

Samo Štefanac, Ljubljana
PREDLOG ZA OSBALTA KITLLA

Ime Osbalta Kitlla je v slovenski umetnostni zgodovini znano šele od velike razstave gotskega kiparstva na Slovenskem leta 1973.¹ Ob pripravah nanjo je bil na hrbtni strani gornjegrajskega Andrejevega oltarja poleg letnice 1527 odkrit podpis, ki je dal pravo ime »Ravbarjevemu dvornemu kiparju« oziroma »Mojstru škofa Ravbarja«, kot ga je bil z zasilnim imenom poimenoval Emiljan Cevc (sl. 1).² Sicer pa se je Cevc že v svoji prvi študiji o poznogotski plastiki na Slovenskem zavedel kvalitete in pomena tega mojstra in v glavnih obrisih tudi načrtal njegov opus: poleg Andrejevega oltarja je prepoznal kot njegovo delo tudi nagrobnik škofa Krištofa Ravbarja, prav tako iz 1527, v njegov krog oziroma nasledstvo pa je uvrstil nagrobnike vojskovodje Janeza Kacijanerja in njegovega brata škofa Franciška (oboje v Gornjem Gradu) ter Viljema Vilandersa (Novo mesto, frančiškanska c.), poleg tega pa še nekaj manjših del.³ Slogovno je v mojstru prepoznal kiparja severne renesančne usmeritve in opozoril na njegova bavarska izhodišča; ugotovitve je povzel tudi v razstavnem katalogu leta 1973.⁴

Novo fazo raziskav o Kitllu predstavljajo spoznanja Jakoba Klemenčiča ob pripravah za razstavo *Gotika v Sloveniji* leta 1995 in pozneje še v nekaj prispevkih.⁵ Klemenčič se je pridružil Cevčevemu

¹ Emilijan CEVC, *Gotska plastika na Slovenskem* (Ljubljana, Narodna galerija, 1973), Ljubljana 1973, pp. 160–163.

² Emilijan CEVC, *Poznogotska plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1970, pp. 236–256.

³ Poleg nekaterih fragmentov v Gornjem Gradu velja omeniti poškodovani kip svetnika iz Prapreč pri Lukovici (Ljubljana, Narodna galerija) in figurarno konzolo v ljubljanskem Mestnem muzeju (CEVC 1970, cit. n. 2, p. 250).

⁴ CEVC 1973, cit. n. 1, pp. 160s.

⁵ Jakob KLEMENČIČ, Osbalt Kitell, *Gotika v Sloveniji* (Ljubljana, Narodna galerija, 1. 6.–1. 10. 1995), Ljubljana 1995, pp. 215–219; Id., Svetnica iz Tomaške vasi, *Koroški zbornik*, II, 1997, pp. 52–57; Id., Osbalt Kitell: nekaj novih atribucij, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. XXXVI, 1998, pp. 49–75; Id., Osbalt Kitell und seine Werkstätte in Slowenien, *Bayern und Slowenien in der Früh- und Spätgotik. Beziehungen. Anregungen. Parallelen. Erstes slovenisch-bayerisches kunstgeschichtliches Kolloquium* (edd. Janez Höfler – Jörg Träger), Regensburg 2003, pp. 199–209,

mnenju glede bavarskega porekla umetnika, a je izhodišča natančneje definiral in pri tem poudaril tudi njegovo pripadnost donavskemu krogu. Pri iskanju njegovih bavarskih umetnostnih korenin je šel še korak dlje, ko mu je prepričljivo pripisal nagrobnik prošta Sebastiana Schnepfa (Passau, c. sv. Nikolaja), ki je nastal pred letom 1524 in bi bil torej lahko Kitllovo delo iz obdobja pred prihodom na Kranjsko.⁶ Sicer pa je najpomembnejša dopolnitev kiparjevega slovenskega opusa kip svetnice iz Tomaške vasi v Mislinjski dolini.⁷ Atribucija je na prvi pogled sicer nekoliko presenetljiva, ker gre za leseno plastiko, vendar je treba upoštevati, da se je mojster na hrbtni strani Andrejevega oltarja podpisal kot »Osvalt Kitell Pildschnitzer«. Po tem podatku lahko celo sodimo, da je bil Kitell v prvi vrsti rezbar in da je bilo delo v kamnu pravzaprav sekundarna dejavnost: Klemenčič je tudi opozoril, da je krajinsko ozadje na Andrejevem oltarju pravzaprav obravnavano na način, ki bolj spominja na obdelavo lesenih kot kamnitih površin.⁸ Druga lesena plastika, ki jo je Klemenčič prepoznal kot Kitllovo delo, je skupina sv. Miklavža z dekletoma iz cerkve sv. Miklavža v Ojstrici nad Dravogradom.⁹ Vsekakor pomembna dopolnitev umetnikovega opusa, vendar bo dokončno sodbo o kvaliteti obeh močno preslikanih lesenih plastik mogoče podati šele po temeljitih restavratorskih posegih.

Spoznanje, da je Osvalt Kitell kipar, ki je delal tudi v lesu, odpira tudi možnost obogatitve umetnikovega opusa z novimi deli v prihodnosti: spomeniki lesene poznogotske plastike so na slovenskih tleh številnejši kot kamniti in o vseh strokovnjaki še niso izrekli dokončnega mnenja. Tak primer je tudi relief *Najdenja sv. Križa* na istoimenskem oltarju ob severni steni kora romarske cerkve Marijinega oznanje-

295–308. O problemu Kitlovega umetnostnega porekla cf. Hartmut KROHM, Die Skulptur der. sog. Donaueschule und der künstlerische Ursprung des Kristof-Ravbar-Bildhauers Osvalt Kitell, *Bayern und Slowenien in der Früh- und Spätgotik. Beziehungen. Anregungen. Parallelen. Erstes slowenisch-bayerisches kunstgeschichtliches Kolloquium*, (edd. Janez Höfler – Jörg Träger), Regensburg 2003, pp. 161–174.

