu.⁵³⁷ Tako obe Albertovi ženi prvotno nista bili razpoznavni le po dodanih heraldičnih znamenjih, temveč ju je jasno identificiral tudi zapis njunih imen. Če izhajamo iz samih restavratorskih dopolnitev na uničenem slikanem oknu iz Linza, bi po mojem mnenju lahko vsaj te pripisali Franzu Pausingeru in bi tako nastale v toku 19. stoletja.⁵³⁸ Kot dokaz temu naj navedem Pausingerjeva slikana okna v Nonnbergu pri Salzburgu, ki se slogovno nedvomno ujemajo z dopolnitvami na uničenem slikanem oknu.⁵³⁹ Grausova fotografija tako jasno dokazuje, da je bilo ob požaru gradu v Linzu uničeno eno od srednjeveških originalnih slikanih oken in da se vojvoda Albert s svojima ženama tako ni dal upodobiti le v Breitenauu, marveč tudi v Dunajskem Novem mestu.

Ne glede na opisana Pausingerjeva restavratorska dopolnila so med obema do sedaj znanima Albertovima upodobitvama na slikanem oknu opazne že izvirne razlike, ki jih do neke mere lahko pripišemo kompozicijskemu prilagajanju danega formata slikanega okna, vidne pa so predvsem pri upodobitvi heraldičnih znamenj, torej grbov, in že omenjenega daljšega spremljevalnega napisa. Obenem pa je potrebno opozoriti še na eno dejstvo: ker nam prvotna pozicija oken ni znana, ne vemo, na koga se je Albert s svojima ženama obračal. V Breitenauu se danes navezuje na slikano okno sv. Erharda, patrona cerkve. Pa je mogoče takšno pozicijo oken prepoznati še kot originalno? Pri večini reprodukcij breitenavskih slikanih oken najdemo le Albertovo donatorsko podobo, ne pa tudi poleg njega stoječega svetnika, h kateremu se obrača v priprošnji, slednjemu pa posebna pozornost ni namenjena niti v številnih študijah. Pomembnost vzpostavljenega odnosa med donatorjem in svetnikom v originalni podobi se je tekom stoletij izgubila, nam pa bo v nadaljevanju pomagala osmisliti kontekst nastanka breitenavskih slikanih oken in odkriti njihov ikonografsko pomen.

⁵³⁶ BUCHINGER- OBERHAIDACHER HERZIG-WAIS WOLF 2015, str. 410.

⁵³⁷ Kot primer glej neko listino, ki jo je Beatrix izdala na Dunaju 22. septembra 1377 in v kateri se sama imenuje *von Nürnberg*. Listina je dostopna v medmrežni zbirki Monasterium, gl. http://monasterium.net:8181/mom/AT-StiAHe/HerzogenburgCanReg/1377_IX_22/charter?q=beatrix%20nurnberg (dostop 20. 1. 2017).

⁵³⁸ Tudi za potrditev te domneve se najlepše zahvaljujem dr. Güntherju Buchingerju iz Avstrijske akademije znanosti na Dunaju.

⁵³⁹ Za Pausingerjeva slikana okna v Nonnbergu gl. ACHER-BUCHINGER-OBERHAIDACHER HERZIG-WOLF 2007, str. 49–51.

4.2.2 K interpretaciji donatorske podobe

Poleg breitenavske donatorske podobe in uničenega slikanega okna, kjer je bil Albert upodobljen skupaj z obema ženama, sta v literaturi znani še dve Albertovi upodobitvi iz časa njegovega življenja, ki ga kažeta v priprošnji z eno ali drugo ženo, njun nastanek pa obeležuje konkretna zgodovinska dogodka.⁵⁴⁰ Krilni oltar iz kapele v dvorcu Tirol, ki se danes nahaja v Tirolskem deželnem muzeju Ferdinandeum v Innsbrucku, je najverjetneje nastal kmalu po Albertovem in Leopoldovem pohodu ob dokončnem prevzemu Tirolske leta 1370 (sl. 91).⁵⁴¹ Na desnem delavniškem krilu oltarja je v viteški opravi upodobljen Albert z ženo Elizabeto, na levem krilu pa njegov brat Leopold, prav tako s soprogo. V drugem primeru je na miniaturo v nemškem prevodu Durandijevega dela *Rationale divinatorum officiorum* v avstrijski Nacionalni knjižnici (Cod. 2765 fol. 30v) upodobljen skupaj z ženo Beatrix v dvornih oblačilih kot *princeps sapiens*, ki je ponovno ustanovil dunajsko univerzo v letu 1384 (sl. 92).⁵⁴²

V nasprotju z omenjenima upodobitvama je Albert na breitenavski donatorski podobi upodobljen v popolni viteški opravi. Vidne so vse podrobnosti oklepa, na katerega je z verigami pritrjeno pripadajoče orožje in šlem na rami, njegovo viteštvo pa je poudarjeno z upodobitvijo čopa oz. prepleta las v kito (nem. *Zopf*). V rokah pridržuje visok drog s praporom, ki ga razprostira plapolajoči rep (žvenkel). Na prapornem drogu nameščena sulica v zgornjem delu slikanega okna prebada napisni trak. Prapor je tako kot Albertovo nadoklepno grbovno pregrinjalo (nem. *Wappenkleid*) v barvah avstrijskega grba. Albert je v grbovnem pregrinjalu upodobljen še enkrat, in sicer na eni izmed miniatur prej omenjenega dela *Rationale divinatorum officiorum* (Cod. 2765 fol. 42r).⁵⁴³ Upodobitev na miniaturo sledi zasnovi Albertovega konjeniškega pečata,⁵⁴⁴ ki ga je vojvoda uporabljal od leta 1366, vendar ne v celoti, saj Albert na miniaturo v desnici drži meč namesto prapora z upodobitvijo avstrijskega grba in plapolajočim repom. S takšnim praporom je Albert upodobljen tudi na breitenavski donatorski podobi. Ker so habsburški vojvode na pečatih upodobljeni praviloma s štajerskim panterjem na praporu, gre za ikonografsko novost, ki jo prvič

⁵⁴⁰ Za pregled sočasnih Albertovih upodobitev glej predvsem: SAUTER 2003, str. 274–276, in BRUCKNER 2009, str. 35–37.

⁵⁴¹ TRATTNER 2000, str. 540, kat. 279.

⁵⁴² LACKNER 2002, str. 175–176, barvna repr. I. Sicer je v istem kodeksu Albert z ženo Beatrix podobno upodobljen še enkrat (Cod. 2765, fol. 57r), le da na tej miniaturo prisostvujeta obredu svete maše v trenutku duhovnikovega povzdigovanja posvečene hostije; prim. *Schatz und Schicksal* 1996, repr. na str. 83.

⁵⁴³ Prim. LACKNER 2002, barvna repr. III.

⁵⁴⁴ Prim. SAVA 1867, str. 179–180, repr. IX/39; LACKNER 2002, str. 234–235.

zasledimo na konjeniškem pečatu Rudolfa IV. iz leta 1362.⁵⁴⁵ Na slikanih oknih sta bila v nadoklepnem grbovnem pregrinjalu pred Albertom upodobljena njegov oče Albert II. med leti 1347–1349 v kartuziji Gaming⁵⁴⁶ in starejši brat Rudolf IV. med leti 1363–1365 v dunajski cerkvi Maria am Gestade.⁵⁴⁷ Uporabljene barve avstrijskega grbovnega ščitka so simbolno označevale pripadnost dinastiji in celotno habsburško posest.⁵⁴⁸ Pomen grbovnega ščitka na Albertovi upodobitvi je opisan v episteli nemškega prevoda Cassiodorovega dela *Historia ecclesiastica tripartita* iz leta 1385: »So hast du einen roten schilt der ist nider mit weiz und bedewt den sig furstleicher macht, der do allzeit loblich flampt in der rot der lieb inprunstichait, und ist gemenget mit der weizz, der guet, der senft und der miltichait.«⁵⁴⁹ K Albertovim heraldičnim atributom spada tudi šlemni okras v podobi glave zlatega orla z iztegnjenima kriloma, ki ponavadi pripada grbovnemu ščitku s petimi orli (nem. *Fünf-Adler-Wappen*).⁵⁵⁰ Na upodobitvi je Albertov praporni drog oziroma kopje zrcalna preslikava Erhardove škofovske palice, v spodnjem delu pa se skoraj stikata. Slednje oba vitraja kompozicijsko povezuje v enotno sceno, na simbolni ravni pa bi lahko v tem videli stik svetega s posvetnim.

Albertovo obračanje k svetniku je tisto, kar izstopa na njegovi breitenavski upodobitvi (sl. 93). Pri že omenjeni upodobitvi iz dvorca Tirol se Albert obrača h Križanemu, ki je bil prvotno postavljen na zaključku oltarnega retabla. Pri tem je skupaj z ostalimi upodobljenci vključen v pripovedno sceno z Marijo in Janezom pod križem, v pobožnosti pa Alberta in Leopolda z ženama podpirata tudi viteška svetnika, najverjetneje sv. Jurij in sv. Pankracij.⁵⁵¹ Na miniaturo v *Rationale divinatorum officiorum* pa Albert z ženo v zavetništvu apostolov sv. Petra in Pavla časti sv. Trojico. Da je potrebno svoje oči usmerjati na sv. Trojstvo, ker izžareva življenjske moči, je verujoče opominjal že sveti Avguštin.⁵⁵² Upodobitev na miniaturo bi lahko povezali z zapisom v že omenjeni episteli v delu *Historia ecclesiastica tripartita*, v kateri je Albert poistoveten s starozaveznim kraljem Davidom in so mu dodeljene lastnosti sv. Trojice: moč, modrost in dobrot.⁵⁵³ Tudi sicer so samostojne donatorske upodobitve v ciklih vojvodske delavnice

⁵⁴⁵ Prim. WAGNER 2000, kat. 326, rep. na str. 585.

⁵⁴⁶ Prim. *Gotik* 2000, repr. na str. 108; OBERHAIDACHER HERZIG 2000, str. 424–425.

⁵⁴⁷ Prim. FRODL KRAFT 1962, repr. 186.

⁵⁴⁸ SAUTER 2003, str. 101.

⁵⁴⁹ Citirano po: SAUTER 2003, str. 255, op. 56.

⁵⁵⁰ SAUTER 2003, str. 103.

⁵⁵¹ TRATTNER 2000, str. 540, kat. 279.

⁵⁵² SCHLEUSENER EICHHOLZ 1985, str. 1061.

⁵⁵³ Prim. SAUTER 2003, str. 256.

vključene v zasnovno večscenskih prizorov na slikanih oknih. Tako se v Vetrinju donatorja iz osrednjega okna obračata na upodobitev slovesnega Kristusovega vhoda v Jeruzalem,⁵⁵⁴ donatorska podoba, ohranjena v zbirki Germanskega nacionalnega muzeja, pa se je najverjetneje navezovala na vitraj z upodobitvijo Gospodovega oznanjenja Mariji.⁵⁵⁵

Do danes je ohranjena le ena donatorska podoba, na kateri je Albert upodobljen skupaj z obema ženama, in sicer breitenavska. Kot se je pokazalo tekom študije, je sicer obstajala vsaj še ena sorodna donatorska upodobitev, in sicer že omenjena v Dunajskem Novem mestu, ki pa se ni ohranila. Čeprav je v kompoziciji tik za Albertom upodobljena njegova prva žena Elizabeta, v diagonali z njim v ospredje stopa njegove druga žena Beatrix. Albert se namreč z nogami dotika njenega ogrinjala, obrobljenega s hermelinom. Pozornost pa pritegne upodobitev tedaj že preminule Elizabete, ki edina med donatorji usmerja svoj pogled proti gledalcu. Čeprav gre za značilnost, ki je opazna tudi pri drugih upodobitvah večfiguralnih scen znotraj delavniškega opusa,⁵⁵⁶ pa vseeno donatorska podoba odstira ikonografsko posebnost pri upodobitvi donatorjev: Albert in Beatrix pogled namenjata sv. Erhardu, torej ga usmerjata k svetemu, medtem ko Elizabeta zre v gledalca. V kontemplativnem smislu lahko v povzdignjenem pogledu (*oculos levare*) oz. obračanju oči na sveto, Boga samega, prepoznamo izraz pričakovanja pomoči in iskanja tolažbe ter zaupanja svojega življenja v njegovo varstvo.⁵⁵⁷ Ponižnost donatorjev, zaznamovana s klečanjem in častilno gesto z dvignjenimi in sklenjenimi rokami, pa prehaja tudi v reprezentančnost, ki je opazna v vzpostavljenem odnosu med donatorjem in gledalcem. Za primerjavo naj omenim vsaj upodobitev Friderika I. Habsburškega in njegove žene Elizabete Aragonske na timpanonu iz portala nekdanje Ludvikove kapele v dunajski minoritski cerkvi, ki je nastal med leti 1325–1328.⁵⁵⁸ Donatorja se ob češčenju Marije izrazito obračata na gledalca, kar naj bi po mnenju Gerharda Schmidta odražalo poleg pobožnostnega tudi samoreprezentacijski vidik podobe. Vendar moramo ob tem upoštevati dejstvo, da sta bila upodobljenca ob naročilu timpanona še živa. Breitenavsko upodobitev donatorjev bi lahko razumeli tudi kot povabilo k češčenju svetnika. Sv. Erhard, ki sedi na prestolu v škofovskem ornatu, se k upodobljenim obrača s pogledom in jih blagoslavlja z dvignjeno desnico. Podobno,

⁵⁵⁴ VIDMAR 2006, str. 219.

⁵⁵⁵ *Mittelalter* 2007, rep. 240, 241.

⁵⁵⁶ Na breitenavskih vitrajih svoj pogled na gledalca usmerja dekla z golobom v prizoru Jezusovega darovanja v templju, Jezus pri Judeževem poljubu in Malh, ki mu Jezus ob tem ozdravlja uho, ter Jezus pri upodobitvi Bičanja.

⁵⁵⁷ Prim. SCHLEUSENER EICHHOLZ 1985, str. 84–844.

⁵⁵⁸ Prim. SCHMIDT 1957, str. 114–115.

le frontalno, je bil sv. Erhard pred letom 1400 upodobljen tudi na vhodnem timpanonu breitenavske cerkve, kjer je že od daleč vabil vernike v svoje svetišče (sl. 94).⁵⁵⁹ Na timpanonu je Erhardova blagoslavljaljoča gesta še stopnjevana z upodobitvijo Božje roke, ki sega iz oblakov nad njim.

V zvezi s patrocinijem cerkve in prestižnim naročilom slikanih oken se odpira tudi vprašanje prvotne umestitve donatorske podobe v koncept zasteklitve gotskega prezbiterja. Poskus rekonstrukcije, ki ga je po analogiji z drugimi delavniškimi cikli predlagala Erika Albensberg,⁵⁶⁰ postavlja donatorsko podobo skupaj z vitrajem sv. Erharda v eno izmed oken severne ali južne stranske stene prezbiterja. Tako naj bi donatorska podoba, umeščena v t. i. okno svetnikov, skupaj s t. i. oknom apostolov uokvirjala odrešilno pripoved osrednjih oken v zaključku prezbiterja. Menim, da bi imenitnejše in zagotovo primernejše mesto za donatorsko podobo predstavljalo osrednje okno v zaključku prezbiterja, ki je tudi najbližje pogledu gledalcev.⁵⁶¹ Kompozicijsko in vsebinsko ni nemogoče, da bi bila donatorska podoba skupaj z vitrajem sv. Erharda vključena med upodobitve osrednjega okna, ki so zagotovo bile namenjene pripovedi o Kristusovem pasijonu in dogodkih po vstajenju.⁵⁶² Takšni postavitvi v prid govori doslej spregledan grbovni ščitik na zelenem vegetativnem ornamentu, ki kaže na naročnika vitrajev in se je ohranil na zasteklitvi krogovičja osrednjega okna.⁵⁶³ Na pritlični steni pod okni prezbiterijskega zaključka so ohranjeni tudi trije toni z zarisanim zunanjim robom v barvi rdeče, bele in rdeče, torej v barvah avstrijskega grbovnega ščitka, kar še dodatno govori v prid tezi, da je bil z dokončanjem cerkve povezan vojvodski dvor.⁵⁶⁴ Zunanja dva tonda predstavljata preostanek dvanajstih posvetilnih križev, na katerih sta upodobljeni dopasni figuri apostolov sv. Petra in Pavla, ki se obračata k osrednjemu tondu med njima. V njem je tik pod vzhodnim oknom upodobljen prestolujoči Kristus z blagoslavljaljočo desnico. Stenska poslikava ne določa le časa posvetitve breitenavske cerkve, postavlja se v konec 14. stoletja,⁵⁶⁵ temveč nam lahko

⁵⁵⁹ SCHWEIGERT 1996, str. 283; CHIBIDZIURA 2001, str. 237–238.

⁵⁶⁰ ALBENSBERG 1957, str. K 159.

⁵⁶¹ Sicer postavitev Albertove donatorske podobe v osrednjem oknu navaja že Johann Graus leta 1880, vendar je pri tem šlo že za sekundarno lokacijo slikanih oken po baročnih predelavah cerkve, gl. GRAUS 1880, str. 133.

⁵⁶² Prim. ALBENSBERG 1957, str. K 158–159.

⁵⁶³ Albensbergova ugotavlja, da se je v vzhodnem oknu zaključka prezbiterja breitenavske cerkve ohranila prvotna zasteklitve krogovičja. Večinoma gre za ornamentalno vegetativno zasteklitve, v štirilistu krogovičja pa bi se naj ohranilo tudi Kristusovo obličje, ki ga danes na tem mestu več ni. Pri tem pa ne omenja grbovnega ščitka na sredini zasteklitve krogovičja, ki tudi sicer v literaturi ni naveden; prim. ALBENSBERG 1957, str. K 146.

⁵⁶⁴ LANC 2002, str. 465, repr. 639.

