

Gašper Cerkovnik, Ljubljana

»TRIPTIH DRUŽINE KNILLENBERG«

MARXA REICHLICHA

V LJUBLJANSKI NARODNI GALERIJI

Stalna zbirka evropskih slikarjev v ljubljanski Narodni galeriji že od tridesetih let prejšnjega stoletja hrani krilni oltar Marxa Reichlicha, enega najpomembnejših tirolskih slikarjev, ki od petdesetih let naprej vzbuja enako veliko zanimanje pri domačih in tujih raziskovalcih (sl 1, 2).<sup>1</sup> Čeprav ne manjka skoraj v nobenem pregledu Reichlichovega opusa in so se mu praviloma v krajših študijah bolj ali manj natančno posvetili tako domači kot tuji umetnostni zgodovinarji,<sup>2</sup> kar

<sup>1</sup> Tempera, les, 119 x 168,5 cm (oltar z odprtimi krili z okvirjem), 119,5 x 41 cm (krili z okvirjem), inv. št. NG S 1295; Anica CEVC, *Stari tuji slikarji XV.–XIX. stoletja. I*, Ljubljana (Ljubljana, Narodna galerija, 5. 10. 1960, ed. Karel Dobida), Ljubljana 1960, p. 30, cat. 62, fig. 32–33; Emilijan CEVC, Marx Reichlich, Triptih družine Knillenberg, Federico ZERI, *Tuji slikarji od 14. do 20. stoletja* (Ljubljana, Narodna galerija, 22. 10. 1983–18. 3. 1984), Ljubljana 1983, pp. 51–53, cat. 54, tab. VI, fig. 54, 54a; id., Triptih družine Knillenberg, Federico ZERI – Ksenija ROZMAN, *Evropski slikarji, Katalog stalne zbirke [Katalog razstavljenih del]*, Ljubljana 1997 (Narodna galerija, Ljubljana, Katalogi I), pp. 138–140, cat. 90, tab. XXX.

<sup>2</sup> Prvo študijo je prispeval Nicolò RASMO: Nicolò RASMO, Un ignoto altare di Marx Reichlich nel Museo di Lubiana, *Cultura Atesina = Kultur des Etschlandes*, VIII, 1954, pp. 136–138; tudi id., Triptih Marksa Reichlicha v Narodni galeriji v Ljubljani, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. III, 1955, pp. 246–250; članek v Zborniku za umetnostno zgodovino je prevod prvega, vendar je prevajalec, najbrž France Stele, tekst nekoliko predelal in izpustil nekaj Rasmovih ugotovitev; najnatančnejši pregled literature do leta 1994 sicer pri: Lukas MADERSBACHER, *Marx Reichlich und der Meister des Angreibilnisses*, Innsbruck 1994 (doktorska disertacija, Leopold-Franz-Universität Innsbruck, tipkopi), p. 120, pp. 119–123, cat. 33–35; glej dalje Tomislav VIGNJEVIĆ, Triptih z Ano in Marijo z Jezusom na srednji tabli (Triptih družine Knillenberg), *Gotika v Sloveniji* (Ljubljana, Narodna galerija, 1. 6.–1. 10. 1995, ed. Janez Höfler), Ljubljana 1995, pp. 343–344, cat. 199; E. CEVC 1997, cit. n. 1, pp. 138–140, cat. 90, tab. XXX; S. n., Calendar, *The Burlington Magazin*, CXXXIXI/1131 (June 1997), pp.

nekaj vprašanj o samem nastanku oltarja in pomenu, ki ga ima za poznavanje umetnosti Marxa Reichlichja kot enega od najpomembnejših in najuspešnejših naslednikov Michaela Pacherja v alpskem prostoru, še ni dobilo odgovora.

Slikani tridelni oltar s premičnima kriloma je visok dober meter in je brez predele in krone.<sup>3</sup> Na srednji tabli sta pod gotskim krogovičjem z zelenimi brstiči in viticami na širokem in bogato okrašenem prestolu iz belega kamna posajeni sv. Ana in Marija. Ana sedi na levi in drži golega Jezuščka, ki ji stoji na kolenih in se obrača k materi na desni. Prestol, katerega naslonjalo je obloženo z brokatno tkanino, krasijo kamnoseški detajli z girlandami, putti in volutami. Na straneh ga zaključujeta stebriča, na njiju pa klečita figurici Marije in angela Oznanjenja, prva na levem, druga na desnem. Tik pod njunima kapiteloma sta naslikana monograma M R, kot da bi bila vrezana v kamen. Pred prestolom ob levem in desnem robu table stojita nekoliko pomanjšana moška svetnika. Levi je golobrad, z mečem in nenavadno posodico v rokah. Desni drži v roki le popotno palico, bradato glavo pa ima pokrito z romarskim klobukom. Do sedaj ne enega ne drugega ni bilo mogoče prepričljivo identificirati.<sup>4</sup> Med njima ob spodnjem robu slike klečita dve še manjši figuri naročnikov. Na desni je upodobljen golobrad moški v plašču, podloženim s krznom, na levi žena v meščanski obleki. Ob njunih nogah sta naslikana po dva grba s šlemom, grbovnim ogrinjalom ter ustrezno krono z grbovno dragotino ali okrasjem. Na spodnjem okviru srednje table je nekdanj čez celo širino tekkel črn napis v gotski minuskuli na beli podlagi, danes pa je začetek napisa odrgnjen do neberljivosti in ga tako lahko preberemo kot: »...uylenberger cum

430–434, p. 432, fig. 85; Janez HÖFLER, *Die Tafelmalerei der Dürerzeit in Kärnten (1500–1530)*, Klagenfurt 1998, p. 67; Lukas MADERSBACHER, *Marx Reichlich, Michael Pacher und sein Kreis. Ein Tiroler Künstler der europäischen Spätgotik: 1498–1998* (Augustiner–Chorherrenstift Neustift, 25. 7.–31. 10. 1998, ed. Artur Rosenauer), Bozen 1998, pp. 255–261, p. 256.

<sup>3</sup> V literaturi ni podatkov o tem, ali je oltar kdaj imel predele in krono. Današnja postavitev oltarja ne dopušča možnosti, da bi to lahko preverili na mestu. Glede na primerjavo s Perckhamerjevim oltarjem (glej spodaj) je najverjetneje predela obstajala, krona pa je bila, če je obstajala, le preprosto, izrezljan ornament.

<sup>4</sup> RASMO je menil, da bi drugi svetnik lahko bil sv. Jakob, še bolj verjetno pa gre za sv. Kolomana ali sv. Jošta, kar povzemajo vsi drugi raziskovalci; RASMO 1954, cit. n. 2, p. 136, n. 2; id. 1955, cit. n. 2, p. 249, n. 2.



1. Marx Reichlich in delavnica, »Kuntenberški altar«, 1511, Ljubljana, Narodna galerija, odprt © Narodna galerija, Ljubljana, Bojan Salaj)



2. Marx Reichlich in delavnica, »Knillenberški oltar«, 1511, Ljubljana, Narodna galerija, zaprt (© Narodna galerija, Ljubljana, Bojan Salaj)



3. Marx Reichlich in delavnica, »Knillenberški oltar«, 1511, Ljubljana, Narodna galerija, naročnika in napis (© Narodna galerija, Ljubljana, Bojan Salaj)

*Katherina de Castelleon uxore hoc opus fecerunt fieri 1511*« (sl. 3).<sup>5</sup> Napis sporoča naročnika kot tudi čas nastanka oltarja, torej leto 1511.

Na notranji strani kril sta prikazani sv. Katarina in sv. Barbara, prva na levem, druga na desnem krilu. Stojita na podstavkih, okrašenih z bohotnim rastlinjem, nad njima se pnete razkošna rastlinska loka z angelsko glavico v sklepu. Obrnjeni sta proti srednji tabli in spuščata pogled k svojim atributom. Katarina v desnici drži odprto knjigo, v levici meč, zlomljeno mučilno kolo leži med listjem njenega podstavka, Barbara pa z desno roko privzdiguje kelih s hostijo, z levo pa pridržuje golo sabljo. Na vseh treh tablah odprtega oltarja je ozadje temno.

Na zunanji strani kril sta na svetlem ozadju naslikana sv. Boštjan in sv. Krištof, ki nosi Dete čez vodo. Svetnika stojita pod naslikanima rastlinskima lokoma, ki nista tako bogata kot na notranji strani. V krzneni plašč oblečeni Boštjan drži v rokah puščico, na glavi ima klobuk z naušnicami. Stoji na podstavku, okrašenem z listi, viticami in nizom okraskov na vrvi. Krištofova upodobitev na desnem krilu v žareče rdečem plašču z oblečenim Jezuščkom na levi rami in mogočnim deblom v desnici sledi legendi o njegovi nadnaravni velikosti. Krištofova glava sega skoraj čisto do loka, namesto na podstavku pa, kot to zahteva ta ikonografski motiv, stoji v vodi z obrežnimi travnimi bilkami v ozadju.

Oltar je bil prvič omenjen v nekem rokopisu Stephana von Mayrhofna, ki je oltar v začetku 19. stoletja videl v zasebni zbirki na Dunaju.<sup>6</sup> Zatem je bil oltar v zbirki barona Hertla na gradu Turn pri Velenju, od koder ga je na dražbi kupil Narodni muzej, nato pa ga je leta 1934 od Narodnega muzeja prevzela Narodna galerija.<sup>7</sup> V slovensko umetnostnozgodovinsko literaturo ga je leto kasneje uvedel France Stelè.<sup>8</sup> Omenil je

<sup>5</sup> Prvi je transkripcijo napisa objavil Nicolò RASMO 1954, cit. n. 2, p. 137, vendar že z dopolnjenim začetkom in brez zadnje številke v letnici, o čemer bo govor v nadaljevanju.