⁶ Določeno skepso o atribuciji nagrobnika Sebastiana Schenpfa je izrazil KROHM 2003, cit. n. 5, p. 173.

⁷ KLEMENČIČ 1995, cit. n. 5, pp. 218s; cat. 117; KLEMENČIČ 1997, cit. n. 5.

⁸ KLEMENČIČ 1995, cit. n. 5, p. 218.

⁹ KLEMENČIČ 2003, cit. n. 5, p. 205 (delo je že Cevc povezal s svetnico iz Tomaške vasi: CEVC 1970, cit. n. 2, p. 260).

GRADIVO



1. Osbalt Kitell, *Mučeništvo sv. Andreja*, 1527, Gornji Grad, župnišče

nja v Crngrobu (sl. 2).¹⁰ Sam oltar je opisal že Janez Veider: leta 1753 ga je postavil mojster Henrik Hilarij Göttinger, pri tem pa, kot je ugotovil Veider, uporabil številne starejše dele.¹¹ Deloma so to arhitekturni elementi in posamezne figure, v katerih prepoznamo sestavine nekdanjega zlatega oltarja, starejša pa je tudi osrednja podoba. Veider jo je preprosto označil kot poznogotski relief, v podrobnejšo analizo pa se ni spuščal.¹² Pionir sistematičnega raziskovanja gotskega kiparstva na Slovenskem, Emilijan Cevc, se je zavedel kvalitete crngrobskega reliefa že v svoji prvi študiji in mu namenil kratko slogovno oznako: ni se natančneje izjasnil glede datacije, opozoril pa je na sorodnosti z bavar-

¹⁰ Sam relief meri v višino 104, v širino 30 in v globino 10,2 cm.

¹¹ Janez VEIDER, *Vodnik po Crngrobu*, Škofja Loka 1936, p. 46; za podrobnejšo analizo posameznih sestavin oltarja in za biografske podatke o Göttingerju cf. Sergej VRIŠER, *Baročno kiparstvo v osrednji Sloveniji*, Ljubljana 1976, pp. 123–125, 206.

¹² VEIDER 1936, cit. n. 11, pp. 40, 46.

sko plastiko, na »zarodke« sloga paralelnih gub, na podobnosti z deli Tilmana Riemenschneiderja, in to predvsem s prizori iz Kunigundine legende na cesarskem grobu v Bambergu, ob tem pa ni izključil možnosti povezave s salzburškim kiparstvom na prelomu 15. stoletja.¹³ Ta kratka oznaka, prav tako pa tudi njegove poznejše sodbe, zgovorno pričajo o Cevčevi negotovosti glede časovne in geografske umestitve reliefa: leta 1958 je povzel večino navedenih ugotovitev, a je odločneje postavil datacijo v čas okoli 1490: zanimivo je, da se v tekstu ni opredelil glede njegove proveniencije, v katalogu pa ga je označil kot salzburško delo.¹⁴ Več besed je reliefu namenil v študiji o poznogotski plastiki leta 1970, kjer ga je ponovno opredelil kot verjetno salzburško delo iz zadnjih let 15. stoletja in še enkrat opozoril na sorodnosti z Riemenschneiderjevimi deli.¹⁵ Relief je Cevc na kratko omenil tudi v članku o gotski plastiki na loškem ozemlju,¹⁶ še zadnjikrat pa je doživel predstavitev na razstavi *Gotska plastika na Slovenskem* leta 1973. Zapis v katalogu ponovno nazorno priča o Cevčevi negotovosti glede reliefa: v uvodni študiji je delo pogojno označil kot salzburško, v kataložnem delu je ob dataciji 1490–1500 omenil možnost, da gre za import iz Bavarske, medtem ko se je v podnapisu ob ilustraciji odločil za še bolj splošno oznako, da gre za delo vzhodnoalpskega rezbarja.¹⁷

Cevčeva negotovost ob crngrobskem reliefu *Najdenja svetega Križa* je razumljiva, saj na Slovenskem nimamo slogovno primerljivih kiparskih del s konca 15. stoletja, poleg tega pa analizo reliefa otežuje novejša »obrtniška« polikromacija, ki zaradi debelih barvnih nanosov povsem onemogoča ugotavljanje morebitnih poškodb in poznejših dopolnitev, prav tako pa tudi sodbo o kvaliteti modelacije samih figur.¹⁸

¹³ Emilijan CEVC, *Srednjeveška plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1956, p. 45.

¹⁴ Emilijan CEVC, in: *Gotska plastika na Gorenjskem* (Kranj, Mestni muzej 20. 3.–20. 4. 1958), Kranj 1958, pp. 10, 20; cat. 26. Omenjene ugotovitve je povzel tudi Stelè v vodniku po Crngrobu: France STELÈ, *Crngrob*, Ljubljana 1962, pp. 24, 39.

¹⁵ CEVC 1970, cit. n. 2, p. 187.

¹⁶ Emilijan CEVC, *Gotska plastika na loškem ozemlju*, *Loški razgledi*, XIX, 1972, pp. 190–192.

¹⁷ CEVC 1973, cit. n. 1, pp. 27, 139; cat. 122, fig. 133.

¹⁸ Polikromacija je sočasna s polikromacijo ostalih kiparskih sestavin oltarja in jo poleg pozlate in inkarnata zaznamuje uporaba svetlomodre,

GRADIVO



2. Osbalt Kitell (tu pripisano), *Najdenje svetega Križa*, ok. 1530(?), Crngrob, romarska cerkev Marijinega oznanjenja

Kljub temu lahko ugotovimo, da se tudi Cevčeve primerjave s sočasnimi bavarskimi in salzburškimi deli omejujejo na posamezne rešitve in detajle, ne rešujejo pa problema slogovnega značaja celote. Zato je toliko bolj zanimivo opažanje, zapisano prav v Cevčevi najstarejši študiji, da kaže delo »zarodke« sloga paralelnih gub.¹⁹ To opažanje je pomembno izhodišče in lahko pripelje bližje rešitvi, a le če postavimo datacijo reliefa v precej poznejši čas, denimo v tretje desetletje 16. stoletja. Poznejša datacija zlahka pojasni elemente sloga paralelnih gub, hkrati pa omogoča natančnejšo umestitev crngrobskega *Najdenja svetega Križa* v okvir poznogotske plastike na Slovenskem. Podrobnejša analiza namreč razkrije toliko podobnosti z deli Osbalta Kitla, da smemo relief pogojno uvrstiti v njegov opus.

