

Katarina Šmid, Koper
**KIP SV. LOVRENCA
 V NARODNI GALERIJI –
 DELO IZ KROGA TILMANA
 RIEMENSCHNEIDERJA?**

Kip sv. Lovrenca, ki ga hrani Narodna galerija v Ljubljani, meri 115,5 x 47 x 25,5 cm in je izdelan iz lipovega lesa. Prvotno naj bi stal na glavnem oltarju župnijske cerkve sv. Lovrenca v Stranica pri Konjicah, kasneje se omenja v kapeli v Bukovju poleg Frankolovega, nato je bil hranjen v župnišču v Stranica. V Narodno galerijo je prišel decembra 1974 kot posojilo Župnijskega urada v Stranica.¹

Prvi se je z njim ukvarjal Emilijan Cevc, ki je kip postavil v 70. leta 15. stoletja. Svoje teze glede datacije je ob razstavi gotske plastike leta 1973 spremenil in kip datiral okoli leta 1490.² V recenziji ob razstavi se je oglasil Dieter Grossman. Cevčeve teze je v veliki meri z dodatnimi primerjavami prevzela Vesna Velkoverh Bukilica v katalogu razstave *Gotika v Sloveniji*, ki ji je v recenziji odgovoril Frank Matthias Kammel. Teze Vesne Velkoverh Bukilice pa je prevzel še Tomislav Vignjevič.³

Sv. Lovrenc ima mladosten obraz brez gub z majhnimi, navzdol ukrivljenimi ustnicami, jamičasto brado, ozkim nosom in otož-

¹ Jože CURK *Sakralni spomeniki na območju občine Slovenske Konjice*, Celje 1967 (Topografsko gradivo, IV), p. 40; Emilijan CEVC, *Poznogotska plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1970, p. 44; Vesna VELKOVERH BUKILICA, Sv. Lovrenc, *Gotika v Sloveniji* (Ljubljana, Narodna galerija, 1. 6.–1. 10. 1995, ed. Janez Höfler), Ljubljana 1995, p. 204, cat. 102; Tomislav VIGNJEVIČ, Srednji vek in 16. stoletje, *Narodna galerija. Vodnik po stalni zbirki. Slikarstvo in kiparstvo v Sloveniji od 13. do 20. stoletja* (ed. Barbara Jaki), Ljubljana 1998, pp. 9, 19.

² CEVC 1970, cit. n. 1, p. 44; Emilijan CEVC, *Gotska plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1973, p. 123. Datacijo sta prevzela tudi Velkoverh Bukilica in Vignjevič (VELKOVERH BUKILICA, cit. n. 1, 1995, pp. 204–205; VIGNJEVIČ 1998, cit. n. 1, p. 9).

³ CEVC 1970, cit. n. 1, p. 40; CEVC 1973, cit. n. 2, pp. 232, 123; Dieter GROSSMAN, Gotska plastika v Sloveniji, *Sinteza*, XXX, XXXI, XXXII, 1974, p. 121; Frank Matthias KAMMEL, Gotik in Slowenien, *Journal für Kunstgeschichte. Die internationale Rezensionszeitschrift*, II, 1998; Frank Matthias KAMMEL, Janez Höfler (ed.): *Gotika v Sloveniji, Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. XXXIV, 1998, p. 260; VELKOVERH BUKILICA 1995, cit. n. 1, pp. 204–205; VIGNJEVIČ 1998, cit. n. 1, p. 9.



1. Sv. Lovrenc iz Stranic pri Konjicah, Narodna galerija Ljubljana, 1490–1495



2. Sv Lovrenc iz Stranic pri Konjicah,
glava



3. Sv Lovrenc iz Stranic pri Konjicah,
pogled od strani

nimi, majhnimi očmi. Glavo, nagnjeno proti levi, uokvirjajo polžasti kodri. V nasprotju z nagibom glave se telo nagiba proti desni in ustvarja labilen stojni motiv. Desnica, ki je od zapestja navzdol odlomljena, je stegnjena ob telesu in je najverjetneje nekoč držala raženj, levica mu skrčena počiva na prsih, privzdiguje dalmatiko in s tem ustvarja gubo oblačila, v njej pa je nekoč držal palmo mučeništva.⁴ Svetnik je oblečen v diakonsko dalmatiko, obrobljeno z resicami, nad katerimi je vrvičast obšiv. Med obema obšivoma se nahajajo še enakomerno razporejeni

⁴ Curk še piše, da je ležala v kapeli v Bukovju ob kipu (Curk 1967, cit. n. 1, p. 40), vendar gre najverjetneje za novejši dodatek, saj se nikjer ne omenja, kaj naj bi se z njo zgodilo.

okrogli izbočeni okraski. Spodnji del plašča pada plosko navzdol. Medtem ko je zgornji del bolj razvihran in na desni ustvarja zavoj, se leva stran guba v ostrih gubah v obliki črke V. Kip je obdelan le s sprednje strani, zadaj je votel in je tako verjetno služil kot osrednji kip oltarja. Figura je razen glave oguljena do lesa, poznajo pa se sledovi električnega orodja, s katerim so nestrokovno odstranili stare premaze. Polihromacija na obrazu je v veliki meri še originalna. Spodnji del podstavka je nepopoln in razžrt od insektov, del pa je odpadel med prevozom v fotolaboratorij. Desnica od zapestja navzdol ni ohranjena, na levisi pa manjka kazalec. Plastika je bila prvič restavrirana leta 1973, ko se je je lotil Viktor Povše iz Celja, drugič pa ob razstavi *Gotika v Sloveniji* leta 1995, ko jo je pod vodstvom Miladi Makuc-Semion restavriral Lidija Jelovec.⁵

Za pozni srednji vek je v habsburškem prostoru značilen porast kiparske produkcije, k čemur je pripomoglo obnavljanje cerkvenih zgradb in njihova modernizacija po turških vpadih v sedemdesetih in osemdesetih letih 15. stoletja, svoje pa so prispevale tudi bogate, zlati plemiške družine, bratovščine in cehi. Na poznogotsko umetnost v Vzhodnih Alpah so vplivali veliki umetniški centri v južni Nemčiji, ki so na veliko izvažali umetniška dela širom po Evropi, in sicer Straßburg, Ulm, Würzburg, Nürnberg in Augsburg. Posebno vlogo je odigral Ulm, kjer so delovale velike delavnice Jörga Syrlina starejšega, Jörga Syrlina mlajšega, Michela Erharta in Niklause Weckmanna, ki so, zlati Erhartova, s kiparskimi izdelki oskrbovale zgornje Švabsko, Allgäu, alpsko območje, Bavarsko, Južno Tirolsko in Kempten. Porast uvoženih kiparskih del iz Frankovske, Bavarske in Švabske na Štajerskem in Koroškem je posebej zaznaven okoli sredine devetdesetih let 15. stoletja, plastike pa so močno vplivale na domače rezbarje, ki so se na boljše ravni skušali približati velikim vzorom in modernejšim smericam ter se pri tem nemalokrat naslanjali na grafično predlogo.⁶

⁵ Restavratorski zapisnik v arhivu Narodne galerije (za vpogled v dokumentacijo se zahvaljujem restavratorju Andreju Hirciju).