<sup>6</sup> Stephan von MAYRHOFEN, *Genealogien des tirolischen Adels*, Bd.IV/II, Nr. 100; Innsbruck, Tiroler Museum Ferdinandeum; RASMO 1954, cit. n. 2, p. 138; MADERSBACHER 1994, cit. n. 2, p. 120.

<sup>7</sup> A. CEVC 1960, cit. n. 1, p. 30; E. CEVC 1983, cit. n. 1, p. 53. Stelè v Monumentih sicer navaja, da je oltar prišel iz zbirke gradu Puchenstein pri Spodnjem Dravogradu; France STELÈ, *Monumenta Artis Slovenicae, I. Srednjeveško stensko slikarstvo. La peinture murale au moyen-age*, Ljubljana 1935, pp. 45, 47.

<sup>8</sup> Ibid.

monograma M R, ki bi po njegovem sicer lahko pomenila Marxa Reichli-  
 cha, a ju je označil za ponarejena, ter letnico 1512 v slovenskem besedilu  
 in 1511 v francoskem, o resničnem avtorstvu pa se ni izrekel. Leta 1954  
 je Stelè na oltar opozoril še enega najpomembnejših raziskovalcev tirol-  
 ske umetnosti, Nicolòja Rasma, ta pa mu je nato posvetil prvo kritično  
 študijo.<sup>9</sup> Rasmu je na podlagi monogramov in slogovnih značilnosti oltar  
 prepoznal kot Reichlichovo delo. Od te objave naprej o izvirnosti oltar-  
 ja in povezavi z Reichlichom ni bilo nikoli več dvoma, so pa predvsem  
 zadnji raziskovalci upravičeno opozorili na nekoliko nižjo kvaliteto, ki  
 kaže na znatnejšo udeležbo delavnice pri končni izvedbi. Prvi se je vpra-  
 šanju lastnoročnosti natančno posvetil šele Lukas Madersbacher v svoji  
 doktorski disertaciji iz leta 1994.<sup>10</sup> Zaradi močnega nihanja kvalitete pri  
 izvedbi posameznih delov poslikave je Reichliha prepoznal le v obrazu  
 desnega svetnika na srednji tabli in pri sv. Katarini, predvsem zelo ne-  
 rodno naslikane roke pri večini figur pa naj bi razkrivale udeležbo vsaj  
 enega pomočnika. Delitev med mojstrovim deležem in deležem njegove  
 delavnice utemeljuje tudi s podrisbo, ki preseva čez svetlejšo barvno pla-  
 sti in je pri najkvalitetnejših delih poslikave dokaj shematična, pri slabših  
 pa veliko bolj natančna. Reichlich je po Madersbacherjevih ugotovitvah  
 torej v celoti zasnoval oltar in poskrbel, da ni prišlo do večjih odstopanj  
 od njegovega sloga, oltar pa je dokončala njegova delavnica, ki pa je imela  
 pri izvedbi nekaterih detajlov draperije in posebno pri poslikavi zunajih  
 strani kril bolj proste roke.<sup>11</sup> Madersbacherjeve ugotovitve je prevzel tudi  
 Tomislav Vignjević, Janez Höfler pa je v svoji kratki omembi oltar v celoti  
 označil kot delavniško delo.<sup>12</sup> Že po sami obliki je ljubljanski oltar samo  
 nekoliko okrnjen posnetek Perckhamerjevega oltarja iz sredine devetde-  
 setih let 15. stoletja (sl. 4),<sup>13</sup> z drugimi Reichlichovimi deli pa se ujema  
 tudi v oblikovanju figur, v obraznih tipih in okrasnih elementih.

<sup>9</sup> RASMO 1954, cit. n. 2; id. 1955, cit. n. 2; Iz prve opombe v Rasmovi štu-  
 diji je razvidno, da ga je Stelè o tem obvestil le malo pred objavo.

<sup>10</sup> MADERSBACHER 1994, cit. n. 2.

<sup>11</sup> Ibid., pp. 122–123.

<sup>12</sup> VIGNJEVIĆ 1995, cit. n. 2, pp. 343–344, cat. 199; HÖFLER 1998, cit. n. 2,  
 p. 66.

<sup>13</sup> Za Perckhamerjev oltar glej: VINZENZ OBERHAMMER, Der Perckhamer-  
 Altar des Marx Reichlich, *Pantheon*, XXVIII/5, 1970, pp. 373–400; tudi  
 opozarja na te podobnosti p. 383. Madersbacher je ta oltar označil za delo  
 Clausa Malerja s sodelovanjem Marxa Reichliha; MADERSBACHER 1994, cit.



4. Claus Maler in Marx Reichlich, *Perckhamerjev oltar*, okrog 1495/1497, Avstrija, zasebna last, zaprt

Rasmo je poleg tega, da je določil avtorstvo, identificiral tudi naročnika oltarja. Iz ohranjenega dela napisa s poškodovanim zapisom imena moža (»...uylenberger«) in imena njegove soproge (»Catherina de Castelleon«) ter naslikanih grbov ga je prepoznal kot Andreja Knillenberga (Knillenberger, Knuylenberger, Knullenberger).<sup>14</sup> Pri identi-

n. 2, pp. 21, 179–182. Sam glede na vse podobnosti s Knillenberškim oltarjem Perckhamerjevega oltarja ne bi izločal iz Reichlichovega opusa.

<sup>14</sup> Do tega Rasmovega članka so oltar na podlagi ohranjenega dela napisa označevali kot oltar družine Castelleon; gl. akt Narodnega muzeja 194/1934, 16. marec 1934, tekoča številka 83 (predmetov, izročeni Narodni galeriji) in hrbtno stran v fototeki Narodne galerije shranjene fotografije. Fotografija z inventarno številko 4521 je morala nastati po

fikaciji si je pomagal z njegovo nagrobno ploščo v župnijski cerkvi sv. Vigilija v Untermaisu (Maia Bassa) pri Meranu. Na plošči so trije grbi, Knillenberški, Kestlanski in grb njegove druge žene iz družine Kestner. Napis pa sporoča, da je Andrej Knillenberg umrl leta 1540 in bil prvič poročen s Katarino Kestlan (Köstlan), ki je umrla leta 1532, in drugič z neplemkinjo Lukrecijo Kastnerin, umrlo leta 1552.<sup>15</sup> Na podlagi povezave ljubljanskega oltarja s pomembno družino Knillenbergov se je Rasmu prikopal še do nekaj zgodovinskih podatkov, ki jih je lahko povezal z oltarjem. Ker za zadnjo številko v letnici, ki jo vsebuje napis na njem, ni vedel, in je zato prišlo v poštev celo desetletje (1510–1519),<sup>16</sup> je poskušal natančneje določiti njegov nastanek prek slogovne analize in zgodovinskih podatkov o naročniku. Po slogu ga je umestil med Reichlichov Marijin oltar iz leta 1511 za samostan Neustift na Južnem Tirolskem, katerega table so danes v münchenski Stari pinakoteki, in table v Hallu na Tirolskem iz leta 1515.<sup>17</sup> To se je ujemalo s ključnim podatkom iz Knillenbergove kariere, z nakupom gradu pri Obermaisu leta 1513, kjer se je ustalil.<sup>18</sup> Oltar naj bi po Rasmu tako nastal okoli leta 1513 za grajsko kapelo novega rodbinskega sedeža, ki je bila leta 1779 v celoti prenovljena, stara oprema pa je bila po Rasmu ob tej priložnosti najbrž prodana.

Steletovem naročilu v petdesetih letih 20. stoletja. Za pomoč in te podatke se najlepše zahvaljujem Jassmini Marijan.

<sup>15</sup> RASMO 1954, cit. n. 2, p. 138; id. 1955, cit. n. 2, p. 249; za epitaf glej: Josef WEINGARTNER, *Die Kunstdenkmäler Südtirols. II. Band. Bozen mit Umgebung, Unterland, Burggrafenamt, Vintschgau* (ed. Josef Ringler), Innsbruck – Wien – München 1961<sup>4</sup>, p. 224; Franz-Heinz HYE, *Wappen in Tirol. Zeugen der Geschichte. Handbuch der Tiroler Heraldik*, Innsbruck 2004, p. 37.

<sup>16</sup> Rasmu oltarja namreč ni poznal iz avtopsije in se je zanašal na podatke in fotografije, ki mu jih je posredoval Stelè. Ta je iz neznanih vzrokov zadnjo enico označil za nerazpoznavno, prav tako pa je na fotografiji, ki jo je poslal Rasmu, napis ravno na tem mestu odrezan. Stelè je Rasmu posredoval fotografijo, katere kopijo hranijo v Fototeki Narodne galerije (glej n. 14) in je bila objavljena tudi v Rasmovem članku iz leta 1955. Steletova trditev je še toliko bolj nenavadna, saj je v svojih Monumentih letnico objavil še v celoti kot 1512 oziroma 1511.

<sup>17</sup> Katere table v Hallu, ki naj bi bile iz leta 1515, je imel Rasmu v mislih, ni znano; cf. tudi MADERSBACHER 1994, cit. n. 2.

<sup>18</sup> Nadrobnosti o tem na koncu tega prispevka.



