

Oltarji križniške cerkve v Ljubljani: sodelovanje Marca Prodija in Antonia Beduzzija?

MATEJ KLEMENČIČ

Leta 1968 je Leonore Pühringer-Zwanowetz v *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* objavila obsežen članek o oltarju, ki je bil med letoma 1712 in 1717 narejen za kripto vladarske družine v dunajski kapucinski cerkvi, danes pa stoji v stranski kapeli cerkve. Na natečaju za izdelavo oltarja s skupino Pietà na sredini in z dvema žalujočima Marijama ter dvema puttoma ob straneh je leta 1712 dvorno komoro s svojim modelom in nizko ceno prepričal goriški kamnosek Giovanni Pacassi (u. 1745). Ker v vrsti umetnikov, ki se omenjajo v seznamu izplačil dvorne komore, ni jasno izpričan avtor marmornih kipov, je Pühringer-Zwanowetz v svojem članku opozorila, da je bil leta 1717 sicer malo znani kipar Marco Prodi (o. 1674–1731) plačan za medeninasto ornamentiko na oltarju. Prodi, v virih zapisan tudi kot Brodi, je na Dunaj prišel iz Milana in se leta 1708 poročil z Uršulo Sacconi, hčerko enega od dvornih vrtnarjev. Dve leti kasneje, še pod cesarjem Jožefom I., je postal komorni kipar (*Kammerbildhauer*). Leta 1717, ko je Karla VI. zaprosil za naziv dvornega kiparja (*Hofbildhauer*), pa je v prošnji omenil, da je bil tudi po Jožefovi smrti resnični komorni kipar (*würcklicher Cammer Bildthauer*) pri cesarjevi vdovi Amaliji Viljemini. Kot je zapisala že Pühringer-Zwanowetz, je Prodi v taisti prošnji poudaril, da je povsem sam naredil oltarje, ki so jih tri tedaj na dvoru živeče cesarice, torej soproga Karla VI. in vdovi predhodnikov, donirale novi cerkvi nemškega križniškega reda v Ljubljani.¹ S pomočjo fotografij lesenih puttov, ki jih je iz Ljubljane poslal

Za diskusijo problemov, povezanih z Beduzzijevim delom, in za opozorilo na literaturo se zahvaljujem kolegici Juliji Strobl.

¹ Leonore PÜHRINGER-ZWANOWETZ, Die Meister des Altars für die kaiserliche Gruft bei den Kapuzinern in Wien, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XXI, 1968, pp. 41, 43–46, 54–55, 75, 87–88. V prošnji za podelitev naziva 30. junija 1716 je omenjeno le ljubljansko delo, kar kaže na to, da je šlo tudi v luči dunajskih umetnikov in naročnikov za izjemno delo (*ibid.*, pp. 87–88: doc. 26): »daß er [Marco Brodi] in seiner Profession einer aus denen geschicklichst- und erfahrenesten von hier seye, wie er den die drey von Ihro May. der regierend- und beeden verwittibten Kayserinnen zur Labacher Commendeurie geschenckhte drey neue Altarn allein verfertigt und dem Vernehmen nach mit solch-seiner Arbeith das Werckh den Meister gelobt haben solle, als hat man umb so mehrers

Emilijan Cevc,² je del kipov na dunajskem kapucinskem oltarju pripisala Prodiju, za preostale pa je menila, da so delo Matthiasa Steinla (1644–1727). Njene teze o avtorstvu kipov na Pacassijevem oltarju so bile večkrat postavljene pod vprašaj, dokončno pa jih je ovrgla Maria Pötzl Malikova z atribucijo beneškemu kiparju Pietru Baratti (1668–1729), ki je nenazadnje kot predvideni avtor kipov omenjen že v Pacassijevi ponudbi.³ Prav po zaslugi članka Pühringer-Zwanowetz pa se je Marco Prodi s svojimi tremi ljubljanskimi oltarji iz leta 1715 vpisal tudi v slovensko umetnostno zgodovino.⁴ Obenem prav ti trije oltarji in njihova skromna figuralna dekoracija, po dva putta na vsakem, ostajajo še danes edina pomembnejša znana dela Marca Prodija.⁵ Vendar pa si moramo, kot pogosto pri oltarnih nastavkih, tudi tu postaviti vprašanje, kdo jih je v resnici načrtoval, saj je z arhivsko dokumentacijo izpričan le njihov rezbar in kipar.

Že Sergej Vrišer je v okviru svojega pregleda kiparstva v osrednji Sloveniji opozoril, da so križniški oltarji (sl. 1–3) v Ljubljani nekaj posebnega, brez povezave z

Ursach, vor selbigen g(e)h(orsam)bst einzurathen, daß Ewer Kay. May. ihme den allerun(ter)th(äni)gst gebetteten Ehren Titul dero Hoff-Bildthauers in kay.n Gnaden zuezulegen allermildest geruhen möchten.«

² PÜHRINGER-ZWANOWETZ 1968, cit. n. 1, figg. 59–60, za zahvalo Emilijanu Cevcu cf. p. 75: n. 70.

