

Nela Tarbuk

Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb

5. 9. 2011.

Izvorni znanstveni rad / *Original scientific paper*

Kip Krista Spasitelja, djelo južnonjemačkog manirizma iz Muzeja za umjetnost i obrt

Ključne riječi: Muzej za umjetnost i obrt, crkveno kiparstvo, kip Krista Spasitelja, južnonjemački kasni manirizam, Hans Degler, weilheimska kiparska škola

Keywords: Museum of Arts and Crafts, sacral sculpture, sculpture of Christ the Saviour, South-German late Mannerism, Hans Degler, Weilheim School of sculpture

U članku je riječ o kipu Krista Spasitelja iz zbirke crkvenog kiparstva Muzeja za umjetnost i obrt. Kip je primjerak južnonjemačkog manirizma, a potječe iz kruga tzv. weilheimske kiparske škole. Pripisujemo ga bavarskom kiparu Hansu Degleru, djelatnom u Weilheimu, rođonačelniku spomenute škole. U prilog toj tvrdnji govore oblikovno-stilsko-tipološke komponente kipa, koje zorno ukazuju na majstorov rukopis. Kip datiramo između 1620. i 1625. godine. Sredinom devetnaestog stoljeća bečki slikar i litograf Joseph Ritter von Hempel darovao ga je župnoj crkvi sv. Vida u Vrbovcu pokraj Zagreba, a 1884. godine otkupljen je za muzejski fundus.

Kip *Krista Spasitelja*¹ o kojem je riječ u ovom članku otkupljen je za muzejski fundus u prvom otkupu crkvenih kiparskih djela, čime je zasnovan fond muzejske zbirke crkvenog kiparstva i drvorezbarstva.² Danas ova zbirka količinom artefakata, njihovom izvedbenom razinom, stilsko-oblikovnom raznolikošću i širinom ikonografskih tema zorno ocrtava razvojnu liniju kiparstva kontinentalne Hrvatske, s naglaskom na njen sjeverozapadni dio, u rasponu od prve polovine 15. stoljeća do početka 20. stoljeća. Unutar zbirke najbrojnija je oltarna drvena skulptura 17. i 18. stoljeća čiji dezintegrirani dijelovi, makar u krnjem izdanju, daju jasnu sliku kiparske djelatnosti u stilskom razdoblju koje je za kontinentalnu Hrvatsku bilo najplodnije.³

Profil zbirke karakteriziraju artefakti koji svojim oblikovno-stilskim obilježjima pripadaju srednjoeuropskom kiparskom krugu, a ponajviše smjeru koji je prevladavao u istočnoalpskom području. U tom kontekstu osobito je značajan spomenuti prvi otkup kiparskih djela proizašlih iz navedenog zemljopisnog područja koje je kao ključni i trajni izvor umjetničkih htijenja izravno utjecalo na obli-

kovanje kiparskog izraza u sjeverozapadnom dijelu kontinentalne Hrvatske. Uz to područje provlači se u razdoblju prve trećine 17. stoljeća i utjecaj bavarskog kiparskog kruga, poznat kao weilheimska kiparska škola, čiji likovni govor sjeverozapadni dio Hrvatske upoznaje posrednim putem preko austrijskih pokrajina. O tom će fenomenu biti i riječ, s obzirom na to da muzejski kip *Krista Spasitelja* potječe iz tog kruga.

U najstarijem popisu muzejskog inventara kip *Krista Spasitelja* uveden je pod rednim brojem 12, u grupi s predmetima s kojima je bio otkupljen, zanimljivog zapisa s osvrtom na njegovu likovnu kvalitetu.⁴ Konstatacija o posebnoj ljepoti ovog kipa u odnosu na ostale kipove iz grupe, ukazuje na to da je osoba koja je to zapisala osjetila i prepoznala posebnost njegovog likovnog izričaja, ne znajući da kip pripada stilu južnonjemačkog manirizma, koji je u Hrvatskoj u to vrijeme kao stilska kategorija bio posve nepoznat.

Nekoliko desetljeća kasnije u istoj ustanovi vladalo je mišljenje da je kip tipično djelo historicizma druge polovi-



Hans Degler (atribucija), *Krist Spasitelj*, 1620. – 1625., Muzej za umjetnost i obrt, inv. br. 2663 / here attributed to Hans Degler, *Christ the Saviour*, 1620-1625, Museum of Arts and Crafts, inv. n. 2663

Krist Spasitelj, tričetvrt profil lijevi i desni, total / *Christ the Saviour*, three-quarter left and right profile, total



ne 19. stoljeća, čemu je dodatno pridonijela neizvorna polikromija kipa, najvjerojatnije učinjena krajem devetnaestog stoljeća.⁵

U vrijeme priprema velike izložbe *Sakralna umjetnost iz fundusa Muzeja za umjetnost i obrt* 1979. godine, na kojoj se je taj golemi fond prvi put integralno predstavio javnosti, raspravljalo se i o kipu *Krista Spasitelja*, koji tada nije ušao u izbor za izlaganje.⁶ Ubrzo je kip bio podvrgnut temeljitom restauratorskom zahvatu, nakon kojeg više nije bilo dvojbe kojem razdoblju pripada.⁷ S novom datacijom i okvirnom atribucijom pojavljuje se prvi put na izložbi *Tisuću godina hrvatske skulpture*, 1991. godine,⁸ a od 1995. godine izložen je u odjelu crkvene umjetnosti stalnog postava Muzeja za umjetnost i obrt.

U predavanju održanom u sklopu izložbe »Skriveno blago Muzeja za umjetnost i obrt«, 2005. godine,⁹ u kojemu se raspravljalo o problemu srednjoeuropskog kasnog manirizma, bliže se dotaklo pitanje autorstva kipa *Krista Spasitelja* i predložen je mogući autor ovog djela. Riječ je o kiparu Hansu Degleru, začetniku weilheimske kiparske škole, koji je djelovao u Weilheimu u prvoj trećini sedamnaestog stoljeća.