Rasmova študija je postala temeljna za kasnejše raziskovalce slikarstva Marxa Reichlichha, ki so upoštevali ljubljanski oltar. Na tem mestu bi omenil Vinzenza Oberhammerja, ki je leta 1970 Reichlichu pripisal že omenjeni Perckhamerjev oltar in na podlagi Rasmovih raziskav Knillenberški oltar datiral celo proti letu 1515, in Ericha Egga, ki je v svojem obsežnem delu *Gotik in Tirol* iz leta 1985 oltar datiral v leto 1514.<sup>19</sup> Eggova publikacija je zanimiva tudi zaradi objavljene fotografije odprtega oltarja, na kateri je napis jasno viden v današnjem stanju, v tekstu pa avtor po Rasmu piše, da zadnja številka ni berljiva.<sup>20</sup> Če pustim ob strani nenavadno objavo letnic v Steletovih *Monumentih*, je dve leti pred Eggom, torej leta 1983, letnico 1511 skupaj s celotnim napisom objavil Emilijan Cevc.<sup>21</sup> Cevčevo datacijo je leta 1994 potrdil tudi Madersbacher, kar je od srede devetdesetih let naprej splošno sprejeta datacija.<sup>22</sup> Sama formulacija napisa, da sta naročnika »dala oltar narediti« leta 1511, ne dopušča veliko možnosti, da bi nastal veliko pred tem letom ali po njem, še posebej, ker ne gre za zelo velik oltar. Da je bil narejen leta 1511, potrjuje tudi slogovna analiza, vendar bi pred tem opozoril še na dva problema pri letnici v napisu. Že Cevc je opazil, da »sta zadnji enici zgoraj poškodovani in se po obliki razločujeta od prve (tisočice)«,<sup>23</sup> in res se je ob natančnem ogledu izkazalo, da je bil napis nekoč poškodovan in mogoče naknadno restavriran.<sup>24</sup> Na vprašanje o možni restavraciji napisa lahko odgovorijo samo natančne restavratorsko-konservatorske raziskave, vendar sta zadnji številki

<sup>19</sup> OBERHAMMER 1970, cit. n. 13, p. 376; Erich Egg, *Gotik in Tirol. Die Flügelaltäre*, Innsbruck 1985, p. 433.

<sup>20</sup> Ibid., p. 433, fig. 344.

<sup>21</sup> E. CEVC 1983, cit. n. 1, p. 53.

<sup>22</sup> MADERSBACHER 1994, cit. n. 2, pp. 119–123; VIGNJEVIĆ 1995, cit. n. 2, p. 343; E. CEVC 1997, cit. n. 1, p. 139 (Ob novi izdaji kataloga Evropskih slikarjev v ljubljanski Narodni galeriji leta 1997, v katerem je bila ponatisnjena Cevčeva kataložna enota iz leta 1983, je bila objavljena kratka notica v *The Burlington Magazine* ob kateri je majhna reprodukcija Knillenberškega triptiha z osnovnimi podatki, torej tudi letnico 1511; *Calendar* 1997, cit. n. 2, pp. 430–434, p. 432, fig. 85); HÖFLER 1998, cit. n. 2, p. 67. Janez Höfler in Lukas Madersbacher dopuščata celo možnost, da je nastal kakšno leto prej; MADERSBACHER 1998, cit. n. 2, p. 256.

<sup>23</sup> E. CEVC 1983, cit. n. 1, p. 53.

<sup>24</sup> Svoja opažanja o ohranjenosti mi je posredoval tudi konservator-restavrator mag. Andrej Hirci, za kar se mu tu najlepše zahvaljujem.

kljub poškodovanemu zgornjemu delu že zaradi pomanjkanja prostora in glede na oblike zapisovanja števil v tem času gotovo enici. Prav tako umestno je bilo Cevčevo opozorilo na neobičajen zapis prve enice, ki še najbolj spominja na moderno arabsko sedmico. To nenavadno potezo pa je mogoče pojasniti kot kaligrafski vezni lok med zadnjo črko napisa in prvo številko letnice.<sup>25</sup>

Slogovna analiza oltarja kljub nižji kvaliteti kaže na tesno vez z drugimi Reichlichovimi deli. Najlepši in najkvalitetnejši del ljubljanskega oltarja sta sliki Katarine in Barbare na notranjih straneh oltarnih kril. Sama postavitve svetnic pod okrašena loka in na konzoli bogatih rastlinskih oblik v tem času ni nič posebnega in jih je sam Reichlich uporabil tudi na upodobitvi stoječih svetnikov na delavniški strani Perckhamerjevega oltarja iz druge polovice devetdesetih let 15. stoletja. Prav tako se v osnovnih potezah ljubljanski svetnici ujemata s Perckhamerjevo Barbaro in Marjeto – že tu nosita na glavi razkošni kroni, nespeti lasje jima v kodrih padajo na ramena, obe imata nagnjeni glavi in gledata k svojim atributom ter nosita dolgo spodnje oblačilo, prek katerega imata ogrnjen plašč, ki ga pridržujeta z roko pred seboj. Barbara je celo samo nekoliko predelana in zrcalno obrnjena Barbara s Perckhamerjevega oltarja.

Vendar pa kažejo ljubljanske figure v primerjavi z zgodnejšimi Reichlichovimi deli drugačen, bolj sodoben slog, ki opušča izrazite gotske elemente, ki so na Perckhamerjevem oltarju najbolj opazni v lokih nad svetniki in v severnjaško gotski razgibanosti in zapletenosti draperij z dokaj ostro lomljenimi in zmečkanimi gubami. Umirjeno eleganco ljubljanskih svetnic in svetnikov je Reichlich do te stopnje razvil že pri figurah na oltarju sv. Jakoba in sv. Štefana iz leta 1506 v Münchenski Stari Pinakoteki (sl. 5). Posebno figurica sv. Doroteje levo v niši na loku, ki na srednji tabli obdaja monumentalno upodobitev sv. Jakoba Starejšega, kaže že vse te značilnosti. Delavniške tradicije se na ljubljanskem oltarju drži tudi upodobitev sv. Boštjana na zunanji strani levega krila, saj je le varianta figure na hrbtni strani oltarnega krila v Avstrijski galeriji na Dunaju (sl. 6),<sup>26</sup> obrazni tip pa je Reichlich

<sup>25</sup> Za sugestijo se zahvaljujem prof. ddr. Janezu Höflerju.

<sup>26</sup> Elfriede BAUM, *Katalog des Museums mittelalterlicher österreichischer Kunst*, Wien – München 1971, p. 181, cat. 172, fig. 172. Gre za zgornji del zunanje strani levega krila danes razstavljenega oltarja, ki se je ohranil



5. Marx Reichlich, *Oltar sv. Štefana in Jakoba st.*, 1506, München, Alte Pinakothek, srednja tabla



6. Marx Reichlich in delavnica, *Sv. Boštjan*, okrog leta 1500, Dunaj, Österreichische Galerie

najmonumentalneje izvedel pri sv. Florijanu na zunanji strani levega krila oltarja iz Waldaufske kapele v Hallu, danes hranjen v tamkajšnjem mestnem muzeju, ki ga je Reichlich naslikal v prvih petih letih 16. stoletja.<sup>27</sup> Na podlagi teh primerjav je mogoče skleniti, da kar zadeva figuraliko, obrazne tipe in oblikovanje draperije, Knillenberški oltar sledi predvsem Reichlichovim rešitvam iz prvega desetletja 16. stoletja.

še z nekaj tablami; Ibid., p. 126, cat. 80. Baumova pri svoji analizi izhaja predvsem iz figure sv. Mavricija na prednji strani te table in na podlagi primerjav z drugimi Reichlichovimi deli ugotavlja, da oltar ni mogel nastati kasneje kot v prvi polovici prvega desetletja 16. stoletja, figura sv. Boštjana pa naj bi bila delo pomočnikov. Na sodelovanje delavnice opozarja tudi Madersbacher, ki te table datira okoli leta 1498, posebno figura sv. Boštjana pa naj bi kazala vse značilnosti Reichlichove tipike; MADERSBACHER 1994, cit. n. 2, p. 193, cat. 4a.

<sup>27</sup> Egg je nastanek oltarja umeščal v leta 1501 do 1505, Madersbacher ga datira okrog let 1504/1505; Egg 1985, cit. n. 19, p. 420–431, fig. 338, p. 426; MADERSBACHER 1994, cit. n. 2, pp. 91–96, cat. 15–16.