⁶ Erich Egg, *Gotik in Tirol. Die Flügelaltäre*, Innsbruck 1985; Lothar SCHULTES, Plastik der Renaissance, *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Spätmittelalter und Renaissance in Österreich* (ed. Artur Rosenauer), III, München 2003, p. 303; Otto DEMUS, *Die spätgotischen Altäre Kärntens*, Klagenfurt 1991, p. 9; Michael ROTH, Jörg Syrlin d. Ä. Und Michel Erhart. Eine Einführung, *Michel Erhart & Jörg Syrlin d. Ä. Spätgo-*

V primerjavi z razširjenostjo ulmske plastike so bile plastike iz Nürnberga in Frankovskega dosti slabše zastopane, čeprav so bili trgovski stiki z Nürnbergom v 15. in še v 16. st. zelo živahni.⁷ Uvažanje je, kar se umetniških del tiče, bilo sporadično. Eno redkih del nürnberške proveniencije v bližnjem geografskem prostoru predstavlja slika *Kristus na Oljski gori* iz Koritnega nad Čadramom, pripisana krogu Michaela Wolgemuta.⁸ V južno nemško območje bi se dalo uvrstiti še dva keliha, katerih prvi iz sredine 15. stoletja je v podružnični cerkvi sv. Miklavža v Koritnem nad Čadramom. Po svojem izgledu močno spominja na neki kelih iz cerkve sv. Lovrenca v Nürnbergu. Drugi, ki je last konjiške cerkve sv. Jurija, pa je postavljen v drugo polovico 15. st. in je po tradiciji tja prišel iz razpuščenega žičkega samostana, za kar pa ni pravih dokazov.⁹

tik in Ulm (Ulm, Ulmer Museum, 8. 9.–17. 11. 2002, edd. Brigitte Reinhardt, Stefan Roller), Stuttgart 2002, p. 11; Georg PILTZ *Deutsche Bildhauerkunst*, Berlin 1962, p. 215; Karl von THURNLACKH GARZAROLI, *Mittelalterliche Plastik im Steiermark*, Graz 1941, p. 73; ČEVČ 1970, cit. n. 1, p. 42; Alfred SCHÄDLER, An Unknown Late Gothic Masterpiece. The Adoration of the Magi by Niclaus Weckmann the Elder, *Apollo*, CXXIX/325, 1989, p. 173. O velikosti ulmskih obrtnih delavnic sta se ohranili dve listini iz leta 1517 in 1527 (Gerhard WEILANDT, Die Ulmer Künstler und ihre Zunft, *Meisterwerke Massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500*, (Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, Altes Schloß, 11. 5.–1. 8. 1993, ed. Gerhard Weilandt), Stuttgart 1993, pp. 383–384).

⁷ Za trgovske stike in pomembnejše trgovske družine cf. Richard KLIER, Beziehungen Nürnbergs zu Pettau im fünfzehnten Jahrhundert, *Süddeutsches Archiv*, IX, 1967, pp. 83–100.

⁸ Sliko je zaradi grba bržkone naročil konjiški župnik Valentin Fabri, na originalnem okvirju, ki je žal izgubil ob kraji slike leta 1988, pa je bila letnica 1495, ki torej označuje datum ante quem (Janez HÖFLER, *Kristus na Oljski gori. Poznogotska tabla s Koritnega nad Čadramom*, Ljubljana 2001 (Knjižnica Narodne galerije, Študijski zvezki, VII). Za delo Wolgemutovega kroga jo je sicer ob napačni primerjavi označil že Stegenšek (Avguštin STEGENŠEK, *Kristus na Oljski gori v Čadramu, Ljubitelj krščanske umetnosti*, I, 1914, pp. 3–11), medtem ko Karin Leitner atribucijo Wolgemutovemu krogu postavi pod vprašaj in sliko glede na značaj krajinskega ozadja pripiše alpskemu prostoru (Karin LEITNER, s. v. *Kristus na Oljski gori, Gotika v Sloveniji* (Ljubljana, Narodna galerija, I. 6.–1. 10. 1995, ed. Janez Höfler), Ljubljana 1995, pp. 334–335, cat. 191).

⁹ Marjetica SIMONITI, s. v. 1.3.5. Kelih, *Gotika v Sloveniji. Svet predmetov*, (Ljubljana, Narodni muzej, I. 6.–1. 10. 1995, ed. Maja Lozar Štamcar), Ljubljana 1995, pp. 106–107; Marjetica ŠETINC, *Zlatarstvo na slovenskem Štajerskem*, Maribor 1971, p. 29.

Že samo zaradi velikega uvoza ulmskih del v alpske dežele, ki je sprožil posnemanje sloga Erhartove delavnice pri domačih mojstrih, je Emilijan Cevc kot prvi kip sv. Lovrenca iz Stranic v Katalogu ob razstavi gotske plastike v Sloveniji pripisal vplivu ulmske plastike in sklepal, da bi morda bil posnet po grafični predlogi pod vplivom ulmske plastike in Michela Erharta.¹⁰

Cevčeva opažanja je v katalogu *Gotika v Sloveniji* prevzela in s primerjavami nadgradila Vesna Velkovrh Bukilica, ki je v »zelo grafično poudarjenem gubanju draperije« videla izhodišče v Schongauerjevih grafikah in ga primerjala z draperijo kipov na zahodnem portalu ulmske stolnice iz časa okoli 1500.¹¹ Držo, razmerje med lupino in vzorcem gub draperije ter obrazni tip je primerjala s porenskimi predelavami grafičnih listov Mojstra E. S. in izpostavila kip sv. Boštjana iz okoli 1460–1470 v berlinskih Državnih muzejih, ki velja za strašburško delo.¹² Kot avtorja je za kip sv. Lovrenca z vprašajem predla-

¹⁰ CEVC 1973, cit. n. 2, p. 123. V zasuku telesa, ki ga poudarjajo dvignjen rob oblačila in vzpenjanje gub v obliki črke V ter plapolajočem hrbtnem delu tunike in prostem ploskem padanju spodnjega dela oblačila, je Cevc v prejšnji obravnavi (CEVC 1970, cit. n. 2, p. 44) videl podobnosti s Pacherjevimi kompozicijskimi rešitvami, pri čemer je izrecno poudaril, da ne gre za nobeno soodvisnost. Za primerjavo je podal grafiko Mojstra A. G. na kanonskem listu v würzburškem misalu iz leta 1481, in sicer figuro sv. Janeza pod križem, ob kateri pa je zopet poudaril, da je plastika verjetno starejša, in jo postavil v sedemdeseta leta 15. st (CEVC 1970, cit. n. 1, p. 44). Grafika se naslanja na Schongauerjevi Križanji (L. 14, L. 27), pri čemer je zlasti očitna navezanost na velikokrat posneto figuro Janeza Evangelista, ki je bila ena pogosteje uporabljenih predlog pri Tilmanu Riemenschneiderju in njegovi delavnici.