Weilheim, mali bavarski grad s bogatom drvorezbarskom tradicijom, smješten u tzv. Pfaffenwinkl¹⁰, odigrao je ključnu ulogu u formiranju i promicanju specifičnog kiparskog stila kasnog manirizma, prozvanog weilheimska kiparska škola. Oprimjeruju je artefakti u kojima su objedinjene oblikovno-stilske komponente internacionalnog dvorskog manirizma Münchena i njemačke drvorezbarske tradicije. Kako bi se bolje razumio govor ovog stila, treba se dotaknuti s nekoliko riječi tadašnjeg umjetničkog okružja rezidencijalnog Münchena.

Zasluge za veliki procvat umjetničke produkcije tog vremena u Münchenu imao je vojvoda Wilhelm V.¹¹ čijim dolaskom na vlast umjetnički život Münchenske prijestolnice dobiva novi zamah. Oslanjajući se na kreativni fond talijanskih i nizozemskih majstora školovanih u Italiji, od kojih je znatan broj umjetnika bio već ranije okupljen oko Hansa Fuggera¹² u Augsburgu, vojvoda poziva na Münchenski dvor Huberta Gerharda,¹³ umjetnika iz augsburškog kruga, čijim se djelovanjem i suradnjom s arhitektom Friedrichom Sustrišom,¹⁴ te njihovom zajedničkom prisutnošću u svim porama kulturnog i političkog života Münchenskog okružja, uspostavljaju nove relacije umjetničkih htijenja formiranih na talijanskim manirističkim zasadama, koje se u kiparstvu naslanjaju na djela Jeana de Boulogne, zvanog Giambologna i Bartolomea Ammanatija. Kako je umjetnost cijele Južne Njemačke tog vremena bila pod jakim utjecajem Italije, ne čudi činjenica da su velika djela stvarali strani umjetnici, Talijani ili Nizozemci školovani u Italiji, što zorno potvrđuje i dvorska umjetnost Wilhelmovog Münchena.¹⁵

Međutim, već za vladavine njegovog sina, Maximiliana I.¹⁶, umjetničko ozračje Münchenskog dvora doživljava jak zaokret.

Na scenu naime istupa Hans Krumper, učenik Huberta Gerharda.¹⁷ Nakon poduke kod svog učitelja odlazi na daljnje školovanje u Veneciju i Firencu, što mu je omogućio novčanom potporom još Wilhelm V. Nakon povratka sa školovanja u Italiji, ženi se jednom od Sustrisovih kćeri i preuzima nakon Sustrisove smrti vodeći položaj umjetničkog šefa na Münchenskom dvoru. Svestrano školovan, drvorezbar, bosirer¹⁸ i arhitekt, prvi je domaći umjetnik koji nakon desetljeća vladavine talijaniziranih Nizozemaca preuzima kormilo Münchenskog umjetničkog života. Time se pristup umjetničkoj kreaciji iz temelja promijenio. Krumper dovodi niz majstora umjetnika iz svog rodnog grada Weilheima. Taj je grad već potkraj 16. stoljeća postao cvatući centar južnonjemačke drvorezbarske umjetnosti, u kojem su kipari razvili stil čiji se oblikovni sustav kao i tipologija kipova u osnovi vezivala na jaku gotičku drvorezbarsku tradiciju. Ovdje se rodio niz velikih kiparskih talenata, te je s razlogom bio prozvan *magnorum ingeniorum felix patria*.¹⁹ Najznačajniji majstori rodnom iz Weilheima uz već spomenutog Hansa Krumpera su Christoph Angermayr, Philipp Dirr i Georg Petel.²⁰ U Weilheim se sele kipari i iz drugih gradova, poput Hansa Deglera iz Münchena, koji se proslavio oltarnom plastikom i smatra se začetnikom stila weilheimske škole. U to vrijeme rasle su narudžbe za nove oltare, ne samo unutar granica Bavorske, već i izvan nje. Time se djelokrug weilheimske škole proširio putem nekolicine kipara ove generacije i na austrijske zemlje, pa se dotok bavorske manirističke struje dohvatio i njenih jugoistočnih dijelova koji uključuju i sjeverozapadnu Hrvatsku²¹

Središnja ličnost weilheimske kiparske škole bio je kipar Hans Degler.²² Rođen u Münchenu, u slikarskoj obitelji, devedesetih se godina 16. stoljeća seli u Weilheim i ubrzo preuzima vodeću ulogu u kiparskoj produkciji tog grada. Imao je jaku potporu Hansa Krumpera, svog punca, čije se djelovanje nije ograničilo samo na formalnu stranu umjetničkog stvaranja, nego se proširilo i na čitavu umjetničko-političku situaciju dirigitiranu iz Münchenskog rezidencijalnog središta, što se odrazilo i na Deglerovo umjetničko stvaralaštvo.

Razvidno je da su Deglerova kiparska ostvarenja izrasla iz integracije Münchenskog internacionalnog dvorskog manirizma s još uvijek jako prisutnom gotičkom kiparskom tradicijom, pri čemu je nezaobilazan utjecaj Krumperovih figura labilne, tipično manirističke građe, kao i utjecaj stila slikara Petera Candida, koji je u to vrijeme bio Münchenski dvorski slikar.

Među prvim velikim djelima koja su Deglera odredila i priskrbila mu sjajnu reputaciju su glavni oltar i dva pobočna oltara, te propovjedaonica u crkvi sv. Ulricha i Afre u Augsburgu, rađeni od 1604. do 1608. godine.²³ Zatim slijede narudžbe za niz novih oltara u raznim bavorskim crkvama, te rad na preinakama starijih oltara, kao i dovršenje već započetih oltara drugih majstora.²⁴ Osim Bavorske, Deglerova se aktivnost proširila i na austrijsku regiju.²⁵ U svojoj radionici držao je šest djetića od kojih se imenom proslavio Hans Spindler, prenijevši tekovine weilheimske kiparske škole u Gornju Austriju gdje je djelovao.²⁶ Degler je bio učitelj i Christophu Angermairu, prema vlastitom iskazu, kao i Hansu Jakobu Zürnu.²⁷

Mnoga Deglerova oltarna kiparska ostvarenja danas više ne postoje, odnosno nisu sačuvana u izvornom sta-

Glava Kristova, detalj; Kristove ruke, detalj / Christ's head, detail; Christ's hands, details