Te slogovne primerjave pa ne povedo veliko o natančnem času nastanka oltarja. Za potrditev datacije v leto 1511 sta pomembna predvsem dva elementa, ki ljubljanski oltar tesno povezujeta z že večkrat omenjenim Marijinim oltarjem za Neustift iz leta 1511.<sup>28</sup> Najprej gre za poudarjene italijanske renesančne okrasne elemente na prestolu skupine Ane Samotretje in na lokih ter konzolah stoječih svetnikov. Reichlich je, kot to dokazuje že njegova prva z monogramom signirana in datirana tabelna slika s Poklonitvijo Svetih treh kraljev za samostan Wilten pri Innsbrucku iz leta 1489, danes v Tirolskem deželnem muzeju Ferdinandeum,<sup>29</sup> že od začetka svoje kariere imel neposredne stike s severnoitalijanskimi renesančnimi centri, predvsem z Benetkami. Ko je malo pred tem končal pomočništvo pri Frideriku Pacherrju, je najverjetneje z njim potoval v Italijo, kar dokazujejo izredne podobnosti Wiltenške table s sočasnimi beneškimi deli.<sup>30</sup> Kljub številnim likovnim elementom, med katerimi posebno izstopa oblikovanje krajine, ki izhaja predvsem iz dosežkov beneških renesančnih mojstrov, pa Reichlicha, sodeč po ohranjenih delih, renesančne arhitekturne oblike in okrasni elementi do leta 1510 niso zanimali.<sup>31</sup>

Izredna naklonjenost italijanskemu renesančnemu okrasju na ljubljanskem oltarju ima v Reichlichovem opusu vzporednico samo še v tablah Marijinega oltarja za Neustift (sl. 7, 8, 9, 10). Upodobitve arhitektur na prizorih Marijine poti v tempelj, Marijine zaroke in Obiskovanja kažejo izrazit preskok k renesansi v primerjavi s podobnimi upodobitvami iz prvega desetletja 16. stoletja, kjer se na renesančne oblike navezuje le kakšen kapitel na povsem gotško oblikovanih stavbah. Čeprav so upodobitve arhitektur na prvi pogled renesančne in je

<sup>28</sup> Kot v primeru Knillenberškega oltarja tudi pri teh Marijinih tablah ni vzroka, da bi čas nastanka bistveno odstopal od zapisane letnice. Krilni oltarji take velikosti so sicer lahko nastajali tudi več let, sama krila pa bi lahko bila v celoti poslikana tudi v enem letu. Kot dokaz, da se je Marx Reichlich leta 1511 povsem posvetil tem tablam, na kar kaže njihova visoka kakovost, lahko vzamemo ravno ljubljanski oltar, katerega izvedbo je mojster očitno prepustil pomočnikom; *ibid.*, pp. 113–123.

<sup>29</sup> EGG 1985, cit. n. 19, p. 419, fig. 334, p. 420; MADERSBACHER 1994, cit. n. 2, pp. 69–72, cat. 2; *id.* 1998, cit. n. 2, p. 262–263, cat. 44.

<sup>30</sup> *Id.* 1994, cit. n. 2, pp. 9, 20. Madersbacher pri tem upravičeno opozarja predvsem na Poklonitev Svetih treh kraljev Antonia Vivarinija v berlinski Slikarski galeriji; *ibid.*, p. 70.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 12 in ustrezne kataložne enote.



7. Marx Reichlich, *table Marijinega oltarja*, 1511, München, Alte Pinakothek,  
*Marijina pot v tempelj*



8. Marx Reichlich, *table Marijinega oltarja*, 1511, München, Alte Pinakothek,  
*Marijino rojstvo*



9. Marx Reichlich, *table Marijinega oltarja*, 1511, München, Alte Pinakothek, *Obiskanje*



10. Marx Reichlich, *table Marijinega oltarja*, 1511, München, Alte Pinakothek, *Marijina zaroka*

Reichlich celo zelo prepričljivo posnel posamezno okrasje in arhitekturne elemente, kot sta tonda na prvem in drugem omenjenem prizoru na Marijinem oltarju, pa se ob natančnem ogledu vendarle hitro izkaže, da se ni povsem odpovedal gotskim oblikam. Na prvem prizoru se to vidi že v nenavadnih jonskih kapitelih, posebno pa pri ograji stopnišča, kjer se prepletajo renesančne in gotske oblike. Podoben slogovni preplet opazimo tudi pri lopi, v kateri poteka Marijina zaroka. Lopa je oblikovana renesančno, medtem ko sta obok in portal v tempelj gotska. Ta dvojnost je še bolj poudarjena v oblikovanju okrasja na Knillenberškem oltarju. Na srednji tabli izstopa slogovni kontrast med gotsko oblikovanimi loki na vrhu table in renesančnim prestolom, čeprav bi način, kako so na tem prestolu razvrščeni renesančni elementi, v Italiji zelo težko našli: perspektivno nerodno oblikovane volute na stranicah prestola imajo gotsko prekinjene spirale, nenavadna pa je tudi kombinacija na naslonjalu ležečih girland, iz katerih rastejo cvetova, na katerih stojijo trije putti.<sup>32</sup> Nenavaden preplet gotskih in renesančnih okrasnih elementov in predstav je še toliko bolj opazen pri oblikovanju lokov pri svetnikih na oltarnih krilih. Tako na lokih kot na prestolu spet prevladujejo italijanski renesančni elementi – lok je polkrožen in sestavljen iz dveh girland, kot sklepnik pa je naslikana glavica putta, nad katero je še posoda renesančnih oblik, iz katere rastejo vitice – vendar je celotni vtis bolj gotski kot renesančen. Kljub temu je Reichlich najverjetneje tik pred izdelavo teh dveh oltarjev, torej okrog leta 1510, ponovno

<sup>32</sup> Girlande in tri angelce najdemo na oltarju Bartolomea Vivarinija v Santa Maria Gloriosa dei Frari v Benetkah iz leta 1474. Girlande so sicer precej pogoste na italijanskih oltarjih tega časa, je pa zanimivo, da se je Reichlich odločil za izvedbo v grizaju, med tem ko so v Italiji praviloma naslikane v barvah. Tako kot girlande se v Benetkah pogosto pojavljajo nad prestolom tudi trije putti oziroma angelci: v večini primerov gre za kiparska dela – primera treh puttov, ki krasijo atiko oltarja, sta marmorna oltarja Antonia Rizza v beneškem San Marcu iz let 1465–1469, tri angelske glavice pa lebdiijo tudi nad Marijinim prestolom na poliptihu Cima da Conegliana iz leta 1513, ki je nekdanj stal na glavnem oltarju samostanske cerkve sv. Ane v Kopru, danes pa je v mantovanski Palazzo Ducale; Peter HUMFREY, *The altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven – London 1993, p. 345, cat. 18, fig. 35; p. 342, cat. 8, fig. 177; pp. 171–174, fig. 162; za oltar iz Kopra cf.: *V Italiji zadržane umetnine iz Kopra, Izole, Pirana = Le opere d'arte di Capodistria, Isola, Pirano trattenute in Italia = Art works from Koper, Izola, Piran retained in Italy* (ed. Jože Hočevar), Piran – Ljubljana 2005, p. 26, cat. 33.

odpotoval v Benetke, na kar kaže že številčnost renesančnih elementov.<sup>33</sup> Glede na vse ugotovitve o Reichlichovem odnosu do italijanske renesančne umetnosti te nenavadne rešitve najverjetneje ne izhajajo iz njegovih manjših sposobnosti dojemanja temveč prej iz specifičnih zunanjih okoliščin.

Nastanek teh dveh Reichlichovih oltarjev sovпада z začetkom širjenja italijanskih renesančnih oblik na Tirolskem.<sup>34</sup> Rešitve na ljubljanskem oltarju izhajajo ravno iz umetnostne klime tega časa, ki so jo v veliki meri določali naročniki. Sicer zelo samosvoje Reichlichove kombinacije povsem ustrezajo splošni stopnji razumevanja italijanskih renesančnih elementov v nemških deželah v tem času, saj večina umetnikov in naročnikov praviloma ni izhajala neposredno iz italijanske umetnosti, temveč se je z njo spoznavala posredno preko dosežkov južnonemške umetnosti, ki je svoj vpliv zaradi velikanskega napredka in produkcije grafične umetnosti nezadržno širila po celi Evropi. Pri vseh štirih najpomembnejših južnonemških umetnikih, ki so bili glavni nosilci tega razvoja in so se intenzivno ukvarjali z grafiko, pri Albrechtu Altdorferju, Hansu Burgkmairju st., Lukasu Cranachu st. in nenaza-

<sup>33</sup> Da je Reichlich konec prvega desetletja potoval v Benetke, je v svoji kratki študiji o ljubljanskem oltarju napisal že: RASMO 1954, cit. n. 2, p. 137; id. 1955, cit. n. 2, p. 248; cf. MADERSBACHER 1994, cit. n. 2, pp. 12, 59, s starejšo literaturo. Možnost za to se mu je verjetno ponudila leta 1508, ko je od cesarja Maksimilijana I. dobil naročilo za restavriranje fresk na gradu Runkelstein pri Boznu; HÖFLER 1998, cit. n. 2, p. 65–66.

<sup>34</sup> Po Eggovem pregledu tirolskih srednjeveških oltarjev je najzgodnejši primer italijanskega renesančnega okrasnega elementa na Marijinem oltarju Friderika Pacherja v Tirolskem deželnem muzeju Ferdinandeum iz okrog leta 1490, kjer je na tabli z Obrezovanjem naslikana školjkasta niša (Egg 1985, cit. n. 19, p. 194). Z letnico 1511 je datirana Katarinina mistična zaroka Silvestra Millerja v Mestnem muzeju v Boznu z renesančno arhitekturno kuliso v ozadju (ibid., p. 271), z letnico 1512 Kristusovo rojstvo na orgelskem krilu v špitalski cerkvi v Meranu Thomasa Sumerja, prav tako z renesančno arhitekturo in putti (ibid., p. 296). Iz leta 1515 so oltarji v Nafnu Andrea Hallerja, oltarno krilo v privatni zbirki Rietz Thomasa Sumerja in oltar v Barbarini kapeli v Gossensaflu (ibid., pp. 155, 296, 391), leto kasneje je najbrž nastalo krilo oltarja iz St. Nikolausa pri Matreiju na Vzhodnem Tirolskem Petra Peischama, danes v Stuttgartu, Staatsgalerie (ibid., p. 233.), ob koncu desetletja pa še srednja tabla oltarja iz cerkve Sv. Konstantina pri Lölsu am Schlern že omenjenega Silvestra Millerja, z letnico 1519, danes v muzeju župnije Völs, in krila oltarja v kraju St. Martin in Taufers iz okrog leta 1520 (ibid., pp. 276, 305).