¹¹ VELKOVRH BUKILICA 1995, cit. n. 1, p. 204. Plastiko zahodnega portala ulmske stolnice je izdelal Niklaus Weckmann z delavnico (Claudia LICHTER in blühender Kunstbetrieb – Die Werkstatt des Niklaus Weckmann, *Meisterwerke Massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500* (Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, Altes Schloß, 11. 5.–1. 8. 1993, ed. Gerhard Weilandt), Stuttgart 1993, pp. 97–99; WEILANDT 1993, cit. n. 9, p. 456). O vlogi in vrednotenju Niklause Weckmanna cf. še Alfred SCHÄDLER, Nielaus Weckmann – Bildhauer zu Ulm, *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, XLIII, 1992, pp. 39–92.

¹² Najprej se je mislilo, da je bakrorez narejene po kipu (Eva ZIMMERMANN, s. v. Hl. Sebastian, *Spätgotik am Oberrhein. Meisterwerke der Plastik und des Kunsthandwerks 1450–1530* (Karlsruhe, Badisches Landesmuseum Karlsruhe, 4. 7.–5. 10. 1970, ed. Ernst Petrasch), Karlsruhe 1970, pp. 87–88, cat. 12), zdaj pa se izpostavlja hipotezo, da bi bakrorez služil za

gala kakovostnega štajerskega rezbarja, ki se je zgledoval »morda po neposrednih švabskih zgledih (najverjetneje prevedenih v grafično predlogo).«¹³ Domnevo o kakovostnem štajerskem rezbarju je podkrepila z v duhu časa predelanimi Multscherjevimi in Erhartovimi vzori v ulmski umetnosti, ki se kažejo v obraznem tipu in draperiji plašča sv. Lovrenca z oltarja v Wasseraifingenu, nastalem okoli leta 1530.¹⁴ Ob primerjavi z oltarjem v Wasseraifingenu je obenem opozorila še na globoko usidranost švabskih zgledov, največkrat prevedenih v grafične predloge, v štajersko kiparstvo, pri čemer se je opirala na podobnosti v pojmovanju deloma realističnih obraznih potez in sorodnosti v odnosu telesa in draperije v kipu sv. Magdalene v graškem Joanneumu, datiranem okoli let 1520 do 1530.¹⁵ Na negotovost te atribucije opozori tudi dejstvo, da ne na Štajerskem in ne na Koroškem ni bilo moč zaslediti nobenega drugega kipa, ki bi v zadostni meri spominjal na straniškega sv. Lovrenca.

Kot drugo možno južnonemško izhodišče se pojavlja Frankovsko, določneje delavnica Tilmana Riemenschneiderja v Würzburgu. Na Tilmana Riemenschneiderja je prvi opozoril Dieter Grossman v recenziji razstave *Gotska plastika* v Sloveniji leta 1975.¹⁶ Nanj se je navezal Frank Matthias Kammel v recenziji kataloga *Gotika v Sloveniji* in za izhodišče namesto preko štajerskega rezbarja prevzetih švabskih zgledov postavil Frankovsko ter plastiko tesno povezal z zgodnjim opusom Tilmana Riemenschneiderja, pri čemer je opozoril na njegove zgodnejše alabastrne figure, kip pa naj bi sem torej prišel iz južne Nemčije.¹⁷

vzor plastiki (Janez HÖFLER, *Der Meister E. S. Ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts*, Regensburg 2007, pp. 127–128).

¹³ VELKOVRH BUKILICA 1995, cit. n. 1, p. 205.

¹⁴ Tu gre po vsej verjetnosti za avtoričino napako, saj so na tem oltarju le figure Marije z otrokom, sv. Štefana in sv. Mateja. Avtorica je najverjetneje mislila na sv. Štefana.

¹⁵ Gottfried BIEDERMANN, Hl. Maria Magdalena, *Katalog der mittelalterlichen Kunst. Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum*, Graz 1982, pp. 287–289, cat. 185.

¹⁶ :»... Poleg teh del so še druga, ki nas spominjajo, ko jih pogledamo, na geografsko oddaljena dela, npr. na Tilmana Riemenschneiderja obenem s švabskimi (?) in srednjerenskimi elementi (sv. Lovrenc iz Stranic)« (GROSSMAN 1974, cit. n. 3, p. 121).

¹⁷ KAMMEL 1998, cit. n. 3, pp. 258–261. Tilman Riemenschneider je bil vodilni južnonemški kipar, ki je deloval med letoma 1480 in 1520. Središče njegovega delovanja in sedež delavnice je bil Würzburg. Kmalu je

Pri primerjanju kipa sv. Lovrenca iz Stranic s kiparskim opusom Tilmana Riemenschneiderja in njegove delavnice stopi v ospredje nekaj ključnih lastnosti, stalno prisotnih predvsem v zgodnjih delih tega južnonemškega kiparja in delavnice, ki so opazne tudi pri sv. Lovrencu iz Stranic. Posebej velja poudariti labilni stojni motiv v odmevu S linije in zamišljen obraz s polžastimi kodri, ki je pri straniškem kipu, sodeč po restavratorskem poročilu, še najbolj intakten z ohranjeno originalno polihromacijo, ustaviti pa se velja tudi pri načinih upodobitve sv. Lovrenca v Riemenschneiderjevi delavnici.¹⁸ Poleg stojnega motiva z rahlo negotovo držo, ki je postal tipična značilnost Riemenschneiderja in njegove delavnice skozi njeno celotno delovanje, se je mojster nemalokrat posluževal tudi enakega oblikovanja oblačil ter obraznih tipov, zlasti pri diakonih in svetnikih. Ta rahlo konzervativni in stereotipni stil je bil zapovedan tudi pri njem delujočih pomočnikih in vajencih, ki so potem, ko so zapustili delavnico, reminiscence nanj raznesli po Würzburgu in spodnjem Frankovskem.¹⁹

V obravnavanju obraza so v prvi vrsti izpostavljeni angeli, ki so pogosto ob oltarjih ali pa nastopajo samostojno oz. v paru kot svečenosci. Ti angeli so večinoma vsi oblečeni v diakonsko dalmatiko s kapuco, obšito z resicami. Na sv. Lovrenca iz Stranic spominja predvsem zasanjan in odmaknjen brezizrazni obraz s polžastimi kodri, ozkim nosom, majhnimi usti in luknjico v bradi, ki je z manjšimi variacijami

okoli sebe osnoval veliko delavnico, ki je bila največja in najvplivnejša v Würzburgu z okolico, v njej pa niso delali le iz lipovine, pač pa tudi iz drugega lesa, marmorja, peščenjaka, alabastra, izdelovali pa so še modele za zlatarsko obrt. Delavnica je masovno izdelovala razpela, angele, ki nosijo sveče retablov, poleg tega pa je postavila tudi standardne tipe za detajle na glavah in dlaneh ter vzorce draperije za manjše figure, ki so verjetno bili na voljo v risbah, v lesu in morda celo v modelih iz ilovice.

¹⁸ Sv. Lovrenc spada med najpogosteje upodobljene svetnike v opusu Tilmana Riemenschneiderja in njegove delavnice, na kar je brez dvoma vplivalo dejstvo, da je bil sv. Lovrenc zavetnik Würzburgu bližnjega Nürnberga, patron tamkajšne cerkve ter hkrati tudi zavetnik würzburškega škofa Lovrenca von Bibra (1495–1519).

