

*Jakob Klemenčič, Ljubljana*

## **OSBALT KITELL: NEKAJ NOVIH ATRIBUCIJ**

Številčno in tudi kakovostno bogati beri plastike (zlasti lesene) na Slovenskem v prvih dveh desetletjih šestnajstega stoletja<sup>1</sup> sledi obdobje nekakšne stagnacije, pogojene predvsem s prenasičenostjo (večina v 15. stoletju zgrajenih cerkva je bila do tedaj že opremljenih) in s spremembo okusa ter odporom do podob ob začetku protestantizma. V času, ko se v italijanskih umetnostnih središčih ob visoki renesansi že začne pojavljati manierizem in tudi v južni Nemčiji ter njeni bližini že vlada renesančni okus, ki je bil že v prejšnjem stoletju s potujočimi italijanskimi umetniki zajel tudi dvor madžarskega kralja Matije Korvina, se v alpskih deželah, kjer je bil delež kamnite plastike še vedno precej majhen in omejen predvsem na nagrobnike in epitafe, se rezbarji na nove, prejšnjemu obdobju tuje stilne in ikonografske prvine odzivajo s t. i. stilom vzporednih gub.<sup>2</sup> Pri tem ne gre za enovito slogovno gibanje, temveč za fenomen, pogojen z reakcijo na zapletene draperijske sisteme t. i. poznogotskega baroka. Stilni izvori za poenostavljajoče shematiziranje draperij v vzporedne sisteme so lahko različni, glavna pa sta Italija (prek Benetk in Furlanije pomemben vpliv na Beljak<sup>3</sup>) in južna Nemčija (začetek v slikarstvu donavske smeri<sup>4</sup>). Poglavitni vzrok za široko popularnost tega načina oblikovanja draperij je njegova preprostost, ki je tudi umetniško manj izobraženim rezbarjem in kiparjem

<sup>1</sup> Emilijan Cevc: *Poznogotska plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1970 (od tod citirano Cevc 1970); *Gotska plastika na Slovenskem* (razst. kat.) (v nadaljevanju *Ljubljana 1973*), Ljubljana 1973, str. 23 ss. in kat. 96 ss.; ustrezna poglavja v: *Gotika v Sloveniji* (razst. kat.), Ljubljana 1995 (od tod citirano *Ljubljana 1995*), str. 199 ss., kat. št. 98–110.

<sup>2</sup> Prva pomembna študija na to temo: Louise Böhling: *Prinzipielles zum deutschen Parallelfaltenstil*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 7, (1938), str. 20 ss.

<sup>3</sup> Otto Demus: *Die spätgotischen Altäre Kärntens* (v nadaljevanju *Demus, Altäre*), Klagenfurt 1991, str. 186.

<sup>4</sup> Hermann Voss: *Der Ursprung des Donaustils*, Leipzig 1907; *Die Kunst der Donauschule 1490–1540* (razst. kat), Linz-St. Florian 1965 (od tod citirano *Linz 1965*).

omogočila, da so z nekaj preprostimi formulami izdelali kip ali relief, ki je popolnoma zadovoljil nezahtevno publiko.

Slog vzporednih gub pomeni tako v tretjem desetletju šestnajstega stoletja najpomembnejši tok tudi v slovenskem kiparstvu, kot najvažnejši stilni izhodišči pa se kažeta oltarno kiparstvo mlajše beljaške delavnice<sup>5</sup> in na furlansko »renesanso« cepljeno rezbarstvo (sicer južno-nemško šolanega) Tirolca Michaela Partha.<sup>6</sup> Dela, za katera domnevamo, da so ob njihovem zgledu nastala pri nas, so od njih po kvaliteti precej slabša.<sup>7</sup> Razumljivo je, da v takem umetnostnem okolju lahko vsak uvožen kos – ali celo avtor – pomeni pomemben odmik od povprečja.

Ime kiparja oz. »pildschnitzerja« (kot se je sam podpisal) Osbalta Kitlla je prišlo na dan leta 1971 ob pripravah na razstavo gotške plastike v Sloveniji, njegova dela pa so kot osamljeni in (v primeru Ravbarjevega nagrobnika) najkvalitetnejši primerki severnorenesančno usmerjene plastike zbujala pozornost že dosti prej. Nagrobnik Krištofa Ravbarja in napis na njem tako omenja že Dolničar<sup>8</sup>, po pomembnejših opisih Petra von Radicsa<sup>9</sup> in Ignaca Orožna<sup>10</sup> pa je koristen zlasti Stegenškov popis<sup>11</sup> takrat ohranjenih klesanih kosov, pripadajočih gornjegrajski sostolnici. Najizčrpneje doslej se je delom Ravbarjevega »dvornega kiparja« posvetil Emilijan Cevc.<sup>12</sup> Ta je Kitllov stilni izvor najprej postavil v švabski umetnostni krog in pri Reliefu mučeništva sv. Andreja

<sup>5</sup> Demus, *Altäre*, str. 301 ss.

<sup>6</sup> Erich Egg: *Gotik in Tirol*, Innsbruck 1985, str. 205 ss.

<sup>7</sup> Gl. npr. *Ljubljana 1995*, kat. št. 113, 114 (J. Klemenčič).

<sup>8</sup> J. G. Thalnitscher: *Historia Cathedralis ecclesiae Labacensis*, Labaci 1882, str. 33.

<sup>9</sup> Peter von Radics: Grabdenkmale zu Oberburg in der Unteren Steiermark, *Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale* (od tod citirano MDZK) VI, 1861, str. 243 ss.

<sup>10</sup> Ignaz Orožen: *Das Bisthum und die Diöcese Lavant, Dekanat Oberburg*, Marburg 1877, str. 16.

<sup>11</sup> Avguštin Stegenšek: *Dekanija gornjegrajska*, Maribor 1905 (od tod citirano *Stegenšek 1905*, str. 130, 134 ss., tab. III; isti: *Unbekannte Bildwerke und Malereien aus dem Oberen Sanntal*, MDZK, III, 1893, str. 126 ss.

<sup>12</sup> Emilijan Cevc: *Renesančna plastika na Slovenskem* (v nadaljevanju *Cevc 1965*), ZUZ, VII (nova vrsta), 1965, str. 138; Cevc 1970, str. 237 ss; *Ljubljana 1973*, str. 160 ss., kat. 154–157; Emilijan Cevc: *Kiparstvo na Slovenskem med gotiko in barokom*, Ljubljana 1981 (v nadaljevanju *Cevc 1981*), str. 28 ss.

opozoril na sorodnost z augsburškima kiparjema Sebastianom Loscherjem in Adolfom Daucherjem<sup>13</sup>, ob Ravbarjevem nagrobniku pa je omenil vsaj bližino eichstättskega kiparja Loya Heringa, ki je tedaj še veljal za avtorja nekaj najboljših nagrobnikov tega časa na Koroškem<sup>14</sup>. Kot možen stilni vpliv navaja tudi krog ottobeurenskega mojstra<sup>15</sup> in manj pomembne – zlasti ikonografske – vplive s Frankovskega (Adam Kraft).<sup>16</sup> Gornjegrajske reliefe je pripisoval dvema mojstroma, od katerih naj bi bil stilno manj napredni avtor Križevega pota predvsem pod Kraf-tovim vplivom.<sup>17</sup> Zvezi z od Kitlla bolj renesančno usmerjenim Herin-gom se je kasneje odrekel<sup>18</sup>, ob ottobeurenski delavnici pa je pokazal še na možne povezave z deli bližnjega allgäuskega kiparja Jörga Leder-erja.<sup>19</sup> Sam bi rad v pričujočem članku predvsem pokazal na nekatere elemente, ki navajajo na doslej večidel prezrto možnost, da se je kipar oblikoval v okviru umetnosti t. i. »donavske šole« (ali da je ta nanj vsaj bistveno vplivala), in temeljiteje argumentiral atribucijo dveh novih del, na kar sem opozoril že v katalogu razstave Gotika v Sloveniji.<sup>20</sup>

Naštejmo najprej kiparske izdelke in druge klesane kose, ki so jih Kitllovemu dletu oz. njegovi delavnici (z mojstrovim sodelova-njem) pripisali že dosedanji pisci.