11. Silvester Miller, *Mistično zaroko sv. Katarine*, 1511, Stadtmuseum Bozen

dnje pri Albrechtu Dürerju, lahko opazimo podobno stopnjo mešanja gotskih in renesančnih likovnih elementov.<sup>35</sup> Odličen primer recepcije južnonemške grafike na Tirolskem predstavlja slikar Silvester Miller, ki je od konca prvega desetletja 16. stoletja vodil zadnjo poznogotško delavnico v Boznu in je bil poleg Reichliche eden prvih, ki se je priključil modernim tendencam prehoda v renesanso.<sup>36</sup> Tipičen je Miller zaradi skoraj popolne odvisnosti od grafičnih predlog in očitne nezmožnosti pravega razumevanja novega sloga. Podpisana in z letnico 1511 datirana tabla z *Mistično zaroko sv. Katarine* v Mestnem muzeju v Boznu (sl. 11)<sup>37</sup> je predelava Burgkmairjevega lesoreza

<sup>35</sup> Cf. Leo ANDERGASSEN, *Renaissancealtäre und Epitaphien in Tirol*, Innsbruck 2007, pp. 15–24.

<sup>36</sup> Egg 1985, cit. n. 19, p. 261 ss.

<sup>37</sup> Cf. supra, n. 34.



12. Hans Burgkmair st., *Sv. Luka, ki slika Madono*, 1507, B. 24

*Sv. Luka, ki slika Madono* (B. 24) datiranega z letnico 1507 (sl. 12).<sup>38</sup> Miller je dokaj natančno, vendar perspektivično narobe prekopal renesančno lopo, v kateri sedi Marija z muzicirajočimi angeli. Zaradi drugačnega motiva je spremenil Jezuščka in evangelista Luka nadomestil s sv. Katarino, namesto preproste gričevnate krajine z gozdom pa je naslikal rečno s pečinami, ki je povzeta po Dürerjevem bakrorezu *Sv. Hieronim v divjini* (B. 61) iz okrog leta 1496. Da si Miller ni zares prizadeval, da posname italijanske renesančne oblike, ampak je le sledil takratni modi, dokazuje njegova tabla iz cerkve Sv. Konstantina pri Lölsu am Schlern, datirana z letnico 1519, kjer je arhitektura v ozadju renesančna, figure in oblikovanje draperij pa so še zavezane

<sup>38</sup> ANDERGASSEN 2007, cit. n. 35, p. 18.

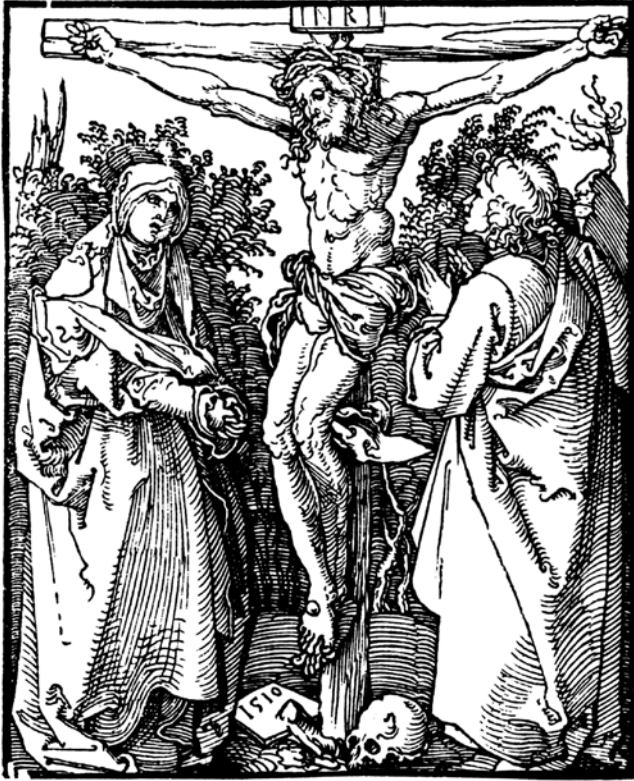


13. Albrecht Dürer, *Sv. Janeza Evangelista pred Bogom in starešinami* iz cikla *Apokalipsa*, okrog leta 1498, B. 63

poznogotski tradiciji.<sup>39</sup> Kljub večjemu talentu, boljši izobrazbi in neposrednim izkušnjam, ki si jih je lahko nabral v Benetkah, je tudi Reichlich pri tem formalnem obratu najverjetneje sledil enakim zgledom kot Silvester Miller, le da v njegovem primeru to niso bili augsburški lesorezi Hansa Burgkmairja, temveč lesorezi Nürnberžana Albrechta Dürerja in njegovega kroga,<sup>40</sup> kar predstavlja drugi element, ki povezuje Knillenberški oltar z Neustiftskim.

<sup>39</sup> Cf. supra, n. 34.

<sup>40</sup> V primeru Koroške Höfler upravičeno opozarja, da so bile grafike Albrechta Dürerja in njegovega kroga že zaradi močnejše produkcije pri širjenju renesančnih oblik bolj vplivne od augsburških; HÖFLER 1998, cit. n. 2, p. 24, n. 19.



14. Albrecht Dürer, *Križanje z Marijo in Janezom Evangelistom*, 1510, B. 55

Pri Reichlichu je zaradi individualnosti njegovega sloga težko nedvoumno določiti uporabo grafičnih predlog, in to velja tudi v primeru uporabe Dürerjevih grafik.<sup>41</sup> Na prizoru Marijine zaroke na oltarnem krilu za Neustift (sl. 10) figura mladega Jožefa, ki se s hrbtom obrača proti gledalcu, posnema figuro Janeza Evangelista na prizoru *Sv. Janeza Evangelista pred Bogom in starešinami* (B. 63) iz Dürerjeve Apokalipse iz okrog leta 1496 (sl. 13).<sup>42</sup> To figuro je Dürer sam upo-

<sup>41</sup> Madersbacher sicer omenja Dürerjeve vplive, vendar le redko s prepričljivimi konkretnimi primeri; MADERSBACHER 1994, cit. n. 2, pp. 35 ss, in ustrezne kataložne enote.

<sup>42</sup> O zgledih po Dürerjevi grafiki pri tem oltarju je pisal Baldass (Ludwig BALDASS, *Gotik in Tirol. Rezension zum Innsbrucker Ausstellungskatalog, Kunstchronik*, III, 1950, p. 362 ss.). Madersbacher v figuri Ane na Marijini poti v tempelj prepozna Ano z Dürerjevega lesoreza z istim motivom



15. Albrecht Dürer, *Sv. Krištof nosi dete čez vodo iz Salus animae*, 1503, D. 71



16. Albrecht Dürer, *Študija z devetimi Krištofi*, 1521, W. 800, Berlin, Kupferstichkabinett

rabil še na *Križanju z Marijo in Janezom Evangelistom* (B. 55) iz leta 1510 (sl. 14). Figura Jožefa je glede na oba lesoreza obrnjena zrcalno, spremenjena primerno novi vlogi in slogovno prilagojena, vendar je še vedno opazno bliže starejšemu Janezu iz Apokalipse, čeprav bi tudi Janez s Križanja časovno kot predloga še lahko prišel v poštev. Da je Reichlich v tem času poznal in uporabljal grafike Albrechta Dürerja in njegovega kroga kot predloge, pa dokazuje tudi figura Krištofa na zunanji strani desnega krila ljubljanskega oltarja. Figura sledi malemu lesorezu iz serije knjižnih ilustracij za molitvenik *Salus animae* (D. 71) (sl. 15).<sup>43</sup> Prva izdaja tega pri nürnberškemu založniku Hieronymusu Höltzlu izdanega molitvenika je izšla 18. oktobra 1503, serija triinšestdesetih ilustracij pa je takoj postala ena najvplivnejših tako v knjižni ilustraciji kot v drugih likovnih medijih.<sup>44</sup> V stroki je ta knjižna serija dobro znana zaradi polemik o avtorstvu – skupaj s serijo ilustracij nedeljskih evangelijev, verjetno namenjenih za tiskano postilo –, saj jo kar nekaj najpomembnejših raziskovalcev pripisuje Albrechtu Dürerju.<sup>45</sup> Tudi če avtor ni bil on, kar se mi zdi manj verjetno, sta ti seriji morali nastati v njegovi neposredni bližini. Kakor koli že, tako Dürer sam kot njegovi najtesnejši sodelavci so lesoreze iz teh dveh serij dobro poznali in jih pogosto uporabljali kot predloge. Dürer sam je Krištofa iz serije *Salus animae* delno predelal za enega od Krištofov na svoji študiji z devetimi Krištofi (W. 800), ki jo je narisal leta 1521 na svojem potovanju po Nizozemski (sl. 16).<sup>46</sup>

iz Marijinega cikla B. 81, vendar bi lahko šlo tudi za kakšno drugo predlogo; MADERSBACHER 1994, cit. n. 2, p. 116.