³ Med starejšimi omembami cf. Manfred KOLLER, *Die Brüder Strudel. Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie*, Innsbruck – Wien 1993, pp. 85–87, 125: n. 455, pp. 197–199: catt. 72–73; Manfred KOLLER, in *Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo* (Wien, Österreichischen Galerie Belvedere, ed. Michael Krapf), Wien 1998, pp. 125–127: cat. 21, za potrditev atribucije Baratti pa Maria PÖTZL MALIKOVA, Matthias Steinl oder Pietro Baratta? Zur Frage der Autorschaft des Kreuzaltars bei den Wiener Kapuzinern, *Ex Fumo Lucem. Baroque Studies in Honour of Klara Garas. Presented on Her Eightieth Birthday* (ed. Zsuzsanna Dobos), I, Budapest 1999, pp. 363–381; Matej KLEMENČIČ, *Francesco Robba (1698–1757). Beneški kipar in arhitekt v baročni Ljubljani*, Maribor 2013, pp. 34–35, 40–41, 184–185: nn. 116, 137.

⁴ Sergej VRIŠER, *Baročno kiparstvo v osrednji Sloveniji*, Ljubljana 1976, pp. 114–116, 211. Omembe še e. g. Douglas LEWIS, A Model by Martinelli (1700) with a Result by Rossi: The Late Baroque Church of the Teutonic Knights in Ljubljana (1714–15), *Francesco Robba in beneško kiparstvo 18. stoletja* (ed. Janez Höfler), Ljubljana 2000, p. 183; Matej KLEMENČIČ – Stanko KOKOLE, *Francesco Robba in beneško baročno kiparstvo v Ljubljani. Francesco Robba and the Highlights of the Venetian Baroque Sculpture in Ljubljana*, Ljubljana 1998 (Knjižnica Narodne galerije. Predstavitve, 6), pp. 10, 13–14. Na Prodijevo delo za Ljubljano je pravzaprav prvi opozoril Albert Ilg že leta 1894, a kolikor mi je znano, to v slovenski literaturi ni bilo opaženo (Albert ILG, Antonio Beduzzi, *Berichte und Mittheilungen des Alterthums-Vereines zu Wien*, XXX, 1894, p. 75).

⁵ Za Prodija cf. Dankmar TRIER, s. v. Brodi, Markus, *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 8, München – Leipzig 1994, p. 309 (z literaturo). Poleg del za dunajski kapucinski oltar in Ljubljano je že leta 1711 naredil nekaj kiparskih del na pilastrih v dvorani spodnjeavstrijskega Lontovža na Dunaju (cf. infra), z dekorativnimi rezbarskimi deli je sredi dvajsetih let dokumentiran tudi na gradu Veľký Biel pri Bratislavi – Kristof FATSAR, A magyarbéli kastély építéstörténete és kertje a Csákyak birtoklásának idején, *Kő kövön. Stein auf Stein. Dávid Ferenc 73. születésnapjára. Festschrift für Ferenc Dávid* (edd. Edit Szentesi – Klára Mentényi – Anna Simon), I, Budapest 2013, pp. 536–537.



1. Veliki oltar, 1715. Ljubljana, cerkev Marije Pomočnice



2. Oltar sv. Elizabete, 1715. Ljubljana, cerkev Marije Pomočnice

ostalim lokalnim gradivom, in da se pri njih »uveljavlja tip okvirnega oltarnega nastavka, pri katerem je poudarek v prvi vrsti na oltarni podobi, nato na nastavku in njegovem obrisu in šele tretje mesto je odmerjeno plastiki, ornamentalni in figuralni.« Pri njihovem opisu je poudaril kompozicijski pomen volut in grede ter izrazil kontrast med temnimi okvirji in pozlačenimi dekorativnimi elementi. Bordure, školjkasti motivi in cvetje so ga spomnili na sočasno francosko dekorativno rezbarstvo stila Boulle.⁶

Takšni oltarni nastavki, ki so bili pretežno omejeni na okvir slike (*Rahmenretabel*), so bili v zgodnjem 18. stoletju v avstrijskem prostoru vedno bolj priljubljeni, še posebej kot stranski oltarji. Najdemo jih tudi v opusu najpomembnejših dunajskih baročnih arhitektov, Matthiasa Steinla, Johanna Bernharda Fischer von Erlacha (1656–1723) in Johanna Lucasa von Hildebrandta (1668–1745).⁷ Prva dva, sicer verjetno najpomembnejša načrtovalca arhitekturno poudarjeno prostorsko zasnovanih oltarjev, ki so odločilno vplivali na razvoj oltarne arhitekture zgodnjega 18. stoletja, sta tudi pri okvirnih oltarjih ohranjala močno plastičnost posameznih členov, volut in atike. V opusu tretjega pa se v dvajsetih letih 18. stoletja uveljavijo plitvo in dekorativno oblikovani oltarni nastavki, zares reducirani na bogat okvir oltarne slike. Za najzgodnejšega med njimi velja veliki oltar v župnijski cerkvi sv. Ladislava v Parndorfu na Gradliščanskem, ki naj bi nastal kmalu po 1718.⁸ Od dvajsetih let