⁵⁶⁵ LANC 2002, str. 465, repr. 639.

rekonstruira srednjeveško podobo svetišča in njegovega doživljanja. Še posebej ob misli, da je imel gledalec ob Erhardovi podobi z donatorji pred sabo še Kristusovo obličje. Tako kot je Kristus vidno pokazal svojo božjo naravo ob ozdravitvi sleporojenega (prim. Jn 9,1–12), je sv. Erhard v zakramentalnem znamenju krsta ozdravil sleporojeno Otilijo, kar je bil tudi osrednji povod za njegovo svetništvo.⁵⁶⁶ Zato je bil *imitatio Christi* ključen pri vzpostavljanju Erhardovega svetniškega kulta.⁵⁶⁷

4.2.3 Vojvoda Albert III. in češčenje sv. Erharda

Sv. Erhard je kot frankovski potujoči škof najverjetneje deloval na dvoru agilofinškega vojvode Teodosa v Regensburgu v drugi polovici 7. stoletja.⁵⁶⁸ Zaslovel je predvsem po krstu in ozdravljenju sleporojene Otilije, hčere alzaškega vojvode Etichosa. Po številnih čudežih na njegovem grobu v Nidermünstru v Regensburgu ga je papež Leon IX. ob prisotnosti cesarja Henrika III. leta 1052 kanoniziral, kar je vplivalo na razširitev njegovega češčenja v nemško govorečih deželah. Priporočali so se mu kot zavetniku v sili, predvsem pri različnih človeških potrebah in boleznih. Sv. Erhard nastopa tudi kot zavetnik različnih združenj in sirotišnic (špitali). Ob koncu 14. stoletja je sv. Erhard v toku splošnega razcveta češčenja svetnikov postal tudi ljudski svetnik,⁵⁶⁹ tako ne preseneča, da njegov svetniški kult ni zaobšel niti dunajskega dvornega miljeja. V tem kontekstu je potrebno izpostaviti najstarejše upodobitve prizorov iz Erhardovega življenja, ki so se ohranili na štirih reliefih iz srednjeveške cerkve sv. Jošta nad Dreto in se nahajajo v Narodni galeriji.⁵⁷⁰ Robert Wlattnig dopušča možnost, da so prvotno sestavljali oltarni retabel, ki bi lahko nastal za gornjegrajski benediktinski samostan po naročilu grofov Celjskih v osemdesetih letih 14. stoletja, povod za to pa išče v češčenju sv. Erharda na dunajskem dvoru. Kot bomo pokazali v nadaljevanju, je bil Erhardov svetniški kult dejansko razširjen celo med Albertovim ožjim sorodstvom.

Albert je bil tudi sam, tako kot njegov starejši brat Rudolf IV., poročen s hčerko cesarja Karla IV. Temu primerno tesni so bili vse do cesarjeve smrti leta 1378 politični in kulturni odnosi med Dunajem in Prago. Vsaj v začetnih letih Albertovega vladanja so se njuna pota večkrat križala,

⁵⁶⁶ Prim. SCHLEUSENER EICHHOLZ 1985, str. 514–516.

⁵⁶⁷ KOSCHWITZ 1975, str. 519.

⁵⁶⁸ O kultu češčenja sv. Erharda glej predvsem: MAI 1971 in KOSCHWITZ 1975.

⁵⁶⁹ KOSCHWITZ 1975, str. 574.

⁵⁷⁰ WLATTNIG 1995, str. 154, kat. 65a–65d, repr. 65a–65d.

tudi v Nürnbergu.⁵⁷¹ Ali je Albert ob tej priložnosti obiskal tudi bližnji Regensburg, kjer bi se lahko seznanil s kultom češčenja sv. Erharda, zaenkrat ne vemo. Je pa vsekakor vreden omembe zapis Christiana Gottlieba Gumpelzhaimerja iz leta 1830, da naj bi opatinja regensburškega samostana Niedermünster, torej osrednjega Erhardovega svetišča, Elizabeta III. Rheinska, Albertu leta 1374 dala v najem gozd Kösching v okolici Ingolstadta.⁵⁷² Kako močno je na razcvet Erhardovega svetniškega kulta vplivalo dejstvo, da je leta 1354 Erhardovo relikvijo v last dobil cesar Karel IV., ni mogoče razbrati.⁵⁷³ Znano je, da je dal praški nadškof in cesarjev ožji svetovalec Jan Očko iz Vlašima ob izgradnji katedrale sv. Vida v Pragi leta 1367 v njej postaviti kapelo, posvečeno sv. Erhardu, sv. Otiliji in sv. Albanu. Na njeni vzhodni steni se je dal nadškof tudi upodobiti, in sicer pred prizorom krsta sv. Otilije.⁵⁷⁴ Za izbranim patrocinijem kapele so nedvomno stali osebni motivi, saj je praški nadškof ob ponesrečeni operaciji glavkoma oslepel na eno oko.⁵⁷⁵ Strastnemu častilcu sv. Erharda je dominikanec Konrad Megenberški najverjetneje že leta 1366⁵⁷⁶ poklonil svoje delo *Vita Sancti Erhardi*, ki ga v epilogu spremlja zapis:

Nec sub silentio praeterire debeo ilud miraculum, quod beatissimus Dei Praesul Erhardus mecum operari dignatus est, quamvis indigno, quamvis sordido Christi peccatore. Cum iam enim ante annos sedecim et ultra studium regerem Viennese in Austria, accidit mihi divini correctione, ut post gravem colicam, membrorum, pedum videlicet et manuum incurrerem gravem paralyisin, adeo ut nec de loco ad locum progredi valerem, nec manibus meis ori meo bucellam panis porrigere possem. Et visum est mihi per somnia qualiter Ratisbonae apud inferius monasterium genicularem coram sepulchro B. Erhardi, respiciendo sursum viderem in quadam schedula, cancellis ferreis circumdantibus tumulum eius affixa, hos duos versus:

Erhardus mores augmentat, res, et honores

Huc omni genti pro laude sua venienti.

Feceram me ergo deferri in Ratisponam per naviculam in Danubio flumine: et cum quadam die Missam solemnem super altare B. Erhardi apud inferius monasterium sociorum et amicorum subsidio comparassem, prostratus in modum crucis coram eodem

⁵⁷¹ LACKNER 2002, str. 181–182.

⁵⁷² GUMPELZHAIMER 1830, str. 141: *Die Frau Aebtissin, Elisabeth, Gräfin von Rain, hatte 1365 eine sehr beschwerliche Regierung. Sie wollte die Frauen unter der Clausur halten, und daß sie zusammen leben und essen sollten, wie es vor alters, warscheinlich nach Bischof Wolfgangs Correction geschehen, alleine die Damen widersezten sich, und berifen sich auf kaiserliche Privilegien. – Auch von Aussen hatte sie keine Ruhe. Einige von Adel befehdeten sie, und fügten ihren Unterthanen großen Schaden zu. Sie konnte daher erst im 6ten Jahre 1371 ihre Lehen verleihen, und mußte inzwischen Kleinodien, Gold und Silber versezten. Im Jahre 1374 verlieh sie dem Herzog Albert von Österreich den Forst Kösching.*

⁵⁷³ BOK 2006, str. 230.

⁵⁷⁴ Prim. FAJT 2006, str. 72, repr. II.33.

⁵⁷⁵ BOK 2006, str. 227.

⁵⁷⁶ BOK 2006, str. 229.

*altari, dum cantaretur, Alleluia; O gemma pastoralis lucida; et sequentia, Salve splendor firmamenti; quas laudes Dio donate ad honorem Praesulis infirmus feceram; mox totum meum corpus cum omnibus membris meis in melius est alteratum, et convalui ex toto. Igitur nunc ad honorem Dei, et huius sancti gloriam, hanc historiam tradidi, ac legendam ipsius in hoc compendium transformavi.*⁵⁷⁷

Iz zapisa izhaja, da je Konrad Megenberški,⁵⁷⁸ sicer znan regensburški kanonik, teolog in naravoslovec, tudi sam ozdravel na priprošnjo sv. Erharda ob njegovem grobu. Konrad je bil v času Albertovega očeta, med leti 1342–1348, rektor Štefanove šole na Dunaju,⁵⁷⁹ kar pomeni, da njegovo delovanje pa tudi njegovo kasnejše čudežno ozdravljenje zagotovo ni obšlo habsburškega dvora.

Z Bavarsko, torej izvorno pokrajino češčenja sv. Erharda, je bil Albert povezan tudi prek svoje druge žene Beatrix Zollerske. Stric njenega očeta Friderik je kot eden izmed naslednikov sv. Erharda zasedal škofovski prestol v Regensburgu med leti 1340–1365.⁵⁸⁰ Skupaj s svojim bratom Bertholdom, škofom v Eichstättu,⁵⁸¹ sta delovala tudi na praškem dvoru, saj je bil cesar Karel IV. v času vladanja posebej navezan na mesto Nürnberg in njegovo gradiščansko družino. Izrazito češčenje sv. Erharda pa zasledimo pri Beatrixini babici, Elizabeti Henneberški, ki je ob fundaciji obletne maše leta 1364 bogato obdarila zollerski družinski samostan cistercijank v Birkenfeldu. Med drugim je z dotacijo dala postaviti oltar na čast sv. Erhardu v prezbiteriju samostanske cerkve, pod katerim je bila ob smrti leta 1377 tudi pokopana.⁵⁸² Iz potrditve darovnice leta 1391 je razvidno, da Elizabeta obletne maše pri oltarju sv. Erharda ni darovala le zase, ampak v duševno zadovoljstvo in večni spomin za vse umrle in tudi prihodnje nürnberške gradiščane.⁵⁸³ Po zapisu patra Tschamserja v delu *Chronique de Thann* iz leta 1724 je bila s češčenjem sv. Erharda povezana tudi Albertova mati Ivana Pfirtska.⁵⁸⁴ Grofje Pfirtske so bili ustanovniki špitala v Thannu na Alzaškem, katerega zavetnik je bil sv. Erhard.⁵⁸⁵ Kakor navaja Tschamser, je

⁵⁷⁷ Citirano po: KOSCHWITZ 1975, str. 544.

⁵⁷⁸ KOSCHWITZ 1975, str. 544–545.

⁵⁷⁹ HEGER 1979, str. 80.

⁵⁸⁰ GATZ 2001, str. 632.

⁵⁸¹ GATZ 2001, str. 173–174.

⁵⁸² FLACHENECKER 2008, str. 166–167.

⁵⁸³ *Monumenta Zollerana*, str. 281–282 (30. 5. 1391): /.../ von der Messe wegen, die sein Mutter, vunser gnedige frawe, fraw Elyzabeth Buregrafin zu Nuremberg seliger gedechtnusse, uff sant Erharts Altar in vnser Closters Chore, dauor die iezuntgnante vnser frawe begraben liget, durch irer fordern, ir selbes, irer kynder vnd Nachkomen Buregrafen vnd Buregrafin zu Nuremberg Selen heyles vnd ewiger gedechtnusse willen, gestiftet, gewydemet /.../.

⁵⁸⁴ Navedeno v: LEMPFRID 1906, str. 53–54.

⁵⁸⁵ KOSCHWITZ 1975, str. 578.

vojvodinja Ivana leta 1325 tako bogato fundirala mašo za pokojnega očeta Ulrika III. Pfirtskega, da se je Erhardov špital s prezidavo lahko povečal.⁵⁸⁶

Ne nazadnje pa je potrebno prav v tem kontekstu izpostaviti tudi dejstvo, da so Habsburžani vse od Alberta I. naprej nastopali tudi kot deželni grofje Alzacije.⁵⁸⁷ Tudi Albert se tako v svojem titularnem nazivu imenuje kot »*lantgraf in Elsazzen*«. ⁵⁸⁸ Po mnenju Aloisa Niderstätterja pa obstaja celo možnost, da bi Habsburžani izvirali iz rodu alzaških vojvod, torej tistih potomcev vojvode Etichosa,⁵⁸⁹ čigar hčer Otilija je po zakramentalnem znamenju krsta, po Erhardovem čudodelnem delovanju, spregledala. Seveda z današnjega zornega kota ne moremo v celoti rekonstruirati habsburškega srednjeveškega dojemanja njihove rodovne linije, je pa vsekakor izpričano njihovo deželnoknežje delovanje, preko katerega so bili povezani prav z Alzaško, torej osrednjim prostorom češčenja sv. Otilije in preko njega tudi s kultom sv. Erharda.

4.2.4 Ozadje naročništva breitenavskih slikanih oken

Razloge za vojvodovo naročilo slikanih oken v cerkvi sv. Erharda v Breitenau se je do sedaj iskalo predvsem v povezavi s pridobivanjem plemenitih kovin v breitenavski dolini v srednjem veku, kot mogoč razlog pa se navaja tudi povezava med Albertom in družino Stubenbergov.⁵⁹⁰ Stubenbergi so namreč na območju urada na Muri (Mixnitz) imeli razdrobljene manjše posesti, h katerim so spadala tudi posamična zemljišča v Breitenau. Ta zemljišča so sprva imeli v najemu in jih leta 1362 odkupili od Pernekerjev (Pernegg).⁵⁹¹ Vendar temu ne pripisujem tako velike vloge, ker je bil takrat Breitenau z okolico v večinski posesti vzpenjajočih se ministerialov Pernekerjev, ki so nad breitenavsko cerkvijo imeli tudi odvetništvo.⁵⁹² V kontekstu že omenjenega pridobivanja plemenitih kovin pa je pomembna večna maša, ki jo je leta 1349 cerkvi v St. Kathreinu pod Plankoglom daroval vojvodov oče Albert II. Prav to darovnico pa Hans Pirchegger jemlje za dokaz, da je v teh krajih že takrat cvetelo rudarstvo.⁵⁹³ Možno bi bilo tudi, da je cerkev sv. Erharda v Breitenauu tedaj služila kot rudarska cerkev rudnika na Zuckenhutu

⁵⁸⁶ Navedeno v: LEMPFRID 1906, str. 53–54.

⁵⁸⁷ SAUTER 2003, str. 70.

⁵⁸⁸ SAUTER 2003, str. 75.

⁵⁸⁹ NIEDERSTÄTTER 2001, str. 63.

⁵⁹⁰ ALBENSBERG 1957, str. 155–156; BACHER 1989, str. 119.

⁵⁹¹ PIRCHEGGER 1955, str. 98.

⁵⁹² CHRISTIAN 1989, str. 111.

⁵⁹³ PIRCHEGGER 1955, str. 138.

(Straßegg),⁵⁹⁴ ki je spadal v gospodarsko donosno posest Wachsenegg pri Angerju. Sprva salzburška posest je po številnih razprtijah v sredini 14. stoletja postala deželnojvodska, z njo pa je do leta 1450 upravljala družina Walsee, od takrat pa vojvodi sami.⁵⁹⁵ Področje Zuckenhuta je zaradi pridobljenih količin zlata, srebra, železa in predvsem arzena od konca 14. stoletja pa vse do 16. stoletja sodilo med najpomembnejše rudnike na območju vzhodnih Alp.⁵⁹⁶ Nadzor nad pridobivanjem rude pa je bil izrecno pridržan deželnim gospodom (v času nastanka breitenavskih vitrajev torej Albertu III.), del pridobljenega dobička pa se je vračal tudi nazaj v dolino.⁵⁹⁷

Orisan gospodarski pomen pa moramo povezati tudi z verskim, saj je cerkev sv. Erharda v Breitenau najpozneje v sredini 14. stoletja dobila vlogo pomembnega romarskega svetišča tega svetnika.⁵⁹⁸ Poleg dokumentiranih romanj⁵⁹⁹ o tem govori tudi živahna umetnostna produkcija in stavbna zgodovina breitenavske cerkve v tem času. Že v začetku 14. stoletja je bila romanski cerkvi prizidana severna stranska kapela (t. i. *Erhardikapelle*), današnje reprezentativno podobo pa je stavba dobila najverjetneje po drugi polovici 14. stoletja s pozidavo tripolnega križnorebrastega oboka v cerkveni ladji, dozidavo zahodne empore in dvopolnega prezbiterija s petosminskim zaključkom na vzhodu.⁶⁰⁰ Da so kult češčenja pri breitenavskem svetišču spremljale različne ljudske pobožnosti, še danes dokazuje ohranjen studenec z izvirom vode (t. i. *Erhardibründl*), ki je tudi del svetnikove legende, in predvsem darovanje votivov.⁶⁰¹ Ohranili so se tisti iz 17. in 18. stoletja, ko je ob ponovnem razcvetu češčenja sv. Erhard postal tudi priljubljen zavetnik živine.

Posebej je potrebno tudi izpostaviti, da do sedaj cerkvi kljub njeni pomembnosti in romarskemu značaju ni bila namenjena nobena poglobljena stavbnozgodovinska študija, ki bi lahko v marsičem ponovno prevrednotila zgodovinska dejstva o breitenavski cerkvi. V tem kontekstu posebej izstopajo predvsem ohranjeni sklepniki z grbovnim znamenji, ki jih najdemo tako v cerkveni ladji kot stranski kapeli. Čeprav so njihova heraldična znamenja nerazpoznavna ali še ne identificirana, pa vsekakor pričajo, da so bile z izgradnjo breitenavskega svetišča zagotovo povezane številne plemiške rodbine, kot to dokazujejo slikana okna pa celo vojvoda sam.

⁵⁹⁴ PIRCHEGGER 1955, str. 138, op. 10.

⁵⁹⁵ DOBLINGER 1906, str. 364; ALLESCH 1959, str. 155.

⁵⁹⁶ ALLESCH 1959, str. 155; GRUNDMANN 2009, str. 240–241.

⁵⁹⁷ PIRCHEGGER 1955, str. 138.

⁵⁹⁸ MAI 1971, str. 41–42; KOSCHWITZ 1975, str. 591–593.

⁵⁹⁹ MAI 1971, str. 41.

⁶⁰⁰ CHRISTIAN 1989, str. 111–112.

⁶⁰¹ STEININGER 1962; WALTER 1989, str. 121–122.