V ikonografskem pogledu obravnavani relief ne prinaša nobenih posebnosti. Sicer ne prikazuje samega *Najdenja svetega Križa*, marveč njegov preskus. Modno oblečena ženska figura na desni je sv. Helena, moški poleg nje je verjetno tisti Juda, ki jo je popeljal na kraj, kjer je bil križ zakopan (sl. 3). Osrednji del kompozicije zavzema čudež z oživitvijo mrtvega. Najznačilnejša je ženska figura na desni, ki jo je kot sv. Heleno identificiral že Cevc:²⁰ gre za elegantno figuro, močno stisnjeno v pasu in z modnim pokrivalom na glavi. Neposredno paralelo ji najdemo v ženskih figurah na desni polovici reliefa mučeništva sv. Andreja v Gornjem Gradu (sl. 5), ki imajo kljub drugačni tehniki vse poglavitne značilnosti crngrobske figure: stisnjenost v pasu in turbanu podobna pokrivala, prav tako pa tudi oblačila, ki jih sestavlja tunika s paralelnimi gubami ter ogrinjalo z nekoliko bolj razgibanim sistemom draperije. Značilno je tudi, da na životu od vratu do pasu ni praktično nobenih gub. Na držo rok sv. Helene močno spominja tudi drža rok skrajno desne ženske figure na gornjegrajskem reliefu, kar namiguje na možnost, da so roke crngrobske sv. Helene še izvirne. Nekoliko težje je

živordeče in živozelene barve. Poleg debelih nanosov barve, ki delno prekrivajo modelacijo, predvsem pa onemogočajo presojo o tem, v kolikšni meri so bili štrleči deli, predvsem roke, v preteklih obdobjih nadomeščeni, otežujejo analizo reliefa tudi nespretno naslikani detajli, kot so oči, obrvi, ustnice itd. Novejši so križi (Cevc 1973, cit. n. 1, p. 139; cat. 122: oba »neprava« križa sta danes nameščena popolnoma neorgansko in brez upoštevanja drže rok obeh figur, ki ju nosita.

¹⁹ Cevc 1956, cit. n. 13, p. 45.

²⁰ Cevc 1970, cit. n. 2, p. 187.

GRADIVO



3. Osbalt Kitell (tu pripisano), *Najdenje svetega Križa* (detajl)



4. Osbalt Kitell, *Mučeništvo sv. Andreja* (leva polovica), 1527, Gornji Grad, župnišče



5. Osbalt Kitell, *Mučeništvo sv. Andreja* (detajl desne polovice), 1527, Gornji Grad, župnišče



6. Osbalt Kitell, svetnica, ok. 1530, Tomaška vas, p. c. sv. Tomaža

primerjati oblikovanje obrazov: v Gornjem Gradu zaradi načete površine, v Crngrobu pa zaradi preslikave, vendar lahko opazimo, da so si figure po obliki glave in proporcih precej podobne. Druga pomembna paralela sv. Heleni je svetnica iz Tomaške vasi, ki ima prav tako vse omenjene značilnosti vključno s podobnimi proporci obraza (sl. 6). Opaziti je, da je svetnica izdelana bolj detajlno kot figure v Crngrobu in Gornjem Gradu, vendar je to razumljivo, saj gre za samostojno figuro, medtem ko so ostale le del večfiguralnih kompozicij.

Tudi druge figure na crngrobskem reliefu kažejo podobnosti s Kitlovimi deli: moška figura na levi nosi skorajda enaka oblačila kot mož s turbanom na skrajni levi strani levega reliefa Andrejevega oltarja in razlike nastopajo predvsem zaradi razlike v poziciji figur (sl. 4). Tudi sistem draperije je soroden: značilno »kitlovski« so ozki rokavi z zalomljenimi gubami, guba nad desnim kolenom pa spominja na podobne gube na figurah obeh deklet iz skupine sv. Miklavža iz Ojstrice.²¹ Osrednja moška figura na crngrobskem reliefu, ki se s križem sklanja nad bolnika, ima oblačilo z zelo širokimi rokavi, kakršne imata tudi svetnica iz Tomaške vasi ter desna ženska figura na Andrejevem oltarju; prav pri slednji opazimo tudi takorekoč identičen način gubanjanja. Čeprav dokončna sodba o avtorstvu crngrobskega reliefa pred temeljitim restavratorskim posegom ne bo mogoča, se zdi verjetnost, da gre za delo Osbalta Kitlla, precejšnja: analogije z mojstrovimi deli vsekakor kažejo, da pripada relief isti slogovni usmeritvi, ki na slovenskih tleh sicer ni bila zastopana z drugimi deli. Če se domneva izkaže za pravilno, bo to delo vsekakor pomemben prispevek h Kitllovemu opusu in dodaten dokaz, da je bil Kitell v svojem času vodilni kipar v osrednji Sloveniji.