⁶ VRIŠER 1976, cit. n. 4, pp. 115–116. Očitno je prav zaradi dekoracije in podobnega barvnega kontrasta kot soroden, le nekaj let mlajši oltar (iz 1722) omenil žal uničeni oltar grajske kapele v Škofji Loki (pri Vrišerju sicer zapisan kot oltar v uršulinski cerkvi v Škofji Loki; za pravilno identifikacijo in podatke o oltarju cf. Matej KLEMENČIČ, Pozabljeni Fontebasso iz Škofje Loke, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. XXXVII, 2001, pp. 104–113). O poškodbah, ki jih je glavni oltar utrpel v požaru 1857, cf. Gašper CERKOVNIK, Slika dunajskega slikarja Hansa Canona na velikem oltarju ljubljanske križniške cerkve: okoliščine uničenja slike Johanna Michaela Rottmayrja leta 1857 in naročila nove slike iz leta 1859, *Križanke* (ed. Luka Vidmar), Ljubljana 2018 (v tisku).

⁷ Kot zgodnje primere takšnih oltarjev v opusu prvih dveh lahko omenim Fischerjeve stranske oltarje salzburške Johannesspitalkirche in romarske cerkve Kirchentäl in prvega desetletja 18. stoletja (Hans SEDLMAYR, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Stuttgart 1997, pp. 384, 388; Tina KERN, *Die Altäre von Johann Lucas von Hildebrandt*, Wien 2011 [magistrsko delo, Universität Wien, tipkopis], pp. 39–40, 51) in Steinlov veliki oltar v vrocavski cerkvi usmiljenih bratov sv. Trojice (načrt 1715, izvedba do 1724; Leonore PÜHRINGER-ZWANOWETZ, *Matthias Steinl*, Wien – München 1966, pp. 93, 237; cat. 40, fig. 197). Za Hildebrandta cf. infra, za tipologijo oltarjev v avstrijskem prostoru cf. Ingeborg SCHEMPER-SPARHOLZ, *Barockaltäre in Österreich – Möbel, Schaubühne, Denkmal. Versuch einer typologischen Ordnung, Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo* (Wien, Österreichische Galerie Belvedere, edd. Michael Krapf – Gerbert Frodl), Wien 1998, pp. 49–63 (z literaturo).

⁸ Za podatke o oltarju cf. *Politischer Bezirk Neusiedl am See* (ed. Henny Liebhart-Ulm), Horn 2012 (Österreichische Kunsttopographie, LIX), pp. 607–608; za atribucijo Hildebrandtu tudi Bruno GRIMSCHITZ, *Johann Lucas von Hildebrandt*, Wien – München 1959, p. 131; KERN 2011, cit. n. 7, pp. 64–65. Cerkev, ki je bila pod patronatom pomembne plemiške družine Harrach, so zgradili med letoma 1716 in 1718. Kmalu po zaključku gradbenih del naj bi dobila tudi veliki oltar.



3. Oltar sv. Jurija, 1715. Ljubljana, cerkev Marije Pomočnice

naprej so bili takšni oltarni nastavki v opusu Hildebrandta in njegovih sodelavcev ter naslednikov vedno pogostejši in so ostali priljubljeni še po sredini 18. stoletja.⁹

Kot je bilo že omenjeno, so Prodijevi ljubljanski oltarji nastali kot donacija treh cesaric, Elizabete Kristine, soproge cesarja Karla VI., Eleonore Magdalene Terezije, vdove Leopolda I., in Amalije Viljemine, vdove Jožefa I. V Ljubljano so jih z Dunaja pripeljali v petek, 1. novembra leta 1715, potem ko je bila cerkev nemškega križniškega reda po naročilu ljubljanskega komturja feldmaršala Guidobalda grofa Starhemberga v dobrem letu na novo zgrajena po načrtih beneškega arhitekta Domenica Rossija (1657–1737). Cesarice so skupaj z oltarji k opremlitvi cerkve prispevale tudi oltarne slike, ki so jih naredili tedaj vodilni dunajski slikarji Johann Michael Rottmayr (1654–1730), Anton Schoonjans (ok. 1655–1726) in Martino Altomonte (1657/59–1745).¹⁰ Prodijevo avtorstvo oltarjev ni dokumentirano le s kiparjevo lastno izjavo, citirano zgoraj, pač pa tudi z izplačili, ki jih je deloma objavila že Pühringer-Zwa-

⁹ SCHEPPER-SPARHOLZ 1998, cit. n. 7, pp. 57–58; KERN 2011, cit. n. 7, pp. 39 ss.