Da je bil Albert s češčenjem sv. Erharda zagotovo povezan, smo pokazali v kontekstu dinastičnega ozadja. Pri naročilu breitenavskih vitrajev tako ni šlo le za običajno težnjo vladarja po reprezentaciji z donatorsko podobo, kar bi naj bilo tudi zunanje znamenje njegove pridobitve oblasti nad Štajersko po bratovi smrti leta 1386,⁶⁰² ampak lahko nastanek upodobitve navežemo na osebno češčenje svetnika. Vemo, da so bili Albertovi ožji sorodniki tesno povezani s češčenjem različnih svetnikov in zbiranjem njihovih relikvij in so si celo prizadevali za kanonizacijo avstrijskega mejnega grofa Leopolda III. Babenberžana (umre 1136).⁶⁰³ Albertov oče Albert II. in njegova mati Johanna Pfirtska sta se tako po šestih letih zakona, v katerem nista bila blagoslovljena z otroki, leta 1337 odpravila na zaobljubno romanje k relikvijam renskih svetnikov v Köln in Aachen. Seveda je bilo romanje uspešno, saj se je že leta 1339 na dan Vseh svetnikov rodil Rudolf IV., Albertov starejši brat. Prav na ta dogodek naj bi spominjala tudi izgradnja južnega prezbiterja dvorne cerkve sv. Mihaela na Dunaju, ki sta ga naročila Albert II. in njegova žena Johanna in se dala ob tem na zunanji strani slavoloka tudi upodobiti, ko v hvaležnosti Kristusu s predano gesto prezentirata pridobljene relikvije.⁶⁰⁴ Komaj še štirinajstletnega Rudolfa pa že po poroki s Katarino Luksemburško leta 1353 srečamo v spremstvu njegovega tasta, kasnejšega cesarja Karla IV., ob popotovanju po cerkvah in zbiranju relikvij na Švabskem.⁶⁰⁵ Rudolf ni le sledil vzgledu svojega tasta, temveč ga je v marsičem poskušal tudi prekašati. Tako z načrtnim češčenjem svetnikov, kopičenjem njihovih relikvij, darežljivostjo do cerkvenih ustanov in kot ustanovnik (celo univerze) ni le izražal svoje globoke religioznosti, temveč je tako v smislu reprezentance gradil na svoji politični moči.⁶⁰⁶

Čeprav je Albert III. v marsičem sledil politiki svojega brata, ga v navezavi s češčenjem svetnikov srečamo le dvakrat. Okoli leta 1380 je Albert naročil Rudolfu Wintnauerju, župniku v Cmureku/Mureck, prozaičen prevod legende sv. Hedvike Šlezjske.⁶⁰⁷ Čeprav bi slednje lahko povezali s kultom češčenja dinastičnih svetnikov, sv. Hedvika bi naj bila daljna sorodnica Habsburžanov, bi Albertovo naročilo lahko po mojem mnenju razumeli kvečjemu v povezavi na za Habsburžane zelo obetajočo zaroko njegovega nečaka Viljema s Hedviko Anžujsko, torej soimenjakinjo sv. Hedvike, hčero ogrskega in poljskega kralja Ludvika I., ki je bila dogovorjena

⁶⁰² Prim. BUCHINGER-OBERHAIDACHER HERZIG-WAIS WOLF 2015, str. 410.

⁶⁰³ Mejni grof Leopold III. Babenberžan je bil sicer za svetnika razglašen komaj leta 1485, prizadevanja Habsburžanov za njegovo kanonizacijo pa so razvidna že od Rudolfa IV. naprej, gl. KOVÁCS 1985.

⁶⁰⁴ BUCHINGER-SCHÖN 2015b, str. 269–270.

⁶⁰⁵ HUBER 1865, str. 13.

⁶⁰⁶ SAUTER 2003, str. 232–238.

⁶⁰⁷ FOIDL 2011, stolp. 610–611.

prav leta 1380, do katere pa potem sploh ni prišlo. Kot drugo, pa bi lahko z Albertom povezali naročilo kiparske skupine prizora epifanije iz osemdesetih let 14. stoletja, ki se danes nahaja v dunajskem Zgodovinskem muzeju.⁶⁰⁸ Fragmentarno ohranjeno skupino namreč Lothar Schultes povezuje z že med letoma 1370 in 1375 omenjenim oltarjem sv. Treh kraljev v dunajski cerkvi sv. Štefana in njegovo ustanovitev povezuje z relikvijo prstana v zakladnici avstrijskih vojvod, ki je bila izdelana iz Kristusu darovanega zlata sv. Treh kraljev.⁶⁰⁹ Albert, ki se imenuje tudi *christianissimus archidux*, bi naj tako s češčenjem sv. Treh kraljev le še dodatno izkazoval svojo pobožnost v navezavi na krepitev deželno knežje oblasti.⁶¹⁰ Kot je pokazala raziskava, opravljena v okviru pričujoče disertacije, pa Albertovo češčenje sv. Hedvike in sv. Treh kraljev, ki v literaturi do sedaj še nikoli ni bilo izpostavljeno, vsekakor presega njegovo doslej prav tako v celoti prezrto češčenje sv. Erharda.

Vsekakor pa ob vsem predstavljenem ne gre spregledati, da breitenavska upodobitev zrcali ideal plemenitega viteza, h kateremu je Albert nedvomno strmел, v tej luči pa so ga videli tudi njegovi sodobniki. Avguštinec Leopold Dunajski ga v *Österreichische Chronik* iz osemdesetih let 14. stoletja postavlja celo pred vse habsburške vojvode »in dien tugenden besonderlich: in andacht, diemütichait und warhait«, in to predvsem zaradi njegove vloge pri ustanavljanju dunajske univerze.⁶¹¹ Češčenje točno določenega svetnika je bilo v srednjem veku zlasti v najvišjih družbenih slojih tesno povezano s političnimi ambicijami, ki jih lahko prepoznamo tudi v Albertovem naročništvu.⁶¹² Albertove vladarske pretenzije se najkasneje od začetka devetdesetih let kažejo tudi v stremljenju po cesarski kroni.⁶¹³ V tem pogledu bi morda lahko razumeli tudi upodobitev obeh žena ob Albertu, saj bi zlasti upodobitev Elizabete Luksemburške lahko služila kot dokaz za Albertovo upravičenost do cesarske krone. V smislu domnevnega Albertovega vodila *Če gledaš, boš ugledan (Ni adspicit non adspicitur)*,⁶¹⁴ kontekstualizacija nastanka breitenavskih slikanih oken kaže na Albertovo češčenje sv. Erharda, s čimer postane jasno razumljiva tako njihova memorialna kot reprezentančna funkcija.

⁶⁰⁸ SCHULTES 2000, str. 366, kat. 114.

⁶⁰⁹ SCHULTES 2000, str. 345.

⁶¹⁰ SCHULTES 2000, str. 345.

⁶¹¹ *Österreichische Chronik* 1909, str. 209.

⁶¹² Prim. SAUTER 2003, str. 247–249.

⁶¹³ NIEDERSTÄTTER 2001, str. 188–189; LACKNER 2002, str. 22.

⁶¹⁴ WURCBACH 1860, str. 140.

5. ZAKLJUČEK

V okviru pričujoče doktorske disertacije je bilo mogoče v celoti izpolniti zadani cilj, ki je bil, izdelati pregled nad ohranjenimi donatorskimi podobami 14. in 15. stoletja na celotnem, danes slovenskem in avstrijskem Štajerskem in nato na podlagi zbranega gradiva analizirati kompleksno vlogo naročništva in načine njegove vizualizacije v sakralnih prostorih. Ker je v strokovni literaturi najti nekaj neenotnosti glede pojma donatorska podoba, sem v okviru pričujoče naloge pod tem terminom razumel upodobitev klečečega naročnika, vključenega v likovno delo religiozne vsebine; takšna molilna drža se je v zahodnem krščanstvu uveljavila na prehodu iz 11. v 12. stoletje. Pri tem sem se omejil na stensko slikarstvo, arhitekturno plastiko in slikana okna. Kot je mogoče razbrati iz zbranega in analiziranega gradiva, je bil donator v obravnavanem času v likovni umetnosti upodobljen ob neki sveti osebi, ki ga priporoča Mariji, Kristusu ali kateremu od svetnikov, ali pa se na slednje z gorečo priprošnjo obrača kar sam. V posameznih primerih so donatorske podobe vključene v širše narativno zasnovane motive ali celo cikle. Na samem začetku obravnavanega obdobja je naročnik v te prizore vključen kot hierarhično pomanjšana figura. Posebno mesto zavzemajo prizori, v katerih naročnik nastopa kot častilec Marije, saj v takih primerih vsebinsko prevzema vlogo prvega kralja pri epifaniji. Tak tip upodobitve se je uveljavil prav v 14. stoletju, ko so poleg vladarjev in cerkvenih dostojanstvenikov vlogo naročnikov vse bolj prevzemali tudi pripadniki nastajajočega meščanstva in plemiškega stanu. Družbene spremembe se tako odlikavajo tudi v donatorski podobi, kar potrjuje tudi analiza primerov, ohranjenih iz 15. stoletja, ko, zlasti v drugi polovici stoletja, upodobitve naročnikov vse bolj težijo po hierarhično enakovredni obravnavi s svetnikom, pri tem pa samostojne podobe donatorja vse bolj nadomeščajo razširjene kompozicije, pri katerih poleg donatorja nastopajo tudi člani njegove družine. Vse več upodobitev kaže tudi jasno težnjo po individualizaciji in podajanju karakternih značilnosti, zaradi česar je bila marsikatera donatorska podoba v starejši literaturi prepoznana kot portret. Čeprav ni mogoče zanikati pomembne vloge, ki jo je donatorska podoba odigrala v razvoju samostojnega portreta – slednji se je kot samostojna profana likovna tema uveljavil ob koncu 15. stoletja –, so se v večini primerov takšna sklepanja vendarle izkazala kot prenačljena.

Nujnost pričujoče raziskave, ki zapolnjuje veliko vrzel v raziskovanju srednjeveške umetnosti tako na današnjem slovenskem kakor tudi na avstrijskem Štajerskem, se je potrdila že samo s

pregledom stanja raziskav. Iz njega je razvidno, da je v slovenskem prostoru tematiko donatorske podobe »celovito« poskušal orisati le France Stele v svoji razpravi Spomeniki starejšega portretnega slikarstva na Slovenskem v *Zborniku za umetnostno zgodovino* leta 1925,⁶¹⁵ v katero je vključil zgolj dva štajerska spomenika (cerkev sv. Ane na Spodnjem Tinskem in špitalska cerkev Sv. Duha v Slovenj Gradcu). Na danes avstrijskem Štajerskem pa zaman iščemo kakršno koli samostojno razpravo, ki bi jo lahko razumeli kot poskus celostne obravnave korpusa ohranjenih donatorskih podob. Pri zbiranju gradiva so mi bile tako še najbolj v pomoč specialne študije posameznih spomenikov, posameznega obdobja ali likovnih zvrsti in objave korpusov srednjeveškega stenskega slikarstva in slikanih oken. Ključnega pomena, zlasti z vidika pravilne kontekstualizacije donatorske podobe, je bilo seveda tudi terensko delo in pa pregled ne samo vseh dostopnih terenskih zapiskov in fotodokumentacij raziskovalcev 19. in prve polovice 20. stoletja, marveč tudi iskanje po različnih arhivih. V tem kontekstu naj izpostavim vsaj povsem nepričakovano in izjemno pomembno najdbo tlorisa srednjeveške minoritske cerkve v Celju, v katerem je pokopana večina Celjskih grofov. Z njim je mogoče v novem kontekstu presojsati ne le ohranjeni timpanon z edino znano donatorsko upodobitvijo dveh Celjanov, klečečih pred Marijo na prestolu, in ponuditi nove odgovore na vprašanja o njegovi prvotni funkciji, lokaciji in interpretaciji, marveč ta najdba v povsem novo luč postavlja tudi stavbno zgodovino celjske minoritske cerkve in njeno doslej povsem neznano vlogo pri razvoju srednjeveške arhitekture beraških redov na Slovenskem.

Kar zadeva vprašanje uporabnosti srednjeveških arhivskih dokumentov, je sicer raziskava pokazala, da v obravnavanem območju zapisov o donatorski podobi ne zasledimo, kar pa ne pomeni, da jih lahko pri analizi ohranjenega gradiva obidemo. Ob koncu raziskave lahko potrdim, da so mi bile pri delu v veliko pomoč listine, iz katerih je mogoče razbrati vlogo posameznega naročnika pri izgradnji ali dotaciji cerkvenih ustanov. Ključnega pomena so bile listine zlasti pri vseh novih interpretacijah, do katerih sem prišel v zvezi s celjskim timpanonom. Novoveško listinsko gradivo mi je bilo v pomoč le v zelo redkih primerih, nasprotno pa velja za pisno in likovno gradivo, nastalo konec 19. stoletja. Zapisi, risbe in tudi že prve fotografije tedanjih deželnih konservatorjev, ki so predvsem po naročilu dunajske centralne komisije za raziskovanje in ohranjanje umetnostnih in zgodovinskih spomenikov pa tudi krščanskega

⁶¹⁵ STELE 1925, str. 142–161.

umetnostnega društva sekavske škofije sistematično popisovali tudi spomenike na južnem Štajerskem, so se izkazali kot dragocen vir, ki omogoča zbiranje podatkov o nekdanjem izgledu in celo obstoju danes neohranjenih donatorskih podob. Ker se je po pregledu umetnostnozgodovinske literature 20. stoletja izkazalo, da so se raziskave, povezane z donatorsko podobo na Štajerskem, doslej osredotočale večinoma na formalno obravnavo ohranjenega umetnostnega gradiva, sem se v pričujoči disertaciji osredotočil na druge, doslej bolj ali manj spregledane vidike. Prvemu koraku, zbiranju gradiva, ki je sploh omogočilo pregled nad ohranjenim gradivom, je tako sledil drugi, v okviru katerega sem zbrano gradivo analiziral ne samo z ikonografskega vidika, marveč sem ga skušal razumeti in postaviti v širši družbeno-zgodovinski kontekst, ki odstira poglede v kulturni, družbeni in miselni svet srednjeveškega človeka. Interpretacijo posameznih donatorskih podob je predvsem v stenskem slikarstvu oteževala njihova fragmentarna ohranjenost in slaba arhivska izpričanost, zaradi česar je težko ikonografsko rekonstruirati celoto, razbrati formalno-slogovne elemente in prepoznati naročnike. Podobno velja tudi za obravnavane primere slikanih stekel, saj se ta večinoma ne nahajajo na mestu prvotne postavitve. Ponekod je bilo vseeno kljub fragmentarni ohranjenosti na podlagi primerjalnega gradiva mogoče rekonstruirati njihovo kompozicijsko in ikonografsko zasnovo; med takšne sodijo donatorske podobe v Slovenskih Konjicah, Solčavi in stolni cerkvi v Celju. Že v začetni fazi evidentiranja ohranjenih spomenikov sem na podlagi opravljene analize izključil določene spomenike, za katere menim, da ne sodijo v ožje pojmovanje donatorske upodobitve. Kot primer domnevne donatorske podobe lahko izpostavim prizor Kristusovega rojstva v podružnični cerkvi sv. Jošta nad Dreto. Po mojem mnenju pri tem ne gre za donatorsko podobo, kot je bilo doslej izpostavljeno v literaturi,⁶¹⁶ temveč za dve spremljevalni figuri, ki ju lahko tudi sicer zasledimo ob tem ikonografskem motivu iz istega obdobja. Soroden primer je npr. tudi poslikava severne stene ladje v župnijski cerkvi sv. Antona v Cerkvenjaku.⁶¹⁷

V doktorsko disertacijo je zajetih 48 spomenikov iz 42 lokacij, od tega je 12 lokacij na slovenskem Štajerskem. Od 71 popisanih donatorskih podob se jih večji del nahaja v župnijskih in podružničnih cerkvah, 11 se jih nahaja v samostanskih kompleksih, 10 v romarskih cerkvah, dve pa zasledimo v grajskih kapelah. Največ donatorskih upodobitev se je ohranilo v stenskem slikarstvu (55), v slikanih steklih 12, vsi štirje primeri donatorskih podob v arhitekturni plastiki

⁶¹⁶ Npr. HÖFLER 2004, str. 200.

⁶¹⁷ Prim. BALAŽIC 2003, str. 2–8; HÖFLER 2004, str. 95.

pa predstavljajo portalni timpanoni. Koncentracija ohranjenih donatorskih podob je največja v Gradcu, na Ptuju, Ptujski Gori, v Strassenglu in Murauu. Med naročniki donatorskih podob nastopajo tako laiki kot kleriki, ki pa zvečine ostajajo anonimni. Med plemiškimi in meščanskimi družinami lahko naštejemo Montfortske, Celjske, Stubenberge, Tumerstorferje, Lichtensteinske, Nernerje, Ptujске, Teufenbaherje in avstrijskega vojvodo Alberta III. Habsburškega.

Ikonografsko se donatorske podobe največkrat navezujejo na upodobitve Marije in Kristusa, in sicer tako v monumentalnejših izvedbah kot tudi narativnih prizorih. Med vsebinsko zanimivejše primere lahko štejemo upodobitev donatorja ob t. i. podobi *Volto Santo* v podružnični cerkvi sv. Lovrenca v kraju St. Benedikten, pri kateri je v običajno kompozicijo umeščen klečeč donator z napisnim trakom in nastopa kot pendant upodobljenemu goslaču iz legende. Izpostaviti je potrebno tudi donatorsko podobo, vključeno v svojevrstno zasnovan triptih na vzhodnem zaključku prezbiterija v župnijski cerkvi sv. Dionizija v kraju St. Dionysen. Izstopa predvsem dejstvo, da poslikava nastopa v funkciji naslikanega zunanjega krilnega oltarja, odprtega na praznični strani. Izbor svetnikov, h katerim se priporočajo donatorji, sicer največkrat ostaja omejen na župnijske oz. osebne zavetnike.

Ob koncu lahko ugotovimo, da razvoj donatorske podobe na Štajerskem v obravnavanem obdobju ne zaostaja za okoliškimi deželami, v redkih primerih pa posega tudi po izvirnih ikonografskih rešitvah. V tem kontekstu je potrebno izpostaviti vsaj donatorsko podobo na vzhodni steni vzhodnega križnega hodnika ptujskega dominikanskega samostana, kjer se nahaja monumentalna kompozicija dominikanskih menihov (okoli 50), ki se obračajo proti levi, najverjetneje h Kristusu, ki je na enak način sočasno upodobljen tudi v priorjevem pečatu. Pri tem bi naj šlo ali za upodobitev dominikanske province ali za nagrobno upodobitev samostanskih menihov. Takšna upodobitev samostanske skupnosti je v primerjalnem gradivu enkratna. Kot je bilo v literaturi omenjeno, je najbolj znan zgled za to vrsta dominikanskih učenjakov v študijskih ambientih, ki jo je sredi 14. stoletja naslikal Tommaso da Modena v kapiteljski dvorani samostana sv. Nikolaja v Trevisu. Po mojem mnenju pa bi bilo potrebno v nadaljnje raziskave pritegniti tudi doslej v tej povezavi v celoti spregledano stensko poslikavo v sedanji kleti nekdanjega minoritskega samostana v Gradcu, ki sicer zaradi slabe ohranjenosti ni vsebinsko razberljiva, po svoji kompoziciji pa je vsekakor primerljiva z dominikansko; če štejemo po ohranjenih kvadratih, je obsegala najmanj trideset donatorskih upodobitev. Kot pomembna odkritja, do katerih mi je uspelo priti tekom priprave disertacije, bi izpostavil še donatorski

podobi v opatijski cerkvi v Celju in župnijski cerkvi v Slovenskih Konjicah. Ti dve doslej v literaturi nista bili interpretirani, v okviru opravljene raziskave pa mi je uspelo ugotoviti, da sta bili to zelo kompleksno in monumentalno zasnovani donatorski podobi, ki sta se tudi vsebinsko navezovali na prostore, za katere sta bili naslikani. Z vidika ohranjanja spomina pa izstopa votivna upodobitev ogrskega kralja Ludvika I. na spodnjem reliefu vhodnega portala romarske cerkve v Mariazellu, ki ga je naročil opat Heinrich II. Moyker iz benediktinskega samostana v St. Lambrechtu. O izrednem memorialnem vidiku, ki ga posreduje narativno zasnovana kompozicija, priča tudi to, da je bilo delo zasnovano šele več kot pol stoletja po tem, ko je dal ogrski kralj postaviti novo milostno kapelo in cerkvi daroval votivno podobo. V primerjalnem štajerskem gradivu je takšno memorialno vlogo, sicer z ustanoviteljskega vidika, morala imeti tudi na les naslikana luneta vhodnega portala sekauske samostanske cerkve, ki je dokumentirana le na risbi.