1. *Oltar* sestavljen iz delov najmanj dveh oltarjev, *Andrejevega* in *Križevega*<sup>21</sup>. Vsi deli so iz peščenjaka. Edino podpisano in eno od obeh datiranih del (napis na hrbtni strani desnega dela reliefa mučeništva sv. Andreja: *ANNO DNI M D XXVII / hat dise tafell lassen machen / her Chri-stoff bischove zu laibach / Administrator des stifts Seckau / und Com-menator zu Admond / durch mich maister osbalten kitell pildschnitzer*). Vzidan je v severno steno gornjegrajskega župnišča (sl. 1–4).

<sup>13</sup> *Cevc 1965*, str. 140; *Cevc 1970*, str. 251; Ljubljana 1973, str. 160.

<sup>14</sup> *Cevc 1965*, str. 140; *Cevc 1970*, str. 252; Ljubljana 1973, str. 160.

<sup>15</sup> *Cevc 1970*, str. 252; Ljubljana 1973, str. 160; *Cevc 1981*, str. 36 s.

<sup>16</sup> *Cevc 1970*, str. 242; *Cevc 1973*, str. 160.

<sup>17</sup> *Cevc 1970*, str. 242.

<sup>18</sup> *Cevc 1981*, str. 36.

<sup>19</sup> *Cevc 1981*, str. 37.

<sup>20</sup> *Ljubljana 1995*, str. 215 ss., kat. 115–117 (J. Klemenčič).

<sup>21</sup> *Stegenšek 1903*, str. 126 ss.; *Stegenšek 1905*, str. 132 ss.; *Cevc 1970*, str. 328 ss.; *Ljubljana 1973*, str. 162 s., kat. 155–157; *Cevc 1981*, str. 28 ss.; *Ljubljana 1995*, str. 216 s., kat. št. 115; gl. tudi: Ana Lavrič: *Ljubljanska škofija v vizitacijah Rinalda Scarlichija 1631–1632*, Ljubljana 1990, str. 284.

2. Pokrov bivše *tumbe škofa Krištofa Ravbarja* iz belega marmorja.<sup>22</sup> Datirano v isto leto kot relief mučeništva (*OMNIA. FERT. AETAS/POSIT. ANNO. CHRIST. M. D. XXVII. DONEC. IN. CARNE. VIDEAM. SALVATOREM*). Sedaj je skupaj z drugimi škofovskimi in ostalimi nagrobniki vzdan v podkorje gornjegrajske cerkve (sl. 13).
3. *Epitaf Janeza Kacijanarja* (†1539), vzdan prav tam<sup>23</sup> (sl. 18).
4. Fragment pilastra z *reliefom sv. škofa*, shranjen v lapidariju gornjegrajske sostolnice<sup>24</sup> (sl. 15).
5. Fragment pilastra z *reliefom sv. Doroteje* ob balustru, prav tam.<sup>25</sup>
6. Del nagrobnika (krajša stranica *Ravbarjeve tumbe*), shranjen na istem mestu<sup>26</sup> (sl. 14).
7. Figuralna *konzola z moškimi poprsjem* s hiše na ljubljanskem Mestnem trgu 9 (Mestni muzej)<sup>27</sup> (sl. 19).

Od Kitlla in delavnice vplivana, a manj kvalitetna figuralna dela, torej verjetno dela naslednikov, so:

1. *Epitaf škofa Frančiška Kacijanarja* (†1544), vzdan v podkorju gornjegrajske cerkve<sup>28</sup> (sl. 21).
2. *Epitaf Vilhelma Villandersa* (†1547) v frančiškanskem samostanu v Novem mestu<sup>29</sup> (sl. 22).
3. Precej poškodovan kip *svetnika* iz Prapreč pri Lukovici (Narodna galerija, inv. št. 440)<sup>30</sup> (sl. 20).

<sup>22</sup> Gl. op. 1, 2 in 3; *Stegenšek 1905*, 142; *Cevc 1970*, str. 244 ss.; *Ljubljana 1973*, str. 161 ss, kat. št. 154; *Cevc 1981*, str. 28; *Ljubljana 1995*, str. 217 s., kat. št. 116.

<sup>23</sup> *Stegenšek 1905*, str. 137 ss.; *Cevc 1965*, str. 138 ss.; Sergej Vrišer: Renesančni viteški nagrobniki v Sloveniji (v nadaljevanju Vrišer 1965), *ZUZ*, VII, 1965, str. 198 ss.; *Cevc 1970*, str. 246 ss.; *Cevc 1981*, str. 31 s.

<sup>24</sup> *Cevc 1970*, str. 242.

<sup>25</sup> *Cevc 1981*, str. 31.

<sup>26</sup> *Stegenšek 1905*, str. 142; *Cevc 1970*, str. 246; Po Stegenšku naj bi plošča »zaznamovala kapelo sv. Andreja, katero je Ravbar okrasil«.

<sup>27</sup> *Cevc 1981*, str. 32.

<sup>28</sup> *Stegenšek 1905*, str. 138; *Cevc 1965*, str. 140; *Cevc 1970*, str. 248 s.; *Cevc 1981*, str. 32 ss.

<sup>29</sup> Emilijan Cevc: Štirje renesančni nagrobniki v Novem mestu. *Zbornik Novo mesto 1365–1965*, Maribor–Novo mesto 1969, str. 180 ss. (s starejšo lit.); Vrišer 1965, str. 199; *Cevc 1970*, str. 249 s.; *Cevc 1981*, str. 34.

<sup>30</sup> Emilijan Cevc: *Umetnost srednjega veka na Slovenskem: vodnik po umetnostnih zbirkah Narodne galerije v Ljubljani*, Ljubljana 1956 (v nadaljevanju *Cevc 1956*, str. 35 ss.; *Cevc 1970*, str. 250; *Cevc 1981*, str. 32).