¹⁹ Heinz STAFSKI, Ein unbekanntes Werk des "Malerknechts" Tilman Riemenschneider, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XLIII/3, 1980, p. 306; Iris KALDEN, *Tilman Riemenschneider – Werkstattleiter in Würzburg. Beiträge zur Organisation einer Bildschnitzer- und Steinbildhauerwerkstatt im ausgehenden Mittelalter*, Ammersbek bei Hamburg 1990, pp. 96–97; SCHÄDLER 1989, cit. n. 9, p. 174.



4. Tilman Riemenschneider, Angel svečonosec, Victoria and Albert Museum, London, 1490–1500



5. Tilman Riemenschneider, Angel svečonosec, Victoria and Albert Museum, London, 1490–1500, glava

skupen domala vsem angelom, narejenim v zgodnjem Riemenschneiderjevem obdobju do okoli leta 1505. Njihova tipska oblikovanost in nižja kvaliteta kažeta na delavniško delo in množično produkcijo. Posebej nanj spominja klečeči angel svečonosec iz Victoria and Albert Museum v Londonu, datiran v čas med leti 1490 in 1500 in pripisan Riemenschneiderju oz. njegovi delavnici.²⁰ Njegov obraz z ozkim nosom, majhnimi usti, luknjico v bradi in z za spoznanje daljšo pričesko s skoraj identično razporejenimi kodri, ki obkrožajo obraz z resnobnim in rahlo brezizraznim pogledom, med vsemi ostalimi obravnavanimi deli še najbolj spominja na obraz sv. Lovrenca iz Stranic njemu ga pri-

²⁰ Claudia LICHTÉ Leuchterengel, *Tilman Riemenschneider. Werke seiner Blütezeit* (Würzburg, Mainfränkisches Museum, 24. 3–13. 6. 2004, ed. Claudia Lichte), Regensburg 2004, pp. 293–294, cat. 41; Michael BAXANDALL, *German Sculpture 1480–1530*, London 1974, p. 46.



6. Tilman Riemenschneider, Marija Magdalena in angeli, oltar Marije Magdalene, Bayerisches Nationalmuseum München (iz Münnerstadta), 1490–1492

bliža še diakonska dalmatika, ki jo je Riemenschneider velikokrat uporabil kot oblačilo angelov.

Nadaljne podobnosti se opazijo pri figurah glavnega oltarja cerkve sv. Marije Magdalene v Münnerstadtu, za katerega je bila pogodba s Tilmanom Riemenschneiderjem sklenjena 26. junija 1490.²¹ Na njem so angeli za spoznanje bolj shematični, njihovi obrazi in frizure pa se kljub temu, da ustrezajo istemu tipu, med seboj rahlo razlikujejo,

²¹ Pogodba je objavljena v Hans HUTH, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, Darmstadt 1967, pp. 118–120.

in napeljujejo na to, da je pri njihovi izdelavi moralo sodelovati več rezbarjev. Podoben izraz na obrazu imata tudi Marija Magdalena in sv. Elizabeta Thürinška iz istega oltarja, le da gre pri njima za višjo kvaliteto, kar se najprej vidi pri obravnavi telesa oz. draperije, medtem ko obrazne poteze še zmeraj močno spominjajo na Lovrenčeve z ozkim nosom, majhnimi usti in mandljastimi očmi.

Ta obrazni tip na kasneje narejenem oltarju v kapeli Svete krvi v cerkvi sv. Jakoba v Rothenburgu a. d. Tauber, nastalim med 1501–1504/05, že polagoma izginja in se umika podolgovatim obrazom s poudarjenimi ličnicami, večjimi usti ter širšimi nosovi in bolj poudarjeni kodri.²² Poleg obrazov so se spremenila tudi telesa protagonistov, ki so se skoraj manieristično razpotegnila v višino, s čimer se ustvarja občutek ekspresivnosti. Vse te lastnosti že vodijo v njegovo kasnejše obdobje, kjer se le še stopnjujejo. Na starejši in konzervativnejši tip se med vsemi figurami oltarja še najbolj naslanjajo angeli, ki so ohranili vso zamišljenost, v skladu s poznejšim časom nastanka pa imajo že podolgovat obraz in bujnejšo pričesko z večjimi in bolj zavitimi kodri. Že zapažena odstopanja se v nadaljnjih delih le še stopnjujejo, tako da v oltarju z Marijinim vnebovzetjem v Creglingenu, narejenim med 1505 in 1510, ali pa v kipu Marije Magdalene iz Acholshausna, narejenim okoli leta 1505,²³ le še zasledimo odmeve zgodnjih del, ki se vidijo v obraznih potezah Marije Magdalene in osrednje figure Marije ali na reliefu Marije iz skupine Oznanjenja iz istega oltarja. Obraz je v teh primerih tu postal podolgovat, a še vedno idealiziran, drugačno je tudi obnašanje draperije, medtem ko ostanejo rahlo navzdol zakrivljene ustnice in dolg ozek nos še zmeraj enaki.

Naslednja izpostavljena lastnost je stojni motiv z rahlo labilno držo, kjer se figura z boki nagiba v eno, z glavo pa v drugo stran, najočitneje viden pri Riemenschneiderjevih upodobitvah sv. Sebastijana in sv. Janeza Evangelista pod križem, pogostima likoma v njegovem opusu in opusu delavnice. Ta razgibana, a labilna stoja, je postala razpoznavni znak Riemenschneiderja in njegove delavnice, saj je bil pri

²² Pogodba je bila sklenjena 15. aprila 1501, njeni deli pa so objavljeni v Michael BAXANDALL, *Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, London 1980, pp. 172–179.

²³ Hanswernfried MUTH, *Tilman Riemenschneider. Die Werke des Bildschnitzers und Bildhauers, seiner Werkstatt und seines Umkreises im Mainfränkisches Museum Würzburg*, Würzburg 1982, p. 134.



7. Tilman Riemenschneider, Sv. Sebastijan, Bayerisches Nationalmuseum München, 1490



8. Tilman Riemenschneider in delavnica, Sv. Sebastijan, c. sv. Lovrenca, Gabolshausen 1515–1520

spreminjaju načina gibanja dokaj konzervativen in se je te drže oklepal praktično od začetka do konca umetniškega ustvarjanja, prav tako pa so jo posvojili tudi njegovi učenci in delavnica. Bolj kot v reliefih pride do izraza v obli plastiki, kjer je opaznejša in močneje poudarjena v zgodnjih delih, kakor npr. pri sv. Sebastijanu iz okoli 1490, hranjenim v Bayeri-

sches Nationalmuseum v Münchnu,²⁴ ki se z bokom nagiba v desno, z glavo pa v levo stran. Kasnejša dela, kot npr. sv. Sebastijan, izdelan okoli 1510, iz muzeja v Würzburgu, so nagnjeno držo že precej omilila in se kaže le še v nagnjeni glavi ali izstopajočem kolenu, čeprav labilna drža ni nikdar zares zapustila Riemenschneiderjeve delavnice. Naslednji dve figuri sv. Sebastijana iz poznega obdobja med okoli 1515 in 1520 iz cerkve sv. Jakoba Starejšega iz Großlangheima oz. cerkve sv. Lovrenca iz Gabolshausna sta si, kar se postavitve tiče, zelo podobni in sta skoraj zrcalni posnetek druga druge.²⁵ Njuna drža z nagibajočo se glavo in boki spominja poleg nagnjenega telesa na straniški kip že v tem pogledu, da imata eno roko iztegnjeno ob telesu, druga pa je v komolcu pokrčena in skrita za hrbtom.