¹⁰ Za cerkev, njeno arhitekturo in opremo ter vire cf. e. g. LEWIS 2000, cit. n. 4, pp. 175–189; Metoda KEMPERL – Luka VIDMAR, *Barok na Slovenskem. Sakralni prostori*, Ljubljana 2014, pp. 65–69; Katra MEKE – Matej KLEMENČIČ, Tri dunajske slike za križniško cerkev v Ljubljani (Johann Michael Rottmayr, Anton Schoonjans in Martino Altomonte), *Križanke* (ed. Luka Vidmar), Ljubljana 2018, v tisku (ter druge prispevke v tej monografiji).



4. Oltar v nekdanji kapeli cesarice Amalije Viljemine, po 1717. Dunaj, samostan salezijank

nowetz. V knjigah dvornega plačilnega urada je namreč med stroški cesarice Eleonore zabeleženo, da so mu izplačali 400 goldinarjev za dokončani veliki oltar (sl. 1), prejel pa je še 64 goldinarjev in 50 krajcarjev za dodaten material, potreben pri postavitvi oltarja, ter za pot, opravljeno zunaj dežele, očitno do Ljubljane in nazaj.¹¹

Ob arhitektu Rossiju ter slikarjih Rottmayrju, Schoonjansu in Altomonteju, štirih tedaj priznanih umetnikih, bi bilo nekoliko nenavadno, če bi komtur Starhemberg ali tri cesarice podobo oltarnih nastavkov prepustili očitno ne preveč izkušenemu Marcu Prodiu. Če se je leta 1717 v prošnji za naziv dvornega kiparja lahko pohvalil le s tremi ljubljanskimi oltarji, moramo sklepati, da je bilo to njegovo daleč najpomembnejše delo do tedaj. V prošnji je res zapisal, da jih je izdelal povsem sam, »*allein verfertigt*«, kar sicer ni bilo povsem res, saj se v arhivskih virih pri izdatkih za veliki oltar omenjajo še izplačila dvornemu pozlatarju Jacobu Hollu in slikarju Johannu Kunstnerju za naslikani cesarski grb.¹² Kljub temu mu seveda lahko verjamemo, da je rezbarsko in kiparsko delo opravil sam, glede na izplačane potne stroške pa je verjetno tudi osebno nadzoroval postavitve oltarjev. Drugo vprašanje

¹¹ PÜHRINGER-ZWANOWETZ 1968, cit. n. 1, pp. 54–55, 86–87: doc. 25; za pot(i) v Ljubljano MEKE – KLEMENČIČ 2018, cit. n. 10, n. 28.

¹² MEKE – KLEMENČIČ 2018, cit. n. 10, n. 28.

pa je seveda, kako je s samo zasnovo oltarjev. Iz številnih sorodnih primerov vemo, da so načrte za oltarje poleg kamnosekov, rezbarjev in kiparjev pogosto izdelali arhitekti ali slikarji, ki so bili tako ali drugače povezani z naročnikom ali samim delom na objektu, ki so mu bili oltarji namenjeni. V ljubljanskem primeru bi seveda najprej morali pomisliti na Domenica Rossija, a križniški oltarji nimajo s sočasnimi beneškimi deli Rossija in sodobnikov prav ničesar skupnega. Te večinoma zaznamuje beneška klasična tradicija, predvsem arhitekturna dediščina Andrea Palladia (1508–1580), kot so jo neposredno in preko baročnih predelav Baldassareja Longhene (1598–1682), Giuseppa Sardija (1624–1699) in njunih sodobnikov poznali arhitekti zgodnjega 18. stoletja.¹³ Ljubljanski oltarji so po zasnovi bistveno bližje dunajskim oltarjem iz Hildebrandtovega kroga. Žal med imeni umetnikov, ki se pojavljajo v arhivskih virih, povezanih z ljubljanskim naročilom, do sedaj ni bilo mogoče najti nobenega, ki bi mu lahko pripisali izdelavo načrtov za oltarje. Zato si lahko pomagamo s primerjalnim gradivom na Dunaju. Po zasnovi celote, s plitvim okvirjem za sliko, preprostim temnim ozadjem in pozlačeno dekoracijo, sestavljeno iz volut in vegetabilnih elementov, je ljubljanskim oltarjem še najbližji nekaj let mlajši oltar (sl. 4) v kapeli zasebnih prostorov cesarice Amalije Viljemine v dunajskem samostanu salezijank na Rennwegu. Vodilni arhitekt kompleksa, za katerega so temeljni kamen postavili leta 1717, je bil Donato Felice Allio (1677–1761), na podlagi arhivskih dokumentov pa lahko sklepamo, da je kmalu po začetku del pomembno vlogo pri gradnji in opremljanju cerkve in samostana prevzel Antonio Beduzzi (1675–1735). O oltarju v omenjeni kapeli sicer nimamo arhivskih podatkov, verjetno je nastal v zgodnjih 20. letih, Wilhelm Georg Rizzi pa ga je že leta 1983 pripisal Beduzziju.¹⁴

Antonio Beduzzi, v Bologni rojeni in tam izšolan slikar, je na Dunaj prišel sredi zadnjega desetletja 17. stoletja. Prvič je v cesarski prestolnici dokumentiran kot

¹³ Za Rossija cf. Fulvio LENZO, L'architetto Domenico Rossi di Morcote, *Svizzeri a Venezia nella storia nell'arte nella cultura nell'economia: dalla meta del Quattrocento ad oggi* [Arte e Storia, IX/40], Lugano 2008, pp. 302–321 (z literaturo).