Odrto ostaja vprašanje prvotne namembnosti in lokacije reliefa *Najdenja svetega Križa* v koru romarske cerkve v Crngrobu. Nedvomno je pripadal poznogotskemu krilnemu oltarju in s precejšnjo gotovostjo lahko tudi trdimo, da je šlo za osrednjo podobo. O tem nas prepričajo že dimenzije reliefa: z več kot metrom višine si ga le težko predstavljamo na krilu oltarja, razen če bi šlo za zelo monumentalno oltarno zasnovo. Poleg tega je relief precej globok, medtem ko so reliefi na krilih oltarjev praviloma zelo plitki. Najverjetneje se zdi, da je šlo

²¹ KLEMENČIČ 2003, cit. n. 5, p. 303; fig. 14.

prvotno za glavni oltar v neki manjši podružnični cerkvi ali za stranski oltar v večji župnijski ali romarski. Zastavlja se vprašanje, ali je mogoče, da bi bil oltar od vsega začetka v Crngrobu. Če postavimo čas njegovega nastanka v pozna dvajseta leta 16. stoletja ali v čas okoli 1530, ko je nastala večina Kitlovih del, se zdi ta možnost zelo verjetna: prav v teh letih je namreč tudi crngrobski prezbitarij dobival svojo dokončno podobo in pričakovati bi bilo, da so začeli tedaj cerkev tudi opremljati.²² Da gre za osrednjo podobo s starejšega oltarja, lahko sklepamo tudi zato, ker se je v svoji funkciji ohranila v baročnem oltarju. Žal za zdaj nimamo dokumentov o oltarjih v crngrobskem koru in najstarejši zapis, iz katerega lahko razberemo vsaj podatke o patrocinijih oltarjev, je vizitacija Karla Attemsa iz leta 1752; ta med oltarji v cerkvi na tretjem mestu omenja oltar *Inventionis s. crucis*, kar izpričuje obstoj oltarja v cerkvi leto dni pred intervencijo Hilarija Göttingerja.²³ Delno nam je lahko v pomoč tudi podatek v pogodbi iz leta 1520, da mora mojster Jurko izdelati stopnice pri treh oltarjih,²⁴ kar pripelje do ugotovitve, da sta bila prvotno predvidena dva stranska oltarja. Glede na to, da je oltar sv. Križa omenjen v Attemsovi vizitaciji na tretjem mestu, se zdi verjetno, da gre za enega prvotnih oltarjev,²⁵ zato lahko s precejšnjo verjetnostjo sklepamo, da je bil relief v resnici naročen prav za crngrobsko cerkev.

Gradnja monumentalnega dvoranskega kora v Crngrobu je bila v svojem času eden največjih gradbenih projektov v osrednji Sloveniji. Najbrž ni brez pomena, če so za njegovo opremo pritegnili prav Osbalta Kitlla. Vabljava je misel, da so mu takrat zaupali izdelavo

²² Za stavbno zgodovino crngrobskega kora cf. Emilijan Cevc, Poznogotški stavbenik Jurko iz Loke (Jurko Maurer ali Jurko Streit?), *Loški razgledi*, X, 1964, pp. 50–61; Ana LAVRIČ, Pogodba z mojstrom Jurkom iz Loke za zidavo prezbitarija in zvonika v Crngrobu, *Razprave I. razreda SAZU*, XV, 1986, pp. 135–153.

²³ Podatek iz neobjavljene vizitacije mi je po svojih zapiskih prijazno posredoval prof. dr. Janez Höfler, za kar se mu najlepše zahvaljujem (vizitacijo hrani Nadškofijski arhiv v Gorici, omenjeni podatki so v zvezku 7[22]).

²⁴ LAVRIČ 1986, cit. n. 22, p. 149.

²⁵ Vizitacija omenja oltarje na mestih, kjer so še danes: glavni oltar Marijinega oznanjenja, oltarja sv. Magdalene in *Najdenja svetega križa* ob severni steni kora in oltar Žalostne Matere božje južno od glavnega oltarja. Slednji je po vsej verjetnosti baročna dopolnitev, zato lahko upravičeno sklepamo, da je bil na njegovem mestu prvotno oltar *Najdenja sv. križa*, ki so ga ob namestitvi novega oltarja prestavili na današnje mesto.

vseh treh oltarjev. V tem primeru si lahko novo cerkveno opremo predstavljamo kot enkratno kiparsko celoto. Žal lahko ostanemo zgolj pri domnevi, saj se je od izvirne opreme ohranil en sam relief.

Viri ilustracij: Fototeka Oddelka za umetnostno zgodovino (sl. 1, 4, 5, 6), avtor (sl. 2, 3).

UDK 73(497.4):929 Kitell O.

| VORSCHLAG FÜR OSBALT KITELL

Der Name Osbalt Kitells hat erst anlässlich der großen Ausstellung der gotischen Skulptur in der Nationalgalerie von Ljubljana im Jahre 1973 Eingang in die slowenische Kunstgeschichte gefunden:¹ Während der Vorbereitungen auf die Ausstellung hat man auf der Rückseite des Andreasretabels aus Gornji Grad (Abb. 1) neben der Jahreszahl 1527 die Unterschrift entdeckt, die dem bis dahin anonymen, von Emilijan Cevc als „Ravbars Hofbildhauer“ bzw. „Meister des Bischofs Ravbar“ benannten Künstler einen Namen gab.² Übrigens war sich Cevc bereits in seiner ersten Studie über die spätgotische Plastik in Slowenien der Qualität und Bedeutung dieses Meisters bewusst und grenzte in großen Zügen sein ōuvre ab: Neben dem genannten Altarretabel des hl. Andreas erkannte er noch die Grabplatte des Bischofs Krištof Ravbar, gleichfalls von 1527, als sein Werk, wogegen er – neben einigen anderen kleineren Werken³ – die Grabplatten des Feldherrn Janez Kacijanar und des Bischofs Francišek Kacijanar, dessen Bruder (beide ebenso in Gornji Grad), sowie Wilhelm Villanders (diese bei den Franziskanern in Novo mesto) seinem Kreis oder seiner Nachfolge zuwies. Stilgeschichtlich soll es sich nach Cevc um einen Bildhauer der transalpinen Renaissance handeln mit süddeutschen (genauer bayerischen, vor allem aber Augsburg) Ursprüngen; diese Feststellungen fasste der Autor auch im Ausstellungskatalog von 1973 zusammen.⁴

Eine neue Phase in Kittels Untersuchungen setzte mit den Erkenntnissen von Jakob Klemenčič anlässlich der Ausstellung *Gotik in Slowenien* im Jahre 1995 und in einigen weiteren Beiträgen ein.⁵ Klemenčič knüpfte an Cevc' Hypothese von der bayerischen Herkunft des Bildhauers an, bestimmte

¹ Emilijan CEVC, *Gotska plastika na Slovenskem* (Ljubljana, Narodna galerija 1973), Ljubljana 1973, pp. 160–163.