Stegenšek omenja še danes izgubljeni »kos polkrožnega čela kakega nastavka« z girlandami in ostanki figuralne skupine dveh žensk in deteta,<sup>31</sup> poleg tega pa Cevc<sup>32</sup> Kitllovemu krogu pripisuje še tri plošče (dve nagrobni Georga de Turri<sup>33</sup> in Jakoba Kacijanarja v Gornjem gradu in eno z Ravbarjevimi cerkvenimi naslovi,<sup>34</sup> vzdano v Narodnem muzeju) z napisi in grbi. Izgubljena je tudi plošča, verjetno del Ravbarjeve grobnice, z biografskim besedilom, ki nam ga sporoča Dolničar.<sup>35</sup>

Največ možnosti za primerjave s sorodnim gradivom nam seveda ponuja *gornjegrajski kombinirani oltar* (sl. 1). Mimogrede lahko omenimo Stegenškovo alternativno tezo, da gre za vsebinsko enotno delo (napis na zgornji plošči govori o križu, o – in na – njem pridiga sv. Andrej in spodaj ga Kristus nosi)<sup>36</sup>, vendar tako dve omembi križevega oltarja<sup>37</sup> kot proporcioniranje sedanje celote (previsok del z atiko; majhne, vendar moteče razlike v oddaljenosti posameznih segmentov pilastrskih »stranic«) prepričljivo govorijo o nasprotnem. Pregled oltarjev zgodnjega 16. stoletja nam pokaže, da se prizor nošnje križa na predeli največkrat pojavi prav v sklopu širše oltarske pripovedi Kristusovega pasijona, čeprav ožje vsebinsko ujemanje prizora na predeli s tistim v skrinji sicer nikakor ni nujno.

Pilastrski »stranici« ob osrednjem reliefu se dimenzijsko in kompozicijsko z njim popolnoma ujemata (kar je očitno tudi ob detajlih, kakršen je poseg delilnega venca v kompozicijo posamezne reliefne plošče), zato lahko domnevamo, da pripadata, tako kot preklada z napisom DIVO. ANDREAE DICAT. MCXXVII, nekdanjemu oltarju svetega Andreja. Ta nam tako kaže razmeroma konservativno zasnovo, saj gre v bistvu za redukcijo sheme krilnega oltarja: stranici, ki ju pri naprednejših augsburških in podonavskih zgodnjerenesancnih oltarjih že tvorita jasno opredeljena nosilna člena (ornamentirani pilaster ali

<sup>31</sup> *Stegenšek 1905*, str. 134 s.; fragment je tedaj hranil Kn. šk. lavantinski muzej v Mariboru.

<sup>32</sup> *Cevc 1981*, str. 38.

<sup>33</sup> *Cevc 1981*, slika 13.

<sup>34</sup> Primož Simoniti: *Humanizem na Slovenskem* (v nadaljevanju *Simoniti, Humanizem*), Ljubljana 1979, slika str. 73.

<sup>35</sup> Gl. op. 1.

<sup>36</sup> *Stegenšek 1905*, str. 134.

<sup>37</sup> Gl. *ibid.* str. 130.

RAZPRAVE IN ČLANKI



1. Osbalt Kitell: *Kombinirani kamniti oltar*. Gornji grad, zunanjščina župnišča. (Foto: Narodna galerija)



2



3

2. Osbalt Kitell: *Mučeništvo sv. Andreja*, levi del reliefa. Gornji grad, zunanjščina župnišča. (Foto: Narodna galerija)

3. Osbalt Kitell: *Mučeništvo sv. Andreja*, desni del reliefa. Gornji grad, zunanjščina župnišča. (Foto: Narodna galerija)

4. Osbalt Kitell: *Mučeništvo sv. Andreja*, desni del reliefa, hrbtna stran. Gornji grad, zunanjščina župnišča. (Foto: Narodna galerija)



4

/pol/steber), imata tu še funkcijo stranskih oltarnih kril (prim. oltar kanonika Kasparja Marolta v Freisingu, delo Stephana Rottalerja<sup>38</sup>). Na posameznih pilastrskih segmentih najdemo naslednje svetnike: na levem zgornjem sv. Elizabeto Ogrsko in viteškega svetnika (sv. Jurija), na desnem zgornjem sv. Sebastijana in Barbaro, na levem spodnjem sv. Marijo Magdaleno in neznano mučenico, na desnem spodnjem pa sv. Florijana in Katarino. Notranjo stranico, obrnjeno proti reliefu, vsakokrat krasi ornament.

Osrednji del oltarja predstavlja prizor mučeništva sv. Andreja s simultanim prikazom dveh glavnih prizorov: na desni plošči (sl. 3) vidimo v sočasni zahodnoevropski umetnosti precej pogost prizor sv. Andreja, ki pridiga s križa (del prizora se nadaljuje tudi na levi plošči), pomen prizora skupine treh moških na levi reliefni plošči (sl. 2) pa je manj jasen. Stegenšek, ki mu je pozornost zbudil različen videz (oblačilo, izraz, brada) sv. Andreja tu in na desni plošči, ima o njem svojo razlago: šlo naj bi za dogodek iz življenja škofa Ravbarja.<sup>39</sup> Mož na levi naj bi bil turški poveljnik, ki hoče škofa odpeljati oz. umoriti, njemu nasproti naj bi stal sam škof »v svoji hišni noši s talarjem, plaščem in kukulico«, med njima pa kristjan, ki je prišel na čelu množice škofa rešit. Kljub temu bi veljalo pritrčiti uveljavljeni identifikaciji prizorov z obeh plošč z legendo sv. Andreja, kot jo izpričuje *Legenda aurea*.<sup>40</sup>

Tudi predelni relief s Kristusovo nošnjo križa je sestavljen iz dveh plošč. Sestavlja ga v tovrstnih delih tega časa standardni repertorij protagonistov: poleg Kristusa še Simon, Veronika s prtom, Marijo podpirajoči Janez Evangelist, mož s košaro itd.

Najočitnejša slogovna prvina oltarnih reliefov, paralelne gube, nam ob odsotnosti značilne koroške melodioznosti takoj pokažejo na južnonemški slogovni izvor Kitlovega kiparstva. Cevc se je, kot smo že omenili, opredelil za švabski umetnostni milje: ob posameznih elementih je tako pokazal na Augsburg<sup>41</sup> in krog Ottobeurenskega moj-

<sup>38</sup> Ute-Nortrud Kaiser: *Der skulptierte Altar der Frührenaissance in Deutschland* (diss.), Frankfurt am Main 1978, kat. A/K 144.

<sup>39</sup> Ibid. str. 133 s.

<sup>40</sup> Gl. *Legenda Aurea des Jacobus de Voragine*, izd. R. Benz 1975, str. 21s.