Hans Degler, *Bogorodica s djetetom*, s glavnog oltara u cistercijskoj crkvi u Aldersbachu, prije 1620. / Hans Degler, *Madonna and Child*, from the main altar of the Cistercian church in Aldersbach, before 1620 (izvor / source: Heinz Jürgen Sauermost, *Die Weilheimer*, 1988, p. 88)

Hans Degler, *Sv. Ambrozije*, s oltara Sv. Ulricha, Augsburg, u crkvi Sv. Ulricha i Afre, 1607., detalj (isto, str. 84) / Hans Degler, *St Ambrose*, from St Ulrich's altar, Augsburg, St Ulrich's and St. Afra's Abbey, 1607, detail (ibid., p. 84)



Hans Degler, *Bogorodica s djetetom*, s glavnog oltara u župnoj crkvi u Unterhausenu, 1621. (isto, str. 91.) / Hans Degler, *Madonna and Child*, from the main altar of the parish church in Unterhausen, 1621 (ibid., p. 91)

Hans Degler, *Melkisedek*, župna crkva Grünau/ Almtal, 1616. – 1618. / Hans Degler, *Melchizedek*, parish church Grünau/ Almtal, 1616-1618 (izvor / source: *Die Bildhauerfamilie Schwantaler 1633-1848*, 1974, p. 17)



nju. Integralnih oltarnih kompozicija gotovo i nema, osim već spomenutog augsburškog ansambla. Od onih odstranjenih ili razjedinjenih oltarnih cjelina pojedini su kipovi uklopljeni na oltare kasnijeg datuma, a dio ih je pohranjen u muzejima.²⁸ U dostupnim publikacijama u kojima su objavljeni Deglerovi kipovi, nažalost više nego skromnog broja, s osobito zanemarivim brojem muških figura, predstavlja vrlo mali uzorak na temelju kojeg je moguće provesti komparativnu analizu vezanu uz atribuciju muzejskog kipa *Krista Spasitelja*. Međutim, putem kipova *Bogorodica s djetetom* kojih je više preostalo, a izrazito su visoke kvalitete, stilsko-oblikovnim i tipološkim obilježjima koja govore u prilog pripisivanju muzejskog kipa Deglerovoj ruci, analiza je bila moguća i stoga je gotovo sva provedena na ženskim figurama *Bogorodica*. Degler se kipovima *Bogorodica* osobito proslavio, a ujedno se u tim kipovima najzornije manifestiraju značajke njegovog stilskog izraza. Figure su kompaktne, labilnog stava, zaobljene, romboidno zasnovane konture. U osnovi su statične, ali ne i teške, svojstvena im je izvjesna lakoća, pokretljivost i gipkost, što se može primijeniti i na kip *Krista Spasitelja*.

Prikazan je bosonog, odjeven u dugu haljinu i plašt stojeći u labilnom stavu. Neznatnog je okreta gornjeg dijela tijela i glave u lijevu stranu, koji prati i desno rame nešto istureno prema naprijed. Pod haljinom na grudnom košu tijelo je minimalno uleknuto da bi se od struka lagano trbuhom izbočilo. Plašt obavlja figuru, određujući konturom osnovnu zasnovanost kipa, manifestiranu romboidnim oblikom upisanim u izduženi oval. Sprijeda pokriva figuru i dijagonalno je odignut bočnim rubom do struka, ostavljajući dijelom slobodne ruke. Desna ruka je od lakta postrance podignuta i kretnjom prstiju ukazuje na blagoslov, dok lijeva, prislonjena uz tijelo i savijena u laktu, pridržava zemaljsku kuglu oslonjenu na struk.

Impostacija *Krista Spasitelja*, oblik i raspored masa njegove *Gewand* figure²⁹, načinom izvedbe zorno predoduje temeljne značajke južnonjemačkog manirističkog stila. Tijela kipova gradi odjeća, zatvarajući ih u cijelosti volumenom mase, jakog proširenja u središnjem dijelu figure, što je osobitost ovog stila, pri čemu značajnu ulogu igra plašt s teksturom plohe metalnog karaktera, karakteristične krute obodne linije, koji na muzejskom kipu Krista u široko zasnovanim glatkim ploham pokriva uska ramena i spušta se prema objema nadlakticama. Ljevokasti, prema kuku nisko spušten nabor tipičan je oblikovno-dekorativni element stilske abecede južnonjemačkog manirizma koji je nezaobilazan dio gotovo svake figure proizašle iz spomenute sredine, što posvjedočuje i muzejski kip. U obradi lica i kose obilježja ovog stila očituju se u karakterističnim fizionomijama mekog izraza, s jedne strane gotovo idealiziranim, a s druge izraženog portretnog naboja, uokvirenim prepoznatljivim gusto izbrazdanim vijugama kovrča s jedinim spiralno usukanim radijalno stršećim čupercima

kakvi strše i iz Kristovih kovrča.