Del disertacije sta tudi dve poglobljeni vzorčni študiji: timpanon Celjskih grofov v nekdanji minoritski cerkvi v Celju kot izreden primer memorialnega vidika donatorske podobe po eni strani in donatorska podoba Alberta III. Habsburškega iz cerkve sv. Erharda v Breitenau kot reprezentančna podoba deželnega vladarja na drugi strani. Timpanon z upodobitvijo Celjskih grofov nad zakristijskimi vrati nekdanje minoritske cerkve v Celju predstavlja edino ohranjeno donatorsko podobo te pomembne rodbine, poleg tega pa tudi edini ohranjeni umetnostni artefakt minoritske cerkve, ki se kaže kot ključna sakralna stavba znotraj celotne historiografije Celjskih grofov, kar priča o njeni izjemni, reprezentančni vlogi. Celjska grofa sta na reliefu kompozicijsko upodobljena precej večja kot Marija z Jezusom, h kateri se obračata v priprošnji, kar izstopa od uveljavljenih ikonografskih načinov tega obdobja. Na podlagi primerjalne analize in upoštevanju arhivskega in slikovnega gradiva, med katerega sodi tudi odkriti načrt minoritske cerkve, je bilo v pričujoči disertaciji mogoče argumentirano predstaviti tezo, da je najverjetneje šlo za donatorsko podobo s pomembnim memorialnim aspektom, ki se je nedvomno navezoval tudi na sam grob, ki so ga Celjski grofje imeli v samostanu. Tekom raziskave sem uspel z ikonografsko analizo na novo ovrednotiti umetnostni pomen, funkcijo in sploh vsebinsko motiviko tega timpanona, ki je eden ključnih spomenikov slovenskega srednjega veka. Pri tem sem z raziskavo listinskega gradiva, izdanega s strani Celjskih grofov v prid minoritskemu samostanu, uspel postaviti tudi povsem novo tezo o kapeli Vseh svetnikov v križnem hodniku kot prvotni grobnici Celjanov.

Zgodovino in razvoj tudi umetnosti sta v 14. in 15. stoletje na Štajerskem ključno sooblikovali rodbini Celjskih grofov in Habsburžanov. Zato je druga vzročna študija posvečena edinemu vojvodskemu naročilu med obravnavanim gradivom. Med srednjeveškimi slikanimi okni v cerkvi sv. Erharda v Breitenauu je namreč tudi donatorska podoba vojvode Alberta III. Habsburškega, ki je vladal med 1365 in 1395 in je upodobljen skupaj s svojima ženama Elizabeto Luksemburško in Beatrix Zollersko. Slikana stekla so delo t. i. dunajske vojvodske delavnice iz časa okoli leta 1390. Tekom raziskovanja za potrebe pričujoče disertacije mi je tudi tu uspelo priti do povsem nepričakovane in za avstrijski prostor izjemno pomembne najdbe fotografije po vsebini in ikonografskem konceptu sorodne donatorske podobe, ki je prvi, doslej povsem spregledani dokaz, da je bil Albert upodobljen tudi na slikanih oknih grajske kapele v Dunajskem Novem mestu. Fotografijo sem odkril med raziskovanjem fotografske zapuščine Johanna Grausa na Inštitutu za umetnostno zgodovino Univerze v Gradcu. V študiji so prvič raziskani in analizirani kompleksni razlogi za vojvodovo naročilo v breitenavski cerkvi, saj se jih je do sedaj povezovalo predvsem s pridobivanjem plemenitih kovin v breitenavski dolini, katerega nadzor je bil pridržan deželnim gospodom. V nasprotju s tem sem sam ravno na podlagi metodološkega pristopa, ki sem ga imel v tej disertaciji, omogočil in ponudil novo interpretacijo donatorske podobe Alberta III. Habsburškega. S poglobljeno raziskavo širšega dinastičnega ozadja in razlogov, ki bi lahko pripeljali do naročila, sem uspel ugotoviti, da lahko razloge za naročilo pripišemo Albertovemu češčenjem sv. Erharda, ki je bilo doslej v literaturi popolnoma spregledano. Uspelo mi je odkriti, da je bil Albert s kultom sv. Erharda povezan preko dinastičnih povezav, še več, nemara je ob svetniškem škofu gojil tudi osebno stremljenje po doseganju viteških idealov.

Disertacija zapolnjuje vrzel v raziskovanju donatorske podobe na Štajerskem in hkrati predstavlja temelj nadaljnjim raziskavam. V zvezi s številnimi spomeniki prinaša nepričakovana in zelo pomembna nova odkritja, ki na novo osvetljujejo ne le stavbno zgodovino, ikonografijo in slogovno ter primerjalno umestitev obravnavanih spomenikov, marveč ključno prispevajo k razumevanju različnih vidikov srednjeveškega naročništva.

6. SEZNAM VIROV IN LITERATURE

VIRI

Karl-Franzens-Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte
Kärntner Landesarchiv, Celovec (KLA)
Ministrstvo za kulturo republike Slovenije, Informacijsko-dokumentarni center za dediščino, Ljubljana (INDOK center)
Steiermärkisches Landesarchiv, Gradec (StLA)
Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana (UIFS)
Zgodovinski arhiv Celje (ZAC)
Zgodovinski inštitut Milka Kosa ZRC SAZU, Ljubljana, Centralna kartoteka srednjeveških listin za Slovenijo (ZIMK CKSL)
Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije (ZVKDS)

LITERATURA

ALBENSBERG 1957

Erika ALBENSBERG, *Glasmalerei in der Steiermark 1250 bis 1400*, Graz 1957 (tipkopis doktorske disertacije).

ALLESCH 1959

Richard M. ALLESCH, *Arsenik. Seine Geschichte in Österreich*, Klagenfurt 1959.

Art and architecture around 1400. Global and regional perspectives (ur. Marjeta Ciglencečki, Polona Vidmar), Maribor 2012.

BACHER 1978

Ernst BACHER, Gotische Glasmalerei in Steiermark, *Gotik in der Steiermark* (ur. Elisabeth Langer), Graz 1978, str. 151–171.

BACHER 1979

Ernst BACHER, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in der Steiermark. 1: Graz und Straßengel*, Wien 1979 (Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich, 3).

BACHER 1989

Ernst BACHER, Die Glasgemälde der Pfarrkirche von St. Erhard in der Breitenau, *Die Breitenau. Marktgemeinde am Fuße des Hochlantsch* (ur. Gert Christian), Breitenau 1989, str. 116–121.

BACHER 1996

Ernst BACHER, Monumentale Glasmalerei, *Schatz und Schicksal* (ur. Otto Fraydenegg-Monzello), Graz 1996, str. 247–253.

BACHER-BUCHINGER-OBERHAIDACHER HERZIG-WOLF 2007

Ernst BACHER, Günther BUCHINGER, Elisabeth OBERHAIDACHER HERZIG, Christina WOLF, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Salzburg, Tirol und Vorarlberg*, Wien-Köln-Weimar 2007 (Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich, 4).

BALAŽIC-HÖFLER 1992

Janez BALAŽIC, Janez HÖFLER, *Johannes Aquila*, Murska Sobota 1992.

BALAŽIC 2003

Janez BALAŽIC, Gotske freske v župnijski cerkvi sv. Antona Puščavnika v Cerkvenjaku, *Umetnostna kronika*, 1, 2003, str. 2–8.

BALAŽIC 2008

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

BALAŽIC 2014

Janez BALAŽIC, Novoodkrite stenske poslikave fresk v nekdanjem ptujskem dominikanskem samostanu, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 1–2, 2014, str. 120–141.

BAUCH 1976

Kurt BAUCH, *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa*, Berlin-New York 1976.

BAUER 1990

Karin BAUER, *Das Stifterbild in der Kärntner Malerei*, Graz 1990 (tipkopolis diplomskega dela).

BEDOS REZAK 2011

Miriam BEDOS REZAK, *When Ego Was Imago. Signs of Identity in the Middle Ages*, Leiden 2011.

BELTING 1991

Hans BELTING, *Slika in njeno občinstvo v srednjem veku. Oblika in funkcija zgodnjih tabelnih slik pasijona*, Ljubljana 1991.

BELTING 2015

Hans BELTING, *Faces. Zgodovina obraza*, Ljubljana 2015.

BENCE 2012

Gorazd BENCE, *Fragmenti stenske poslikave Janeza Akvile iz stare župnijske cerkve v Turnišču*, Maribor 2012 (tipkopolis diplomskega dela).

BENCE 2016

Gorazd BENCE, *Ni adspicit non adspicitur. Zur Stifterscheibe Herzog Albrechts III. in der Pfarrkirche St. Erhard in der Breitenau, Auftraggeber als Träger der Landesidentität. Kunst in*

der Steiermark vom Mittelalter bis 1918 (ur. David Franz Hobelleitner, Edgar Lein), Graz 2016, str. 11–31.

BESOLD 1995

Andreas BESOLD, Prizori Kristusovega trpljenja in svetniki z ustanovnikoma, *Gotika v Sloveniji* (ur. Janez Höfler), Narodna galerija, Ljubljana 1995, str. 249–250.

BIEDERMANN 1982

Gottfried BIEDERMANN, *Katalog. Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum. Mittelalterliche Kunst*, Graz 1982.

BIRK 1856

Ernst BIRK, Bildnisse österreichischer Herzöge des XIV. Jahrhunderts und ihrer Gemahlinnen, *Berichte und Mittheilungen des Alterthums-Vereines zu Wien*, 1, 1856, str. 95–120.

BLOCH 1994²

Peter BLOCH, Dedikationsbild, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 1, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1994², stolp. 491–494.

BOGYAY 1951

Thomas BOGYAY, Koga kažejo podobe donatorjev na turniški sliki?, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 1, Ljubljana 1951, str. 129–138.

BOGYAY 1986

Thomas BOGYAY, Der gesellschaftliche Hintergrund des Ladislauslegende von Turnišče (Toronyhely-Bántornya), *Louis the Great. King of Hungary and Poland* (ur. Steven Bela Vardy, Géza Grosschmid, Leslie S. Domonkos), New York 1986, str. 237–252.

BOK 2006

Václav BOK, Zum Kult der Regensburger Heiligen Emmeram und Erhard in den böhmischen Ländern, *Das mittelalterliche Regensburg im Zentrum Europas* (ur. Edith Feistner), Regensburg 2006, str. 223–233.

BORGOLTE 2012

Michael BORGOLTE, *Stiftung und Memoria* (ur. Tillmann Lohse), Berlin 2012.

BRANDENSTEIN 1971

Henriette BRANDENSTEIN, Die Bildfenster der Waasenkirche in Leoben. Die Stifter, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 25, 1971, str. 64–70.

BRANDENSTEIN 1986

Henriette BRANDENSTEIN, Die Stifterscheibe in St. Ruprecht ob Murau, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 40, 1986, str. 181–182.

BRUCHER 1990

Günter BRUCHER, *Gotische Baukunst in Österreich*, Wien 1990.

BRUCHER 2000

Günther BRUCHER, Architektur von 1300–1430, *Gotik* (ur. Günter Brucher), München-London-New York 2000 (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 2), str. 230–297.

BRUCKNER 2009

Eva BRUCKNER, *Formen der Herrschaftsrepräsentation und Selbstdarstellung habsburgischer Fürsten im Spätmittelalter*, Wien 2009 (tipkopis doktorske disertacije).

BRÜCKNER 1994

Wolfgang BRÜCKNER, Totenbild, Toter, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 4, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1994², stolp. 340–343.

BUCHINGER-OBERHAIDACHER HERZIG-WAIS WOLF 2015

Günther BUCHINGER, Elisabeth OBERHAIDACHER HERZIG, Christina WAIS WOLF, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich. 2: Krenstetten bis Zwettl (ohne Sammlungen)*, Wien-Köln-Weimar 2015 (Corpus vitrearum medii aevi Österreich V, 1).

BUCHINGER-SCHÖN 2015a

Günter BUCHINGER, Doris SCHÖN, Das Augustinerkloster, *Die Wiener Hofburg im Mittelalter. Von der Kastellburg bis zu den Anfängen der Kaiserresidenz* (ur. Mario Schwarz), Wien 2015, str. 195–249.

BUCHINGER-SCHÖN 2015b

Günter BUCHINGER, Doris SCHÖN, Die Michaelerkirche im 14. Jahrhundert, *Die Wiener Hofburg im Mittelalter. Von der Kastellburg bis zu den Anfängen der Kaiserresidenz* (ur. Mario Schwarz), Wien 2015, str. 250–287.

Celjski grofje 1999

Celjski grofje. Stara tema – nova spoznanja. Zbornik mednarodnega simpozija (ur. Rolanda Fugger Germadnik), Celje 1999.

CEVC 1956

Emilijan CEVC, *Srednjeveška plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1956 (tipkopis doktorske disertacije).

CEVC 1963

Emilijan CEVC, *Srednjeveška plastika na Slovenskem. Od začetkov do zadnje četrtine 15. stoletja*, Ljubljana 1963.

CEVC 1967

Emilijan CEVC, *Gotsko kiparstvo*, Ljubljana 1967 (Ars Sloveniae).

CEVC 1978

Emilijan CEVC, Slowenien, *Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, 2 (ur. Anton Legner), Köln 1978, str. 443–449.

CHIBIDZIURA 2001

Ute CHIBIDZIURA, *Das mittelalterliche Zisterzienserkloster Neuberg an der Mürz. Seine Stellung in der gotischen Architektur Österreichs*, Köln 2001 (tipkopijski doktorski disertacija).

CHRISTIAN 1989

Gert CHRISTIAN, Die Pfarr- und Wallfahrtskirche zu St. Erhard in der Breitenau, *Die Breitenau. Marktgemeinde am Fuße des Hochlantsch* (ur. Gert Christian), Breitenau 1989, str. 111–115.

CIGLENEČKI 1997

Marjeta CIGLENEČKI, Likovna ustvarjalnost na Ptujju v 14. stoletju, *Mestni statut 1376. Ptujsko mestno pravo v srednjeevropskem prostoru* (ur. Marija Hernja Masten), Ptuj 1997, str. 123–142.

CIGLENEČKI 2011

Marjeta CIGLENEČKI, Med izročilom in stvarnostjo, *Marija Zavetnica na Ptujski Gori. Zgodovina in umetnostna zapuščina romarske cerkve* (ur. Janez Höfler), Maribor 2001, str. 19–46.

CURK 1963

Jože CURK, Celje. Urbanistično-gradbeni zgodovinski oris, *Celjski zbornik 1963*, Celje 1963, str. 5–44.

CURK 1966

Jože CURK, *Topografsko gradivo. 1: Sakralni spomeniki na območju občine Celje*, Celje 1966.

CURK 1967

Jože CURK, *Topografsko gradivo. 7: Sakralni spomeniki na območju občine Šmarje pri Jelšah*, Celje 1967.

CURK 1989

Jože CURK, Gradbeno-zgodovinski oris samostana in cerkve, *Minroritski samostan na Ptujju 1239–1989* (ur. Jože Mlinarič, Marjan Vogrin), Ptuj-Celje 1989, str. 233–265.

CURK 1993

Jože CURK, O samostanih in samostanski arhitekturi po letu 1200 na slovenskem Štajerskem (gradbeno-zgodovinski oris), *Časopis za zgodovino in narodopisje*, n. v. 29, 1993, str. 131–163.

CURK-RADOVANOVIČ-VIDMAR 2008

Jože CURK, Sašo RADOVANOVIČ, Polona VIDMAR, *Samostani na Slovenskem do leta 1780*, Maribor 2008.

Das 600 jährige Jubileum der Marienkirche in Cilli 1910

Das 600 jährige Jubileum der Marienkirche in Cilli, *Deutsche Wacht*, 42 (25. 5. 1910), 1910, str. 4–5.

DAVIS 2012

Isabel DAVIS, *The Meanings of Medieval Kneeling, Me fieri fecit. The representation and role of owners, donors and patrons in medieval art*, Canterbury 2012, str. 5–6.

Dehio Handbuch 1979

Dehio Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Graz (ur. Horst Schweigert), Wien 1979.

Dehio Handbuch 1982

Dehio Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Steiermark (ohne Graz) (ur. Kurt Woisetschläger, Peter Krenn), Wien 1982.

Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches 1198 bis 1448 2001

Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches 1198 bis 1448. Ein biographisches Lexikon (ur. Erwin Gatz), Berlin 2001.

Die Breitenau. Marktgemeinde am Fuße des Hochlantsch 1989

Die Breitenau. Marktgemeinde am Fuße des Hochlantsch, Breitenau 1989.

Die Österreichisch-Ungarische Monarchie 1889

Die Österreichisch-Ungarische Monarchie im Wort und Bild. Oberösterreich und Salzburg, 6, Wien 1889.

Die Österreichisch-Ungarische Monarchie. Steiermark 1890

Die Österreichisch-Ungarische Monarchie im Wort und Bild. Steiermark, 7, Wien 1890.

Die Ritter 1990

Die Ritter. Katalog der burgenländischen Landesausstellung auf Burg Güssing (ur. Herald Prickler), Eisenstadt 1990 (Burgenländische Forschungen, 8).

Die Zeit der frühen Habsburger 1979.

Die Zeit der frühen Habsburger. Dome und Klöster 1279–1379, Wiener Neustadt 1979.

DOBLINGER 1906

Max DOBLINGER, *Die Herren von Walsee. Ein Beitrag zur österreichischen Adelsgeschichte*, *Archiv für österreichische Geschichte*, XCV, 1906, str. 235–578.

DOMENIG 2004

Christian DOMENIG, *Tuon kunt. Die Grafen von Cilli in ihren Urkunden (1341–1456)*, Klagenfurt 2004 (tipkopsis doktorske disertacije).

DONIN 1935

Richard Kurt DONIN, *Die Bettelordenskirchen in Österreich. Zur Entwicklungsgeschichte der österreichischen Gotik*, Baden bei Wien 1935.

DOBRZENIECKI 1969

Tadeusz DOBRZENIECKI, Średniowieczny portret w sakralnej sztuce Polskiej, *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, 8/1, 1969, str. 11–41.