<sup>41</sup> *Augsburger Renaissance* (razst. kat.), Augsburg 1955; N. Lieb: *Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der Hohen Renaissance*, München 1958.



stra<sup>42</sup> (poleg Loya Heringa<sup>43</sup>, ki ga omenja v zvezi z Ravbarjevimi nagrobnikom)<sup>44</sup>, pa tudi na Jörga Ledererja<sup>45</sup> in njegovo delavnico.<sup>46</sup> Ob (po Legnerju prevzeti) pripombi, da sta se švabska in donavska umetnostna sfera večkrat medsebojno oplojevali,<sup>47</sup> omeni tudi slednjo in opozori na z vibastimi oblaki zapolnjeno nebo.<sup>48</sup>

Kaže pa, da je bil vpliv donavskega oz. bavarskega kiparstva na ustvarjanje Osbalta Kitlla precej odločilnejši. Poleg že omenjenega s potlačeni zaviti črtami od vrha reliefa do horizonta zapolnjenega neba je treba omeniti tudi levo in desno skupino poslušalcev Andrejeve pridige: več podobnih skupin strogih profilov (kakršnih na augsburških in nasploh švabskih reliefih praviloma ne srečamo) najdemo na zgodnjih reliefih Hansa Leinbergerja (krilna plošča moosburškega oltarja s prizorom *aretacije sv. Kastulusa med pridigo*; (sl. 5) plošča s prizorom *pridige sv. Janeza Krstnika v puščavi* iz Moosburga (sl. 6), danes v freisinškem diecezanskem muzeju; relief *Maše za verne duše v vicah* (sl. 7) v Dahlemu).<sup>49</sup> Značilno altdorferjevska je napeta figura vojaka levo za križem s kodrastimi lasmi in nazaj nagnjeno glavo s prominentnima nosnicama (prim. npr. svetniku najbližjega vojaka na Altdorferjevi risbi *mučeništva sv. Sebastijana* (sl. 8), ki jo hrani Herzog Anton Ulrich-Museum v Braunschweigu). Figura sv. Florijana z desne pilastrske stranice je s pozo, frizuro in sistemom draperije zelo podobna (dalo bi se govoriti o skupnem vzoru) figuri istega svetnika, pripisani Michaelu Parthu in hranjeni v innsbruškem Deželnem muzeju Ferdinandeum (sl. 9), ki lepo kaže avtorjeva bavarsko-donavska stilna

<sup>42</sup> A. Schädler: Das Werk des »Meisters von Ottobeuren«, v: *Ottobeuren 764–1964; Beiträge zur Geschichte der Abtei* (Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benedikterordens und seiner Zweige, LXXII), Augsburg 1964, str. 136.

<sup>43</sup> Peter Reindl: Loy Hering: *Zur Rezeption der Renaissance in Süddeutschland* (diss.), Basel 1977.

<sup>44</sup> *Cevc 1970*, str. 251 s.; *Cevc 1981*, str. 37.

<sup>45</sup> P. Hildebrand Dussler: *Jörg Lederer. Ein Allgäuer Bildschnitzer der Spätgotik*, Kempten Allgäu, 1963.

<sup>46</sup> *Cevc 1981*, str. 37.

<sup>47</sup> Anton Legner: *Plastik*, v: *Linz 1965*, str. 241; *Cevc 1981*, str. 64.

<sup>48</sup> *Cevc 1970*, str. 240.

<sup>49</sup> Georg Lill: *Hans Leinberger, der Bildschnitzer von Landshut*, München, 1942; Hans Thoma: *Hans Leinberger: Seine Stadt, seine Zeit, sein Werk*, Regensburg 1978.

RAZPRAVE IN ČLANKI



5



6



7

5. Hans Leinberger: *Aretacija sv. Kastulusa med pridigo* (relief s krilnega oltarja) 1511–14. Moosburg, bivša samostanska cerkev (Foto: po M. Baxandallu)

6. Hans Leinberger: *Pridiga sv. Janeza Krstnika v puščavi*, okrog 1515. Freising, Diecezanski muzej (Foto: M. Klemenčič)

7. Hans Leinberger: *Maša za verne duše v vicah*, okrog 1515 (?), Berlin, Dahlem



8



9



10

8. Albrecht Altdorfer: *Mučeništvo sv. Sebastijana*, 1511. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum (Foto: po Die Kunst der Donauschule 1490–1540)

9. Michael Parth (atr.): *Sv. Florijan*, okrog 1525. Innsbruck, Deželni muzej Ferdinandeum (Foto: po Spätgotik in Tirol)

10. Lukas Cranach: *Mučeništvo sv. Andreja*, okrog 1512 (Foto: po Bartschu)



11. Relief *Križanja* (detajl), okrog 1520. Grebinjski klošter/Stift Griffen, stara ž. c. (Foto: po O. Demusu)



12. Relief *Oljske gore* (detajl), okrog 1520. Grebinjski klošter/Stift Griffen, stara ž. c. (Foto: po O. Demusu)

izhodišča. Tudi celotna kompozicija desnega dela reliefa bi lahko bila v grobem povzeta po Cranachovi grafiki istega prizora (B.38/282, ca. 1512) (sl. 10).

Po kvaliteti Kitllov relief Mučeništva sv. Andreja ne dosega boljših kiparskih del donavskega umetnostnega kroga. Pogrešamo dinamiko, patos v pripovedi, vznesene geste (čemur se je poskušal približati z zgoraj omenjeno figuro vojaka) in pronicljivo karakterizacijo likov namesto tega delo zaznamujejo statičnost, čustvena neangažiranost in stereotipnost večine protagonistov. Težko bi rekli, da gre pri tem za zavestno kiparjevo opredelitev, saj npr. težave, ki jih ima z anatomijo, ko se sreča s prekrivanjem več objektov (vojak za križem) in interakcijo več oseb (levica levega moža v skupini na levi plošči reliefa), govorijo o mejah mojstrovih sposobnosti. Oltarni reliefi tako razkrivajo ustvarjalno osebnost, ki jo je na začetku precej oblikovala donavska umetnost, zaradi lastnih omejitev pa je kipar lahko prevzel le nekatere oblikovne prvine in zasnove. Najbližjo slogovno paralelo gornjegrajskim oltarnim reliefom v

vzhodnoalpskem prostoru predstavljajo (sicer precej kvalitetnejši) reliefi lesenega krilnega oltarja v stari župnijski cerkvi v Grebinjskem kloštru (Stift Griffen), za katere Otto Demus navaja bavarsko stilno poreklo (krog Mojstra iz Rabendna; možno posredništvo za Koroško bi lahko bila Parthova delavnica iz Brunecka), kombinirano z mlajšimi donavskimi vplivi.<sup>50</sup> Gornjegrajski in grebinjski reliefi so si blizu predvsem po obdelavi gub (pri obeh delih srečamo vzporedne gube dveh tipov: bolj naturalistične oglate in nadrobne – npr. pri obeh gornjegrajskih stoječih ženskah in pri Mariji ter Mariji Magdaleni z grebinjskega križanja – in izrazito mehko speljane z vmesnimi konkavnimi površinami v Gornjem gradu, npr. zgornji del Andrejevega oblačila in oblačili skrajno levega moža ter Marije in ženske za njo z reliefa *Nošnje križa* (sl. 11), na grebinjskem reliefu *Oljske gore* pa oblačilo sv. Petra (sl. 12), razlikujejo pa jih boljša (zlasti negativna) karakterizacija in agilnejše gibanje na slednjih.

Višji kvalitativni nivo od oltarnih reliefov nam razkriva pokrov marmorne *tumbe škofa Krištofa Ravbarja* (sl. 13). Pokojnik je upodobljen hkrati v stoječem (suppedaneum, padanje gub) in ležečem (blazina) položaju. Oblečen je v standardno škofovsko opravo in v desnici drži pastore, v levici pa zaprto knjigo. Ornament na notranji strani roba je soroden tistemu na notranjosti pilastrskih stranic oltarja. Prefinjeno razgibana postavitev škofa (rahla krivulja S) je dodatno dinamizirana z ne popolnoma navpičnim položajem pastorela. Tako napis okrog pokrova tumbe kakor tudi tisti na njeni ohranjeni krajši stranici, okrašeni z admontskim in gornjegrajskim grbom (ABB. ADMONTEN. OBERNBURG.) (sl. 14), na oltarnih kosih in plošči, vzdani v Narodnem muzeju (torej vsi Ravbarjevi reprezentativni kosi<sup>51</sup>), so v nasprotju z večino Kitllovega »avtorskega« napisa na hrbtni strani desne reliefne plošče Andrejevega mučeništva, izpisanega v kvadratni kapitali, kar jasno govori o tem, da se je moral kipar pri njihovi izdelavi podrediti naročniku.