Ove sumarno navedene oblikovno-stilske karakteristike kiparskog rječnika južnonjemačkog manirizma, čijim jezikom progovara i kip *Krista Spasitelja*, nedvojbeno potvrđuju njegovo podrijetlo u spomenutom okružju, dok se tipologijom izravno veže na weilheimsku kiparsku školu i njenog rodonačelnika, kipara Hansa Deglera, kojemu kip Krista i pripisujemo. Već je rečeno da su Deglerovi kipovi *Bogorodica s djetetom* najbliži kiparskom rukopisu muzejskog Krista, a izrazite srodnosti pokazuju sjedeća *Bogorodica s djetetom* iz Unterhausena u Gornjoj Bavarskoj iz 1621. godine i dvije stojeće figure *Bogorodice s djetetom*, jedna iz Aldersbacha u Donjoj Bavarskoj, nastala prije 1620. i druga, ranija, iz Andeschsa u Gornjoj Bavarskoj iz 1609. godine. Prepoznaje se srodna kompozicijska shema primijenjena na Kristovoj figuri i figurama svih triju *Bogorodica*, što predstavlja *Gewand* figuru labilnog stava romboidnog obrisa upisanog u oval. Silueta je gore uska i širi se prema srednjem dijelu, da bi se u donjem dijelu figure opet suzila. Gornji dijelovi tijela kod ovih kipova, kojima se pridružuje i kip sv. Ambrozija s augsburškog oltara sv. Ulricha iz 1607. godine, slične su zasnovanosti, lagano nagnuti unazad s karlicom gurnutom prema naprijed, čime se izbočuje trbuh. Tu je i isturena i savijena noga u potkoljenici, omeđena napetom tkaninom koja ističe njen volumen. Ovako impostirane figure konveksno naglašene obline trbuha proizlaze iz kasnogotičkog stilsko-oblikovnog rječnika, dok sam duktus ovih *Gewand* figura govori u prilog manirističkom načinu izražavanja proizašlom iz Gerhard-Krumperove oblikovno-stilske leksike. Jedna od osobitih značajki Deglerovog kiparskog rukopisa koja je prisutna i na muzejskom kipu *Krista Spasitelja* očituje se u načinu oblikovanja mase nabranih haljina i volumena plašta metalne teksture. Haljine doslovno oblače tijela koja se gube pod njihovim naborima, a plašt ih poput lupine s prednje strane zatvara dijagonalnom konturom krutog odrezanog odstojećeg ruba, kojem je protuteža paralelni rub s druge, leđne strane, između kojih pada uska ploha nepokrivene nabrane haljine. Najbliži ovom oblikovnom principu primijenjenom na *Kristu Spasitelju* je kip *Bogorodice* iz Aldersbacha. Njenu haljinu i plašt vodi obrisna linija srodna Kristovoj, kao i organizacija nabora tkanine, samo što je cjelovita zasnovanost *Bogorodičina* kipa monumentalnija i raskošnija, što je povezano s ikonografskim sadržajem oltara na kojem je stajala, a i prikazom ženskog lika s efektom haljinom i frizurom. Na samom kipu *Bogorodice* mogu se očitati i ostale sličnosti s *Kristom Spasiteljem*, vidljive u položaju glave i rezu ovalnog lica zaglađenih ploha i punih obraza, načinu tretiranja kovrča, oblom, neznatno u pregibu zadebljalom i proširenom vratu, oblikovanju očiju, usta i nosa, kao i nisko spuštenim, na van ukošenim ušnim školjkama, pomno rezbarenim, s istaknutom resicom priljubljenom uz čeljusnu kost. Kruž-



Hans Spindler, učenik Hansa Deglera, *Bog otac*, samostan u Kremsmünsteru, 1620. – 1621. (isto, str. 43) / Hans Spindler, pupil of Hans Degler, *God the Father*, monastery in Kremsmünster, 1620-1621 (ibid., p. 43)



Hans Zürn Mlađi, *Krist Salvator*, glavni oltar u crkvi u Wangen Allgäu, 1622. / Hans Zürn Jr., *Christ the Saviour*, main altar of the church in Wangen im Allgäu, 1622 (izvor / source: Claus Zoege von Manteuffel, *Die Bildhauerfamilie Zürn 1606- 1666*, Band 2, p. 153)



Hans Zürn Mlađi, *Glava Sv. Ivana Krstitelja*, Konstanz, Rosgarten muzej, 1620. – 1625. (isto, f. 178) / Hans Zürn Jr., *Head of St John the Baptist*, Konstanz, Rosgartenmuseum, 1620-1625 (ibid., p. 178)

ni nabori uskih rukava s vanjskim kraćim dijelom duljeg ruba koji je u trokutastom naboru ovješeno, srodne su oblikovne zasnovanosti kao i rukavi na haljini *Salvatora*, čemu se pridružuju i male nježne Bogorodičine šake finih oblikih prstiju pripojenog srednjeg i domalog prsta. Karakterističan ljevkašti, nisko pod strukom izvrnuti nabor plašta, na Deglerovim kipovima dobiva novu dimenziju i postaje nezaobilazan oblikovno-dekorativni element, što potvrđuju i ovdje razmatrani kipovi. Daljnja analiza Deglerovog kiparskog rukopisa na kipu *Krista Spasitelja* vodi do sjedeće figure *Bogorodice* iz Unterhauzena koja pokazuje napadnu sličnost s muzejskim kipom. Dok su usporedbe sa srodnim oblikovnim i tipološkim komponentama na prethodnom kipu *Bogorodice* pokazale veliku sličnost na općem planu zasnovanosti figure, *Bogorodica* iz Unterhauzena je izražajem gotovo »blizanac« muzejskom kipu. Očituje se u vrlo sličnim crtama ovalnog mladog lica, mesnatih obraza, glatkog i ravnog čela, uokvirenog gusto izbrazdanim vijugavim kovrčama neznatnog razdjeljka. Oblik bademastih očiju, poluotvorenih širokih i zadebljanih gornjih i donjih kapaka rezanih koso dolje prema sljepoočicama sa spuštenim pogledom u daljinu, linija visokog luka tankih obrva koja se spaja s linijom korijena uskog ravnog nosa te s malim, neprimjetno otvorenim ustima, s nešto većom izbočenom gornjom usnicom, oblikovno su gotovo istog predznaka. Valjkasti vrat s proširenjem obrisne linije prema uskim ramenima figure, nabori haljine i rukava upućuju na možebitnu prisutnost majstorove kiparske ruke, osobito vidljivu

u naborima haljine ispod struka gdje je rez prelamanja nabora identičan. Oblik šaka ove *Bogorodice* opetovan je na Kristovim šakama. Srodnog su zaobljenja gornjeg mekog dijela kao da je otečen, i prstiju pripojenog srednjeg i domalog prsta. Boso stopalo *Bogorodice* proviruje ispod ruba haljine, također dajući dojam blage otečenosti, te bez obzira na to što je žensko i nježnije konstitucije, u osnovnom orisu srodno je Kristovim stopalima. Upozorit ćemo još na slično oblikovno rješenje dlanova *Bogorodice* iz Andeschsa i dlana *Krista*, koji se očituju u ovješnim jastučastim režnjevima nastalim usjecima horizontalnih brazdi dajući dojam prevelike kože dlana. *Bogorodičini* prsti također pokazuju srodnost oblikovnog koncepta prenesenog na prste *Kristove* šake s karakterističnim primaknutim srednjim i domalim prstom.