¹⁴ Za atribucijo oltarja Antoniu Beduzziju cf. Wilhelm Georg RIZZI, Das ehemalige Palais Engelkirchner auf der Wieden – ein Werk von Antonio Beduzzi, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XXXVI, 1983, p. 242; atribucijo ponovi v Wilhelm Georg RIZZI, Mattielli und Beduzzi, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, LIV/2–3, 2000, p. 403: n. 36. Za samostanski kompleks in še posebej za prostore Viljemine Amalije cf. Géza HAJÓS, Kloster und Kirche der Salesianerinnen, *Die Kunstdenkmäler Wiens. Die Kirchen des III. Bezirks* (ed. Géza Hajós), Wien 1974 (Österreichische Kunsttopographie, XLI), pp. 201 ss.; Maureen CASSIDY-GEIGER, In der und ausser der Clausur. Kaiserinwitwe Wilhelmina Amalias Appartement im Kloster am Rennweg, *Das Kloster der Kaiserin. 300 Jahre Salesianerinnen in Wien* (ed. Helga Penz), Petersberg 2017, pp. 43–51. Za problematiko Beduzzijevega deleža pri gradnji samostana in cerkve cf. Herbert KARNER, Die Kirche zur Heimsuchung Marias. Ein Sakralraum zwischen kaiserlicher Repräsentation und salesianischer Spiritualität, *Das Kloster der Kaiserin. 300 Jahre Salesianerinnen in Wien* (ed. Helga Penz), Petersberg 2017, pp. 123–126 (z literaturo).



5. Veliki oltar, 1720–1722. Linz, nekdanja cerkev križniškega reda

poročna priča svojega rojaka, arhitekta in slikarja Domenica Egidija Rossija (1659–1715) leta 1695,¹⁵ nekaj let je bil dvorni gledališki inženir, sicer pa je tam do smrti deloval kot slikar, avtor arhitekturnih načrtov in načrtov za dekorativne sheme profanih in sakralnih notranjščin. Na podlagi ohranjenih arhivskih dokumentov in risb je bil v literaturi že izpostavljen njegov velik vpliv na sočasno arhitekturno in kiparsko snovanje, še posebej v povezavi z arhitektom Hildebrandtom in kiparjem Lorenzom Mattiellijem (1687–1748). Čeprav je očitno sodil med najpomembnejše dunajske umetnike prve tretjine 18. stoletja, je v umetnostni zgodovini morda prav zaradi sočasnega delovanja v različnih zvrsteh in pogostega sodelovanja z drugimi umetniki pri izvedbi posameznih del ostal relativno malo znan in ga je skozi krajše članke in študije začel predstavljati šele Wilhelm Georg Rizzi v 70. letih 20. stoletja. Vse do danes je zaradi dejstva, da še ni bil monografsko obravnavan, težko presoditi resničen obseg in vpliv njegovega dela.¹⁶

¹⁵ Günther PASSAVANT, *Studien über Domenico Egidio Rossi und seine baukünstlerische Tätigkeit innerhalb des süddeutschen und österreichischen Barock*, Karlsruhe 1967, pp. 10, 199.

¹⁶ Temeljna pregledna študija za Antonia Beduzzija je Wilhelm Georg RIZZI, Antonio Beduzzi und die bolognesische Dekorationskunst in der Wiener Architektur um 1700, *Wien und der europäische*