Veliko sorodnosti z Ravbarjevo nagrobno ploščo kaže *epitaf prošta Sebastiana Schnepfa* iz samostana Au, sedaj hranjen v cerkvi St.

<sup>50</sup> Demus, *Altäre*, str. 576–581.

<sup>51</sup> Prav tako tudi Ravbarjeva plošča o zidavi škofijskega dvorca (1512), vzdana prav tam v vhodni veži. Gl. *Simoniti, Humanizem*, str. 71s.; *Cevc 1981*, str. 23 s.

RAZPRAVE IN ČLANKI



13. Osbalt Kitell: Pokrov nekdanje tumbe škofa *Krištofa Ravbarja*, 1527. Gornji grad, ž. c. sv. Mohorja in Fortunata. (Foto: M. Smerke)



14. Osbalt Kitell: Krajša stranica *tumbe škofa Kristofa Ravbarja*. Gornji grad, ž. c. sv. Mohorja in Fortunata, lapidarij. (Foto: J. Klemenčič)



15. Osbalt Kitell: Fragment pilastra z *reliefom sv. škofa*, Gornji grad, ž. c. sv. Mohorja in Fortunata, lapidarij. (Foto: J. Klemenčič)

Nikolaja v Passauu (sl. 16).<sup>52</sup> Zelo podobna sta izraz in drža obeh pokojnikov; tudi na passauski upodobitvi je rahla linija S dopolnjena z melanholičnim pogledom vstran. Gube oblačila so obakrat oblikovane na podoben način, le da je pri Ravbarju izvedba mehkejša; to lahko, tako kot že omenjeno kvadratno kapitalo, pripišemo zahtevam renesančno izobraženega naročnika<sup>53</sup> in tudi poznejšemu času nastanka (Schnepfov epitaf je nastal že pred l. 1524), nekaj pa k vtisu njihove plitvosti v Ravbarjevem primeru prispeva tudi fizična obraba.<sup>54</sup> Tudi

<sup>52</sup> Volker Liedke: Der Maler Wilhelm Pätzsold und der Bildschnitzer Matthäus Krinis, zwei bedeutende Mühldorfer Meister vom Anfang des 16. Jahrhunderts, *Ars Bavarica*, 59/60, München 1989, str. 38. Avtor epitaf pripisuje Matthäusu Krinisu, sicer rezbarju brez doslej pripisanih del v kamnu, vendar brez obrazložitve. Od drugih Krinisovih del pa se epitaf razlikuje po manjši razgibanosti in nerodnejši obdelavi rok.

<sup>53</sup> Gl. *Simoniti, Humanizem*, str. 59 ss.

<sup>54</sup> Plošča je bila skupaj z drugimi nagrobniki dolgo vzdana na zunanjši del gornjegrajske cerkve.

RAZPRAVE IN ČLANKI



16. Osbalt Kitell (?): *Epitaf prošta Sebastiana Schnepfa*, pred 1524. Passau, c. sv. Nikolaja. (Foto: po V. Liedkeju)



nekatero druge sorodnosti kažejo na možnost, da bi passausko in gornjegrajska dela izklesala ista roka: na podobno neroden način so – v nasprotju z bolj spretno obdelanim obrazom – oblikovane roke, še bolj značilna pa je Schnepfova »izpahnjena« desna rama, kakršno v zelo očitni obliki srečamo tudi pri možu s turbanom na levi plošči Andrejevega mučeništva in pri svetem Juriju s pilastra, manj opazna pa je še pri nekaterih drugih svetnikih in svetnicah. Dejstvo, da je taka spuščena rama vedno nad obremenjeno nogo, kaže na kiparjev poskus, da bi uveljavil pravila klasičnega kontraposta. Poskus se konča dokaj nerodno, saj nagib ramen pri Kitllu nikoli ne prenaša tudi nasprotnega nagiba kolkov. Schnepfov epitaf tipološko sicer sledi vrsti že prej nastalih epitafov proštov samostana Au, vendar s spremenjenim mehkejšim pojmovanjem pokojnikove drže in draperije ter z napisom, ki ni več na dekorativnem napisnem traku, doseže novo umetniško stopnjo.

Osbalto Kitllu na novo pripisano delo je tudi leseni, 91 cm visoki kip stoječe *svetnice-mučenice* iz Tomaške vasi (župnija Šmartno pri Slovenj Gradcu) (sl. 17), ki tradicionalno velja za upodobitev *sv. Barbare*. Emilijan Cevc je kip skupaj s skupino *sv. Miklavža* z dekletoma iz Ojstrice nad Dravogradom postavil v koroški umetnostni krog in za obe kiparski deli našel izhodišče v delih, kot so krilni oltar v Maria Rojach in reliefi pasijona v Grebinjskem kloštru (Stift Griffen),<sup>55</sup> pri tem pa mimogrede omenil tudi podobnost z ženskami na desni gornjegrajski oltarni plošči, obraz *sv. Miklavža* pa primerjal z Ravbarjevimi. Kasneje je opozoril tudi na možnost, da bi naročilo v slovenjegraško okolico posredoval Ravbarjev prijatelj Avguštin Tyfernus, od 1522 upravitelj, od 1524 pa župnik v župniji Stari trg pri Slovenj Gradcu,<sup>56</sup> vendar si svetnice kljub temu »ni drznil približati Kitllovi delavnici«.<sup>57</sup> Koroški izvor kipa in datacijo okoli leta 1520 je povzel tudi Marijan Zadnikar.<sup>58</sup> Svetnica (kip je dandanes vključen v poznejši oltar) je postavljena v zmerni kontrapost, na glavi ima turban, oblečena pa je v oblačilo s krznenim

<sup>55</sup> Cevc 1970, str. 260 s.

<sup>56</sup> Simoniti, *Humanizem*, str. 87.

<sup>57</sup> Cevc 1981, str. 38 s. Avtor za nahajališče kot v prejšnjem citatu navaja Turiško vas.

<sup>58</sup> Jože Anderlič – Marijan Zadnikar: *Lepote slovenskih cerkva*, Koper 1985, str. 108.

RAZPRAVE IN ČLANKI



17. Osbalt Kitell (?): *Svetnica (sv. Barbara?)*. Tomaška vas, p. c. sv. Tomaža. (Foto: P. Vernik)



18. Osbalt Kitell: *Epitaf Janeza Kacijanarja*. Gornji grad, ž. c. sv. Mohorja in Fortunata. (Foto: po E. Cevcu)

ovratnikom in širokimi visečimi rokavi. V desnici drži palmovo vejo, z levico pa podpira knjigo.