<sup>43</sup> Sv. Krištof nosi Dete čez reko, 6,1 x 4,1 cm. Oznaka D. in zaporedna številka po: Campbell DODGSON, *Holzschnitte zu zwei Nürnberger Andachtsbüchern aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts*, Berlin 1909.

<sup>44</sup> Anna SCHERBAUM, *Gebetbuch, Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Band III. Buchillustrationen* (ed. Rainer Schoch – Matthias Mende – Anna Scherbaum), München – Berlin – London – New York 2004, pp. 494–511, cat. A 37. O vplivu in vlogi lesoreznih knjižnih ilustracij za tiskane nemške molitvenike iz konca 15. in začetka 16. stoletja v drugih likovnih medijih pripravljam disertacijo, ki bo predvidoma dostopna leta 2010.

<sup>45</sup> Cf. *ibid.*, pp. 494–511, cat. A 37 (obe seriji sta tu izločeni iz Dürerjevega opusa).

<sup>46</sup> Friedrich WIKLER, *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, IV. 1520–1528, Berlin 1939, pp. 29–30, cat. 800.



19. Hans Schäufelein, *Krištof prenaša popotnike čez reko*, 1505

17. *Sv. Krištof nosi dete čez vodo*, krilni oltar, 1508, Baselga di Bresimo, praznična stran desnega krila

Tako kot pri Jožefu na oltarju za Neustift se tudi pri Krištofu na Knillenberškem oltarju Marx Reichlich, ki je bil najverjetneje samo avtor osnutka, ni strogo držal lesorezne predloge. Figura je spet obrnjena zrcalno, obdržal pa je značilno svetnikovo držo z eno roko oprto v bok in z okoli telesa ovitim plaščem z izrazitimi polkrožnimi gubami. Krištof tako kot na lesorezu pogleduje proti Jezusu na svoji rami, ta pa je tu povsem spremenjen. Zelo opazna je slogovna sprememba, saj je bistveno poenostavil in umiril zapleteno draperijo.<sup>47</sup>

<sup>47</sup> Ljubljanski Krištof je že pritegnil nekaj pozornosti pri raziskovalcih, vendar nobeden od piscev ni predlagal kakšne konkretne predloge.



18. Paul Dax, *Študija s šestimi Krištofi*, Dunaj, Albertina



Pojav kopije pri Reichlichu po tej podobi iz serije za *Salus animae* je toliko bolj zanimiv zaradi priljubljenosti, ki jo je ta mala knjižna ilustracija doživela med umetniki in verjetno tudi naročniki na Tirolskem. Njeno prvo znano kopijo najdemo na poslikanih krilih oltarja v kraju Baselga di Bresimo iz leta 1508 (sl. 17).<sup>48</sup> Neznani slikar je predlogo zelo zvesto prekopiral na notranji strani desnega krila, na nasprotnem krilu pa uporabil še ilustracijo iz iste serije s sv. Sebaldom (D. 85), le da ga je z manjšimi spremembami predelal v sv. Fabijana. Medtem ko podobnih primerov kopij po tej seriji ilustracij tudi zunaj Tirolske ne manjka, je drugi tirolski primer veliko bolj pomenljiv. V dunajski Albertini in münchenski Državni grafični zbirki sta se ohranila dva obojestransko porisana lista iz predložne knjige innsbruškega slikarja Paula Daxa,<sup>49</sup> na katerih prevladujejo prerisi po lesoreznih knjižnih ilustracijah. Na dunajskem listu je Dax na eni strani narisal šest Krištofov, med katerimi je tudi kopija po *Salus animae* (sl. 18).<sup>50</sup> Lista sta tudi širše gledano izjemna, saj dokazujeta, da kljub veliki grafični produkciji v 16. stoletju grafične predloge niso povsem izpodrinile ročno izdelanih predložnih knjig – prerisi grafik so prej samo večali njihov domet in priljubljenost. Prav tako velikost grafičnih predlog očitno sama po sebi nikoli ni igrala pomembne vloge, kar dobro kaže katalog grafik, ki so jih uporabljali freskanti na Slovenskem v 15. stoletju.<sup>51</sup> Daxove risbe so

Rasmo je v svojih študijah podal samo splošno oznako oltarja, ki kaže tako italijanske kot severnjaške značilnosti (RASMO 1954, cit. n. 2, p. 138; id. 1955, cit. n. 2, p. 248). Cevc se je prvi bolj natančno posvetil figuri Krištofa in prepoznal predvsem italijanske komponente brez konkretnih vzorov (CEVC 1983, cit. n. 1, p. 53). Madersbacher je Cevca zavrnil in opozoril na lokalno tirolsko tradicijo, ki jo je Reichlich upošteval tudi pri figuri Krištofa na oltarju sv. Jakoba in Štefana v Münchnu, vendar je bil tu pozoren samo na svetnikovo držo, spregledal pa je značilni plašč (MADERSBACHER 1994, cit. n. 2, p. 120).

<sup>48</sup> Egg 1985, cit. n. 19, p. 403, fig. 320, p. 402. Edina ilustracija, ki mi jo je uspelo dobiti, je ne preveč dobra reprodukcija v Eggovi knjigi, žal tu nista reproducirana tudi sv. Boštjan in sv. Rok na delavniški strani kril.

<sup>49</sup> Lista do sedaj še nista bila jasno datirana, nastala pa bi lahko po Daxovem šolanju v Münchnu v dvajsetih letih 16. stoletja in pred letom 1563, ko umre; Christof METZGER, *Hans Schäußelein als Maler*, Berlin 2002, pp. 39–40, posebno n. 106, s starejšo literaturo in reprodukcijama.

<sup>50</sup> Ibid., p. 40, fig. 18.

<sup>51</sup> Janez HÖFLER, Grafika kot predloga ter motivična in slogovna spodbuda v gotškem stenskem slikarstvu na Slovenskem, *Gotika v Sloveniji = Gotik*

pomembne tudi zaradi izbire predlog, saj so ga očitno zanimala predvsem grafična in slikarska dela Albrechta Dürerja in njegovega kroga. Poleg Dürerjevih grafičnih listov in serije za *Salus animae* si je prerisal tudi lesorezne ilustracije za *Hortulus animae* Hansa Baldunga in figure z oltarja, ki ga je okrog leta 1509 naredil Hans Schäufolein za samostan Wilten pri Innsbrucku.<sup>52</sup> Ravno ti prerisi figur enega najpomembnejših Dürerjevih sodelavcev, Hansa Schäufoleina, kažejo na to, da je ta ob svojem bivanju in delovanju na Tirolskem na tamkajšnje umetnike pustil dolgotrajnejši vtis. Schäufolein je od konca leta 1507 izpričan na Južnem Tirolskem, preostanek njegovega bivanja do okrog leta 1509 pa poleg Wiltenskega oltarja dokumentirajo še tri njegova ohranjena dela.<sup>53</sup> V tem času je verjetno, tako kot je to dokumentirano počel Dürer na svojem potovanju na Nizozemsko, tudi on za dodaten vir zaslužka prodajal grafike iz Dürerjeve delavnice, med katerimi so bile tudi ilustracije za *Salus animae*. Te je brez dvoma dobro poznal, saj je ravno ilustracijo s Krištofom uporabil pri svoji knjižni ilustraciji *Krištof prenaša popotnike čez reko v Legendi svetega Krištofa* iz leta 1505 (sl. 19).<sup>54</sup> Zaradi povpraševanja po tem tipu grafik so založniki knjižne ilustracije tiskali tudi kot samostojne liste, saj bi knjižne ilustracije kot del še vedno dokaj dragih knjig le redko lahko služile za vir predlog provincialnim umetnikom in manjšim delavnicam. Dokaz za to je dragoceni inventar grafične zbirke Ferdinanda Kolumba, sina Krištofa Kolumba, v katerem je omenjenih več serij knjižnih ilustracij iz tega časa, ki so bile očitno natisnjene po več skupaj na eno polo papirja brez teksta.<sup>55</sup> Da je grafike iz Dürerjevega kroga posredoval Schäufolein (kar je prej

in Slovenien = *Il gotico in Slovenia. Nastajanje kulturnega prostora med Alpami, Panonijo in Jadranom* (akti mednarodnega simpozija, Ljubljana, Narodna galerija, 20.–22. 10. 1994, ed. Janez Höfler), Ljubljana 1995 [1996], pp. 331–346, posebno 340–346.

<sup>52</sup> METZGER 2002, cit. n. 49. Metzger je identificiral večino predlog za Daxove risbe, ne pa tistih iz serije za *Salus animae*.

<sup>53</sup> *Ibid.*, pp. 37–43, cat. 11–14.

<sup>54</sup> Karl Heinz SCHREYL, *Hans Schäufolein. Das Druckgraphische Werk. Band II. Bilddokumentation*, Nördlingen 1990, fig. 345.