Dvije dostupne muške Deglerove figure pokazuju također neke sličnosti s muzejskim kipom, u osnovnoj oblikovnoj zasnovanosti kao i u pojedinim detaljima. Već spomenuti *Sv. Ambrozije* s augsburškog oltara *sv. Ulricha*, od impostacije *Gewand* figure, oblikovanja njene mase, organizacije nabora haljine i plašta s karakterističnim lijevkom, usukanih stršećih čuperaka kose koji izviruju pod mitrom, lica koje je starije, meko i neznatno opuštene obraza, do oblika očiju, poluotvorenih kapaka i spuštenog pogleda i gornjom usnicom neznatno izbočenom, upućuju na srodan majstorski rukopis.

Kip *Melkisedeka* iz župne crkve u Grünau u Almtalu, 1616. – 1618., velikog starozavjetnog svećenika, također zr-

cali oblikovno-stilske i tipološke komponente koje su srodne muzejskom Kristu. Figura je labilnog stava s nešto jače unazad zabačenim gornjim dijelom tijela od Kristovog, uleknutih prsa od kojih se u konveksno svedenoj liniji izbočuje trbuh. Silueta figure nešto je uža, kao što je i Kristova u odnosu na figure Bogorodica i sv. Ambrozija, ali nema karakterističnog proširenja u središnjem dijelu figure, što je povezano s tipom odjeće bez plašta. Gornji dio odjeće velikog svećenika metalne je teksture, ali manje krut, a nabori donje haljine koji se prelamaju nad Melkisedekovim cipelama mekšeg su karaktera, srodni naborima podvijenih tkanine plašta nad Kristovom desnom potkoljenicom. Melkisedekovo lice je lice starog čovjeka, izbrazdano borama, no rukopis majstorovog kiparskog dlijeta pokazuje srodnosti u rezbarenju crta lica s Kristovim. Ponajbolje se to očituje u obliku usta, tipu brade i brkova, te karakterističnih stršećih čuperaka.

Uz samo kiparsko oblikovanje, tj. rezbarenje jednog oltarnog kipa izuzetno važnu ulogu nosi boja i pozlata bez kojih je bila nezamisliva ova vrsta kiparskih ostvarenja. Oltarne kompozicije s pripadnim kipovima nastalih unutar razdoblja južnonjemačkog manirizma, karakterizira lazurna polikromija, obično plavo zeleno crveno smeđih tonova, te srebro i pozlata. Lazurnom laštećom polikromijom i pozlatom želio se postići efekt dragog kamenja što je osobito vidljivo u realistički izrađenim haljinama ženskih svetačkih likova. Muzejski kip *Krista Spasitelja* nosi sva obilježja, spomenutog završnog ukrašavanja od blijedo žučkastog inkarnata, kose brade i brkova smeđe boje, posrebrene haljine s posrebreanim pojasom zelene lazure, do pozlaćenog plašta u naboru s posrebreanjem na crvenoj lazuri. Danas i polikromija i pozlata nisu više intaktni što je razumljivo, a kip je kao što je napomenuto bio i preličen. Međutim srodnost u načinu polikromiranja i pozlate muzejskog kipa s Deglerovim Bogorodicama je neupitna.

Važno je spomenuti i neka djela kipara proizašlih iz Deglerove škole ili bližeg okružja u kojima se očitavaju oblikovno-stilske značajke srodne muzejskom kipu *Krista Spasitelja*. Razmatraju se više u smislu istovremenog stilskog izraza, nego što bi ukazivale na još koju autorsku ruku. S druge strane, ne smije se zanemariti činjenica da su pri radu na velikim oltarnim kompozicijama uz glavnog kiparskog izvođača sudjelovali i njegovi pomoćnici, djetići, koji su obično bili angažirani na manje istaknutim partijama, te stoga nije neobično da se na oltaru koji je primjerice radio Degler uočava i pokoja druga ruka, što neke analize i ustvrđuju.³⁰

Hans Spindler, koji se jedini od Deglerovih učenika nametnuo kiparskom osobnošću, zadržava osnovne značajke kiparskog izraza svog učitelja Deglera, ali ih interpretira na svoj način. Sličnost s muzejskim kipom Krista prepoznaje se u nekim detaljima, poput izrazito srodne obrade kovrča priljubljenih uz čelo, ili karakterističnog položaja

prstiju, primaknutog srednjeg i domalog prsta. Impostacija i obrisna linija njegovih figura, mase prekrivene voluminoznim haljinama i plaštem, čvršća je i stamenija. Zadržan je osnovni Deglerov oblikovni princip, ali ga Spindler rješava na drugi način, što se očituje u tretiranju teksture tkanine i njenoj organizaciji nabora. Fizionomije Spindlerovih kipova pokazuju najveći odklon od učiteljevog predloška, koji je osobito vidljiv na ženskim likovima. Lica su iz naroda, široko zasnovana, portretnih crta i matronskih osobina, posve drugog karaktera od profinjenih i lijepih, gotovo idealiziranih fizionomija Deglerovih kipova.

I u nekim djelima Hansa Zürna Mlađeg, člana slavne kiparske dinastije Zürn³¹, čiji je brat, Hans Jacob, bio djetić kod Deglera, uočavaju se izvjesne srodnosti s muzejskim kipom *Krista Spasitelja (Salvatora)*. U niši drugog kata pripisanog mu Rosenkranz oltara, u župnoj crkvi u Wangenu u Allgäu iz 1622. godine, postavljen je kip *Krista Salvatora*, koji je u ikonografskom prikazu identičan muzejskom *Kristu Spasitelju*. Stoji bosonog u haljini, djelomično ogrnut plaštem, s podignutim rukama, desnom na blagoslov, a lijevom držeći zemaljsku kuglu. Tipom frizure, brkova i brade, te djelomično stavom figure ukazuje na srodnosti s muzejskim Kristom, ali u načinu obrade haljine i plašta ove *Gewand* figure kiparski je izričaj drugačiji. Od istog majstora sačuvana je glava Ivana Krstitelja, oko 1620./25., fragment kipa koji se nalazi u Rosgarten muzeju u Konstanzu na Bodenseeu. Podudarnosti s muzejskim kipom Krista očite su u oblikovanju glave, lica, kovrča kose i frizure, brkova i brade, kao i malih ukošenih nisko postavljenih ušnih školjki. No, ploha čela je zaobljena, za razliku od ravnog Kristovog čela, dok je rez očiju i nosa srodan muzejskim kipu. Luk obrva drugačije je sveden, s malim uzdignućem nad korijenom nosa. Usta su srodnog tipa ustima muzejskog Krista, nešto su jače otvorena s vidljivim zubima. Lice Ivana Krstitelja nije nježnih zaglađenih ravnih ploha poput Kristovih, pa se izražajem doima starijim. Ova dva navedena rada pokazuju da je Hans Zürn Mlađi morao poznavati Deglerova ostvarenja, najvjerojatnije posredstvom svog brata koji je naukovao kod njega. Zürn prihvaća Deglerov stil, ali ga izražava svojim likovnim govorom.