² Emilijan CEVC, *Poznogotska plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1970, pp. 236–256.

³ Neben einigen weiteren Fragmenten in Gornji Grad sind hier die beschädigte Figur eines Heiligen aus Prapreče bei Lukovica (Ljubljana, Narodna galerija) und eine figurale Konsole im Stadtmuseum (Mestni muzej) in Ljubljana (CEVC 1970, cit. n. 2, p. 250) zu nennen.

⁴ CEVC 1973, cit. n. 1, pp. 160 s.

⁵ Jakob KLEMENČIČ, Osbalt Kitell, *Gotik in Slowenien* (Katalog der Aus-

aber seine stilistische Position präziser, indem er auf seine Zugehörigkeit zur Kunst des Donauraums verwies. Noch einen Schritt weiter bei der Suche nach dessen künstlerischen Wurzeln ging Klemenčič, als er ihm die Grabplatte des Propstes Sebastian Schnepf in Passau (Nikolauskirche) als mögliches Werk zuschrieb; vor 1524 entstanden, könnte es sich dabei um eine Arbeit des Bildhauers vor seiner Niederlassung in Slowenien handeln.⁶ Ansonsten war die wichtigste Ergänzung seines slowenischen ōuvres eine Heilige in Tomaška vas in der Mislinjska dolina.⁷ Diese Zuschreibung schien auf den ersten Blick überraschend, denn es handelt sich um eine Holzfigur, wogegen bis zu diesem Zeitpunkt nur Werke in Stein von Kittels Hand bekannt waren. Doch gibt es Indizien, wonach unser Bildhauer ebenfalls in Holz arbeitete. Zunächst gilt es, auf seine eigene Bezeichnung auf der Rückseite des Andreasretabels als „Osbalt Kitell Pildschnitzer“ aufmerksam zu machen. Unter Berücksichtigung dieser Angabe wäre man sogar geneigt, zu denken, dass Kitell in erster Linie Bildschnitzer war und sich nur sekundär mit Stein beschäftigte. Klemenčič wies zudem auf die Tatsache hin, dass einige Züge in seinen Werken in Stein viel eher einem Bildschnitzer als einen Bildhauer eigen sind, so der Landschaftshintergrund des Andreasretabels, der in der Art einer Holzoberfläche bearbeitet ist.⁸ Die andere Holzplastik, die Klemenčič als Kitells eigenhändiges Werk erkannte, ist die Gruppe des hl. Nikolaus mit zwei Mädchen in der Nikolauskirche von Ojstrica oberhalb von Dravograd.⁹ Es handelt sich um bedeutende Ergänzungen seines ōuvres, dennoch wird das letzte Wort über die Qualität der stark neu gefassten Skulpturen erst nach gründlichen restauratorischen Eingriffen möglich sein.

stellung Narodna galerija, Ljubljana 1995), Ljubljana 1995, pp. 215–219; ID., Svetnica iz Tomaške vasi, *Koroški zbornik*, II, 1997, pp. 52–57; ID., Osbalt Kitell: nekaj novih atribucij, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. XXXVI, 1998, pp. 49–75; ID., Osbalt Kitell und seine Werkstätte in Slowenien, *Bayern und Slowenien in der Früh- und Spätgotik. Beziehungen. Anregungen. Parallelen. Erstes slowenisch-bayerisches kunstgeschichtliches Kolloquium* (edd. Janez Höfler und Jörg Träger), Regensburg 2003, pp. 199–209, 295–308. Der künstlerische Ursprung des Osbalt Kitell war auch Thema einer Untersuchung von Hartmut KROHM, Die Skulptur der sog. Donauschule und der künstlerische Ursprung des Krištof-Ravbar-Bildhauers Osbalt Kitell, *Bayern und Slowenien in der Früh- und Spätgotik. Beziehungen. Anregungen. Parallelen. Erstes slowenisch-bayerisches kunstgeschichtliches Kolloquium* (edd. Janez Höfler und Jörg Träger), Regensburg 2003, pp. 161–174.

⁶ Diese Zuschreibung wurde von KROHM 2003, cit. n. 5, p. 173, mit einer gewissen Skepsis aufgenommen.

⁷ KLEMENČIČ 1995, cit. n. 5, pp. 218 s.; cat. 117; KLEMENČIČ 1997, cit. n. 5.

⁸ KLEMENČIČ 1995, cit. n. 5, p. 218.

⁹ KLEMENČIČ 2003, cit. n. 5, p. 205 (dieses Werk hat schon Emilijan Cevc mit der Heiligen in Tomaška vas verbunden: CEVC 1970, cit. n. 2, p. 260).