<sup>55</sup> Peter PARSHALL, Ferdinand Columbus's Prints after 1500 from the German-Speaking Regions, in: Mark P. McDONALD, *The Print Collection of Ferdinand Columbus (1488–1539). A Renaissance Collector in Seville (Volume 1: History and Commentary / Volume 2: Inventory Catalogue / Volume 3: CD Rom)*, London 2004, pp. 175–185, posebno p. 177.

mogoče počel tudi Dürer sam, ki je Tirolsko prečkal dvakrat na poti v Benetke), namigujejo ravno kopije po *Salus animae* na že omenjenem oltarju v Baselgi di Bresimo. Anonimni slikar iz Baselge je poslikal še table oltarja v S. Mauro di Pinè iz okrog leta 1515,<sup>56</sup> na katerem je doprsna upodobitev Boštjana na delavniški strani predele povzeta po Schäu-feleinovem lesorezu *Sveta Rok in Boštjan* (B. 37) iz leta 1510. Egg je tega neznanega slikarja upravičeno imel za enega najnaprednejših na Južnem Tirolskem in v Trentinu, Metzger pa ugotavlja celo, da sta se s Schäu-feleinom morala poznati osebno.<sup>57</sup> To bi bilo povsem možno. V ohranjenih pogodbah iz tega časa se pogosto omenjajo komisije, ki so ovrednotile delo umetnika, s katerim je bila pogodba sklenjena, preden je ta prejel končno plačilo. Take komisije so bile vedno sestavljene iz blizu živečih umetnikov, ki so se spoznali na svoj posel in so bili za svoje strokovno mnenje tudi primerno nagrajeni.<sup>58</sup> Tako so bili domači umetniki, če že ne iz lastnega zanimanja, vsaj zaradi materialnih koristi v dokaj rednih stikih z umetnostnim dogajanjem na svojem področju.

Ob naštetih zgodovinskih in slogovnih argumentih, ki potrjujejo datiranje ljubljanskega oltarja družine Knillenberg v leto 1511 in govorijo proti Rasmovi domnevi, da naj bi oltar nastal šele leta 1513 za kapelo njihovega novega gradu, bi ob koncu opozoril še na neki možen vzrok za njegovo naročilo, ki je razviden iz analize grbov. Tri od štirih grbov ob naročnikih je razpoznal že Rasmu.<sup>59</sup> Pred Andrejem Knillenbergom je naslikan grb njegove družine, kjer je na zlatem polju črna triglava gora, nad katero je črno prečno bruno, za grbovno dragotino pa je naslikan zlati lev med črnima rogovoma. Pred Katarino Kestlan je grb njene družine z zlatim levom na z desne diagonalno razdeljenem črno-srebrnem ščitu, s kronanim črncem v zidni kroni kot okras šlema. Med grboma ob straneh, ki naj bi bila grba njunih mater, je Rasmu prepoznal le grb za Katarino, in sicer kot grb tirolske družine Kirchmayr von Ragen, na katerem sta na modrem polju, ki ga diagonalno prekriva srebrno bruno, upodobljeni zlati roki, ki dvigata srebrni plug in se ponovita tudi kot grbovna dragotina. Po Rasmu se z grbi ni več ukvarjal nihče. Čeprav so upodobitve grbov ob naročnikih povsem običajne, so

<sup>56</sup> EGG 1985, cit. n. 19, p. 403.

<sup>57</sup> Ibid., p. 403; METZGER 2002, cit. n. , p. 43.

<sup>58</sup> EGG 1985, cit. n. 19, pp. 35–42, posebno pp. 38–39.

<sup>59</sup> RASMO 1954, cit. n. 2, p. 137, n. 3; id. 1955, cit. n. 2, p. 249, n. 3.



20. Grb družine Mühlwanger



21. Grb družine Aichberg

ti v primeru Knillenberškega oltarja že na prvi pogled tako poudarjeni, da je možno, da imajo več kot samo običajno prepoznavno in reprezentativno vlogo. V prid temu govori dejstvo, da je bil Andrej Knilling dvignjen v plemiški stan šele leta 1506. Andrej Knilling, kakor se je pisal pred tem, je plemiški naslov sebi, svojemu očetu in bratu Gašperju († 1572) prislužil v bojih s Turki na Ogrskem, kamor je leta 1493 spremljal cesarja Maksimilijana I.<sup>60</sup> Po bojih je skupaj s cesarjem prišel na Tirolsko in se tu naselil, pred tem pa je bil meščan v Mittenwaldu v grofiji Werdenfels na Bavarskem.<sup>61</sup> Bavarsko poreklo Knillingov je pomembno zaradi možne identifikacije prvega grba na levi, za Andrejem Knillingom, ki naj bi pripadal njegovi materi.<sup>62</sup> Grb z mlinskim kolesom na vodoravno srebrno-rdeče prepolovljenem ščitu je imela tudi

<sup>60</sup> Rudolf GRANICHSTAEDTEN-CZERVA, *Meran. Burggrafen und Burgherren*, Wien 1949, p. 137.

<sup>61</sup> Beda WEBER, *Meran und seine Umgebung. Oder: Das Burggrafenamt von Tirol. Für Einheimische und Fremde*, Innsbruck 1845, p. 118.

<sup>62</sup> MADERSBACHER 1994, cit. n. 2, p. 119.

starobavarska plemenita družini Mülwanger (sl. 20), le grbovni okras je bil namesto peruti rdeče-srebrno mlinsko kolo s šopom petelinjih peres na vrhu.<sup>63</sup> Knillingi naj bi sicer leta 1506 poleg plemiške diplome in imena Knillenberg dobili tudi zgoraj opisani grb,<sup>64</sup> vendar je ravno zaradi njihovega bavarskega porekla zanimivo dejstvo, da je enak grb imela bavarska stara plemenita družina Aichberg (sl. 21), katere zadnji predstavnik Johann (Hans) st., je v velikih dolgovih umrl leta 1510.<sup>65</sup> Dopolnitve in menjave grbov so bile dovolj običajne, tako je možno, da so Knillenbergi ta grb dobili šele po izumrtju Aichbergov in da je ob tem Andrej skupaj z ženo ta pomembni dogodek za bodočo dinastijo ovekovečil z naročilom oltarja pri enem najprestižnejših slikarjev na Tirolskem, Marxu Reichlichu, ki je delal tudi za samega cesarja.

Na podlagi datacije in ohranjenih zgodovinskih podatkov tako Rasmov predlog o provenienci ljubljanskega oltarja v celoti ne more držati.<sup>66</sup> Čeprav je bil oltar zagotovo izdelan na Tirolskem, kjer sta bila v tem času tako naročnika kot Marx Reichlich z delavnico, ta ni mogel biti naročen za kapelo šele leta 1513 kupljenega gradu v Obermaisu (Maia Alta), ki je bil leta 1518 s cesarjevim privoljenjem iz prvotnega Zekolf<sup>67</sup> preimenovan v Knillenberg.<sup>68</sup> Oltar bi v taki obliki sicer lahko

<sup>63</sup> Gustav Adelbert SEYLER, Abgestorbener bayerischer Adel. Im Anschluss an ein von Herrn von Hefner herausgegebenes Fragment. Teil 2. Abgestorbene bayerische Geschlechter (prva izdaja Nürnberg 1906), p. 151, tab. 94, in: Otto Titan von HEFNER – Gustav Adelbert SEYLER, *Die Wappen des bayerischen Adels. J. Siebmacher's großes Wappenbuch [II.], Band 22*, Neustadt an der Aisch 1971 (prva izdaja Nürnberg 1856).

<sup>64</sup> Tako brez identifikacije grba RASMO 1954, cit. n. 2, p. 138; id. 1955, cit. n. 2, p. 249; GRANICHSTAEDTEN–CZERVA 1949, cit. n. 60, p. 137.

<sup>65</sup> SEYLER 1971, cit. n. 63, p. 3, tab. 1.

<sup>66</sup> Rasmov predlog, da je bil oltar namenjen grajski kapeli gradu Knillenberg, so sprejeli kot najverjetnejšo razlago vsi drugi pisci, ne glede na to, ali so poznali celotno letnico ali ne. Najbolj zadržan je bil Madersbacher v svoji disertaciji, vendar kljub dataciji v leto 1511 možnosti, da je bil oltar naročen za novi grad, ni jasno zavrnil; MADERSBACHER 1994, cit. n. 2, p. 119–123.

<sup>67</sup> Beda WEBER, *Das Land Tirol. Mit einem Anhang: Vorarlberg. Ein Handbuch für Reisende. Zweiter Band. Südtirol. (Etsch-, Drau-, Brenta-, Sarkaregion.)*, Innsbruck 1838, p. 366; WEINGARTNER 1961, cit. n. 15, pp. 231–232.

<sup>68</sup> WEINGARTNER 1961, cit. n. 15, p. 232; Werner KÖFLER, *Land, Landschaft, Landtag: Geschichte der Tiroler Landtage von den Anfängen bis zur Aufhebung der landständischen Verfassung 1808*, Innsbruck 1985, p. 595.

bil namenjen za oltar v cerkvi, zaradi velikosti in poudarjene upodobitve naročnikov z napisom pa je bolj verjetno, da je bil naročen za grajsko kapelo. V primeru, da bi kdaj stal v cerkvi, bi to najverjetneje bila grobna cerkev Knillenbergov, ž. c. sv. Vigilija v Untermaisu, o čemer pa ni ohranjenih nobenih podatkov.<sup>69</sup> Beda Weber sicer navaja zanimiv podatek, da je bil Andrej Knillenberg pred nakupom gradu Zekolf oskrbnik gradu Eschenloh (Eschernloh, Eschenlohe, Eschenloch) v St. Pankrazu v Ultnu (Ultimo) v bližini Merana in Bozna,<sup>70</sup> vendar glede na podatke Johanna Jacoba Stafflerja to ne drži, saj je ohranjena listina iz leta 1492, v kateri je Maksimilijan I. zastavil grad s pripadajočimi pravicami grofom Trapp.<sup>71</sup> Oltar torej ni bil naročen za Knillenberg, je pa še vedno zelo verjetno, da sta ga naročnika prenesla na ta kasneje pridobljeni grad. V primeru, da je bil oltar pozneje na Knillbergu, pa je bil verjetno z gradu, mogoče pa tudi že s Tirolskega, odnesen že leta 1616, ko so Knillbergi grad prodali. Dejstvo, da so ga ti šele leta 1776, torej tri leta pred barokizacijo kapele,<sup>72</sup> ob kateri naj bi po Rasmu šele zamenjali stari oltar, odkupili nazaj,<sup>73</sup> za provenienco ljubljanskega oltarja ni več relevantno.