Tudi upodobitve ostalih svetniških figur, kakor denimo sv. Lovrenc iz Clevelanda ali skupina apostolov iz Marijine kapele v Würzburgu in sv. Janez Evangelist pod križem iz Auba, so nagnjenost telesa kazale v labilni drži v S liniji, kjer sta bok in glava le za spoznanje nagnjena vsak v svojo stran, kar povzroča občutek negotove stoje. Podobno razgibana je še Marija z otrokom, datirana med leti 1490 in 1495 iz Bregenza, ki z levico privzdiguje zgornji del plašča, medtem ko spodnji del oblačila plosko pada navzdol. Na sv. Lovrenca iz Stranic spominja še nagnjena glava z majhnimi usti, ozkim nosom, izstopajočo bradico in majhnimi očmi, kar ponovi še Marija z otrokom iz Kunsthistorisches Museum na Dunaju, datirana okoli 1495.²⁶

²⁴ O sv. Sebastijanu iz Bayerisches Nationalmuseuma v Münchnu Eike OELLERMANN, Technologischer Untersuchungsbericht, *Tilman Riemenschneider: Frühe Werke* (Würzburg, Mainfränkischen Museum, Würzburg 5. 9. – 1. 11. 1981, ed. Peter Bloch), Regensburg 1981, pp. 169-170; Alfred SCHÄDLER, Hl. Sebastian, *Tilman Riemenschneider: Frühe Werke* (Würzburg, Mainfränkischen Museum, Würzburg 5. 9.–1. 11. 1981, ed. Peter Bloch), Regensburg 1981, pp. 168–169, cat. 26.

²⁵ Michael KOLLER, s. v. Heiliger Sebastian, *Tilman Riemenschneider. Werke seiner Glaubenswelt* (Würzburg, Mainfränkisches Museum, 24. März–13. Juni 2004, ed. Jürgen Lenssen), Regensburg 2004, pp. 294–295, cat. 294.

²⁶ Iris KALDEN-ROSENFELD, *Tilman Riemenschneider. The Sculptor and his Workshop*, Königstein 2004, p. 129; Hartmut KROHM, Zur Methode und Ergebnissen des Forschungsprojektes – das Problem der künstlerischen Herkunft, *Tilman Riemenschneider: Frühe Werke* (Würzburg, Mainfränkischen Museum, Würzburg 5. 9.–1. 11. 1981, ed. Peter Bloch), Regensburg 1981, pp. 15–16.



9. Tilman Riemenschneider, Sv. Lovrenc, Cleveland, 1490–1492



10. Tilman Riemenschneider, Janez Evangelist, cerkev Marijinega Vnebovzetja, Aub, ok. 1500

Za figuro sv. Lovrenca, ki je bil pogosto upodobljen svetnik v Riemenschneiderjevem opusu, se je Riemenschneiderjeva delavnica posluževala bolj ali manj enakih formul in jih je v skladu s časom nastanka ali večjim deležem delavnice le za spoznanje spreminjala. Svetnik je bil upodobljen stoječ z vstran nagnjeno glavo in boki, oblečen v največkrat malo pod kolena segajočo diakonsko dalmatiko s kapuco, obšito

na spodnjem robu in okoli rokavov ali po vseh robovih z resicami, ki jo kdaj privzdiguje z roko, s katero si prižema na prsi knjigo ali palmo mučeništva. Druga roka mu največkrat počiva iztegnjena ob telesu in drži raženj. V zgodnejših letih delavnice je diakon upodobljen kot mladenič in se pri obrazu največkrat naslanja na Schongauerjevo figuro sv. Janeza pod križem (L. 14, L. 27), medtem ko je v poznih delih prikazan v srednjih letih, vseskozi pa ga zaznamuje kodrasta pričeska, kjer so na zgodnejših plastikah kodri manjši, kasneje pa se povečujejo.

Riemenschneiderjev sv. Lovrenc, ki se nahaja v Museum of Art v Clevelandu, se postavlja v čas okoli 1490–1492. Podobnosti med obema Lovrencema so opazne v nagnjenosti telesa na desno, obrazu, ki je pri svetniku iz Clevelanda bolje modeliran z izstopajočimi ličnicami, daljšim in večjim nosom ter z boljše nakazano partijo okoli oči.²⁷ Naslednji kip sv. Lovrenca je hranjen v cerkvi sv. Lovrenca v Würzburg-Heidingsfeldu in je datiran okoli 1505–10. V primerjavi z Lovrencem iz Clevelanda je slabše kvalitete in je v večji meri ali v celoti delo delavnice.²⁸ Upodobljen je starejši kakor sv. Lovrenc iz Stranic, v kar nas prepričajo gube pod očmi in okoli brade ter povešena lica. Slogovno sta si oba Lovrenca podobna v načinu upodobitve z eno roko na prsih in drugo iztegnjeno ob telesu, kratki pričeski s polžastimi kodri ter negotovo držo z vstran nagnjeno glavo, ki jo Lovrenc iz Würzburga poudarja še z izstopajočim desnim kolenom. Iz poznega obdobja je sv. Lovrenc, datiran okoli 1510–15 iz cerkve sv. Jakoba Starejšega in sv. Antona v Großlangheimu, ki zaradi kasnejšega časa nastanka bolj odstopa od prejšnjih upodobitev sv. Lovrenca.²⁹ Njegova figura je razpotegnjena v višino in diakon je prikazan starejši, z razami na obrazu, vendar pa še zmeraj sledi istemu tipu postavitve z malo pod koleno segajočo dalmatiko, ki jo viha z levico, medtem ko desnica pritiska na prsi knjigo. Na sv. Lovrenca iz Stranic spominja v razgibani drži, položaju rok z eno

²⁷ Justus BIER, Two Statues: St. Stephan and St. Lawrence by Riemenschneider in the Cleveland Museum of Art, *The Art Quarterly*, XXIII, 1960, pp. 214–227; Jan NICOLAISEN, Die Werwendung der Kupferstiche Martin Schongauers in der Schnitzwerkstatt Tilman Riemenschneiders, *Le beau Martin. études et mises au point* (ed. Albert Châtelet), Colmar 1991, p. 272.

²⁸ Michael KOLLER, Heiliger Laurentius, *Tilman Riemenschneider. Werke seiner Glaubenswelt* (Würzburg, Mainfränkisches Museum, 24. März–13. Juni 2004, ed. Jürgen Lenssen), Regensburg 2004, p. 306, cat. 67.

²⁹ KOLLER 2004, cit. n. 25, p. 311, cat. 71.

iztegnjeno in drugo pokrčeno ter frizuro, ki je pri Lovrencu iz Großlangheima daljša in valovitejša, kar sovpada s pozno fazo Riemenschneiderja in njegove delavnice.