Die Erkenntnis, Osbalt Kitell habe während seiner Tätigkeit auch nach Holz gegriffen, eröffnet auch Möglichkeiten für die künftige Bereicherung seines ōuvres durch neue Werke. Die Arbeiten der spätgotischen Holzskulptur sind in Slowenien zahlreicher als jener in Stein, und die Fachwelt hat noch nicht zu allen Stücken ihr letztes Wort gesprochen. Ein Beispiel dafür ist das Relief der Auffindung des Hl. Kreuzes (Abb. 2), das den Aufsatz des gleichnamigen Altars im Chor der Wallfahrtskirche Mariä Verkündigung in Crngrob bei Ikofja Loka in der Mitte schmückt.¹⁰ Nach den Angaben von Janez Veider¹¹ wurde das Retabel des an die Nordwand des Hallenchors gelehnten Altars im Jahre 1753 durch den Meister Heinrich Hilarius Göttinger unter Verwendung älterer Teile verfertigt.¹² Z. T. handelt es sich um Architekturstücke und Einzelfiguren, die von einem vorangegangenen „goldenen“ Altar des 17. Jahrhunderts stammen, älter ist auch die Mitteltafel. Veider bezeichnete sie einfach als ein spätgotisches Relief, ohne auf eine detaillierte Analyse einzugehen. Emilijan Cevc, Vorreiter der systematischen Erforschung der gotischen Skulptur in Slowenien, erkannte schon in seiner ersten Studie zu diesem Thema den künstlerischen Wert des Crngrober Reliefs und widmete ihm eine kurze stilistische Zuordnung:¹³ Zur Frage der Datierung äußerte er sich nicht, er machte jedoch auf Verwandtschaften mit der bayerischen Skulptur, Ansätze des Parallelfaltenstils und Ähnlichkeiten mit den Werken Tilman Riemschneders aufmerksam – bei dem letzteren vor allem mit den Szenen aus der Kunigundenlegende am Kaisergrab in Bamberg –, und schloss zugleich eventuelle Verbindungen mit der Salzburger Skulptur der Jahrhundertwende aus. Diese kurze Bezeichnung zeugt deutlich von Cevc' Unsicherheit, was die zeitliche und geographische Einordnung des Reliefs betrifft, so auch seine darauf folgenden Einschätzungen: Im Jahre 1958¹⁴ fasste er das Gros der oben angeführten Feststellungen zusammen, setzte sich jedoch entschieden für eine Datierung in die Zeit um 1490 ein. Im Textteil schweigt er von der stilistischen Provenienz des Reliefs, im Katalog bestimmte er es aber merkwürdigerweise als eine Salzburger Arbeit. Ausführlicher sind die Abschnitte in seinem Buch

¹⁰ Das Relief allein misst 104 cm in der Höhe, 30 cm in der Breite und 10,2 cm in der Tiefe.

¹¹ Janez VEIDER, *Vodnik po Crngrobu*, Škofja Loka 1936, pp. 40, 46.

¹² VEIDER 1936 (cit. n. 11), p. 46; für eine detaillierte Analyse von einzelnen Bestandteilen des Retabels und biographische Daten über Göttinger siehe Sergej VRIŠER, *Baročno kiparstvo v osrednji Sloveniji*, Ljubljana 1976, pp. 123–125, 206.

¹³ Emilijan CEVC, *Srednjeveška plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1956, p. 45.

¹⁴ Emilijan CEVC, in: *Gotska plastika na Gorenjskem* (Kranj, Mestni muzej, 1958), Kranj 1958, pp. 10, 20: cat. 26. Diese Feststellungen machte auch Stelè in seinem Kunstführer: France STELÈ, *Crngrob*, Ljubljana 1962, pp. 24, 39.

über die spätgotische Plastik in Slowenien aus dem Jahre 1970, in dem das Relief nochmals als mutmaßliche Salzburger Arbeit aus den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts bestimmt wird mit dem wiederholten Verweis auf Verwandtschaften mit Riemenschneiderschen Werken.¹⁵ Nach einer kurzen Erwähnung in einem Artikel über die gotische Plastik im Raum von Ikojja Loka¹⁶ erfuhr das Relief seine letzte Präsentation auf der Ausstellung der gotischen Plastik in Slowenien im Jahre 1973.¹⁷ Auch in dieser Veröffentlichung sticht die Unsicherheit des Autors hervor: In der Einleitung bestimmte Cevc das Werk bedingt als salzburgisch, im Katalog räumt er, bei der Datierung 1490–1500, die Möglichkeit eines Imports aus Bayern ein, wogegen in der Legende zur Abbildung ganz allgemein zu lesen ist, man habe es mit der Arbeit eines ostalpenländischen Bildschnitzers zu tun.

Die Unsicherheit, welche Emilijan Cevc bei der Zuordnung des Crngrober Reliefs von der Auffindung des Hl. Kreuzes zeigte, lässt sich gut verstehen angesichts der Tatsache, dass in Slowenien kein stilistisch vergleichbares Werk vom Ende des 15. Jahrhunderts zu finden ist, außerdem ist die Analyse der Skulptur durch eine handwerkliche Neufassung beträchtlich erschwert, denn der dicke Farbauftrag macht die Feststellung von eventuellen Beschädigungen und nachträglichen Ergänzungen unmöglich, ebenso Urteile über die Qualität der Modellierung.¹⁸ Ungeachtet dessen lässt sich sagen, dass die Vergleiche, die Cevc mit den zeitgenössischen bayerischen und Salzburger Arbeiten machte, sich auf einzelne Lösungen und Details beschränken, wogegen das Problem des stilistischen Charakters des Ganzen unangetastet bleibt. Um so mehr Interesse verdient deshalb die Beobachtung, die in Cevc' frühester Studie zu finden ist, nämlich, dass das Werk Ansätze des Parallelfaltenstils zeigen soll.¹⁹ Diese Bemerkung bietet nun einen guten Ausgangspunkt und kann uns der richtigen Lösung des Problems näher bringen, aber nur, wenn wir die Datierung des Reliefs in eine

¹⁵ Cevc 1970, cit. n. 2, p. 187.

¹⁶ Emilijan Cevc, Gotska plastika na loškem ozemlju, *Loški razgledi*, XIX, 1972, pp. 190–192.

¹⁷ Cevc 1973, cit. n. 1, pp. 27, 139; cat. 122, fig. 133.