Enzyklopädie des Stiftungswesens in mittelalterlichen Gesellschaften 2014

Enzyklopädie des Stiftungswesens in mittelalterlichen Gesellschaften. 1: Grundlagen (ur. Michael Borgolte), Berlin-Boston 2014.

Enzyklopädie des Stiftungswesens in mittelalterlichen Gesellschaften 2016

Enzyklopädie des Stiftungswesens in mittelalterlichen Gesellschaften. 2: Das soziale System Stiftung (ur. Michael Borgolte), Berlin-Boston 2016.

ESSENWEIN 1866

August ESSENWEIN, Albertus mit dem Zopfe auf einem Glasgemälde zu St. Erhard in der Breitenau in Steiermark, *Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit*, 13/5, 1866, str. 177–179.

FAJT 2006

Jiří FAJT, Karl IV. (1316–1378). Von der Nachahmung zu einem neuen kaiserlichen Stil, *Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437* (ur. Jiří Fajt idr.), Prag 2006, str. 40–75.

FILLITZ 1978

Hermann FILLITZ, Kunstgewerbe, *Gotik in der Steiermark* (ur. Elisabeth Langer), Graz 1978, str. 304–319.

FLACHENECKER 2008

Helmut FLACHENECKER, Memoria und Herrschaftssicherung. Vom fränkischen Adel und von frommen Frauen zwischen Spessart und Thüringer Wald, *Nonnen, Kanonissen und Mystikerinnen. Religiöse Frauengemeinschaften in Süddeutschland* (ur. Eva Schlotheuber, Helmut Flachenecker, Ingrid Gardill), Göttingen 2008, str. 143–179.

FLOR 2007

Ingrid FLOR, *Glaube und Macht. Die mittelalterlichen Bildsymbolik der Trinitarischen Marienkrönung*, Gradec 2007 (Schriftenreihe des Instituts für Geschichte, 16).

FOIDL 2011

Sabina FOIDL, Rudolf Wintnauer (auch Wittauer), *Deutsches Literatur-Lexikon. Das Mittelalter. 2: Das geistliche Schrifttum des Spätmittelalters* (ur. Wolfgang Achnitz), Berlin-Boston 2011, stolp. 610–611.

FRANCO 2010

Tiziana FRANCO, Das trecento. Wandmalereien in Kirche und Kloster der Dominikaner, *Dominikaner in Bozen* (ur. Silvia Spada Pintarelli), Bozen 2010 (Hefte zur Bozner Stadtgeschichte, 2), str. 162–183.

FREIDINGER 1998

Ludwig FREIDINGER, Siegelgebrauch und Wappenführung der Bischöfe von Seckau in Mittelalter und früher Neuzeit; Teil 1: 1218–1337, *Mitteilungen des Steiermärkischen Landesarchivs*, 48, 1998, str. 119–141.

FRODL 1951

Walter FRODL, Italienisches und Böhmisches in der steirischen Trecentomalerei, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 5, 1951, str. 99–112.

FRODL KRAFT 1962

Eva FRODL KRAFT, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Wien*, Graz-Wien-Köln 1962 (Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich, 1).

FRODL KRAFT 1988

Eva FRODL KRAFT, Die Glasgemälde aus der ehemaligen Sammlung Leber, Wien, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 42, 1988, str. 67–71.

FRODL KRAFT 1971

Eva FRODL KRAFT, Die Bildfenster der Waasenkirche in Leoben, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 25, 1971, str. 51–75.

FRODL KRAFT 1972

Eva FRODL KRAFT, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich. 1: Albrechtsberg bis Klosterneuburg*, Graz-Wien-Köln 1972 (Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich, 2).

FRODL KRAFT 1992

Eva FRODL KRAFT, The Stained Glass from Ebreichsdorf and the Austrian »Ducal Workshop«, *The Cloisters. Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary* (ur. Elizabeth C. Parker), New York 1992, str. 384–407.

FUGGER GERMADNIK 2006

Rolanda FUGGER GERMADNIK, *K zvezdam in nazaj. Ob 550-letnici smrti poslednjega grofa Celjskega*, Pokrajinski muzej, Celje 2006.

FUGGER GERMADNIK 2014

Rolanda FUGGER GERMADNIK, *Grofje in knezi Celjski*, Pokrajinski muzej, Celje 2014.

Für irdischen Ruhm und Himmlischen Lohn 1995

Für irdischen Ruhm und Himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst, Berlin 1995.

GARZAROLLI VON THURNLACK 1941

Karl GARZAROLLI VON THURNLACK, *Mittelalterliche Plastik in der Steiermark*, Graz 1941.

GERSTENBERGER 2000a

Marianne GERSTENBERGER, Mariazell (Stmk.), Pfarr- und Wallfahrtskirche Maria Geburt, *Gotik* (ur. Günter Brucher), München-London-New York 2000 (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 2), str. 269–271.

GERSTENBERGER 2000b

Marianne GERSTENBERGER, St. Lambrecht (Stmk.), Benediktinerstiftskirche Hl. Lambert, *Gotik* (ur. Günter Brucher), München-London-New York 2000 (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 2), str. 268–269.

GOLIA 1972

Ludovik Modest GOLIA, *Kronika Grofov Celjskih*, Maribor 1972.

GOLOB 2012

Nataša GOLOB, Barbara of Celje (Cilli). In search of Her Image, *Art and architecture around 1400. Global and regional perspectives* (ur. Marjeta Ciglencečki, Polona Vidmar), Maribor 2012, str. 103–118.

GOMBOSI-LŐVEI 2007

Beatrix GOMBOSI, Pál LŐVEI, Egy Johannes Aquila műhelyében készült donátor-ábrázolás azonosítása a mártonhelyi Szent Márton-plébániatemplomban, *A Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat Folyóirata*, 56/2, 2007, str. 201–218.

Gotik 2000

Gotik (ur. Günter Brucher), München-London-New York 2000 (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 2).

Gotik in der Steiermark 1978

Gotik in der Steiermark. Katalog der Steiermärkischen Landesausstellung im Stift St. Lambrecht (ur. Elisabeth Langer), Graz 1978.

Gotika v Sloveniji 1995

Gotika v Sloveniji (ur. Janez Höfler), Narodna galerija, Ljubljana 1995.

GRAMS-THIEME 2003

Marion GRAMS-THIEME, Stifterbild. 2: Westen, *Lexikon des Mittelalters*, 8, München 2003, stolp. 174–175.

GRAUS 1880

Johann GRAUS, Die St. Erhardskirche in Breitenau, *Der Kirchen Schmuck. Blätter des christlichen Kunstvereines der Diocese Seckau*, 11/12, 1880, str. 129–134.

GRAUS 1887

Johann GRAUS, Die Pfarrkirche zu Cilli, *Mitteilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, n. v. 13, Wien 1887, str. CXCI–CXCVIII.

GRUNDMANN 2009

Günter GRUNDMANN, Die Arsenikhütte Zuckenhut/Strassegg (Steiermark, Österreich). Archäologischer Erstnachweis der Produktion künstlicher Arsensulfid-Pigmente, *Metalla, Archäometrie und Denkmalpflege. Kurzberichte* (ur. Andreas Hauptmann in Heike Stege), München 2009, str. 240–242.

Grofje Celjski 1999

Grofje Celjski. *Razstavni katalog* (ur. Rolanda Fugger Germadnik), Pokrajinski muzej, Celje 1999.

GUBO 1909

Andreas GUBO, *Geschichte der Stadt Cilli vom Ursprung bis auf die Gegenwart*, Graz 1909.

GUMPELZHAIMER 1830

Christian Gottlieb GUMPELZHAIMER, *Regensburgs Geschichte, Sagen und Merkwürdigkeiten von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten. Vom Ursprunge Regensburgs bis 1486*, 1, Regensburg 1830.

HAAS 1856

Carl HAAS, Bericht des Landes-Archäologen Hrn. Carl Haas über seine Bereisung des Herzogtumes Steiermark in Sommer d. J. 1856, *Mittheilungen des Historischen Vereines für Steiermark*, 7, 1857, str. 201–236.

HAAS 1857

Carl HAAS, Bericht des Landes-Archäologen Hrn. Carl Haas über seine Bereisung des Herzogtumes Steiermark in Sommer d. J. 1856, *Mittheilungen des Historischen Vereines für Steiermark*, 7, 1857, str. 201–236.

HAJDINJAK 2011

Boris HAJDINJAK, Viteštvo gospodov Ptujskih, *Vitez, dama in zmaj. Dediščina srednjeveških bojevnikov na Slovenskem* (ur. Tomaž Lazar, Tomaž Nabergoj, Barbara Jerin), Ljubljana 2011, str. 115–123.

HANKELN 2000

Roman HANKELN, *Konrad von Megenberg (1309–1374). Historia Sancti Erhardi*, Ottawa 2000 (Wissenschaftliche Abhandlungen, 65/4).

HEGER 1979

Hedwig HEGER, Die Literatur in den habsburgischen Ländern 1279–1379, *Die Zeit der frühen Habsburger. Dome und Klöster 1279–1379*, Wiener Neustadt 1979, str. 70–81.

HENSLE WLASAK 2011

Helga HENSLE WLASAK, Eine nicht mehr vorhandene Kirche und ihr »schwarzer Patron«. Auf den Spuren des hl. Mauritius in der Steiermark, *Ich hab das selbig paun lassen. Beiträge zur Kunst der Spätgotik in der Steiermark* (ur. Ulrich Becker, Barbara Kaiser, Edgar Lein), Graz 2011, str. 158–191.

Herzog Albert mit dem Zopfe auf einem Glasgemälde 1866

Herzog Albert mit dem Zopfe auf einem Glasgemälde zu St. Erhard in der Breitenau in Steiermark, *Mittheilungen der k.-k. Central-Comission für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, 11, 1866, str. LXXXIX.

HOLMES 2004

Megan HOLMES, The Elusive Origins of the Cult of Annunziata in Florence, *The Miraculous Image In the Late Middle Ages and Renaissance* (ur. Erik Thunø and Gerhard Wolf), Rome 2004, str. 97–121.

HORCH 2001

Caroline HORCH, *Der Memorialgedanke und das Spektrum seiner Funktionen in der Bildenden Kunst des Mittelalters*, Langewiesche 2001.

HÖFER 1992

Rudolf Karl HÖFER, *Die Landesfürstliche Visitation der Pfarren und Klöster in der Steiermark in den Jahren 1544/1515*, Graz 1992.

HÖFLER 1988

Janez HÖFLER, Ob novih odkritjih srednjeveških fresk v mestni župnijski cerkvi sv. Jurija v Ptujju, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, n. v. 24, 1988, str. 31–43, 46–47.

HÖFLER 1996

Janez HÖFLER, *Srednjeveške freske v Sloveniji. 1: Gorenjska*, Ljubljana 1996.

HÖFLER 2003

Janez HÖFLER, Elga Lanc: Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark, *Acta historiae artis Slovenica*, 8, 2003, str. 213–218.

HÖFLER 2004

Janez HÖFLER, *Srednjeveške freske v Sloveniji. 4: Vzhodna Slovenija*, Ljubljana 2004.

HÖFLER 2006

Janez HÖFLER, Die Grafen und Fürsten von Cilli als Mäzene und Förderer der Kunst, *Sigismundus von Luxemburg. Ein Kaiser in Europa. Tagungsband des internationalen historischen und kunsthistorischen Kongresses in Luxemburg* (ur. Michel Pauli, François Reinert), Mainz 2006, str. 337–348.

HÖFLER 2011

Janez HÖFLER, Stensko slikarstvo, *Marija Zavetnica na Ptujski gori. Zgodovina in umetnostna zapuščina romarske cerkve* (ur. Janez Höfler), Maribor 2011, str. 149–171.

HÖFLER 2016

Janez HÖFLER, *O prvih cerkvah in župnijah na Slovenskem. K razvoju cerkvene teritorialne organizacije slovenskih dežel v srednjem veku*, Ljubljana 2016.

HUBEL 2015

Achim HUBEL, Überlegungen zur »älteren« Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms und zum Stand der Forschung, *Der Bamberger Dom im europäischen Kontext* (ur. Stephan Albrecht), Bamberg 2015 (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien. Vorlesungen und Vorträge, 4).

HUBER 1865

Alfons HUBER, *Geschichte des Herzogs Rudolf IV. von Oesterreich*, Innsbruck 1865.

JÄGGI 2004

Carola JÄGGI, Donator oder Fundator? Zur Genese der monumentalen Stifterbildes, *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich*, 9/10 (2002/2003), 2004, str. 27–45.

JURANČIČ-PODNAR 1995

Klementina JURANČIČ, Gregor PODNAR, Ptujskogorska kiparska delavnica, *Gotika v Sloveniji* (ur. Janez Höfler), Narodna galerija, Ljubljana 1995, str. 165–176.

Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden 2006.

Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden, Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437 (ur. Jiří Fajt), Prag 2006.

KELLER 1994

Harald KELLER, Portrait, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 3, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1994², stolp. 446–455.

KERMAVNAR 2013

Simona KERMAVNAR, Andrej iz Ottinga, *Novi slovenski bibliografski leksikon 1* (ur. Oto Luthar, Barbara Šterbenc Svetina), Ljubljana 2013, str. 193–194.

KIRCHWEGER 1996

Franz KIRCHWEGER, Zum Kunsthandwerk an der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert, *Schatz und Schicksal* (ur. Otto Fraydenegg-Monzello), Graz 1996, str. 301–310.

KIRCHWEGER 2000

Franz KIRCHWEGER, Wandmalerei. Aspekte der Technik und Erhaltung, *Gotik* (ur. Günter Brucher), München-London-New York 2000 (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 2), str. 433–465.

KISLINGER 1928

Franz KISLINGER, *Gotische Glasmalerei in Österreich bis 1450*, Wien 1928.

KLEMENČIČ 1995

Matej KLEMENČIČ, Arhitektura pozne gotike v vzhodni Sloveniji, *Gotika v Sloveniji* (ur. Janez Höfler), Ljubljana 1995, str. 72–80.

KLEMENČIČ 2011

Matej KLEMENČIČ, Cerkev in njena usoda v obdobju baroka, *Marija Zavetnica na Ptujski Gori. Zgodovina in umetnostna zapuščina romarske cerkve* (ur. Janez Höfler), Maribor 2011, str. 173–201.

KOCKS 1971

Dirk KOCKS, *Die Stifterdarstellung in der italienischen Malerei des 13.–15. Jahrhunderts*, Köln 1971 (tipkopolis doktorske disertacije).

KOKOLE 2012

Stanko KOKOLE, »Multe ibi uetustatis reliquie unisuntur.« Evoking Marble Remains of Ancient Celeia before and After 1400, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 48, 2012, str. 35–65.

KOS 1993

Dušan KOS, Plemiška darovanja cerkvenim ustanovam (s posebnim ozirom na 14. stoletje), *Zgodovinski časopis*, 47/1, 1993, str. 25–52.

KOSCHWITZ 1975

Gisela KOSCHWITZ, *Der Heilige Bischof Erhard von Regensburg. Legende-Kult-Ikonographie*, Ottobeuren 1975 (Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige, 86, III–IV).

KOSI 2012

Miha KOSI, Grajska politika – primer grofov Celjskih, *Iz zgodovine slovenskih gradov* (ur. Miha Preinfalk), Ljubljana 2012, str. 456–494.

KOŠAN 1995

Marko KOŠAN, Freske pasijonskega cikla v Špitalski cerkvi sv. Duha v Slovenj Gradcu, *Slovenj Gradec in Mislinjska dolina*, 1 (ur. Tone Turičnik idr.), Slovenj Gradec 1995, str. 221–236.

KOVÁCS 1985

Elisabeth KOVÁCS, Der heilige Leopold. Rex perpetuus Austriae?, *Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg*, n. v. 13, 1985, str. 159–211.

KRONES 1883

Franz KRONES, *Die Freien von Saneck und ihre Chronik als Grafen von Cilli. 2: Die Cillier Chronik*, Graz 1883.

KUNDE 2011

Claudia KUNDE, Stiftung und Memoria. Der Stifter im Bild, *Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, 2 (ur. Guido Siebert), Petersberg 2011, str. 798–810.

KURELAC-PESKAR 2000

Svetlana KURELAC, Robert PESKAR, Cerkev Device Marije na Kamnu, *Kulturne poti 2000. Vodnik po spomenikih*, Ljubljana 2000, str. 135–141.

KÜTTNER 2016

Monika KÜTTNER, *Carl Haas und Karl Haas. Zwei zur selben Zeit tätige Künstlerpersönlichkeiten gleichen Namens und ihre die Steiermark betreffenden architekturtopografischen Ansichten*, Karl-Franzens-Universität, Graz 2016 (tipkopolis doktorske disertacije).

LACKNER 1991

Christian LACKNER, Die Siegel der Grafen von Ortenburg, *Spittal 800 (1191–1991). Spuren europäischer Geschichte* (ur. Barbara Grünwald idr.), Spittal an der Drau 1991, str. 329–333.

LACKNER 2002

Christian LACKNER, *Hof und Herrschaft. Rat, Kanzlei und Regierung der österreichischen Herzöge 1365–1406*, München 2002 (Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Ergänzungsband 41).

LANC 2002

Elga LANC, *Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark*, Wien 2002 (Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs, 2).

LANC 2007

Elga LANC, "guten fursatz recht rew / volkumene lieb / stete hoffnung". Zu Funktion und Inhalt von Inschriften in der mittelalterlichen Monumentalmalerei, *De litteris, manuscriptis, inscriptionibus. Festschrift zum 65. Geburtstag von Walter Koch* (ur. Theo Kölzer), Weimer 2007, str. 293–316.

LANZENWEGER 1979

Josef LANZENWEGER, Die frühen Habsburger und die päpstliche Kurie, *Die Zeit der frühen Habsburger. Dome und Klöster 1279–1379* (ur. Gottfried Stangler), Wiener Neustadt 1979, str. 43–60.

LAVRIČ 2015

Ana LAVRIČ, Bratovščine na Slovenskem pod zavetniškim plaščem Marije in svetniko, *Patriae et orbi. Študije o srednjeevropski umetnosti. Jubilejni zbornik za Damjana Prelovška* (ur. Ana Lavrič, Franci Lazarini, Barbara Murovec), Ljubljana 2015, str. 475–527.

LEMPFRID 1906

Heinrich LEMPFRID, Die Thanner Theobaldssage und der Beginn des Thanner Münsterbaues, *Mitteilungen der Gesellschaft für die Erhaltung der geschichtlichen Denkmäler im Elsass*, 21/2, 1906, str. 1–236.

LIND 1871

Karl LIND, Archäologische Reisenotizen, *Mittheilungen der k.-k. Centralcomission für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, n. v. 19, 1871, str. 138–150.

LIND 1898

Karl LIND, Ein altes Glasgemälde in der Sammlung des Museums Francisco-Carolinum zu Linz, *Mitteilungen der k.-k. Centralcomission für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, n. v. 24, 1898, str. 208–210.