Podobnosti med stojnim motivom figur in pomanjkanje individualnih lastnosti v obdelavi obraza kažejo na velik delež delavnice in masovno produkcijo le-te, ki je zahtevala svoj davek v pomanjkanju osebnih karakteristik ter je za stranske figure ali manj pomembna naročila razvila isti obrazni tip s polžastimi kodri, odsotnim pogledom in majhnimi zaprtimi usti, kakršnega ima v skromnejši delavniški izvedbi tudi sv. Lovrenc iz Stranic. Postavitev figure in obravnavanje detajlov kažejo iste smernice, ki so se spreminjale tekom časa in se zlasti v zgodnejših delih opusa med 1490 in 1500 v zgoraj navedenih točkah izrazito skladajo s kipom sv. Lovrenca iz Stranic. Shematična obdelava obraza sv. Lovrenca iz Stranic v tem oziru spominja na dela zgodnje Riemenschneiderjeve delavnice, nastala med letoma 1490 in 1500 in bi se ga na podlagi primerjav lahko pripisalo delavniškim rokam. Sama mladostnost obraza bi lahko bila prevzeta po obrazu sv. Janeza pod Križem iz Schongauerjevih Križanj (L. 14, L. 27), ki se ga je za mladostni videz svojih figur pogosto posluževala tudi Riemenschneiderjeva delavnica. V njen opus ga nenazadnje uvršča še labilna drža, ki jo povzročata nagib glave v eno in bokov v drugo stran, kar ostane v Riemenschneiderjevih delih prisotno praktično ves čas in je ena najopaznejših karakteristik njegove plastike. Z Riemenschneiderjevim delovanjem kip sv. Lovrenca iz Stranic nenazadnje poveže tudi tip upodobitve sv. Lovrenca, saj ga je skoraj dosledno prikazoval stoječega, oblečenega v z resami obšito dalmatiko s kapuco, z ražnjem v iztegnjeni roki, medtem ko je druga roka počivala na prsih in stiskala palmo mučeništva, ki jo je prvotno držal tudi sv. Lovrenc iz Stranic. Na podlagi zgoraj obravnavanih figur, primerjav obrazov, drže in tipov postavitve sv. Lovrenca bi se dalo zaključiti, da bi bil kip sv. Lovrenca iz Stranic pri Konjicah lahko delo Riemenschneiderjeve delavnice v njeni zgodnji fazi med letoma 1490 in 1500.

Zaradi redke prisotnosti frankovskih del na našem in ožjem avstrijskem prostoru je še bolj zanimivo vprašanje, po katerih poteh in preko katerega posrednika sta sem prišla kip sv. Lovrenca iz Stranic in tabelna slika *Kristus na Oljski gori*. Straniško cerkev omenja v svojem popotnem dnevniku kancler oglejske kurije v Vidmu Paolo Santonino,

in sicer pravi, da so se na poti iz Slovenskih Konjic v Vitanje devetindvajstega maja 1487 ustavili še v cerkvi sv. Lovrenca v Stranica, kjer je škof posvetil novi oltar v čast sv. Lovrenca in na novo blagoslovil od Turkov onečaščena oltarja blažene Marije in Radegunde ter obenem še očistil cerkev in pokopališče.³⁰ Ob predpostavki, da se kot novi oltar pojmuje oltar s kipom ali le nov kip, bi bila plastika sv. Lovrenca datirana ante quem 1487, kar pa je ob primerjavi s sočasnim dogajanjem v južnonemški plastiki in v opusu Tilmana Riemeneschneiderja prezgodaj.

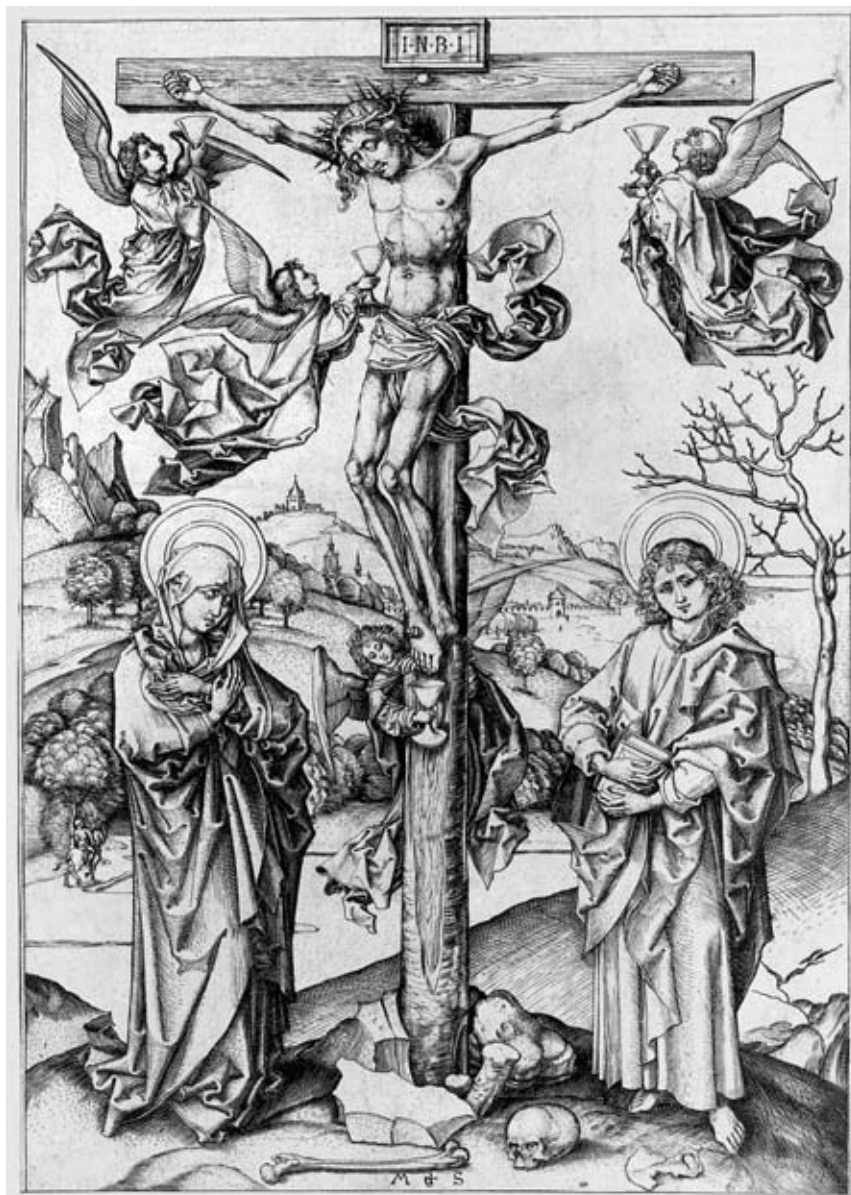
Sedanja župna cerkev sv. Lovrenca v Stranica, kjer naj bi na glavnem oltarju stal kip sv. Lovrenca, danes spada pod konjiško župnijo, kamor je prišla po odpravi savinjskega arhidiakonata leta 1786, leta 1789 pa je padla pod konjiški dekanat. Pred tem pa je spadala pod trajni vikariat in pozneje vikariatno župnijo sv. Petra in Pavla v Vitanju.³¹ Poleg straniške cerkve je pod patrocinij sv. Lovrenca v vitanjski župniji spadala še kapela v gradu Vitanje, najverjetneje v t. i. Novem gradu.³² V Vitanju sta bila dva gradova, t. i. Stari in t. i. Novi grad.³³ Leta 1488 je službo oskrbnika v Novem gradu prevzel Krištof Weissbriach, poveljnik cesarjeve vojske v bitki proti

³⁰ Paolo SANTONINO, *Popotni dnevniki 1485–1487*, Celovec – Dunaj – Ljubljana 1991, p. 85.