Filip Dirr,³² čija ostvarenja anticipiraju duh novog baroknog stila, u pojedinim detaljima zadržavaju elemente kasnog manirizma, predočenih primjerice u kipu Sv. Ivana Krstitelja na oltaru u Johanecku iz 1631. godine, čija je kosa zadržala tipične stršeće čuperke manirističkog predznaka srodne čupercima na frizuri muzejskog Krista. Pridružuje se i njegov kip sv. Elizabete s istoimenog oltara u Freisingu iz 1627./28. godine u čijem se oblikovanju još zrcali tip Deglerovih ovalnih lica punih obraza, zaglađenih ploha.

O eventualnom izvornom smještaju muzejskog kipa *Krista Spasitelja* nema podataka. Naime, vitez Hempel, koji je ovaj kip kao i ostale koje je darovao župnoj crkvi u Vrbov-

cu dobio kao plaću za svoj restauratorski rad, nije pobliže naznačio mjesta gdje ih je dobivao. Samo se okvirno barata s mjestima u kojima je radio. Kipovi su najvjerojatnije već i prije nego što su postali »plaća« Hempelu za njegov rad bili odstranjeni s oltara iz crkava kao zastarjeli, završivši u pojedinim župnim dvorovima bez podataka o izvornom smještaju. Također nije nužno da su kipovi koje je dobio izvorno potjecali iz crkava koje je restaurirao. Što se tiče Deglerovih djela, prema objavljenom popisu³³ u kojem su navedena danas još postojeća djela, kao i ona nestala, arhivski zabilježena, ne može se proniknuti je li negdje bio i koji kip *Krista Spasitelja*. Naime, popis je sumaran i ne donosi preciznije podatke o pojedinačnim kipovima na oltarima. Može se pretpostaviti da muzejski Krist izvorno potječe i iz austrijske regije, s obzirom na to da je Hempel ondje najviše radio i boravio, a kao što je već rečeno, Degler je bio djelatnik i u toj regiji.

Prema svemu navedenom predlaže se da se kip *Krista Spasitelja* pripiše kiparu Hansu Degleru. S obzirom na oblikovno stilsku i tipološku srodnost, kip *Spasitelja* pripadao bi majstorovim najkvalitetnijim radovima zajedno s njegovim kipovima *Bogorodica s djetetom*, a nastao je najvjerojatnije oko 1620.–1625. godine. Time Muzej za umjetnost i obrt posjeduje izvanredno djelo južnonjemačkog kasnog manirizma koje je jedinstveno u Hrvatskoj. Jedina mu je paralela samo preostali kip *Bogorodice s djetetom* s nekadašnjeg glavnog oltara u zagrebačkoj katedrali.³⁴

BILJEŠKE

1 Kip *Krista Spasitelja*, inv. br. MUO 2663, vis. 128 cm, rezbaren, polikromiran i pozlaćen, izdubljene stražnje strane.

Krist Spasitelj – Salvator Mundi ikonografski je prikaz Krista sa zemaljskom kuglom u ruci, koji pravi znak blagoslova. Križ koji kruni kuglu (na muzejskom kipu novijeg datuma izvorni križ se vjerojatno slomio) simbolizira nebesko i zemaljsko kraljevstvo. Ovaj ikonografski tip Krista osobito je čest na prikazima renesansnih slikara sjevernog dijela Europe, koji su ga i popularizirali. Srodan prikaz *Salvatoru* je prikaz *Krista Kralja*.

2 Na neki način posredno je za taj prvi otkup zaslužan i bečki slikar i litograf, Joseph Ritter von Hempel (1800.–1871.). Živio je i djelovao u drugoj trećini 19. st. u Beču, Rimu, Klagenfurtu, Bolzanu i Grazu, a od 1859. godine boravi na svom imanju u Vrbovcu pokraj Zagreba. Tamošnjoj je župnoj crkvi sv. Vida darovao kipove i oltare kasnogotičkog razdoblja koje je navodno dobio kao plaću za obavljene restauratorske radove. Među njima je također bio i kip *Krista Spasitelja*. Godine 1884. župnik vrbovečke crkve prodaje ovu grupu umjetnina Društvu umjetnosti koje je kupuje za Muzej za umjetnost i obrt.

ISO KRŠNJAVI, *Pogled na razvoj hrvatske umjetnosti u moje doba, Zapisnici: iza kulisa hrvatske politike*, 1, (ur.) Ivan Krtalić, Mladost, Zagreb, 1986., 409.; ČIRO TRUHELKA, *Drvorezbarstvo u: "Glasnik društva za umjetnost i umjetni obrt u Zagrebu"*, (ur.) Ivan Bojničić Kninski, svezak I - god. I, Zagreb, 1885., 14 -15.; ČIRO TRUHELKA, *Uspomene jednog pionira*. Zagreb, 1942., 22 -23.; Hempel (Sebastian) Josef von, *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950 (ÖBL)*, Band 2, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1959., 271.

3 Opće je poznata činjenica da se u vrijeme regotizacije crkava krajem 19. stoljeća barokni inventar nemilice odstranjivao, što je dakako pridonijelo njegovom osipanju, prorjeđivanju i stradavanju. Sklanjanjem ne malog broja devastiranih objekata s terena, ponajviše u fundus Muzeja za

umjetnost i obrt, uspjelo se barem djelomično sačuvati kiparsku baroknu građu odstranjenu iz crkava. Time je danas muzejska zbirka crkvenog kiparstva, uz fond Dijecezanskog muzeja, najbrojnija i najznačajnija u cijeloj Hrvatskoj.