LINHART 2013

Nicole LINHART, *Studien zur Ikonografie von Herrscherportraits in der Renaissance nördlich und südlich der Alpen*, Graz 2013 (tipkopic magistrske naloge).

LÖW 1900

A. LÖW, Alte Glasgemälde in Judenburg, *Mitteilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, 26, 1900, str. 81–82.

MAI 1971

Paul MAI, Der heilige Bischof Erhard, *Bavaria Sancta. Zeugen christlichen Glaubens in Bayern*, 2 (ur. Georg Schwaiger), Regensburg 1971, str. 32–51.

MAROLT 1931

Marijan MAROLT, *Umetnostni spomeniki Slovenije III. Dekanija Celje*, Maribor 1931.

MEDDING 1994

Wolfgang MEDDING, Anbetende, Anbetung, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg im Breisgau 1994², stolp. 117–118.

MENDELSON 1907

Henriette MENDELSON, *Die Engel in der bildenden Kunst. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte der Gotik und der Renaissance*, Berlin 1907.

Memoria 1984

Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter (ur. Karl Schmid, Joachim Wollasch), München 1984.

MENAŠE 1962

Luc MENAŠE, *Zahodnoevropski slikani portret*, Maribor 1962.

MENAŠE 1971

Luc MENAŠE, *Evropski umetnostnozgodovinski leksikon*, Ljubljana 1971.

MENONI 2016

Simona MENONI, Preliminarna ocena novoodkritih stenskih slikarij na območju mariborske območne enote Zavoda za varstvo kulturne dediščine Slovenije (1990–2013), *Varstvo spomenikov*, 49, 2016, str. 91–123.

MIKUŽ 1999

Jure MIKUŽ, *Kri in mleko. Sugestivnost podobe I*, Ljubljana 1999.

Mittelalter 2007

Mittelalter. Kunst und Kultur von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert, Nürnberg 2007, (Die Schausammlungen des Germanischen Nationalmuseums, 2).

Mittheilungen des historischen Vereines 1858

Mittheilungen des historischen Vereines für Steiermark, 8, Graz 1858.

Mittheilungen der k.k. Central-Commission 1866

Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, XI, 1866.

MLINAR 2005

Janez MLINAR, *Podoba Celjskih grofov v narativnih virih*, Ljubljana 2005 (Historia, 11).

MLINARIČ 1989

Jože MLINARIČ, Zgodovina samostana od ustanovitve do 1800, *Minoritski samostan na Ptuj* 1239–1989 (ur. Jože Mlinarič, Marjan Vogrin), Ptuj-Celje 1989, str. 47–148.

MLINARIČ 1995

Jože MLINARIČ, *Kartuzija Pleterje*, Novo mesto 1995.

MLINARIČ 1999

Jože MLINARIČ, Celjani in njihov odnos do samostanov, *Celjski grofje. Stara tema – nova spoznanja* (ur. Rolanda Fugger Germadnik), Celje 1999, str. 125–142.

MLINARIČ 2000

Jože MLINARIČ, Frančiškanski samostan od ustanovitve okoli leta 1240 do preselitve leta 1784, *Frančiškani v Ljubljani. Samostan, cerkev in župnija Marijinega oznanjenja* (ur. Silvin Krajnc), Ljubljana 2000, str. 81–148.

Monumenta Zollerana 1859

Monumenta Zollerana. Urkundenbuch zur Geschichte des Hauses Hohenzollern, 5 (ur. Rudolph F. Stillfried, Traugott Maercker), Berlin 1859.

MORGAN 2002

Nigel MORGAN, Patrons and Devotional Images in English Art of the International Gothic c. 1350 – 1450, *Reading Texts and Images. Essays on Medieval and Renaissance Art and Patronage in honour of Margaret M. Manion*, Exeter 2002, str. 93–122.

MÜLLER 2000

Matthias MÜLLER, Der Künstler betritt das Stifterbild – Normen der Auftraggeber und Künstlerpräsentation in religiösen Bildwerken des hohen und späten Mittelalters (1140–1440), *Prozesse der Normbildung und Normveränderung im mittelalterlichen Europa*, Stuttgart 2000, str. 27–54.

NASCHENWENG 2011

Hannes P. NASCHENWENG, Ich Walthesar Ekkenperger. Glück und Ende eines reichen Grazer Bürgers im 15. Jahrhundert, *Ich hab das selbig paun lassen. Beiträge zur Kunst der Spätgotik in der Steiermark* (ur. Ulrich Becker, Barbara Kaiser, Edgar Lein), Graz 2011, str. 56–87.

NIEDERSTÄTTER 2001

Alois NIEDERSTÄTTER, *Die Herrschaft Österreich. Fürst und Land im Spätmittelalter*, Wien 2001 (Österreichische Geschichte 1278–1411).

NITZ 1989

G. NITZ, Eichbäume, *Marienlexikon*, 2 (ur. Remigius Bäumer, Leo Soheffczyk), St. Ottilien 1989, str. 295–297.

OBERHAIDACHER HERZIG 1993

Elisabeth OBERHAIDACHER HERZIG, Fundator oder Stifter? Ein Beitrag zur Stifter-Ikonographie in der Glasmalerei des späten 13. Jahrhunderts, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 47, 1993, str. 138–143.

OBERHAIDACHER HERZIG 2000

Elisabeth OBERHAIDACHER HERZIG, Glasmalerei. Besonderheiten – Auftraggeber – Werkstätten, *Gotik* (ur. Günter Brucher), München-London-New York 2000 (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 2), str. 411–432.

OBERHAIDACHER HERZIG 2016

Elisabeth OBERHAIDACHER HERZIG, Abbas Admundus Haainricus abhinc oriundus. Die Bildfenster von St. Walpurgis als Memoria für ihren Stifter Abt Heinrich von Admont, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 70, 2016, str. 58–67.

OCHERBAUER 1976

Ulrich OCHERBAUER, Die Fresken in der Taborkirche, *Die Taborfresken zu Weiz. St. Oswald in Puch und weitere Beiträge zur Geschichte und Volkskunde*, Weiz 1976, str. 113–120.

OEXLE 1983

Otto Gerhard OEXLE, Die Gegenwart der Toten, *Death in the Middle Ages*, Leuven 1983, str. 19–77.

OEXLE 1984

Otto Gerhard OEXLE, *Memoria und Memorialbild, Memoria, Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens in Mittelalter*, 1984, str. 384–440.

OEXLE 2003

Otto Gerhard OEXLE, *Memoria, Lexikon des Mittelalters*, 6, München 2003, stolp. 510–513.

Ormož in okolica 1990

Ormož in okolica. Vodnik (ur. Ivan Lovrenčič), Ormož 1990.

OROŽEN 1880

Ignac OROŽEN, *Bistum und Diözese Lavant III. Dekanat Saunien*, Maribor 1880.

OTER GORENČIČ 2009

Mija OTER GORENČIČ, *Deformis formositas ac formosa deformitas. Samostanska stavbna plastika 12. in 13. stoletja v Sloveniji*, Ljubljana 2009 (Opera Instituti Artis Historiae).

OTER GORENČIČ 2016

Mija OTER GORENČIČ, *Die Grafen von Cilli und die slowenischen Kartäuserklöster, Kartausen und Kartäuser zwischen Gebet und Grundherrschaft, Tagungsband, Saint-Etienne 2016* (v tisku).

Österreichische Chronik 1909

Österreichische Chronik von den 95 Herrschaften (ur. Joseph Seemüller), Hannover-Leipzig 1909 (Monumenta Germaniae Historica. Deutsche Chroniken, 6).

Patronage 2013

Patronage, power and agency in medieval art (ur. Colum Hourihane), Princeton 2013.

PERKINSON 2013

Stephen PERKINSON, *Portraits & Their Patrons. Reconsidering Agency in Late Medieval Art, Patronage. Power & Agency in Late Medieval Art* (ur. Colum Hourihane), Princeton 2013, str. 257–274.

PESKAR 2005

Robert PESKAR, *Arhitektura in arhitekturna plastika okoli leta 1400 v Sloveniji*, Ljubljana 2005 (tipkopis doktorske disertacije).

PESKAR 2010

Robert PESKAR, *Bazilika Marije Zavetnice na Ptujski Gori*, Ljubljana 2010.

PESKAR 2011

Robert PESKAR, *Arhitektura in arhitekturna plastika, Marija Zavetnica na Ptujski Gori. Zgodovina in umetnostna zapuščina romarske cerkve* (ur. Janez Höfler), Maribor 2011, str. 73–112.

PIRCHEGGER 1955

Hans PIRCHEGGER, *Landesfürst und Adel in Steiermark während des Mittelalters. Die Stubenberger, ihre Zweige, ihr Besitz und ihre bedeutendsten Dienstmannen*, Graz 1955 (Forschungen zur Verfassungs- und Verwaltungsgeschichte der Steiermark, 13).

POLLEROSS 1988

Friedrich B. POLLEROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus von 13. bis zum 20. Jahrhundert*, 1, Worms 1988.

PORTA 2002a

Miriam PORTA, Graz, Domkirche Hl. Ägidius, *Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark* (ur. Elga Lanc), Wien 2002 (Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs, 2), str. 105–129.

PORTA 2002b

Miriam PORTA, Graz, Franziskanerkirche, Pfarkirche Mariae Himmelfahrt und Kloster, *Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark* (ur. Elga Lanc), Wien 2002 (Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs, 2), str. 130–132.

PUFFER 1995

Emil PUFFER, Die Ehrenmitglieder des oberösterreichischen Musealvereins, *Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereines. Gesellschaft für Landeskunde*, 140, 1995, str. 361–384.

RATKOVČIĆ 2014

Rosana RATKOVČIĆ, *Srednjovjekovno zidno slikarstvo u kontinentalnoj Hrvatskoj*, Zagreb 2014.

REICHMANN 1925

Felix REICHMANN, *Gotische Wandmalerei in Niederösterreich*, Wien 1925.

REICHMANN ENDERS 1991

Elisabeth REICHMANN ENDERS, Zwei Stifter-Reliefs der Grafen von Ortenburg aus der Stadtpfarrkirche Spital an der Drau, *Spittal 800 (1191–1991). Spuren europäischer Geschichte* (ur. Barbara Grünwald), Spittal an der Drau 1991, str. 254.

ROBERTS 2007

Angela Marisol ROBERTS, *Donor portraits in late medieval Venice c. 1280 – 1413*, Kingston 2007 (tipkopolis doktorske disertacije).

ROOCH 1988

Alariach ROOCH, *Stifterbilder in Flandern und Brabant. Stadtbürgerliche Selbstdarstellung in der sakralen Malerei des 15. Jahrhunderts*, Essen 1988.

ROSENBERG 2015

Heidrun ROSENBERG, Das Siegel der Weisheit. Hoheitszeichen der Universität Wien aus dem 14. Jahrhundert, *Wien 1365. Eine Universität entsteht* (ur. Heidrun Rosenberg in Michael Viktor Schwarz), Wien 2015, str. 118–141.

Samostani v srednjeveških listinah na Slovenskem 1993

Samostani v srednjeveških listinah na Slovenskem (ur. France M. Dolinar), Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana 1993.

SAUER 1993

Christine SAUER, *Fundatio und Memoria. Stifter und Klostergründer im Bild (1100 bis 1350)*, Göttingen 1993.

SAUTER 2003

Alexander SAUTER, *Fürstliche Herrschaftsrepräsentation. Die Habsburger im 14. Jahrhundert*, Ingelheim am Rhein 2003.

SAVA 1867

Karl SAVA, Die Siegel der österreichischen Regenten, *Mitteilungen der k.-k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, 12, 1867, str. 171–188.

Schatz und Schicksal 1996

Schatz und Schicksal. Katalog der Steiermärkischen Landesausstellung in Mariazell und Neuberg (ur. Otto Fraydenegg-Monzello), Graz 1996.

SCHEDL 2000

Barbara SCHEDL, Bruck/Mur (Stmk.), ehemalige Minoritenkirche, Filialkirche Maria am Walde, *Gotik* (ur. Günter Brucher), München-London-New York 2000 (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 2), str. 228–229.

SCHEEL 2014

Johanna SCHEEL, *Das altniederländische Stifterbild, Emotionsstrategien des Sehens und der Selbsterkenntnis*, Berlin 2014.

SCHIESTL 2011

Rosmarie SCHIESTL, Gotische Wandmalereien in einem Kellerraum des Franziskanerklosters zu Graz, *Gerettete Fresken im Keller des Franziskanerklosters Graz*, Graz 2011 (Verein für Denkmalpflege in der Steiermark, Vereinsmitteilung, 7/2011), str. 5–6.

SCHLEUSENER EICHHOLZ 1985

Gudrun SCHLEUSENER EICHHOLZ, *Das Auge im Mittelalter*, 1–2, München 1985 (Münstersche Mittelalter-Schriften, 35/ I-II).

SCHLINK 1995

Wilhelm SCHLINK, Der Stifter schleicht sich in die Heilsgeschichte ein. Zum Chartreiser Samariterfenster, *Für irdischen Ruhm und Himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst*, Berlin 1995, str. 203–226.

SCHMELZER 2004

Monika SCHMELZER, *Der mittelalterliche Lettner im deutschsprachigen Raum. Typologie und Funktion*, Petersberg 2004 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 33).

SCHMID 1986

Alois SCHMID, Das Stifterbild in der Kirche des ehemaligen Dominikanarinnenklosters Pettendorf bei Regensburg, *Ars Bavarica*, 43/44, 1986, str. 21–34.

SCHMIDT 1957

Gerhard SCHMIDT, Das Marien tympanon der Wiener Minoritenkirche, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 11, 1957, str. 107–118.

SCHMIDT 2000

Gerhard SCHMIDT, Die Malerei, *Gotik* (ur. Günter Brucher), München-London-New York 2000 (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 2), str. 466–489.

SCHMIDT 2010

Peter SCHMIDT, Heilsvermittlung und Reproduktion. Die Mediengeschichte der Gnadenbildkopie im ausgehenden Mittelalter, *Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit: Wege der Aneignung – Form der Überlieferung* (ur. Wolfgang Augustyn, Ulrich Söding), München 2010 (Veröffentlichungen des Zentralinstitutes für Kunstgeschichte in München, 26), str. 373 – 403.

SCHMITT 2000

Jean Claude SCHMITT, *Geste v srednjem veku*, Ljubljana 2000.

SCHULTES 2000

Lothar SCHULTES, Die Plastik – Von Michaelermeister bis zur Ende des Schönen Stils, *Gotik* (ur. Günter Brucher), München-London-New York 2000 (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 2), str. 344–359.

SCHUSTER 2011

Paul SCHUSTER, Die spätgotische Marienkapelle in Schloss Eggenberg, *Ich hab das selbig paun lassen. Beiträge zur Kunst der Spätgotik in der Steiermark* (ur. Ulrich Becker, Barbara Kaiser, Edgar Lein), Graz 2011, str. 100–129.

SCHWARZ 2000

Mario SCHWARZ, Die Entwicklung der Baukunst zwischen 1250–1300, *Gotik* (ur. Günter Brucher), München-London-New York 2000 (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 2), str. 195–217.

SCHWEIGERT 1993

Horst SCHWEIGERT, Marginalien zur Bau- und Kunstgeschichte der grazer Leechkirche, *Die Leechkirche. Hügelgrab-Rundbau-Ordenshaus* (ur. Gerhard Michael Dienes, Karl A. Kubinzky), Graz 1993, str. 118–126.

SCHWEIGERT 1996

Horst SCHWEIGERT, Gotische Plastik in Österreich von ca. 1360 bis ca. 1430, *Schatz und Schicksal* (ur. Otto Fraydenegg-Monzello), Graz 1996, str. 277–299.

SCHWEIGERT 2015

Horst SCHWEIGERT, Und noch eimal – Zur St. Lambrechter Votivtafel, *Blätter für Heimatkunde*, 89, 3/4, Graz 2015, str. 86–103.

SOLLMANN 2008

Monika SOLLMANN, *Das Bürgertum in der Heraldik der Wiener Minoritenkirche*, Wien 2008 (tipkopis diplomatskega dela).

SOUDAVAR 2008

Abolala SOUDAVAR, *Decoding old masters. Patrons, princes and enigmatic paintings of the 15th century*, London-New York 2008.

SOVA 2005

Damjan SOVA, Ptujška minoritska madona, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 41, 2005, str. 22–54.

SRŠA 2009

Ivan SRŠA, Kasnogotičke zidne slike u crkvi sv. Ivana u Ivaniću Miljanskom. *Peristil. Zbornik radova za povijest umjetnosti*, 52/1, Zagreb 2009, str. 125–142.

STEGENŠEK 1914

Avguštin STEGENŠEK, *Božja pot k Materi božji na Črni gori*, Dunaj 1914.

STEGENŠEK-KOVAČIČ 1922

Avguštin STEGENŠEK, Fran Kovačič, Historični portreti na oltarni podobi župne cerkve na Črni ali Ptujski gori, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 21, 1922, str. 57–76.

STEININGER 1962

Hermann STEININGER, Das Erhardiopfer in Wartberg im Mürztal, *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde*, 16/65, 1962, str. 210–232.

STELE 1925

France STELE, Spomeniki starejšega portretnega slikarstva na Slovenskem, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 1925, str. 142–161.

STELE 1928

France STELE, Najdbe v bivšem dominikanskem samostanu v Ptuj, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 23, 1928, str. 185–191.

STELE 1931

France STELE, Stenske slike v minoritski cerkvi v Ptuj, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 11, 1931, str. 1–30.

STELE 1933

France STELE, K stavbni zgodovini dominikanskega samostana v Ptuj, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 28, 1933, str. 161–189.

STELE 1935

France STELE, *Srednjeveško stensko slikarstvo*, Ljubljana 1935 (Monumenta artis Slovenicae, 1).

STELE 1937

France STELE, *Cerkveno slikarstvo med Slovenci. 1: Srednji vek*, Celje 1937.

STELE 1940

France STELE, *Ptujska gora*, Celje 1940.

STELE 1951

France STELE, Donatorska slika iz l. 1383 v Turnišču. Najdba in opis slike, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 1, 1951, str. 119–128.

STELE 1962

France STELE, *Slikarstvo na Slovenskem od 12. do srede 16. stoletja*, Ljubljana 1962.

STELE 1966

France STELE, *Ptujska gora*, Ljubljana 1966.

STELE 1969

France STELE, *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do srede 16. stoletja*, Ljubljana 1969.

STELE 1972

France STELE, *Gotsko stensko slikarstvo*, Ljubljana 1972 (*Ars Sloveniae*).