Tomaškovaški kip kaže že na prvi pogled nekaj podobnosti z deli klesarja gornjegrajskih del: oblačilo (tako kroj kot način gubanja) in pokrivalo, deloma pa tudi okrogli obraz in orlovski nos, spominjajo na ženske z Andrejevega reliefa, medtem ko nas melanholični pogled vstran (poleg vzporednega poteka gub) spomni na Ravbarjevo nagrobno ploščo. »Vozli« na svetničini draperiji so na prvi pogled bolj izraziti kot v gornjegrajskih primerih (čeprav jih najdemo tudi tam), vendar je pri tem treba upoštevati precejšnjo obrabljenost slednjih. Odmev gube nad (iztegnjeno) levo nogo najdemo pri gornjegrajski figuri sv. Andreja. Oblikovanje gub je tudi edini element svetničine figure, ki nas spomni na grebinjske reliefe (zlasti na relief Križanja); od njih jo razlikuje drugačen obrazni tip in nasploh mehkejši izraz, od mariarajaških pa tudi gubanje. Tekstura svetničinega krznenega ovratnika je sorodna tisti na robovih obleke desnega moža na levi gornjegrajski plošči.

Tu se srečamo z vprašanjem Kitlove rezbarske produkcije. Specializacija (glede na material) je bila med kiparji že dolgo znan pojem, najmanj tako pogosti pa so bili mojstri, ki so se, odvisno od naročila, lotili vsakega materiala. Eden osnovnih motivov za kiparjevo specializacijo je – poleg morebitne družinske ali delavniške tradicije in seveda umetnikovih osebnih afinitet – tudi konkurenca v večjih umetnostnih centrih (tako se je v Nürnbergu konec 15. stoletja npr. Adam Kraft specializiral za kamen, Veit Stoss pa za les). Ker kvaliteta Kitlovih kiparskih stvaritev v kamnu ni vrhunska, lahko domnevamo, da je imel Ravbar, ko ga je pripeljal v naše kraje (kjer takrat o ostri konkurenci med umetniki, vsaj glede na ohranjena umetniška dela in arhivske dokumente, ni moč govoriti), zanj v mislih kakšno drugo nalogo. Tudi pritrjevanje posebej izdelanih izpostavljenih delov z zatiči je tehnika, ki jo (če izvzamemo kamnita dela monumentalnih dimenzij), v tem času največkrat srečamo prav pri leseni plastiki, obenem pa lahko kaže na kiparjevo negotovost pri klesanju najbolj obloplastičnih delov kamnitega reliefa ali celo na možnost, da je pri obdelavi teh najdelikatnejših elementov prišlo do nepopravljive napake, ki je klesarja prisilila, da je uničeni kos v celoti nadomestil z novim in ga pritrdil na opisani način. Tudi obdelava hrapavih površin istega reliefa je po svojem vide-



19. Osbalt Kitell: Figuralna konzola z moškimi poprsjem. Ljubljana, Mestni muzej. (Foto: po E. Cevcu)



20. Kip svetnika (iz Prapreč pri Lukovici). Ljubljana, Narodna galerija. (Foto: Narodna galerija)

zu in logiki (vzporedne kratke poteze) bližja tradiciji obdelave lesenih reliefov kakor pa kamnitih, kjer v večini primerov naletimo bodisi na dolge vzporedne žlebaste poteze (zobato dleto) ali pa neurejeno »punciranje« pod pravim kotom (koničasto dleto oz. t. i. *boucharde*, tj. zobato kladivo).<sup>59</sup>

Od gornjegrajskih epitafov dveh članov družine *Kacijanar* Kitllovi roki tradicionalno pripisujemo le *Janezovega* (sl. 18), in ga glede na datum njegove smrti datiramo okrog leta 1540.<sup>60</sup> Prefinjeno postavitev Ravbarjeve figure tu zamenja herojska frontalnost, ki jo razgibajo le perje na čeladi, različna položaja rok in predvsem vstran

<sup>59</sup> M. Baxandall: *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven–London 1980, str. 27–48; P. Rockwell: *The Art of Stoneworking: A Reference Guide*, Cambridge 1993.

<sup>60</sup> Janez Kacijanar (rojen v gradu Kamen pri Begunjah 1491 ali 1492), brat škofa Franca Kacijanarja, se je izkazal v protiturških bitkah od sredine dvajsetih let 16. stoletja naprej. Ubit je bil v Kostajnici na Hrvaškem 27. 10. 1539.

potisnjena noga, kakršno smo srečali že na Kitllovih gornjegrajskih oltarnih reliefih in pri svetnici iz Tomaške vasi. Ta poskus kontraposta spominja skupaj s postavitvijo v nišo s polkrožnim zaključkom na nekaj let prej nastali nagrobnik Sigmunda von Dietrichsteina v beljaški župnijski cerkvi sv. Jakoba, vendar je v slednjem zaradi od pasu navzgor bolj razgibane vitezove drže in tudi vehementnejše draperije prapora precej več človeškega elementa kot v Kacijanarjevem, ki ga poleg statičnosti dušita še prenatrpanost s pripovednimi dodatki v spodnjem delu in s pretirano natančnostjo izdelana viteška oprava (preveč plastična cizelacija ornamenta spominja celo na figure z innsbruške grobnice Maksimilijana I.). Celó nepričakovan anahronizem, izrazito poznogotška naturalistično izdelana veja oz. palica kot rob polkrožnega zaključka niše, se lepo vklaplja v naštevanje dekorativnih detajlov. Kacijanarjev nagrobnik tako pomeni provincializacijo Kitllovega stila: ambicioznost je zamenjala rokodelska korektnost, pri čemer pa spet ne kaže prezreti vpliva naročnika. Škof Franc Kacijanar, Ravbarjev naslednik, ki je bratu postavil epitaf, se po okusu in izobrazbi s predhodnikom kajpak ni mogel meriti. Kljub temu pa kvaliteta klesanja nakazuje roko samega Kitlla.

Fragmentsi, shranjeni v gornjegrajskem lapidariju (sl. 14 in 15), so bodisi preveč poškodovani ali pa vsebujejo premalo figuralnih elementov za podrobno stilno analizo. Relief *škofa* kljub temu lahko stilno primerjamo z reliefi na straničnih pilastrih Andrejevega oltarja, glede na njegovo obliko in velikost pa je zelo verjetno, da je imel tudi podobno vlogo, morda na v virih omenjenem oltarju sv. Križa.

Figuralna *konzola z moškimi poprsjem* iz ljubljanskega Mestnega muzeja (sl. 19) je seštevek elementov z reliefnih plošč Andrejevega oltarja: brkati obraz sovпада (tudi v detajlih, kot so npr. oči) z obrazi na levi plošči, v oblačilu in pokrivalu pa najdemo več paralel na desni strani reliefa in očitno je, da gre za delo istega mojstra.