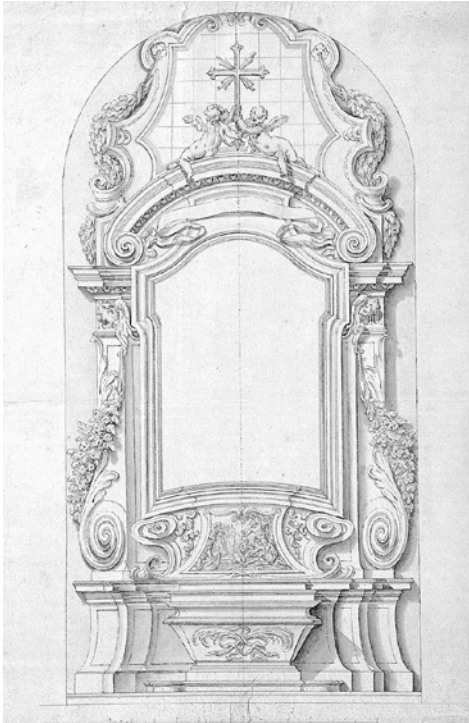
Antonio Beduzzi je z Johannom Lucasom von Hildebrandtom dokumentirano sodeloval vsaj od leta 1705 naprej, ko ga je arhitekt povabil k pripravi Castrum doloris za cesarja Leopolda I., kasneje pa ju najdemo tudi pri delu za iste naročnike, za grofovsko družino Czernin, Daun in Harrach, kneze Liechtenstein in druge.¹⁷ Na področju oltarne arhitekture iz Hildebrandtovega kroga je posebej zanimiv oltar cerkve križniškega reda v Linzu (sl. 5), kjer je njuno sodelovanje dokumentirano, a ne dovolj natančno, da bi lahko razbrali, kaj je posamezen umetnik prispeval h končni podobi oltarja. Arhitekt cerkve je bil nedvomno Hildebrandt, v zvezi z oltarjem, ki je bil postavljen oktobra 1722, pa so ohranjeni arhivski podatki o plačilu Beduzziju, ki je jeseni leta 1720 prišel v Linz premerit cerkev. Iz tega lahko sklepamo, da je tedaj Beduzzi pripravil načrt oltarja. Ne vemo pa, koliko je na načrt lahko vplival Hildebrandt, ki je očitno odločal o postavitvi oltarja, saj je spomladi 1722 predlagal odmik oltarja od stene. Wilhelm Georg Rizzi je menil, da je predvsem plastično oblikovana menza tipična za siceršnje Beduzzijevo delo.¹⁸ V literaturi se je namreč uveljavilo mnenje, da je za razliko od kasnejših Hildebrandtovih plitvih, plastično skromnih in poudarjeno dekorativnih okvirnih oltarjev pri Beduzzijevih delih prisotna večja plastičnost. Zgornji, plitvejši del oltarnega nastavka v Linzu po tej tezi seveda bolj sodi v Hildebrandtov opus.

Med številnimi oltarnimi načrti, ki jih je Beduzzi naredil v času ljubljanskih križniških oltarjev ali neposredno za tem, tja do zgodnjih dvajsetih let, so še posebej zanimivi: risba predloga za stranski oltar samostanske cerkve v Melku (med 1716 in 1723, sl. 6), soroden načrt oltarja, ki je bil verjetno namenjen kapeli grofov

Barock. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, VII, Wien 1986, pp. 55–63. Cf. tudi e. g. I.L.G. 1894, cit. n. 4, pp. 67–77; Wilhelm Georg RIZZI, Antonio Beduzzi und Johann Lucas von Hildebrandt, *Alte und Moderne Kunst*, XXIV/166–167, 1979, pp. 36–45; Dankmar TRIER, s. v. Beduzzi, Antonio, *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 8, München – Leipzig 1994, pp. 223–225; Hellmut LORENZ – Wilhelm Georg RIZZI, Johann Lukas von Hildebrandts Palast für den Grafen Daun, *Palais Daun – Kinsky. Wien, Freyung*, Wien 2001, pp. 37–41; Wilhelm Georg RIZZI, Ein Theaterprojekt für den kaiserlichen Hof von Antonio Beduzzi, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, LXVI/4, 2011, pp. 390–398. Cf. supra, n. 14.

¹⁷ Za sodelovanje Hildebrandta in Beduzzija je temeljna študija cf. RIZZI 1979, cit. n. 16. Za Beduzzijevo delo za Liechtensteine cf. Wilhelm Georg RIZZI, Antonio Beduzzi und die Schlossbauten der Fürsten Liechtenstein in Mähren, *Institution und Darstellung. Festschrift für Erich Hubala* (edd. Frank Büttner – Christian Lenz), München 1985, pp. 211–222.

¹⁸ RIZZI 1979, cit. n. 16, pp. 41–44: fig. 17; KERN 2011, cit. n. 7, pp. 9–10, 31, 65–66. Tudi v Linzu je kot avtor oltarne slike izpričan Altomonte. Za pregled arhivskih podatkov o gradnji oltarja cf. Justus SCHMIDT, *Die Linzer Kirchen*, Wien 1964 (Österreichische Kunsttopographie, XXXVI), p. 69. Naročnik cerkve je bil komtur Jožef Filip grof Harrach, Rizzi pa poudarja tudi pomembno vlogo njegovega brata, salzburškega nadškofa Franca Antona grofa Harracha, ki se je s prenovo lastne rezidence že desetletje prej vpisal med pomembne naročnike obeh umetnikov.