³¹ Fran KOVAČIČ, *Zgodovina Lavantinske škofije*, Maribor 1928, pp. 337–348; Ignaz OROŽEN, *Das Bisthum und die Diözese Lavant. Das Dekanat Neukirchen*, VIII, Marburg 1893, p. 378; Avguštin STEGENŠEK, *Konjiška dekanija*, Maribor 1909 (Umetniški spomeniki Lavantinske škofije, II), p. 1; Jože CURK, O umetnostni podobi nekdanje konjiške pražupnije, *Konjiško. 850 let pražupnije. 1146–1996* (ed. Anton Ožinger, Ivan Pajk), Slovenske Konjice 1996, pp. 199, 214.

³² Janez HÖFLER, *Trije popisi cerkva in kapel na Kranjskem in Slovenskem Štajerskem s konca 16. stoletja*, Ljubljana 1982, pp. 70–71; Janez HÖFLER *Gradivo za historično topografijo predjožefinskih župnij na Slovenskem. Koroška in Štajerska I (južno od Drave)*, VI, 1995, pp. 32–33.

³³ Oba gradova sta bila v lasti krških škofov, nad njima pa je nekdanj gospodoval rod Vitanjskih gospodov, krških ministerialov. Po njihovem izumrtju leta 1430 so ju krški škofje dajali v zakup različnim oskrbnikom, ki so večnoma bili isti za oba gradova, gospodarsko in upravno vlogo pa je vedno bolj prevzemal Novi grad, medtem ko je Stari grad bil prepuščen počasnemu propadanju. Kadar sedež krške škofije ni bil zaseden (1487–1491), sta bila gradova podrejena cesarju (Ivan STOPAR, *Gradovi, graščine in dvorci na slovenskem Štajerskem*, Ljubljana 1982, p. 576; Vincenc p. Zdravko JAKOP, *Kratka zgodovina Vitanja in župnije*, Ljubljana 2000, p. 24).



11. Martin Schongauer, Križanje (L. 14)

Turkom pri Beljaku, ki se je leta 1492 poročil z Elizabeto Liechtenstein in imel grad v oskrbi do smrti leta 1514. Stari grad pa je 23. februarja 1491 s cesarjevim privoljenjem dobil Štefan Haundorfer.³⁴ Glede na dejstvo, da je v Novem gradu nekdanj bila kapela sv. Lovrenca, bi se dalo sklepati, da je kip sv. Lovrenca iz Stranic prvotno stal v tej grajski kape- li in bi ga tako priskrbel tedanji oskrbnik Krištof Weissbriach, morda v zahvalo za zmago nad Turki pri Beljaku leta 1492 ali pa po turških vpa- dih na Štajersko leta 1494. K temu napeljuje tudi dejstvo, da straniška cerkev kot navadna podružnična cerkev ni bila dovolj pomembna ali bogata, da bi posedovala tako kvaliteten uvožen kip in bi v tem prime- ru uvoženo delo prej imela župna cerkev sv. Petra in Pavla v Vitanju, kjer pa ni izpričan kakšen pomemben in razgledan župnik ali domačin, ki bi ga na straniško cerkev vezali močnejši vzgibi. V Slovenskih Konji- cah je med letoma 1481 pa do smrti 1509 župnikoval v prvi vrsti zara- di gradbene dejavnosti znan župnik Valentin Fabri, pomemben tudi kot naročnik. Fabri je, skupaj z Martinom Pleščem, dekanom Velike brat- ovščine Matere božje na Dravskem polju in župnikom pri sv. Petru v Tinjah, zagotovo naročil tabelno sliko *Kristus na Oljski gori*. V cerkvi sv. Jurija v Slovenskih Konjicah pa je leta 1497 ustanovil najprej benefi- cij svetega Duha in nato še beneficij sv. Erazma in Sebastjana ter za konjiško cerkev kupil še kelih.³⁵ V konjiški cerkvi je takrat pri oltarju sv. Jakoba bil sedež vplivne Velike bratovščine Matere božje na Drav-

³⁴ Ignaz OROŽEN, *Das Bisthum und die Diözese Lavant. Das Archidiaconat Saunien oder Sannthal u. Draufeld*, III, Cilli 1880, p. 93; OROŽEN 1893, cit. n. 35, pp. 460–461.

³⁵ Njegova kariera se je začela vzpenjati leta 1481, ko je postal konjiški župnik, 1486 savinjski arhidiakon, 1496 je dobil še župnijo Vuzenica, leta 1497 je zasedel mesto dobrloveškega prošta in hkrati postal še podjun- ski arhidiakon. Umril je leta 1509. (OROŽEN 1880, cit. n. 38, pp. 18–19, 239–245; Albin VENGUST, *Valentin Fabri in njegova vloga v umetnosti pozne- ga srednjega veka na Slovenskem*, Ljubljana 1992 [diplomska naloga, tipko- pis], pp. 4–5, 51). Kar se tiče njegove izobraženosti oz. stikov s tujino je še mnogo nejasnosti, saj se njegovo ime ni pojavilo v matrikah dunajske uni- verze, zaradi dražjega šolanja pa je le malo verjetno, da bi se šolal na kaki drugi univerzi. K temu cf. Anton OŽINGER, *Slovenski študenti na dunajski univerzi v poznem srednjem veku (1365–1518)*. Diplomatska naloga, Ljublja- na 1974. O Fabrijevi gradbeni dejavnosti cf. še Matej KLEMENČIČ, *Župnijska cerkev v Konjicah in gradbena dejavnost Valentina Fabrija, Gotika v Slove- niji. Nastajanje kulturnega prostora med Alpami, Panonijo in Jadranom* (ed. Janez Höfler), Ljubljana 1995, pp. 111–121; VENGUST 1992, cit. n. 35.



12. Krog Michaela Wolgemuta, Kristus na Oljski gori. Narodna galerija Ljubljana, pred 1495

skem polju.³⁶ Glede na veliko število članov najuglednejših štajerskih rodbin in vplivnost le-te bi se dalo sklepati, da je kip sv. Lovrenca prišel na slovensko Štajersko s posredovanjem člana te bratovščine, k čemur napeljuje tudi nürnberška slika *Kristus na Oljski gori* s Koritnega nad

³⁶ Bratovščino je ustanovil Ortoľ IV. Konjški, pravila so ohranjena iz leta 1373. S svojim vplivom se je razprostirala vse od Celja do Maribora in od Vitanja do Majšperka, svoje člane pa je imela tako v vrstah plemstva kot pri meščanih (Jože MLINARIČ, *Cerkev na Slovenskem v srednjem veku, Zgodovina cerkve na Slovenskem*, Celje 1991, p. 87; Hans PIRCHEGGER, *Die Untersteiermark in der Geschichte ihrer Herrschaften und Gülden, Städte und Märkte*, München 1962, p. 140).