Do sada je o muzejskoj zbirci pisano u sljedećim radovima: DORIS BARIČEVIĆ, *Sakralna skulptura, Sakralna umjetnost iz fundusa Muzeja za umjetnost i obrt*, (ur.) Zdenka Munk, katalog izložbe, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 1979., 11-14, 32-41.; NELA TARBUK, *Scultura, u: Tesori Nazionali della Croazia, Capolavori dei Musei di Zagabria Muzej za umjetnost i obrt*, katalog izložbe, Centro Affari e Promotioioni Arezzo Basilica Inferiore di San Francesco, Arezzo, 1991., 139 -145. (Ista izložba održana je u Italiji, u Torinu, 1993. godine, a nova publikacija tiskana tom prilikom zasnovana je na gore navedenom katalogu.); NELA TARBUK, *Problemi istraživanja sakralne skulpture 17. i 18. stoljeća iz fundusa Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu u kontekstu srednjoeuropskog baroka*, u: *Zbornik I. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti*, Zagreb, 15.- 17. XI. 2001., (ur.) Milan Pelc, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2004., 197 -205.; NELA TARBUK, *Zbirka skulpture: sakralno kiparstvo u zbirci skulpture*, u: *Skriveno blago Muzeja za umjetnost i obrt*, katalog izložbe, (ur.) Anđelka Galić i dr., Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 2005/2006., 80-95.; NELA TARBUK, *Sakralna skulptura, Muzej za umjetnost i obrt 1880-2010.*: vodič, (ur.) Anđelka Galić i Miroslav Gašparović, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 2010., 182-181.

4 Prema dosadašnjim istraživanjima navedeni *Popis predmeta Muzeja za umjetnost i obrt* smatra se najranijom muzejskom inventarnom knjigom. Popis je sastavljen prema tadašnjim muzejskim prostorijama u kojima su bili pohranjeni predmeti, u *Sobi* pod rimskim brojem jedan i *Skupini* također označenoj rimskim brojem jedan, unesena je Zbirka drvorezbarija itd. U ispunjenim rubrikama navedene Zbirke, vezanim uz otkup umjetnina iz župne crkve sv. Vida u Vrbovcu, zapisani su ovi podaci: »br. 1-12 nabavljene od župnog ureda uz cieniu od for. 600. Rezbarije te su iz drva, a po stilu stoje na razmaku gotike i renaissance, te označuju doba koncem 14 (prvotno je bilo napisano 5, pa preko toga 4) a početkom 15. vijeka, škole njemačke. Rezbarije donio je vitez Hempel iz Tirola, gdje ih je u jednoj kapeli našao u Vrbovcu, te ih tamošnjoj župnoj crkvi poklonio. Svojina visoke kr. zem. vlade. nabavljeno 10. svibnja godine 1884.« Dalje u popisu pod brojem dvanaest stoji: »Vanredno liepa rezbarija, a najljepša u toj zbirci«.

Postoji mogućnost da je osoba koja je napisala čitav zapis tadašnji kustos, Čiro Truhelka, koji je bio prisutan pri preuzimanju umjetnina, a o tome je i pisao, što je navedeno u bilješci br. 2. Međutim, u publikacijama ne apostrofira posebno kip Krista, nego govori da su svi kipovi iz istog vremena i iste radionice. Vjerojatno je u knjizi zapis nešto kasnije napisan u odnosu na samu dopremu kipova u muzej, što može značiti da je vrbovečka »grupa« bila temeljitije pregledana ili je bilješku zapisala druga osoba. U svakom slučaju, tko god bio, dobro je ocijenio razdoblje i područje nastanka, s obzirom na to da su osim Krista svi iz kasnogotičkog razdoblja, iz pokrajina njemačkog govornog područja. Zabunu jedino unosi prekrizhen broj pet kod stoljeća, jer da je ostavljeno stoljeće kako je započeto, tj. kraj 15. stoljeća, datacija bi također odgovarala.

5 Naime, iz spomenute grupe predmeta otkupljenih iz župne crkve u Vrbovcu, pretpostavlja se da je kip kasnogotičkog sveca biskupa, bavorskih stilskih oznaka s početka 16. stoljeća, bio u vrijeme po dolasku u Zagreb predan tadašnjoj Obrtnoj školi na obnovu, jer je bio preličen na način neogotičkih kipova. S obzirom na to da je kip *Krista Spasitelja* bio na srodan način preličen, može se pretpostaviti da je možda i on bio zajedno s kipom sveca biskupa nakon predaje Muzeju poslan na obnovu u Obrtnu školu.

6 Doris Baričević, stručnjakinja za barokno kiparstvo sjeverne Hrvatske, koja je obradila dionicu skulpture na spomenutoj izložbi, upozorila je da kip Krista tipom i stilsko oblikovnim komponentama pripada kasnomanirističkom južnonjemačkom kiparskom krugu.

7 Kip je restauriran 1980. godine u muzejskoj restauratorskoj radionici za polikromnu skulpturu i slikarstvo. Zahvat je izvela akademska slikarica, muzejska savjetnica Alma Orlić.

8 NELA TARBUK, *Kip Krista Kralja*, 47 RE, *Popis umjetnina, Renesansa 15.–16. st., Tisuću godina hrvatske skulpture*, katalog izložbe, (ur.) Igor Fisković, Muzejsko-galerijski centar, Muzejski prostor, Zagreb, 1991., 77.

9 NELA TARBUK, *Komponente sjevernjačkog manirizma u kiparstvu 17. st. u kontinentalnoj Hrvatskoj*, neobjavljeno predavanje, održano u MUO u Zagrebu 14. 2. 2006. godine.

10 Weilheim leži u središtu tzv. Pfaffenwinkla, smještenog između ceste koja spaja München i Landesberg i seže do planinskih lanaca Alpa. Poznat je po prirodnim ljepotama i neobičnom bogatstvu samostanske kulture.

11 Vojvoda Wilhelm V. (1548.–1626.) preuzeo je vojvodstvo 1579., a godine 1597. je odstupio s vlasti u korist svog sina Maximiliana I.