6. Antonio Beduzzi, Načrt za stranski oltar samostanske cerkve v Melku, pred 1723 (Arhiv samostana v Melku, zbirka načrtov 282)

Daun v Ladendorfu (pred 1723), ter oltar v kapeli dvorca Petronell (1724).¹⁹ V vseh treh primerih gre za tip stenskega oltarja, ki je omejen na dekorativni okvir oltarne podobe (*Wandretabel*) s poudarjenimi volutnimi elementi (*Volutenaltar*). Podobno kot pri volutah ljubljanskega velikega oltarja in atik stranskih so bili ti oltarji okrašeni s cvetličnimi girlandami, se pa od ljubljanskih in tistega, ki ga je Beduzzi načrtoval za cesaričino kapelo pri dunajskih salezijankah, razlikujejo po bolj plastični zasnovi posameznih elementov. Primerjave v Beduzzijevem opusu torej kažejo, da so bili z volutami opremljeni okvirni oltarji pri bolonjskem slikarju aktualni zgodaj, morda celo res prej kot pri Hildebrandtu.²⁰

Kot najpomembnejša primerjava za križniške oltarje ostaja nekaj let mlajši oltar v kapeli pri dunajskih salezijankah, ki ga poleg same oblike z Ljubljano povezuje tudi naročnica, cesarica Amalija Viljemina. Morda je tudi tega po Beduzzi-

¹⁹ Za omenjene oltarje cf. RIZZI 1979, cit. n. 16, pp. 39–42: figg. 13–15; KERN 2011, cit. n. 7, pp. 27, 40, za risbo iz Melka še Wilhelm Georg RIZZI, in: *Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo* (Wien, Österreichische Galerie Belvedere, edd. Michael Krapf – Gerbert Frodl), Wien 1998, pp. 155–156: cat. 35.

²⁰ Na to, da se volutni oltarji prej pojavijo pri Beduzziju kot Hildebrandtu, še posebej opozarja KERN 2011, cit. n. 7, pp. 39 ss.

jevem načrtu izdelal prav Marco Prodi, saj se je leta 1717 pohvalil, da je že vrsto let v njeni službi. To bi pomenilo, da je tako za tri ljubljanske oltarje leta 1715 kot za dunajskega nekaj let kasneje načrte pripravil Antonio Beduzzi, za izvedbo pa so zadolžili Prodi. Ob tem velja omeniti, da sta se umetnika poznala že pred letom 1715,²¹ saj sta v letih 1710–1711 skupaj delala na dekoraciji dvorane spodnjeavstrijskega Lontovža na Dunaju. Beduzzi jo je za 2400 goldinarjev poslikal, Prodi pa je za 100 goldinarjev opravil kiparska dela na dvanajstih pilastrih in na nekaterih drugih mestih v dvorani.²² Da je sodil v najožji krog Beduzzijevih znancev, pa ne nazadnje priča tudi podatek, da je bil Prodi od leta 1712 svak kiparja Lorenza Mattiellija, enega stalnih Beduzzijevih sodelavcev.²³

Glede na to, da za rezbarja Marca Prodi ni nobenih dokazov, da je bil sposoben arhitekturnega snovanja, še posebej pa ne pri takšnem tipu okvirnih oltarjev, ki so se leta 1715 šele začeli uveljavljati, lahko iz navedenih primerjav sklepamo, da so se naročniki ljubljanskih oltarjev, komtur Starhemberg in tri cesarice, z naročilom načrtov obrnili prav na Antonia Beduzzija, lesene oltarje pa je, kot je izpričano tudi z arhivskimi viri, izdelal njegov občasni sodelavec in komorni kipar ene od naročnic, cesarice Amalije Viljemine, Marco Prodi. Tudi če nadaljnje raziskave opusa posameznih umetnikov, ohranjenih oltarjev in arhivskega gradiva te atribucije ne bodo potrdile, pa predstavljajo ljubljanski oltarji pomemben vezni člen v razvoju oltarne arhitekture prve tretjine 18. stoletja na Dunaju in v nekdanjih habsburških deželah.

Viri ilustracij: Srednja šola za oblikovanje in fotografijo Ljubljana, foto: Uroš Acman (1–3), *Das Kloster der Kaiserin. 300 Jahre Salesianerinnen in Wien* (ed. Helga Penz), Petersberg 2017, p. 42 (4), Michael Kranewitter, Wikimedia Commons, CC-by-sa 4.0 (5), *Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo* (Wien, Österreichischen Galerie Belvedere, ed. Michael Krapf), Wien 1998, p. 156 (6)

²¹ Beduzzi je najverjetneje osebno poznal tudi vse tri slikarje, ki so naredili slike za ljubljansko cerkev, saj so bili vsi povezani tudi z opremljanjem dunajske cerkve sv. Petra (cf. RIZZI 1979, cit. n. 16, pp. 44–45). Že prej, leta 1708, je Martino Altomonte Beduzzija označil za enega tedaj najpomembnejših sočasnih freskantov (RIZZI 1986, cit. n. 16, p. 59).

²² ILG 1894, cit. n. 4, p. 75.

²³ Mattielli se je po prihodu na Dunaj poročil z Elizabeto Sacconi, sestro Prodijeve žene. Za sodelovanje Beduzzija in Mattiellija cf. RIZZI 2000, cit. n. 14, pp. 392–414, ki je že opozoril na povezavo Prodi – Mattielli – Beduzzi (pp. 392–393: n. 4).