¹⁸ Die Fassung ist zeitgleich mit der Fassung anderer Schnitzteile des Retabels und wird neben der Vergoldung und des Inkarnats durch die Verwendung von Hellblau, Knallrot und Knallgrün gekennzeichnet. Eine angemessene Analyse des Reliefs erschweren auch dicke Farbschichten, die z. T. die Modellierung der Oberfläche verdecken, vor allem aber eine Einschätzung, wie weit die herausragenden Teile, vor allem die Arme, in der Vergangenheit durch neue ersetzt wurden, unmöglich machen. Störend wirken auch ungeschickt angemalte Details, wie Augen, Brauen, Münder usw. Neu sind jedenfalls die Kreuze (Cevc 1973, cit. n. 1, p. 139; cat. 122): Die beiden „falschen“ Kreuze sind heute völlig unorganisch und ohne Berücksichtigung der Armhaltung der Figuren, die sie tragen, angeordnet.

¹⁹ Cevc 1956, cit. n. 13, p. 45.

spätere Zeit, etwa ins dritte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts vorrücken. Bei einer Spätdatierung würde sich das Auftauchen von Elementen des Parallelfaltenstils leichter erklären, dazu ließe sich dem Werk ein Platz in der einheimischen Produktion zuweisen. In dieser Perspektive wird man eben auf Osbalt Kitell aufmerksam. Eine vergleichende Analyse des Reliefs bringt nämlich so viel Gemeinsamkeiten mit den Arbeiten dieses Bildhauers ans Licht, dass eine Zuschreibung des Werks an ihn nahe liegt.

In ikonographischer Sicht bringt das behandelte Relief keine Besonderheiten. Es stellt zwar nicht die Auffindung selbst, sondern die Echtheitsprobe des Wahren Kreuzes dar. Die modisch gekleidete Frau rechts ist die Kaiserin Helena, der Mann daneben am wahrscheinlichsten derjenige Judas, der sie zum Ort geführt hat, wo das Kreuz vergraben war. Die Mitte nimmt die wundersame Auferweckung des Toten ein. Am charakteristischsten erscheint die Frauenfigur, die bereits von Cevc als die hl. Helena identifiziert worden war (Abb. 3).²⁰ Es handelt sich um eine elegante Gestalt mit Wespentaille und einer modischen Kopfbedeckung. Unmittelbare Entsprechungen finden sich bei den Frauenfiguren in der rechten Hälfte des Andreasmartyriums in Gornji Grad (Abb. 5). Trotz der andersartigen Technik weisen sie alle wichtigsten Merkmale der Crngrober Helena auf: eingeschnürte Taillen und turbanartige Kopfbedeckungen, ebenso Kleider, die aus einer Tunika mit parallelen Falten und einem Überwurf mit etwas bewegterem Draperiesystem zusammengesetzt sind. Bezeichnend ist auch, dass am Leib vom Hals bis zur Gürtellinie praktisch keine Falten zu sehen sind. An die Armhaltung der hl. Helena erinnert die Armhaltung der äußersten Frau des Reliefs in Gornji Grad, was darauf hindeutet, dass die Arme der Crngrober Figur noch original sind. Etwas schwieriger gestalten sich die Vergleiche der Kopftypen, in Gornji Grad infolge der verfallenen Oberfläche, in Crngrob der dicken Farbaufträge, dennoch scheinen die Figuren in Kopfform und Proportionen weitgehend ähnlich miteinander zu sein. Die andere bedeutende Analogie zur hl. Helena bietet die Heilige von Tomaška vas (Abb. 6). Sie zeigt alle angesprochenen Merkmale einschließlich ähnlicher Proportionierung des Kopfes. Diese Heilige ist zwar detaillierter ausgearbeitet als die Figuren in Crngrob und Gornji Grad, dies lässt sich jedoch gut damit erklären, dass es sich in diesem Fall um eine selbständige Figur handelt, wogegen jene in vielfigurige Kompositionen integriert sind.

Auch die übrigen Figuren des Crngrober Reliefs weisen Ähnlichkeiten mit Kitellschen Werken auf. Der Mann links trägt fast die gleiche Kleidung wie der äußerste linke Mann mit Turban am Andreasmartyrium (Abb. 4) und die dabei zu beobachtenden Unterschiede zwischen den beiden entstehen vor allem durch ihre unterschiedliche Haltung. Dennoch ist auch der Faltenwurf verwandt: Charakteristisch Kitellisch sind enge Ärmel mit gebrochenen Falten, die Falte über dem rechten Knie entspricht aber jenen bei

²⁰ Cevc 1970, cit. n. 2, p. 187.

den beiden Mädchen in der Gruppe des hl. Nikolaus von Ojstrica.²¹ Die zentrale Männerfigur des Crngrober Reliefs, diejenige, die sich mit dem Wahren Kreuz über den Auferweckten beugt, hat ein Gewand mit sehr weiten Ärmeln wie die Heilige von Tomaška vas und die rechte Frau am Andreasrelief. Eben bei der letzteren ist auch ein sozusagen identisches Faltensystem zu sehen. Obwohl ein endgültiges Urteil über die Urheberschaft des Crngrober Reliefs vor einem gründlichen restauratorischen Eingriff nicht möglich sein wird, hat man mit hoher Wahrscheinlichkeit ein Werk des Osbalt Kitell vor sich. Analogien zu den Arbeiten dieses Meisters zeigen jedenfalls, dass das Relief zu derselben Stilrichtung gehört, die in der sonstigen bildhauerischen Produktion in Slowenien nicht vertreten ist. Stellt sich diese Annahme als richtig heraus, so wird dieses Werk ein bedeutender Beitrag zum bisher registrierten ōuvre Kittells sein und zugleich ein zusätzlicher Hinweis, dass Osbalt Kittell in seiner Zeit der führende Bildhauer in Zentralslowenien war.