STOPAR 1971

Ivan STOPAR, *Opatijska cerkev v Celju. Načela restavracije in umetnostnozgodovinski rezultati obnovitvenih del v letih 1963 do 1969*, Celje 1971.

STOPAR 1973

Ivan STOPAR, *Stare celjske upodobitve*, Celje 1973.

STOPAR A. 1999

Aleš STOPAR, Marija na prestolu med klečečima donatorjema Hermanom I. in Ulrikom I., *Grofje Celjski. Razstavni katalog* (ur. Rolanda Fugger Grmadnik), Pokrajinski muzej, Celje 1999, str. 24.

STOPAR I. 1999

Ivan STOPAR, Mojster Hans Melfrid in Celjska delavnica, *Celjski grofje, stara tema – nova spoznanja. Zbornik mednarodnega simpozija* (ur. Rolanda Fugger Grmadnik), Celje 1999, str. 413–420.

STOPAR 2007

Aleš STOPAR, Marija na prestolu med klečečima donatorjema, *Od škofije do škofije. Opredmetena cerkvena dediščina celjske škofije* (ur. Darja Pirkmajer), Pokrajinski muzej, Celje 2007, str. 48.

STUTZ 1955

Ulrich STUTZ, *Die Eigenkirche als Element des mittelalterlich-germanischen Kirchenrechts*, Darmstadt 1955.

SYSON 1998

Luke SYSON, Introduction, *Portraits in the Renaissance* (ur. Nicholas Mann, Luke Syson), London 1998, str. 9–10.

ŠKOFLJANEC 2000

Jože ŠKOFLJANEC, Jože, Red manjših bratov (O.F.M.) in provinca sv. Križa, *Frančiškani v Ljubljani. Samostan, cerkev in župnija Marijinega oznanjenja* (ur. Silvin Krajnc), Ljubljana 2000, str. 9–79.

ŠTEFANAC 1995

Samo ŠTEFANAC, Arhitektura 14. stoletja in časa okoli 1400, *Gotika v Sloveniji* (ur. Janez Höfler), Narodna galerija, Ljubljana 1995, str. 50–71.

ŠTIH 1999

Peter ŠTIH, Celjski grofje – še vedno raziskovalni problem?, *Celjski grofje, stara tema – nova spoznanja. Zbornik mednarodnega simpozija* (ur. Rolanda Fugger Grmadnik), Celje 1999, str. 11–22.

TANGL 1861

Karlmann TANGL, Zwei Votivsteine der Grafen von Cilli an der Pfarrkirche zu Spital in Kärnthen, *Mitteilungen der k.-k. Centralcomission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*, 6, 1861, str. 300–303, 325–331.

The Chartæ of the Chartusian General Chapter 2006

The Chartæ of the Chartusian General Chapter. Carthusian Legislative Material from British Library London Ms. Cotton Caligula A ii (ur. John Clar), Salzburg 2006 (Analecta Cartusiana, 100:41).

TRATTNER 2000

Irma TRATTNER, Altar von Schloß Tirol, *Gotik* (ur. Günter Brucher), München-London-New York 2000 (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 2), str. 540, kat. 279.

VELDEN 2000

Hugo van der VELDEN, *The donor's image. Gérard Loyet and the votive portraits of Charles the Bold*, Turnhout 2000.

VIDMAR 2006

Polona VIDMAR, *Die Herren von Pettau als Bauherren und Mäzene*, Graz 2006.

VIDMAR 2007

Polona VIDMAR, Kiparska delavnica na Ptujski Gori, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 43, Ljubljana 2007, str. 47–86.

VIDMAR 2011

Polona VIDMAR, Kiparska oprema, *Marija Zavetnica na Ptujski Gori. Zgodovina in umetnostna zapuščina romarske cerkve* (ur. Janez Höfler), Maribor 2011, str. 113–148.

VIDMAR 2012

Polona VIDMAR, Ptujskogorska Marija Zavetnica s plaščem, *Historia artis magistra. Amicorum discipulorumque munuscula Johanni Höfler septuagenario dicata* (ur. Renata Novak Klemenčič, Samo Štefanac), Ljubljana 2012 (2014), str. 131–142.

VIGNJEVIČ 1999

Tomislav VIGNJEVIČ, Spomin na celjske grofe. Dve upodobitvi iz poznega srednjega veka in renesanse, *Celjski grofje, stara tema – nova spoznanja. Zbornik mednarodnega simpozija* (ur. Rolanda Fugger Germadnik), Pokrajinski muzej, Celje 1999, str. 427–431.

VIGNJEVIČ 2012

Tomislav VIGNJEVIČ, Die Graffen von Cilli (Celje) und die Entstehung des Quaternionen-Systems, *Art and architecture around 1400. Global and regional perspectives* (ur. Marjeta Ciglencečki, Polona Vidmar), Maribor 2012, str. 119–127.

VNUK 2014

Branko VNUK, Nove najdbe in spoznanja o gradbeni in umetnostni podobi nekdanjega ptujskega dominikanskega samostana (2011–2013), *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 2014, str. 55–105.

VNUK 2015

Branko VNUK, Das ehemalige Minoritenkloster in Maribor – Neue Erkenntnisse zur mittelalterlichen baugeschichte des Klosters und der Kirche, *Bauforschung und denkmalpflege. Festschrift für Mario Schwarz* (ur. Günther Buchinger, Friedmund Hueber), Wien-Köln-Weimar 2015, str. 199–213.

VNUK 2016

Branko VNUK, Odkrivanje srednjeveške podobe minoritske cerkve, *Minoritska zbirka. 2: Ostanki srednjeveške in baročne arhitekturne plastike iz prvotne minoritske cerkve sv. Petra in Pavla* (ur. Branko Vnuk), Ptuj 2016, str. 5–37.

VODNIK 2000

Alenka VODNIK, Freske v Šentjanžu nad Dravčami in njihova povezava s podjanskimi spomeniki, *Acta historiae artis Slovenica*, 5, 2000, str. 5–11.

VODNIK 2005

Alenka VODNIK, *Italijanske in italijansko usmerjene slikarske delavnice okoli leta 1400 v vzhodnoalpskem prostoru*, Ljubljana 2005 (tipkopis doktorske disertacije).

VODNIK 2012

Alenka VODNIK, Janezovo razodetje in poslednja sodba. Ali Pavlova vizija?, *Historia artis magistra. Amicorum discipulorumque munuscula Johanni Höfler septuagenario dicata* (ur. Renata Novak Klemenčič, Samo Štefanac), Ljubljana 2012 (2014), str. 119–130.

WAGNER 2000

Franz WAGNER, Zweites Reitersiegel Herzog Rudolfs IV., *Gotik* (ur. Günter Brucher), München-London-New York 2000 (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 2), str. 585–586.

WAGNER 2010

Wolfgang Eric WAGNER, *Die liturgische Gegenwart des abwesenden Königs. Gebetsverbrüderung und Herrscherbild im frühen Mittelalter*, Leiden 2010.

WALTER 1989

Sepp WALTER, Die Votivgaben von St. Erhard, *Die Breitenau. Marktgemeinde am Fuße des Hochlantsch*, Breitenau 1989, str. 121–123.

WEISS 2002

Norbert WEISS, *Das Städtewesen der ehemaligen Untersteiermark im Mittelalter. Vergleichende Analyse von Quellen zur Rechts-, Wirtschafts- und Sozialgeschichte*, Graz 2002.

WIRTH 2001

Jean WIRTH, Ali je treba podobe častiti? Teorija kulta podobe do tridentinskega koncila, *Likovne besede*, 61–62, 2001, str. 80–92.

WLATTNIG 1995

Robert WLATTNIG, Kiparstvo 14. stoletja, *Gotika v Sloveniji* (ur. Janez Höfler), Narodna galerija, Ljubljana 1995, str. 140–158.

WOISETSCHLÄGER 1986

Inge WOISETSCHLÄGER, *St. Erhard in der Breitenau*, Salzburg 1986 (Christliche Kunststätten Österreichs, 79).

WURZBACH 1860

Constantin von WURZBACH, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Wien 1860.

ZADNIKAR 1982

Marijan ZADNIKAR, *Ptujska gora. Visoka pesem slovenske gotike*, Ljubljana 1982.

ZEMAN 2008

Georg ZEMAN, Die ehemalige Tympanontafel der Stifterkirche Seckau. Ein Addendum zur Tafelmalerei des Internationalen Stils in Österreich, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 62/4, 2008, str. 618–627.

ZIMMERMANN 1995

Tanja ZIMMERMANN, Stensko slikarstvo poznega 13. in zgodnjega 14. stoletja, *Gotika v Sloveniji* (ur. Janez Höfler), Narodna galerija, Ljubljana 1995, str. 221–230.

ZIMMERMANN 1996

Tanja ZIMMERMANN, *Stensko slikarstvo poznega 13. in 14. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 1996 (tipkopolis doktorske disertacije).

ZINSERLING 1957

Lieselotte ZINSERLING, *Stifterdarstellung in der altdeutschen Tafelmalererei. Eine Untersuchung ihrer formalen Gestaltung*, Jena, 1957 (tipkopolis doktorske disertacije).

ZUPANIČ SLAVEC 2002

Zvonka ZUPANIČ SLAVEC, *Družinska povezanost grofov Celjskih. Identifikacija in epigenetska raziskava njihovih lobanj*, Ljubljana 2002.

ŽVANUT 1999

Katja ŽVANUT, *Heraldične upodobitve Celjskih: Pomen grba pri uveljavljanju politične in družbene identitete Celjskih, Celjski grofje, stara tema – nova spoznanja. Zbornik mednarodnega simpozija* (ur. Rolanda Fugger Germadnik), Pokrajinski muzej Celje 1999, str. 191–200.

7. KRAJEVNO KAZALO

Bistrica ob Sotli 34–35
Bruck an der Mur 35–37, 75, 98, 112, 128, 131, 152, 153
Celje 9, 10, 20, 21, 37–42, 136–164, 168, 177, 185, 188–189
Dunaj 149, 151, 153, 156, 166, 169
Fürstenfeld 17, 43–44, 158
Graz 44–51, 74, 155–156
Gutenberg 51–52, 97
Heiligenstatt 52–53, 103
Judenburg 39, 47, 53–55, 58, 64, 70–71, 103, 120, 129–130, 153
Kapfenberg 56
Laming 98
Leoben 57–59, 130–132
Leoben-Göss 55, 59–60, 131
Mariazell 20, 60–62, 90, 93, 132, 188
Mautern 62–63
Murau 63–66, 78, 79, 95, 96, 100–101, 105, 107–109, 128–132, 167, 187
Neuberg an der Mürz 67–68, 137, 162–163, 165–167
Neumarkt 68–69, 105, 129
Obdach 69–70, 132
Oberzeiring 70–72, 104
Ormož 20, 72–74, 97, 116–117, 127, 131–132, 151
Pichl bei Tragöß 78, 108
Pfannberg 36, 52, 72, 74–75, 129–130, 132, 152
Ptuj 5, 10, 15–17, 37, 40, 46, 55, 65–66, 68, 72–73, 76–85, 143, 151, 152, 158
Ptujška Gora 5, 15–16, 18, 20, 73, 85–91, 131–132, 141–143, 148, 156, 187
Pürgg 9, 84, 91–94, 132, 167
Rein 50
St. Benedikten 94–95, 131–132, 187
St. Cäcilia ob Murau 95–97, 131
St. Dionysen 97–99, 130, 187
St. Erhard in der Breitenau 11, 15, 55, 95, 99–102, 105, 117, 133, 136, 164–183, 189
St. Lambrecht 20, 53, 61, 102–103, 130, 188
St. Lorenzen im Mürztal 104–105
St. Peter am Kammersberg 96, 105–107, 131
St. Ruprecht ob Murau 107–109, 131–132
Seckau 61, 84, 92–93, 109–110, 122
Slovenj Gradec 16, 36, 110–113, 125, 130–131, 185
Slovenske Konjice 42, 81, 83, 113–114, 130, 147, 186, 188
Solčava 114–115, 129, 186
Strallegg 35, 93, 115–116, 131–132
Straßengel 116–118
Šentjanž nad Dravčami 118–120
Spodnje Tinsko 120–121
Vitanje 110, 121–123, 130

Vuzenica 50, 90, 118, 123–127, 128, 131, 168
Weiz 127, 131
Zweinitz 7, 42

8. IMENSKO KAZALO

Celjski 11, 16, 37–40, 42–43, 85, 120–121, 124, 129, 134, 136–164, 168
Egenbergg 50
Francišek iz Judenburga 47, 64
Galler 109
Habsburžani 11, 15, 49, 164–183, 187–189
Johannes Aquila 17, 43
Liechtensteinski 63–65, 95, 129, 167
Maidburški 16, 86, 89, 143,
Montfortski 36–37, 74–75, 187
Nerer 69, 187
Ptujski 72–73, 76, 83, 88, 117, 142, 143, 151–152, 166
Reineški 36
Stubenbergi 51, 86, 180
Teufenbach 109, 116, 167
Tumerstorfer 58–59, 187
Weißpriach 108
Wolfsauer 58

9. SEZNAM SLIKOVNEGA GRADIVA

- sl. 1: Bistrica ob Sotli, župnijska cerkev sv. Petra, stenska poslikava področja severne stene prezbiterja, upodobitev župnika Mihaela ob Evharističnem Kristusu, datirano 1452 (vir fotografije: HÖFLER 2004).
- sl. 2: Bruck an der Mur, podružnična cerkev Maria im Walde, stenska poslikava v drugi poli južne stene prezbiterja, fragment dveh donatoric z angelom, med leti 1360 in 1370 (vir fotografije: LANC 2002).
- sl. 3: Celje, cerkev Marijinega vnebovzjetja, reliefni timpanon nad sedanjimi zakristijskimi vrati v južni steni ladje, upodobitev dveh Celjskih grofov ob Mariji z Detetom na prestolu, šestdeseta leta 14. stoletja (foto: Gorazd Bence).
- sl. 4: Fotografija uničene upodobitve Vstalega Kristusa iz srednjega slopa južne arkadne vrste v stolni in župnijski cerkvi sv. Danijela v Celju, okoli 1350 (Ministrstvo za kulturo RS, INDOK center, Ljubljana, iz zapuščine Franceta Steleta).
- sl. 5: Fotografija uničene upodobitve Oznanjenja z donatorjem iz srednjega slopa severne arkadne vrste v stolni in župnijski cerkvi sv. Danijela v Celju, okoli 1350 (Ministrstvo za kulturo RS, INDOK center, Ljubljana, iz zapuščine Franceta Steleta).
- sl. 6: Celje, stolna in župnijska cerkev sv. Danijela, stenska poslikava na zahodni zunanji steni kapele Žalostne Matere božje, donatorica pred svetnikom (sv. Andrej?), prva polovica 15. stoletja (foto: Gorazd Bence).
- sl. 7: Fürstenfeld, nekdanja samostanska cerkev avguštincev emeritov, stenska poslikava na južni steni ladje, upodobitev meniha ob sv. Ožboltu, devetdeseta leta 14. stoletja (vir fotografije: BALAŽIC-HÖFLER 1992).
- sl. 8: Graz, frančiškanski samostan, stenska poslikava v kletnem prostoru zahodnega samostanskega trakta, upodobitev donatorja (?) v naslikanem kvadratu, okoli 1350 (vir fotografije: SCHIESTL 2011).
- sl. 9: Graz, Leechkirche, stenska poslikava sedežne niše v južni steni prezbiterja, križnika ob Sočutni, okoli 1370 (foto: Gorazd Bence).
- sl. 10: Graz, Leechkirche, slikano steklo v južnem oknu prezbiterja, donator pred sv. Florijanom, prva tretjina 14. stoletja (vir fotografije: BACHER 1979).
- sl. 11: Fotografija uničene stenske poslikave z zahodne fasade stolne in župnijske cerkve sv. Egidija v Gradcu z upodobitvijo meščana Eggenberga pred Marijo Zavetnico s plaščem, po 1456 (Karl-Franzens-Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte, iz zapuščine Johanna Grausa, foto: Gorazd Bence).
- sl. 12: Fotografija slabo ohranjene stenske poslikave na zunanjščini samostanskega kompleksa cistercijanov v Reinu z upodobitvijo Marije Zavetnice s plaščem, druga polovica 15. stoletja (Karl-Franzens-Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte, fototeka, foto: Gorazd Bence).
- sl. 13: Heiligenstatt, podružnična cerkev sv. Lovrenca, stenska poslikava severne stene prezbiterja, donator upodobljen ob prizoru 10.000 mučencev, okoli 1400 (vir fotografije: LANC 2002).
- sl. 14: Heiligenstatt, podružnična cerkev sv. Lovrenca, stenska poslikava severne stene prezbiterja, upodobljeni menih se priporoča Mariji upodobljeni kot Salomonov prestol, okoli 1400 (vir fotografije: LANC 2002).
- sl. 15: Judenburg, Magdalenska cerkev, poslikava na severni steni druge pole prezbiterja, od spodaj navzgor si sledijo prizori Križanja, Marijine smrti in Marijinega kronanja, okoli 1370 (vir fotografije: LANC 2002).