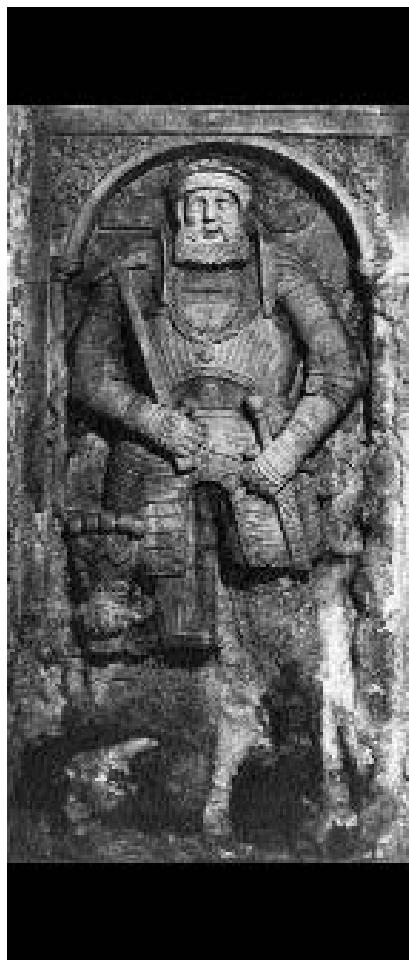
Skupino del, izdelanih ob mehanski uporabi vzorcev in formalnih prvin, ki jih je bil pri nas uveljavil Kitell, vendar brez njegove avtorske finese, pripisujemo njegovemu nasledstvu, torej kiparjem, izšolanim ali vsaj dlje časa zaposlenim v njegovi delavnici.

*Epitaf škofa Franca Kacijanarja* (sl. 21) je očiten poskus sinteze dveh vzorov, pokrova Ravbarjeve tumbe in epitafa Janeza Kaci-

RAZPRAVE IN ČLANKI



21. Epitaf škofa Franciška Kacijanarja. Gornji grad, ž. c. sv. Mohorja in Fortunata. (Foto: po E. Cevcu)



22. Epitaf Vilhelma Villandersa. Novo mesto, frančiškanski samostan. (Foto: po E. Cevcu)

janarja. Figura je seveda prevzeta po prvi; klesar je mehansko »prepisoval« celo lege posameznih večjih gub, trakov ipd., vendar ne premore nič subtilnosti, ki je zaznamovala Ravbarjevo upodobitev. Hieratična frontalnost veliko bolj spominja na epitaf škofovega brata, od koder je prevzeta tudi postavitev v okvir. Že omenjeni zastareli motiv okleščene veje je na stranicah dobil še prominentnejšo vlogo in je v celoti izpodrnil Kitlov renesančni ornament. Tako neizvirni, sestavljeni koncept epitafa kot kamnoseško shematično klesanje (očitno zlasti pri glavi in rokah) kažeta na delavniški izdelek brez Kitlovega sodelovanja.

Pri *Villandersovem epitafu* (sl. 22) gre za poskus posnetka epitafa Janeza Kacijanarja. Že postavitev v podobno polkrožno zaključeno nišo je nerodnejša: Kacijanarjevi komolci so elegantno segali prek stranic okvira, Villandersovi pa se ju dotikajo. Sorodno kot pri epitafu Franca Kacijanarja tudi tu pride do simetrizacije (položaj rok). Zelo podoben sistem dekoracije vitezovega oklepa (z odstopanji v proporcijah) je verjetno posledica prenosa prek risbe. Rastlinski ornament v vogalih nad nišo je sicer bližje tistemu na zunanjem robu Ravbarjevega nagrobnika kot enako postavljenemu s Kacijanarjevega epitafa, vendar je brez njegove biomorfne živosti. Podoben koncept okvirja (poznogotsko retardirani stranici s kapitelčkoma, česar pri samem Kitlu ne srečamo), in enaka otopela brezizraznost ob uporabi Kitlovih elementov govori ta, kot je ugotovil že Cevc<sup>61</sup> za delo delavnice oz. klesarja, ki je bil(a) izdelal(a) že epitaf škofa Kacijanarja.

Močno poškodovani kip *svetnika* s križem na prsih iz Prapreč pri Lukovici (sl. 20) je Cevc v katalogu Narodne galerije pripisal bodisi samemu »Mojstru škofa Rauberja« ali pa enemu njegovih najbližjih sodelavcev, pri naslednjih obravnavah tega kipa pa je bil glede atribucije nejasen.<sup>62</sup> Zdi pa se, da v kipu zaman iščemo Kitlovo roko: gube oblačila, kakršnega pri Kitlu nikoli ne srečamo,<sup>63</sup> padajo v skoraj geometrično pravih podaljšanih polkrožnih oblikah, medtem ko so pri Kitlovih delih bodisi parabolične ali pa manj ukrivljene. Tudi če kip (katerega slabo stanje onemogoča natančnejšo atribucijo) pri-

<sup>61</sup> Cevc 1981, str. 34.

<sup>62</sup> Cevc 1956, str. 35 ss.

<sup>63</sup> Tak tip oblačila in celo enaka bordura se pri nas pojavljata v več delih rezbarja/-ev iz kroga Michaela Partha v Goriških Brdih.

pišemo Kitllovi delavnici ali naslednikom, to omogoča samo pomanjkanje drugih referenčnih točk za preučevanje kamnite plastike stila vzporednih gub pri nas.

Atribucija del manj kvalitetnih umetnikov je po eni strani lažja, po drugi pa težja od atribucije del njihovih kvalitetnejših kolegov: pomagajo nam ponavljajoče se šablonske izpeljave posameznih likovnih problemov, ovira pa nas slabo oblikovan avtorjev osebni slog. Ker tudi Osbalt Kitell nikakor ni sodil med najboljše kiparje svojega časa (kar je verjetno tudi glavni razlog njegovega prihoda na Kranjsko), se njegova relativna kvaliteta in ustvarjalna osebnost razkrijeta šele ob primerjavi z delom delavnice oz. naslednikov.

Osbalt Kitell je bil kipar, ki mu obrtniška stran kiparskega dela ni delala težav, dokler se je loteval standardnih enofiguralnih kompozicij in dekorativnih kamnoseških del; tako osebe kot ornament so upodobljeni dovolj živo, draperija pa je kljub »šablonski« paralelnosti razmeroma prefinjeno variirana. Očitni problemi so nastali pri upodabljanju bolj kompliciranih poz, zlasti pa več med sabo povezanih figur. Tu za precej grobe nerodnosti ne moremo obdolžiti samo delavnice, saj je zahtevnejše dele gotovo klesal mojster sam.

Vprašanje Kitllove domovine še vedno (brez zanesljivih arhivskih virov) ni dokončno pojasnjeno, precej naštetih elementov na Andrejevem oltarju (predvsem navezava na okrog leta 1515 nastale Leinbergerjeve moosburške reliefe) in kipu sv. Barbare ter končno passauska lokacija Schnepfovega nagrobnika nakazujejo možnost, da se je kipar izšolal oziroma dobil začetne ustvarjalne pobude v donavskem umetnostnem okolju. Tej domnevi v prid govori tudi dejstvo, da je Kitell (oz. Kittl, Kittel) star salzburški priimek,<sup>64</sup> ki ga sicer srečamo še v gornjem Porenju in na Frankovskem, vendar je prevladujoča slogovna usmerjenost kiparstva v teh dveh regijah (kot ga najbolj tipično zaznamujeta Riemenschneider in HL) izrazito drugačna od Kitllovega. Od donavske umetnosti pa je Kitell, kot rečeno, prevzel le zunanje, manj bistvene oblike, ne da bi se poglobil tudi v njeno dinamično, dramatično in ekspresivno jedro. Z leti, prebitimi na Kranjskem (da se je kipar

<sup>64</sup> Leopold Ziller: *Die Salzburger Familiennamen: Ihre Entstehung, Herkunft und Bedeutung*, Salzburg 1986, str. 139.



pri nas naselil, domnevamo iz dveh arhivskih zapisov o slikarju Hansu Kitlu oz. Hannsu Khittlu<sup>65</sup> (verjetno njegovem sinu), je opazno plahnela celo ta ustvarjalna svežina; ob ponavljanju vzorcev jo je nadomestila hladna tehnična izbrušenost.