Prispevek je nastal v okviru raziskovalnega programa Slovenska umetnost in umetnost Srednje Evrope in Jadrana (št. P6-0199), ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

The Altars of the Church of the Teutonic Order in Ljubljana: a Result of a Collaboration between Marco Prodi and Antonio Beduzzi?

SUMMARY

The three altars of 1715 in the Church of the Teutonic Order in Ljubljana are well documented. As published first by Albert Ilg in 1894, and more extensively by Leonore Pühringer-Zwanowetz in 1968, they were carved by the Viennese sculptor Marco Prodi (1674ca.–1731). The Commander of the Order's establishment in Ljubljana was Field-Marshal Count Guidobald von Strarhemberg and he was responsible for a newly built church of the Order in Ljubljana in 1714–1715 according to the plans provided by a well-known Venetian architect Domenico Rossi (1657–1737). For the three altarpieces he secured the patronage of three Empresses at Viennese court, Empress Elisabeth, the consort of Emperor Charles VI, Dowager Empress Eleonora, the widow of Leopold I, and Dowager Empress Amalia Wilhelmina, the widow of Joseph I. They also provided three paintings for the altars, created by the arguably most renowned court painters at the time Johann Michael Rottmayr (1654–1730), Anton Schoonjans (1655ca.–1726), and Martino Altomonte (1657/59–1745).

The archival sources list the name of Marco Prodi twice in connection with the altars in Ljubljana. Among the expenses of Empress Eleonora there is a payment to Prodi for the main altar recorded in 1715. Moreover, in 1717, when Prodi submitted a request for the title of court sculptor, he explicitly mentions the three altarpieces in Ljubljana as his evidently most important work. Even though he boasted to have made them himself alone (*“allein fertigigt”*), from the payment records we also know that the court guildster Jacob Holl and painter Johann Kunstner had some small part in the execution of the main altar. Still, he was evidently the most responsible person for the execution of the altars. The question that remains unanswered by the archival sources and in the bibliography is that of the project for the altars. Compared to the three painters and the architect of the church, Prodi is virtually unknown. In 1717, two years after his work for Ljubljana, he was evidently still a rather inexperienced master and all the information we have about his work currently suggests that he was and remained primarily a master of decorative carving, less a sculptor, and we have no evidence about him as someone responsible for the planning of decoration or architecture.

Domenico Rossi, who made the plans for the church, cannot be considered as the possible author of the plans for the altars, since they are different from anything that can be found in the oeuvre of Rossi or his Venetian contemporaries. Their structure is limited to the decorative frame of the paintings, with volutes and minute flower decorations. They are therefore close to the altarpieces that we often found in Late Baroque churches in Austria, especially those from the circle of Johann Lucas von Hildebrandt (1668–1745). Comparing to those of Hildebrandt himself, the three altars in Ljublja-

na appeared quite early. Most of the comparative material is actually dated from early 1720s onwards. Among the artists from the Hildebrandt circle Antonio Beduzzi produced designs for similar altarpieces already in the second decade of the 18th century, and it was suggested that he probably anticipated or even influenced some of the Hildebrandt versions of the frame-like altarpieces. Beduzzi, a versatile artist, was working for the court and high nobility from the early years of his arrival from Bologna to Vienna in the mid-1690s. Unfortunately, his oeuvre is still in the process of being identified and researched, with the first thorough studies by Wilhelm Georg Rizzi dating from the late 1970s onwards. At the moment we can tentatively suggest Beduzzi as the author of the designs for the three altarpieces in Ljubljana. The comparisons can be found among his documented or attributed works, like altars in the church of the Teutonic Order in Linz (with Hildebrandt) and in the chapel of the Petronell mansion, as well as the drawings for the altars in Melk and Ladendorf. Especially telling is the close resemblance of the Ljubljana altars with the altar in a private chapel of Amalia Wilhelmina in the *Salesianerinnenkloster* on Rennweg in Vienna (after 1717, probably in early 1702s). Actually, Beduzzi had close ties to Empress Amalia Wilhelmina, one of the three patronesses of the altars in Ljubljana, and at least by the 1720s he was evidently in charge of building the monastery she founded, the *Salesianerinnenkloster*. Their network of acquaintances further suggests Beduzzi as the author of the designs for Ljubljana. In 1717 Marco Prodi also mentioned his work for Empress Amalia Wilhelmina: after Emperor Joseph I died, Prodi continued to work as chamber sculptor (*würckhlicher Cammer Bildthauer*) for Amalia. He also worked alongside Beduzzi on the decoration of the festive hall of the Palace of the Provincial Diets of Lower Austria in Vienna in 1711, and a year later he became brother-in-law of the sculptor Lorenzo Mattielli (1687–1748), who was later one of Beduzzi's most important collaborators.



[KLEMENČIČ 2] Oltar sv. Elizabete, 1715. Ljubljana, cerkev Marije Pomočnice



[KLEMENČIČ 3] Oltar sv. Jurija, 1715. Ljubljana, cerkev Marije Pomočnice