Čadramom, ki je nekdaj verjetno stala v konjiški župni cerkvi. Zaradi grba je neizpodbitno, da jo je naročil Fabri, motivika sama pa je sicer pogosta pri bratovščinah. Ker sta obe deli približno sočasni in frankovske provenience, je najverjetneje, da sta sem prišli preko istega posrednika, ki bi lahko bil član bratovščine iz vitanjske župnije in bi sliko tako prinesel po naročilu Fabrija kot župnika konjiške župnijske cerkve sv. Jurija, v kateri je bil tudi sedež Velike bratovščine Matere božje na Dravskem polju, hkrati pa bi zaradi lokalnih vzgibov poskrbel tudi za domačo cerkev, ki je zaradi turških vpadov najverjetneje ostala brez glavnega kipa. Bratovščinska povezava je sicer vprašljiva, ker se nikjer ne pojavi bratovščinski grb. Glede na dejstvo, da je Štajerska leta 1494 trpe-la turške napade, bi bila v tem primeru najverjetnejša letnica nastanka post quem 1494 oz. 1495, kakor je datirana tabelna slika *Kristus na Oljski gori*, ob predpostavki, da sta deli v ta prostor prišli istočasno.³⁷

Na podlagi zgoraj naštetih primerjav bi lahko zaključili, da je kip sv. Lovrenca iz Stranic pri Konjicah bržkone delo delavnice južnonemškega kiparja Tilmana Riemenschneiderja iz obdobja 1490–1500, še zmeraj pa ostaja odprto vprašanje, kako naj bi plastika prišla v naše kraje, pri čemer je skoraj zagotovo, da je prišla preko istega posrednika kakor slika Kristus na Oljski gori s Koritnega nad Čadramom in je najverjetneje stala v vitanjski grajski kapeli.

³⁷ V ta čas jo postavlja kasneje dodan grbovni ščitok župnika Valentina Fabrija in letnica 1495, ki se je nahajala na originalnem okvirju, ki pa je žal ob kraji slike leta 1988 izginil (HÖFLER 2001, cit. n. 11, p. 13), Stegenšek je letnico prebral kot 1497 (STEGENŠEK 1914, cit. n. 11, p. 7).

THE STATUE OF ST LAURENCE AT THE NATIONAL GALLERY: A WORK FROM THE CIRCLE OF TILMAN RIEMENSCHNEIDER?

Because Swabian artefacts were more frequently imported than Franconian ones, the statue of St Laurence, which has been kept at the Ljubljana National Gallery since 1974, has been attributed to a workshop from Ulm or to Erhart's circle, or was identified as a copy of a work by Erhart. Nevertheless, a more precise analysis shows that the work was made in the circle of Tilman Riemenschneider. Details that indicate this are the shape of the face, which is the best preserved part of the statue; a labile posture and several similarities in its manner of depiction with other statues of St Laurence from Riemenschneider's workshop. Tilman Riemenschneider did not much change the main characteristics of his style, such as the labile posture and the youthful face surrounded with curls. Moreover, his workshop had to observe a homogeneous style, which makes it difficult to distinguish between the individual artists.

Comparing these characteristics with contemporary statues from southern Germany, it becomes evident that the piece has several features in common with the early works of Tilman Riemenschneider, a sculptor from Würzburg, and his workshop. Consequently, St Laurence from the Ljubljana National Gallery was probably made in his workshop between 1490 and 1500. However the statue of St Laurence is not the only imported Franconian artefact in Styria and Carinthia, where Swabian works and local artefacts based on Swabian models or graphic prints prevailed. Another such work is the panel of Christ on the Mount of Olives. Because imported Franconian works are rare, the presence of two of them in a small geographic area may not be a coincidence, which raises the question of who commissioned them or mediated in their purchase.

It is difficult to determine the original site and identity of the commissioner, because it seems impossible that from the very beginning a statue of such quality would have been intended for the chapel-of-ease in Stranice, which later lent the statue to the National Gallery. The chapel was part of the parish of Sts Peter and Paul in Vitanje until 1786. Paolo Santonino mentions a new altar in the church of St Laurence in Stranice in his travel log, but this would be too early considering the development of German sculpture at that time. The painting "Christ on the Mount of Olives", kept at the Ljubljana National Gallery, comes from the same artistic circles and was previously located in Koritno above Čadram. Because of the coat-of-arms it was most probably commissioned by the Konjice priest Valentin Fabri, so it is possible that he commissioned the statue

of St Laurence at the same time. Nevertheless, this may not be true, because Stranice at the time was not part of the Konjice parish and moreover nothing is known about Valentin Fabri's connections with foreign lands.

Because of the small number of imported Franconian works and geographic vicinity of the two artefacts, the statue of St Laurence and the painting of Christ on the Mount of Olives were definitely obtained through the same middleman, possibly a member of the Great Society of the Mother of God from Dravsko Polje, which was based at the parish church of St George in Konjice. He probably obtained the painting on Fabri's request and at the same time provided St Laurence for the local church, which had probably lost its high altar statue during the Turkish raids. But the connection is questionable because there is no trace of the society's coat-of-arms in the most likely places.

Apart from the church of St Laurence, the chapel at the "New Castle" in Vitanje was also consecrated to the same saint. The castle was the property of the bishops of Gurk and was managed by Krištof Weissbriach from 1488 to his death in 1514. The statue may have been obtained in gratitude for the victory against the Turks at Villach in 1492 or after the Turkish raids of Styria in 1494. Nevertheless, no connections between Valentin Fabri and Franconia are documented and the riddle of the commissioner and middleman still remains unsolved.

Captions:

1. St Laurence from Stranice near Konjice, Ljubljana National Gallery, 1490–1495
2. St Laurence from Stranice near Konjice, side view
3. St Laurence from Stranice near Konjice, head
4. Tilman Riemenschneider, angel carrying a candle, Victoria and Albert Museum, London, 1490–1500
5. Tilman Riemenschneider, angel carrying a candle, Victoria and Albert Museum, London, 1490–1500, head
6. Tilman Riemenschneider, Mary Magdalene and angels, altar of Mary Magdalene, Bayerisches Nationalmuseum München (from Münnerstadt), 1490–1492
7. Tilman Riemenschneider, St Sebastian, Bavarian National Museum in Munich, c. 1490
8. Tilman Riemenschneider and his workshop, St Sebastian, church of St Laurence, Gabolshausen, 1515–1520
9. Tilman Riemenschneider, St Laurence, Cleveland, 1490–1492
10. Tilman Riemenschneider, St John the Evangelist, church of the Assumption of the Blessed Virgin, Aub, c. 1500
11. Martin Schongauer, Crucifixion (L. 14)
12. Circle of Michael Wolgemut, Christ on the Mount of Olives, Ljubljana National Gallery, before 1495