V srednjeevropskem okviru Osbalt Kitell tako ne predstavlja posebno izrazite umetniške osebnosti. Primerjava najboljšega na Kranjskem delujočega kiparja v drugi četrtini 16. stoletja pa nam vendarle pokaže, da vsaj s svojim najboljšim delom, Ravbarjevim epitafom, dosega ali celo prekaša sočasno koroško (kot najbolj konkurenčno) sepulkralno plastiko, ki je v splošnem trša in bolj ornamentalno bogata; gl. npr. Pfinzingov epitaf v Šentpavlu. Tudi edina Kitllu pripisana lesena plastika se po kvalitativnem nivoju (razen glave) lahko meri s koroškimi svetnicami, čeprav je po izrazu drugačna. S tem se dela našega kiparja lepo uvrščajo med kiparske izdelke, ki se dovolj razlikujejo od siceršnje produkcije plastike v vzhodnoalpskem prostoru, da so kljub pomanjkanju avtorjeve osebne note zanimiva tudi v širšem srednjeevropskem kontekstu.

<sup>65</sup> Ivan Vrhovnik: Arhivski paberki o nekaterih slikarjih in kiparjih 15. in 18. stoletja, ZUZ, II, 1922, str. 122; Janez Veider, *Stara ljubljanska stolnica: Njen stavbni razvoj in oprema*, Ljubljana 1947, str. 31, 52, 84.

### OSBALT KITELL: SOME NEW ATTRIBUTIONS

The most important works of the sculptor Osbalt Kitell (the remains of the altar of Saint Andrew and a number of tombs in Gornji grad) are stylistically so unique (Renaissance of the northern type) and of relatively such high quality that Slovenian art history had been aware of them long before the sculptor's signature was discovered at the beginning of the seventies. Up to the present it was generally thought that the artist had been formed in the Swabian area (Augsburg and the nearby workshops in Memmingen and Lederer's workshop), while the elements of the Danube school were less evident.

A similarity with artistic products from the Danube area can be seen above all in a number of details on the relief of the *Martyrdom of Saint Andrew* (the ornament in the sky, the way in which the profiles of the listeners are set in a row, the taut figure of the soldier with his head thrown back behind the cross, the similarity of the whole composition with Cranach's graphic art) and in the figure of Saint Florian from the altar pilaster. However, Kitell copied only the external elements, not the essence of the creative activity of the Danube circle, his figures remain rigid, there is no communication between them.

On the basis of analogies in the moulding the author also attributes the tomb of provost Sebastian Schnepf from the monastery of Au (today in the church of Sankt Nikolaus in Passau) and the wooden figure of a female saint from Tomaška vas near Slovenj Gradec to Kitell. The arrangement of the figures and the execution of some details in the former are very similar to the tomb of bishop Krištof Ravbar and this could be one of Kitell's early works, dating from before he met Ravbar and his Renaissance demands. The modelling of the saint from Tomaška vas also shows great similarities with Kitell's work in stone, and the attribution could be explained by its location (Ravbar's good friend Avguštin Tyfernus was parish priest at Stari trg near Slovenj Gradec for some time) and Kitell's hypothetical training as a woodcarver, which is suggested by some technical solutions which are more characteristic for woodcarvers than for sculptors in stone (the structure of the surfaces and the fastening of exposed parts with bolts).

In the fifties of the sixteenth century Kitell's artistic style was continued by adepts who obviously came from his workshop. They produced fairly clumsy copies of the master's creative elements.

## Pictorial material:

1. Osbalt Kitell: *Combined stone altar*, Gornji grad, exterior of the Rectory (Photo: Narodna galerija)
2. Osbalt Kitell: *The Martyrdom of Saint Andrew*, left part of the relief. Gornji grad, exterior of the Rectory (Photo: Narodna galerija)
3. Osbalt Kitell: *The Martyrdom of Saint Andrew*, right side of the relief. Gornji grad, exterior of the Rectory (Photo: Narodna galerija)
4. Osbalt Kitell: *The Martyrdom of Saint Andrew*, right side of the relief, obverse. Gornji grad, exterior of the Rectory (Photo: Narodna galerija)
5. Hans Leinberger: *The Arrest of Saint Kastulus During a Sermon* (relief from a winged altar) 1511–14. Moosburg, former monastery church. (Photo: after M. Baxandall)
6. Hans Leinberger: *Saint John the Baptist Preaching in the Desert*, ca. 1515. Freising, Diocesan Museum. (Photo: M. Klemenčič)
7. Hans Leinberger: *Mass for Believing Souls in Purgatory*, ca. 1515 (?). Berlin, Dahlem.
8. Albrecht Altdorfer: *The Martyrdom of Saint Sebastian*, 1511. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum. (Photo: after Die Kunst der Donauschule 1490–1540)
9. Michael Parth (attributed): *Saint Florian*, ca. 1525. Innsbruck, Landesmuseum Ferdinandeum. (Photo: after Spätgotik in Tirol)
10. Lukas Cranach: *The Martyrdom of Saint Andrew*, ca. 1512. (Photo: after Bartsch)
11. *Relief of the Crucifixion* (detail), ca. 1520. Griffen monastery, old parish church. (Photo: after O. Demus)
12. *Relief of the Mount of Olives* (detail), ca. 1520. Griffen monastery, old parish church (Photo: after O. Demus)
13. Osbalt Kitell: *Lid of the former tomb of Bishop Krištof Ravbar*, 1527. Gornji grad, parish church of sv. Mohor and sv. Fortunat (Photo: M. Smerke)
14. Osbalt Kitell: *Shorter side of the tomb of Bishop Krištof Ravbar*. Gornji grad, parish church of sv. Mohor and sv. Fortunat, lapidary. (Photo: J. Klemenčič)
15. Osbalt Kitell: *Fragment of a pilaster with a relief of a holy bishop*. Gornji grad, parish church of sv. Mohor and sv. Fortunat, lapidary (Photo: J. Klemenčič)
16. Osbalt Kitell (?): *Epitaph for Provost Sebastian Schnepf*, before 1524. Passau, church of Sv. Nikolaj. (Photo: after V. Liedke)
17. Osbalt Kitell (?): *A Saint (Saint Barbara?)*. Tomaška vas, succursal church of sv. Tomaž. (Photo: P. Vernik)
18. Osbalt Kitell: *Epitaph for Janez Kacijanar*. Gornji grad, parish church of sv. Mohor and sv. Fortunat (Photo: after E. Cevc)
19. Osbalt Kitell: *Figural console with a male bust*. Ljubljana, Mestni muzej. (Photo: after E. Cevc)
20. *Figure of a Saint* (from Prapreče pri Lukovici). Ljubljana, Narodna galerija. (Photo: Narodna galerija)
21. *Epitaph for Bishop Frančišek Kacijanar*. Gornji grad, parish church of sv. Mohor and sv. Fortunat. (Photo: after E. Cevc)
22. *Epitaph for Vilhelm Villanders*. Novo mesto, Franciscan monastery. (Photo: after E. Cevc)