- sl. 16: Judenburg, Magdalenska cerkev, poslikava na severni steni druge pole prezbiterja, donatorski par upodobljen ob prizoru Križanja, okoli 1370 (foto: Gorazd Bence).
- sl. 17: Judenburg, Magdalenska cerkev, na južni steni ladje muzealsko predstavljena sneta poslikava iz avguštinske cerkve v Judenburgu, upodobitev avguštincev s svetnicami in sv. Avguštinom, datirano 1415 (foto: Gorazd Bence).
- sl. 18: Fotografija slikanega okna z upodobitvijo donatorja iz podružnične cerkve sv. Martina v Kapfenbergu, okoli 1420 (Universalmuseum Joanneum, Graz, vir fotografije: FRODL KRAFT 1988).
- sl. 19: Fotografija slikanega okna z upodobitvijo donatorice iz podružnične cerkve sv. Martina v Kapfenbergu, okoli 1420 (Universalmuseum Joanneum, Graz, vir fotografije: FRODL KRAFT 1988).
- sl. 20: Leoben, podružnična cerkev sv. Jakoba, stenska poslikava na zunanji strani severne stene prezbiterja, upodobitev donatorja ob prizoru Prestol milosti, konec 14. stoletja (vir fotografije: LANC 2002).
- sl. 21: Leoben, Waasenkirche, slikano okno v južnem oknu petosminskega zaključka prezbiterja, upodobitev sv. Jurija, med letoma 1420 in 1423 (vir fotografije: FRODL KRAFT 1971).
- sl. 22: Leoben, Waasenkirche, slikano okno v južnem oknu petosminskega zaključka prezbiterja, vitez Jörg Tumerstorfer, med letoma 1420 in 1423 (vir fotografije: FRODL KRAFT 1971).
- sl. 23: Leoben, Waasenkirche, slikano okno v južnem oknu petosminskega zaključka prezbiterja, Ana Paierhofer, med letoma 1420 in 1423 (vir fotografije: FRODL KRAFT 1971).
- sl. 24: Leoben, Waasenkirche, slikano okno v južnem oknu petosminskega zaključka prezbiterja, Margareta Wolfsauerin, med letoma 1420 in 1423 (vir fotografije: FRODL KRAFT 1971).
- sl. 25: Leoben-Göss, podružnična cerkev sv. Erharda, stenska poslikava južne stene poligonalnega zaključka prezbiterja, upodobitev opatinje ob sv. Konradu, med letoma 1310 in 1320 (vir fotografije: LANC 2002).
- sl. 26: Leoben-Göss, podružnična cerkev sv. Erharda, stenska poslikava severne stene prezbiterja, upodobitev duhovnika ob prizoru Križanja, med letoma 1310 in 1320 (vir fotografije: LANC 2002).
- sl. 27: Mariazell, župnijska in romarska cerkev Marijinega rojstva, reliefni timpanon zahodnega portala z upodobitvijo ogrskega kralja Ludvika I., pred 1438 (foto: Gorazd Bence).
- sl. 28: Preris gotske tabelne lunete zahodnega portala samostanske cerkve v Seckau iz 18. stoletja (vir fotografije: ZEMAN 2008).
- sl. 29: Murau, mestna župnijska cerkev sv. Mateja, stenska poslikava na skrajnem južnem robu vzhodne stene južne ladje, upodobitev duhovnika ob Kristusovem obličju, okoli 1300 (vir fotografije: LANC 2002).
- sl. 30: Murau, mestna župnijska cerkev sv. Mateja, stenska poslikava zahodnega slopa med glavno in južno ladjo, upodobitev donatorice s svetnico (?), okoli 1340 (vir fotografije: LANC 2002).
- sl. 31: Murau, mestna župnijska cerkev sv. Mateja, stenska poslikava na zahodni strani prehoda v kapelo ob južni steni, upodobitev nekega viteza ob okrnjenem prizoru Oznanjenja s sv. Marto (?), okoli 1360 (vir fotografije: LANC 2002).
- sl. 32: Murau, mestna župnijska cerkev sv. Mateja, stenska poslikava na severni steni zadnje pole osrednje ladje, epitaf Katarine Wilthausen, datirano 1377 (vir fotografije: LANC 2002).

- sl. 33: Murau, mestna župnijska cerkev sv. Mateja, fotografija odkrivanja stenske poslikave na zahodni strani prehoda v kapelo ob južni steni leta 1913, iz katere je razviden jasen zapis svetničinega imena – sv. Marta (Karl-Franzens-Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte, fototeka, foto: Gorazd Bence).
- sl. 34: Neuberg an der Mürz, nekdanji samostan cistercijanov, stenska poslikava vzhodne obočne traveje severnega trakta križnega hodnika, opat ob upodobitvi Križanja, med letoma 1420 in 1430 (vir fotografije: LANC 2002).
- sl. 35: Neumarkt, karner sv. Ahaca in sv. Ane, stenska poslikava severne stene, upodobitev dveh donatoric z družino ob upodobitvi Marije v žarkovju s sv. Katarino in sv. Barbaro, po 1450 (vir fotografije: LANC 2002).
- sl. 36: Obdach, župnijska cerkev sv. Egidija, stenska poslikava na zunanji južni steni ladje, donator ob prizoru Kristusove molitve na Oljski gori, okoli 1450 (vir fotografije: LANC 2002).
- sl. 37: Oberzeiring, pokopališka cerkev sv. Elizabete, stenska poslikava spodnjega pasu severne stene v ladji, upodobitev donatorskega para ob prizoru Križanja, okoli 1360 (vir fotografije: LANC 2002).
- sl. 38: Oberzeiring, pokopališka cerkev sv. Elizabete, stenska poslikava na južni strani slavoločne stene, donatorski par ob oltarni upodobitvi Marijinega kronanja s svetnicami, okoli 1360 (vir fotografije: LANC 2002).
- sl. 39: Ormož, župnijska cerkev sv. Jakoba starejšega, reliefni timpanon zakristijskega portala v severni steni prezbiterja, upodobitev enega od gospodov Ptujskih ob Trpečem Kristusu, okoli 1400 (foto: Gorazd Bence).
- sl. 40: Sneti naslikani epitaf Huga Montforta iz zahodne stene grajske kapele sv. Katarine v Pfannbergu, po 1423 (Universalmuseum Joanneum, Graz, depo, vir fotografije: LANC 2002).
- sl. 41: Lavrirana risba epitafa Huga Montforta iz 1930 (StLA, Graz, Ortsbildersammlung, vir fotografije: HENSLE WLASAK 2011).
- sl. 42: Ptuj, mestna župnijska cerkev sv. Jurija, stenska poslikava na notranjem pasu zadnjega arkadnega loka v severni steni glavne ladje, upodobitev dveh donatoric ob Trpečem Kristusu, po 1300 (foto: Gorazd Bence).
- sl. 43: Ptuj, mestna župnijska cerkev sv. Jurija, stenska poslikava nad vzhodno arkadno odprtino severne stene južne ladje, upodobitev donatorja ob narativnem prizoru (?), datirano 1377 (foto: Gorazd Bence).
- sl. 44: Ptuj, mestna župnijska cerkev sv. Jurija, stenska poslikava nad vzhodno arkadno odprtino severne stene glavne ladje, upodobitev meščanske donatorske družine ob prizoru Križanja s sv. Petrom, okoli 1440 (foto: Gorazd Bence).
- sl. 45: Slikano okno z upodobitvijo Gottschalka Neidberga ob sv. Pavlu iz cerkve sv. Nikolaja v kraju Pischl bei Tragöb, okoli 1280 (Universalmuseum Joanneum, Alte Galerie, Graz, foto: Gorazd Bence).
- sl. 46: Ptuj, nekdanji dominikanski samostan, stenska poslikava južne stene prostora med obema slavolokoma v cerkvi, upodobitev dominikanca ob Trpečem Kristusu, okoli 1350 (foto: Gorazd Bence).
- sl. 47: Ptuj, nekdanji dominikanski samostan, stenska poslikava vzhodne stene vzhodnega samostanskega trakta tik na desnim bifornim oknom kapiteljske dvorane, epitafna upodobitev opata Nikolaja ob Mariji z Detetom, po 1350 (foto: Gorazd Bence).
- sl. 48: Ptuj, nekdanji dominikanski samostan, stenska poslikava vzhodne stene vzhodnega samostanskega trakta med kapiteljsko dvorano in baročnim refektorijem, v dveh vrstah upodobljeni dominikanci ob Kristusu, okoli 1340 (foto: Gorazd Bence).

- sl. 48a: Ptuj, nekdanji dominikanski samostan, stenska poslikava vzhodne stene vzhodnega samostanskega trakta med kapiteljsko dvorano in baročnim refektorijem, dominikanski menihi (detajl), okoli 1340 (foto: Gorazd Bence).
- sl. 49: Ptujška Gora, župnijska in romarska cerkev Marije Priprošnjice, stenska poslikava južne stene Križeve kapele, upodobitev ptujskogorskega kaplana Nikolaja in župnika Mateja s svetniki in Sočutno, med letoma 1424 in 1426 (vir fotografije: HÖFLER 2004).
- sl. 50: Rekonstrukcija umestitve ptujskogorskega milostnega reliefa nad vhodnim portalom romarske cerkve na Ptujski Gori (vir fotografije: PESKAR 2010).
- sl. 51: Pürgg, župnijska cerkev sv. Jurija, stenska poslikava južne stene Katarinine kapele v prvem nadstropju zvonika, upodobitev donatorja ob prizoru Kristusovega vstajenja, okoli 1300 (vir fotografije: LANC 2002).
- sl. 52: Pürgg, župnijska cerkev sv. Jurija, stenska poslikava severne stene nekdanjega kornega zvonika, upodobitev seckavskega škofa Wocha in župnika, datirano 1324 (vir fotografije: LANC 2002).
- sl. 53: St. Benedikten, podružnična cerkev sv. Lovrenca, stenska poslikava severovzhodni stranici poligonalnega zaključka prezbiterja, donator ob upodobitvi *Volto Santo*, okoli 1420 (vir fotografije: LANC 2002).
- sl. 54: St. Cäcilia ob Murau, podružnična cerkev sv. Cecilije, stenska poslikava pritličnega pasu severne stene prezbiterja, donator ob upodobitvi sv. Cecilije, med letoma 1420 in 1430 (vir fotografije: LANC 2002).
- sl. 55: St. Dionysen, župnijska cerkev sv. Dionizija, sneta stenska poslikava iz vzhodne zunanje stene prezbiterja, donator ob upodobitvi sv. Wolfganga, med letoma 1390 in 1395 (vir fotografije: LANC 2002).
- sl. 56: St. Erhard in der Breitenau, župnijska in romarska cerkev sv. Erharda, slikano okno v severovzhodnem oknu poligonalnega zaključka prezbiterja, donatorska podoba vojvode Alberta III. s soprogama, okoli 1390 (vir fotografije: BACHER 1989).
- sl. 57: St. Lambrecht, cerkev benediktinskega samostana, stenska poslikava na severni steni ladje, upodobitev opata Janeza I. in benediktinskega meniha ob Mariji kot Salomonovem prestolu, med letoma 1350 in 1359 (vir fotografije: LANC 2002).
- sl. 58: St. Lorenzen im Mürztal, župnijska cerkev sv. Lovrenca, stenska poslikava severne stene ladje, donatorski par ob upodobitvi sv. Erazma, okoli 1420 (vir fotografije: LANC 2002).
- sl. 59: St. Peter am Kammersberg, župnijska cerkev sv. Petra, stenska poslikava vzhodnega dela severne stene ladje, donatorski par ob upodobitvi sv. Florijana, okoli 1430 (vir fotografije: LANC 2002).
- sl. 60: St. Peter am Kammersberg, župnijska cerkev sv. Petra, stenska poslikava severne stene prezbiterja, na prizor Pohoda in poklona svetih treh kraljev iz leta po 1420 je bil okoli leta 1500 doslikan donator (vir fotografije: LANC 2002).
- sl. 61: St. Ruprecht ob Murau, župnijska cerkev sv. Ruprehta, slikano okno v vzhodnem oknu zaključka prezbiterja, upodobitev Heinricha Weißpriacha, druga četrtina 14. stoletja (vir fotografije: BRANDENSTEIN 1986).
- sl. 62: Seckau, benediktinska bazilika Marijinega vnebovzetja, stenska poslikava na južni steni preddverja bazilike, upodobitev benediktinskega meniha ob sv. Krištofu in Vera Icon, druga polovica 14. stoletja (vir fotografije: LANC 2002).
- sl. 63: Slovenj Gradec, podružnična cerkev sv. Duha, stenska poslikava notranje slavoločne stene, upodobitev donatorskega para, ki ju angel priporoča v smeri pasijonskega cikla, med letoma 1450 in 1459 (foto: Andrea Furlan).

- sl. 64: Slovenske Konjice, župnijska cerkev sv. Jurija, stenska poslikava na južni steni tretje pole kapele sv. Jakoba, fragmentarno ohranjen prizor z dvema donatoricama ob Mariji z Detetom v naročju, druga polovica 15. stoletja (foto: Gorazd Bence).
- sl. 65: Solčava, župnijska cerkev Marije Snežne, stenska poslikava južnega dela ladijske slavoločne stene, delno odkriti prizor vrste svetnikov pred katerimi kleči donatorska družina, okoli 1485 (ZVKDS, Območna enota Celje, foto: Gorazd Bence).
- sl. 66: Strallegg, župnijska cerkev sv. Janeza Krstnika, stenska poslikava severne poligonalne stranice prezbitarija, donator je upodobljen ob kompoziciji naslikanega tabernaklja s Kristusom trpinom, sreda 15. stoletja (vir fotografije: LANC 2002).
- sl. 67: Straßengel, romarska cerkev Marijinega rojstva, zasteklitev severnega okna poligonalnega zaključka prezbitarija, slikano okno z upodobitvijo Ortolfa III. Teufenbacha in njegove žene Kunigunde, ki se priporočata sv. Bernardu, med letoma 1360 in 1370 (foto: Gorazd Bence).
- sl. 68: Straßengel, romarska cerkev Marijinega rojstva, zasteklitev južnega okna kornega zaključka južne stranske ladje, slikano okno z upodobitvijo cistercijanskega opata ob Ani Samotretji, tretja četrtina 14. stoletja (foto: Gorazd Bence).
- sl. 69: Slikano okno z upodobitvijo cistercijanskega meniha (enega izmed bratov Zeiriker (?)) ob sv. Katarini iz romarske cerkve v Straßenglu (Universalmuseum Joanneum, Alte Galerie, Graz, foto: Gorazd Bence).
- sl. 70: Spodnje Tinsko, podružnična cerkev sv. Ane, stenska poslikava severne stene ladje, donatorski par ob prizoru Marijine smrti, okoli 1400 (?) (foto: Mija Oter Gorenčič).
- sl. 71: Vuzenica, podružnična cerkev Marije na Kamnu, stenska poslikava na severnem delu ladijske slavoločne stene, donatorica ob sv. Antonu, okoli 1400 (vir fotografije: HÖFLER 2004).
- sl. 72: Vuzenica, podružnična cerkev Marije na Kamnu, stenska poslikava na južnem delu ladijske slavoločne stene, donator ob sv. Katarini, okoli 1400 (vir fotografije: HÖFLER 2004).
- sl. 73: Vuzenica, župnijska cerkev sv. Nikolaja, stenska poslikava vzhodne pole severne stene prezbitarija, upodobitev duhovnika ob monumentalno zastavljenem prizoru sv. Krištofa, devetdeseta leta 15. stoletja (vir fotografije: HÖFLER 2004).
- sl. 74: Vuzenica, župnijska cerkev sv. Nikolaja, sneti fragment stenske poslikave z zunanjščine severne stene severne kapele, upodobitev duhovnika Jurija Lebekarja ob Mariji Zavetnici s plaščem, zadnja tretjina 15. stoletja (foto: Bine Kovačič).
- sl. 75: Weiz, župnijska cerkev sv. Nikolaja, stenska poslikava na severni steni prezbitarija, upodobitev dveh donatorjev ob uničenih svetnikih, tretja četrtina 14. stoletja (vir fotografije: LANC 2002).
- sl. 76: Votivna kamna iz župnijske cerkve sv. Marije v Špitalu ob Dravi/Spittal an der Drau na Koroškem, kot ju je objavil Karlmann Tangl leta 1861 (vir fotografije: TANGL 1861).
- sl. 77: Slikovna priloga z oštevilčenimi identificiranimi osebami na ptujskogorskem reliefu, ki je izšla ob razpravi Avguština Stegenška leta 1922 (vir fotografije: STEGENŠEK-KOVAČIČ 1922).
- sl. 78: Ivanić Miljansko, stenska poslikava v kapeli sv. Janeza, sv. Lenart rešuje jetnike, pred 1456 (vir fotografije: RATKOVČIČ 2014)
- sl. 79: Praga, severni portal Venčeslavove kapele v stolnici sv. Vida, detajl z upodobitvijo sv. Pavla na listnati konzoli, 1370 (pridobljeno iz medmrežne slikovne zbirke Bildindex, <http://www.bildindex.de>, dostop: 17. 5. 2016).
- sl. 80: Celje, nekdanja minoritska cerkev, reliefni timpanon, detajl z upodobitvijo želoda (foto: Gorazd Bence).

- sl. 81: Celje, nekdanja minoritska cerkev, reliefni timpanon, menih pod baldahinom (foto: Gorazd Bence).
- sl. 82: Bamberg, luneta Milostnega portala stolnice, okoli 1200–1204 (vir fotografije: HUBEL 2015).
- sl. 83: Načrt predelave samostanskega minoritskega kompleksa, 1913 (StLA, Plänesammlung Staatliche Archive, M. 9/27, Nr. 1).
- sl. 84: Dunaj, timpanon v nekdanji minoritski cerkvi (pridobljeno iz: <http://www.minoritenkirche-wien.info/daten/nordeingangrelieff-gross.JPG>, 20. 6. 2016).
- sl. 85: Slikano okno z upodobitvijo Henrika Streuna Schwarzenauskega in njegove žene Ane Kuenring, osemdeseta leta 14. stoletja (Germanische Nationalmuseum, Nürnberg, vir fotografije: *Mittelalter* 2007).
- sl. 86: Slikano okno z upodobitvijo Hartnida IV. Ptujskega z ženo iz družine gospodov Lipskih v cistercijanski samostanski cerkvi v Vetrinju/Viktring, okoli leta 1390 (pridobljeno: https://commons.wikimedia.org/wiki/Stift_Viktring?uselang=de, 17. 6. 2016).
- sl. 87: Epitaf Ulrika Reichenekerja, po 1410 (Universalmuseum Joanneum, Alte Galerie, Graz, vir fotografije: *Gotik* 2000).
- sl. 88: Epitaf Wierzbityja Braniškega iz cerkve v Ruszczyju, pred letom 1425 (Muzeum Narodowe w Krakowie, foto: Gorazd Bence).
- sl. 89: Fotografija uničenega slikanega okna z donatorsko upodobitvijo Alberta III. s soprogo, ki se je hranilo v Gornjeavstrijskem deželni muzeju v Linzu (Karl-Franzens-Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte, zapuščina Johanna Grausa, foto: Gorazd Bence).
- sl. 90: Barvna grafika slikanega okna z donatorsko upodobitvijo Alberta III. s soprogo, ki se je hranilo v Gornjeavstrijskem deželni muzeju v Linzu (vir fotografije: LIND 1898).
- sl. 91: Donatorska upodobitev Alberta III. in Leopolda III. s soprogo na delavniški strani krilnega oltarja iz dvorca Tirol, okoli 1370 (Museum Ferdinandeum, Innsbruck, vir fotografije: TRATTNER 2000).
- sl. 92: Upodobitev Alberta III. in Beatrix Nürnberške v prevodu Durandijevega *Rationale divinatorum officiorum* (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Cod. 2765 fol. 30v, vir fotografije: LACKNER 2002).
- sl. 93: St. Erhard in der Breitenau, župnijska in romarska cerkev sv. Erharda, postavitev slikanih oken v južnem oknu poligonalnega zaključka prezbiterija, sv. Erhard in donatorska podoba Alberta III., okoli 1390 (foto: Gorazd Bence).
- sl. 94: St. Erhard in der Breitenau, župnijska in romarska cerkev sv. Erharda, reliefni timpanon vhodnega portala z upodobitvijo sv. Erharda, pred 1400 (foto: Gorazd Bence).