<sup>69</sup> WEBER 1845, cit. n. 67, pp. 118–119; WEINGARTNER 1961, cit. n. 15, pp. 223–224.

<sup>70</sup> WEBER 1845, cit. n. 67, p. 118; s tega gradu naj bi se dokončno preselil na Knillenberg šele po opustošenju gradu v kmečkih vojnah leta 1525.

<sup>71</sup> Johann Jacob STAFFLER, *Tirol und Vorarlberg, topographisch, mit geschichtlichen Bemerkungen*. II., Innsbruck 1846, pp. 782–783; tako tudi: WEINGARTNER 1961, cit. n. 15, p. 322.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>73</sup> WEBER 1845, cit. n. 67, p. 119; Otto Titan von HEFNER, *Stammbuch des blühenden und abgestorbenen Adels in Deutschland herausgegeben von einigen deutschen Edelleuten, enthaltend zuverlässige und urkundliche Nachrichten über 9898 Adels-Geschlechter. Zweiter Band*, Regensburg 1863, p. 269. Po smrti zadnjega lastnika je grad kupil Sebastian Venerand von Knillenberg, čigar sin Sebastian Anton je na Knillbergu leta 1812 umrl kot zadnji moški predstavnik te rodbine.

**DAS „TRIPTYCHON DER FAMILIE KNILLENBERG“  
DES MARX REICHLICH IN DER NATIONALGALERIE  
(NARODNA GALERIJA) VON LJUBLJANA**

Die Abteilung „Europäische Maler“ in der Nationalgalerie von Ljubljana beherbergt seit 1934 einen bemalten dreiteiligen Flügelaltar aus der Werkstatt des bedeutenden Tiroler Malers Marx Reichlich, mit einer hl. Anna Selbdritt und einem Stifterpaar in der Mitte, der seit den fünfziger Jahren sowohl bei slowenischen als auch auswärtigen Forschern Aufmerksam erregt. Die erste und zugleich richtungsweisende Behandlung dieses Altars trug im Jahre 1954 Nicolò Rasmus bei. Es ist das Verdienst Rasmus, die Frage nach seiner Urheberchaft geklärt und anhand der z. T. beschädigten Inschrift am unteren Rand der mittleren Tafel Andreas Knillenberg als Stifter bestimmt zu haben. Weil Rasmus die letzte Ziffer in der Jahreszahl, die am Ende der genannten Inschrift angegeben wird, nicht kannte, brachte er die Entstehung des Altars mit dem Ankauf des künftigen Stammsitzes der Knillenberg in Obermais bei Meran 1513 in Verbindung und schloss, der Altar sei für die dortige Burgkapelle bestimmt gewesen. Ungeachtet der Beschädigungen lässt sich jedoch die genannte Jahreszahl einwandfrei als „1511“ lesen, was seit der Veröffentlichung der Inschrift von Emilijan Cevc 1983 allgemein akzeptiert wird.

Dass die Entstehung des Altars eben ins Jahr 1511 fällt, lässt sich sowohl durch eine eingehende Stilanalyse als auch durch andere Umstände bestätigen. Am bedeutendsten scheinen stilistische Beziehungen zu dem Marienaltar Marx Reichlichs für das Kloster Neustift bei Brixen aus demselben Jahr 1511 zu sein, dessen Tafeln sich in der Münchner Alten Pinakothek befinden. Der Knillenbergaltar und die Tafeln des Neustifter Marienaltars sind gleichermaßen durch eine Anlehnung an die venezianische Renaissancemalerei gekennzeichnet, die vor allem in der Anwendung von Architektur- und sonstigen dekorativen Elementen zutage tritt. Ein anderes interessantes Moment ist die Verwendung von Holzschnitten Albrecht Dürers als Vorlage, die bisher noch nicht festgestellt wurde. Die Figur Josephs in der Vermählung Mariens aus Neustift folgt der des Johannes Evangelist vor Gottvater und den Ältesten aus Dürers Apokalypse, während der hl. Christophorus an der Außenseite des linken Flügels des Knillenbergaltars die entsprechende Illustration für das Gebetbuch „Salus animae“ von 1503 nachbildet. Dürers Urheberchaft dieser einflussreichen Holzschnittserie ist noch nicht einwandfrei bestätigt worden, dennoch haben die Bilder aus dieser Serie eine bedeutende Rolle bei der Verbreitung süddeutscher Renaissanceformen in Tirol gespielt. Der hl. Christophorus aus „Salus animae“ diente auch dem anonymen Maler eines Altarretabels in Basella di Bressimo im Trentino von 1508 als Vorlage. In den Besitz dieses Blatts

dürfte der Maler durch Vermittlung Hans Schäufeleins gekommen sein, eines der bedeutendsten Mitarbeiter Albrecht Dürers, der sich zu dieser Zeit in Tirol aufhielt. Zu erwähnen ist auch ein etwas späteres Blatt aus dem Vorlagebuch des Innsbrucker Malers Paul Dax in der Wiener Albertina, das unter mehreren Christophorusfiguren auch eine Nachzeichnung des Christophorus für „Salus animae“ enthält.

Eine zusätzliche Bestätigung der Entstehung des Knillenbergaltars im Jahre 1511 bringt eine Analyse der bei den Stiftern in der Mitteltafel dargestellten Wappen. Andreas Knillenberg stammt aus Mittenwald in Bayern. Das Wappen seiner Mutter, das hinter seiner Figur angebracht ist, gehört möglicherweise den altbayerischen Mülwangern an, das eigentliche knillenbergische Wappen gleicht aber jenem des ebenfalls altbayerischen Geschlechts Aichberg, das im Jahre 1510 ausstarb. Der Auftrag des besprochenen Altars könnte so den Erwerb des neuen Wappens seitens Andreas' Knillenberg zum Anlass gehabt haben. Jedenfalls lässt dessen ohnehin gesichertes Datum 1511 die Behauptung Nicolò Rasmus, der Altar sei für die 1513 angeschaffte Burg Knillenberg in Südtirol entstanden, nicht mehr befürworten.

#### Abbildungen:

1. Marx Reichlich und seine Werkstatt, *„Knillenger Altar“*, 1511, Ljubljana, Narodna galerija, offen (© Narodna galerija, Ljubljana, Bojan Salaj).
2. Marx Reichlich und seine Werkstatt, *„Knillenger Altar“*, 1511, Ljubljana, Narodna galerija, geschlossen (© Narodna galerija, Ljubljana, Bojan Salaj).
3. Marx Reichlich und seine Werkstatt, *„Knillenger Altar“*, 1511, Ljubljana, Narodna galerija, die beiden Auftraggeber und Inschrift (© Narodna galerija, Ljubljana, Bojan Salaj).
4. Claus Maler und Marx Reichlich, *Perckhamer-Altar*, um 1495/1497, Österreich, Privatbesitz, geschlossen.
5. Marx Reichlich, *Jakobus-und -Stephanus Altar*, 1506, München, Alte Pinakothek, mittlere Tafel.
6. Marx Reichlich und seine Werkstatt, *Hl. Sebastian*, um 1500, Wien, Österreichische Galerie.
7. Marx Reichlich, *Mariä Tempelgang, Tafel des Neustifter Marienaltars*, 1511, München, Alte Pinakothek.
8. Marx Reichlich, *Mariä Geburt, Tafel des Neustifter Marienaltars*, 1511, München, Alte Pinakothek.
9. Marx Reichlich, *Heimsuchung, Tafel des Neustifter Marienaltars*, 1511, München, Alte Pinakothek.
10. Marx Reichlich, *Mariä Vermählung, Tafel des Neustifter Marienaltars*, 1511, München, Alte Pinakothek, *Mariä*.
11. Silvester Miller, *Mystische Verlobung der hl. Katharina*, 1511, Stadtmuseum Bozen.
12. Hans Burgkmair d. Ä., *Hl. Lukas malt die Madonna*, 1507, B. 24.
13. Albrecht Dürer, *Evangelist Johannes vor Gott und den Kirchenvätern*, Bl. III. aus dem Zyklus *Apokalypse*, um 1498, B. 63.



14. Albrecht Dürer, *Kreuzigung mit Maria und Evangelist Johannes*, Holzschnitt B. 55, 1510, B. 55.
15. Albrecht Dürer (?), *Hl. Christophorus* aus *Salus animae*, 1503, D. 71.
16. Albrecht Dürer, *Studienblatt mit neun Christophorusgestalten*, Feder, W. 800, 1521, W. 800, Berlin, Kupferstichkabinett.
17. *Hl. Christophorus*, Innenseite des rechten Flügels eines Flügelaltar, 1508, Baselga di Bresimo, Festtagsseite des rechten Flügels.
18. Paul Dax, *Studie mit sechs Christophorusgestalten*, Wien, Albertina.
19. Hans Schäufelein, *Christophorus bringt Reisende über den Fluss*, 1505.
20. Wappen der Familie Mülwanger, nach Seiler 1971.
21. Wappen der Familie Aichberg, nach Seiler 1971.