Noch offen bleibt die Frage nach der ursprünglichen Bestimmung und dem Standort des Reliefs im Chor der Wallfahrtskirche. Ohne Zweifel hat man es dabei mit dem Teil eines zerlegten spätgotischen Flügelaltars und mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit mit dessen zentraler Tafel zu tun. Dafür sprechen schon die Maße: Mit einer Höhe von über einem Meter ließe es sich schwer an einem Flügel vorstellen, falls es sich nicht um eine recht monumentale Retabelanlage gehandelt hat. Dazu ist das Relief verhältnismäßig tief, wogegen solche an Flügeln in der Regel flacher waren. So könnte man sich das ursprüngliche Retabel gut auf dem Hauptaltar einer kleineren Filial- oder dem Seitenaltar einer größeren Pfarr- oder Wallfahrtskirche vorstellen. Beim Ansetzen des Reliefs in den späten zwanziger Jahren oder mindestens in der Zeit um 1530, wo das Gros von Kittells Werken entstand, gewinnt auch die Annahme, dass das Retabel, von dem es stammt, sich schon von Anbeginn in Crngrob befand, an Glaubwürdigkeit. Eben zu dieser Zeit ging nämlich dort der Bau des neuen Hallenchors, begonnen auf Grund eines Vertrags mit Baumeister Jurko von Ľkofja Loka aus dem Jahre 1520, seinem Ende zu, und es ist zu erwarten, dass man damals auch die Einrichtung des neuen Chors mit entsprechenden Retabeln in Angriff nahm.²² Dafür, dass es sich dabei um die Mitteltafel eines älteren Retabels handelt, spricht zudem die Tatsache, dass das Relief im barocken Altar die ursprüngliche Funktion beibehalten hat. Leider haben wir im Moment keine Quelle in der Hand, die uns die ursprüngliche Aufstellung der Altäre in der Kirche und ihre Patrozinien vermitteln würde. Das früheste der-

²¹ KLEMENČIČ 2003, cit. n. 5, p. 303: fig. 14.

²² Für die Baugeschichte des neuen Crngrober Chors siehe Emilijan CEVC, *Poznogotski stavbenik Jurko iz Loke (Jurko Maurer ali Jurko Streit?)*, *Loški razgledi*, X, 1964, pp. 50–61; Ana LAVRIČ, *Pogodba z mojstrom Jurkom iz Loke za zidavo prezbiterija in zvonika v Crngrobu*, *Razprave I. razreda Slovenske Akademije znanosti in umetnosti*, XV, 1986, pp. 135–153.

artige Verzeichnis bringt uns erst die Visitation des Karl Michael Attems, Erzbischof von Görz, aus dem Jahre 1752: Diese gibt in Crngrob einen Altar *Inventionis s. Crucis* an dritter Stelle an, was die Existenz eines solchen in der Kirche ein Jahr vor dem Umbau durch Göttinger beweist.²³ Einigermaßen hilft uns dabei auch die Bestimmung im Vertrag mit Meister Jurko aus dem Jahre 1520, wonach dieser Treppen bei drei Altären errichten soll.²⁴ Demnach waren im Chor der Kirche drei Altäre, und zwar neben dem Hochaltar noch zwei Seitenaltäre aufzustellen. Unter diesen zwei Seitenaltären befand sich wohl auch der Altar des Hl. Kreuzes, erscheint er in der Attemschen Visitation doch an dritter Stelle.²⁵ Damit wird die ursprüngliche Bestimmung unseres Reliefs für die Crngrober Kirche mit hoher Sicherheit bestätigt.

Die Errichtung des geräumigen Hallenchors bei der Wallfahrtskirche von Crngrob war zur Zeit seines Entstehens eines der bedeutendsten Bauunternehmen in Zentralslowenien. Es hat wohl etwas für sich, wenn für dessen Einrichtung eben Osbalt Kittel herangezogen würde. Verlockend erscheint der Gedanke, dieser sei damals mit allen drei neu aufzustellenden Altarretabeln beauftragt worden, würde dies doch ein einmaliges skulpturales Ensemble bedeuten. Leider bewegen wir uns damit auf der spekulativen Ebene, denn von den ursprünglichen Retabeln im Chor der Kirche ist leider nur dieses einzige Relief erhalten geblieben.

Abbildungen:

1. Osbalt Kittell, *Martyrium des hl. Andreas*, 1527, Gornji Grad, Pfarrhof
2. Osbalt Kittell (hier zugeschrieben), *Auffindung des hl. Kreuzes*, um 1530(?), Crngrob, Wallfahrtskirche
3. Osbalt Kittell (hier zugeschrieben), *Auffindung des hl. Kreuzes* (Ausschnitt)
4. Osbalt Kittell, *Martyrium des hl. Andreas* (linke Hälfte), 1527, Gornji Grad, Pfarrhof
5. Osbalt Kittell, *Martyrium des hl. Andreas* (rechte Hälfte), 1527, Gornji Grad, Pfarrhof
6. Osbalt Kittell, *Heilige*, um 1530, Tomaška vas, Filialkirche St. Thomas

²³ Die Angabe aus dem noch nicht veröffentlichten Visitationsprotokoll hat mir aus seinen Aufzeichnungen Professor Janez Höfler freundlicherweise zur Verfügung gestellt. Die Quelle findet sich im Erzbischöflichen Archiv (Archivio Arcivescovile) in Görz (Gorizia, It.), und zwar unter der Sign. 7 (22).

²⁴ LAVRIČ 1986, cit. n. 22, p. 149.

²⁵ Die Visitation zählt im Chor der Crngrober Wallfahrtskirche vier Altäre auf, die der heutigen Situation entsprechen, und zwar den Hochaltar der Verkündigung Mariä, Altäre der hl. Magdalena und der Auffindung des Hl. Kreuzes, die sich an die Nordwand lehnen, und den vierten der Schmerzhafte Muttergottes auf der anderen Seite des Hochaltars. Der letztere ist wohl eine barocke Ergänzung, deswegen darf man mit gutem Grund vermuten, dass an dieser Stelle ursprünglich eben der Kreuzaltar stand, den man nach der Errichtung des neuen Altars an die Nordwand des Chors versetzte.