12 Hans Fugger (1531.–1598.), član znamenite augsburške trgovačke i bankarske obitelji čije rodoslovlje seže od 14. st., boravio je u Antwerpenu do 1560. godine gdje se bavio trgovinom. Fuggeri su generacijama promicali umjetničku djelatnost u svim njenim vidovima, a Hans Fugger je bio jedan od najvećih mecena svog vremena. Grad Augsburg je na samom vrhu europskih umjetničkih centara.

13 Hubert Gerhard, nizozemski kipar, bosirer i štukater (1540./50.–1620.) radio je u bronci i štuku, nije bio drvorezbar. Među ostalim izveo je u bronci izvanredne skulpture velikog anđela nad zdcem u isusovačkoj crkvi sv. Mihaela i istoimeni kip na fasadi crkve.

14 Friedrich Sustriš, nizozemski slikar i arhitekt (1540.–1599.), bio je jedan od najmoćnijih osoba Münchenske dvorske umjetničke sredine tog vremena. Rođen je u Italiji, kao sin amsterdamskog slikara. Svoj nauk je brusio u Padovi, Firenci i Rimu. Na Münchenskom dvoru dobiva položaj umjetničkog nadintendanta. U Münchenu radi na uređenju rezidencije i isusovačke crkve sv. Mihaela, za koju je osobito zaslužan.

15 Osim Gerharda i Sustriša tu je i Carlo Cesare Palagio, kipar i štukater, iz okružja Giambologne i Vasarija. Radi brončanu vrtanu plastiku Münchenske rezidencije i štuko u Grottenhofu.

16 Vojvoda Maximilian I., zvan Veliki (1573.–1651.), vladao je od 1597. do kraja života. Sudjelovao je u Tridesetogodišnjem ratu, osnivač je Katoličke lige.

17 Hans Krumper (1570.–1634.), bosirer, arhitekt, drvorezbar i vjerojatno slikar, rođen je u Weilheimu, kao sin kipara Adama Krumpere. Najznačania su mu djela *Patrona Bavariae* u liku *Marije s djetetom* u niši zapadne fasade Münchenske rezidencije, figura *Razboritosti* na sjevernom portalu zapadne fasade Münchenske rezidencije, figure na kraljevskim stepenicama u istoj rezidenciji, te fascinantni nadgrobni spomenik Ludvigu Bavarskom u Münchenskoj crkvi Naše Gospe.

18 Pojam bosirer u vrijeme ovdje spomenutih majstora odnosio se na osobu koja je modelirala kipove, inače se taj pojam veže uz jednu od faza u oblikovanju i izradi keramičkih, odnosno porculanskih predmeta.

19 EVA GROISS, *Hans Spindler, Ein Weilheimer Bildhauer des siebzehnten Jahrhunderts in Oberosterreich*. Inaugural-Disertation zur Erlangung des Doktorgrades der philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität zu München. Obranjeno 25. 2. 1974., 28, citat iz: Franz Sales Gailler, *Vindallice sacrae - Capitulum Weilheimense*. Augsburg, 1756.

20 Spomenuta trojica »sinovi« ovog malog grada, od kojih je Georg Petel najveći i pripada samom vrhu europskog kiparstva. Počeo je nauk kod weilheimskog kipara Bartolomeusa Steinla. Usavršavao se u Italiji u Nizozemskoj u umjetničkom okružju Duquesnoya, van Dycka i Rubensa, s kojima je ostvario i iznimno prijateljstvo. Njegov genijalni talent najjače je izražen u izvanrednim ostvarenjima u bjelokosti. Angermayer, učenik Hansa Deglera, također se pronašao najvećim dijelom u izradi predmeta od bjelokosti, što je zanimljivo, s obzirom na to da weilheimsku kiparsku školu u prvom redu opimjeruju ostvarenja sakralne tematike rezbarena u drvu.

Philipp Dirr učio je kod kod Petelovog oca, Clementa. Zbog svade s Hansom Deglerom, vezano uz neka cehovska pravila, Dirr odlazi u Freising u Gornju Bavarsku. Najpoznatije mu je djelo glavni oltar u stolnoj crkvi u Freisingu na kojem se u njegovim kipovima već naslućuje barokni duktus.

Vidi: HEINZ-JÜRGEN SAUERmost, *Die Weilheimer*, Süddeutscher Verlag in der Sudwest Verlag GmbH&Co. KG, München, 1988., 103-114., 115-134., 135-164.

21 DORIS BARIČEVIĆ, Glavni oltar zagrebačke katedrale iz 1632. go-

dine u: »Peristil«, 10/11, DPUH, Zagreb, 1967./68.

22 Hans Degler (1564.–1635.) vjerojatno je učio kod Adama Krumpere, oca Hansa Krumpere, Deglerovog kasnijeg punca. Prvi radovi su nastali u Münchenskom umjetničkom okružju pod utjecajem Sustriša i Gerharda, Zajedno s Adamom Krumperom radi na Münchenskoj rezidenciji. EVA GROISS, (bilj. 19), 30, 44.; HEINZ-JÜRGEN SAUERmost, (bilj. 20), 79-92.; EVA GROISS-BENNO ULM, *Vorstufen, Die Bildhauerfamilie Schwantaler 1633-1848*, katalog, Augustinerchorherrenstift, 1974., 51-55, 56.; EVA GROISS, *Münchener Plastik von der Spätrenaissance zum Beginn des Barock i Die Bildhauerstadt Weilheim, Die Bildhauerfamilie Zürn 1785-1724*, katalog izložbe, Branau am Inn, 1979., 80-84., 85-94.; KARL FEUCHTMAYR, *Leben und Schaffen des Weilheimer Bildschnitzers, »Das Bayerland«*, 50, 1939., 539-548.

23 S oltarima i propovjedaonicom u Sv. Ulrichu i Afri Hans Degler se predstavio u punom svijetlu kao kipar velikih kompozicija i to je bio uzmah njegova opusa. Monumentalni dvokatni retabli augsburških oltara s mnoštvom kipova stoje na razmeđu renesanse i ranog manirizma, što se očituje u elementima gradbeno-oblikovnog sklopa konstrukcije oltara i oblikovno-dekorativnim elementima opreme oltara.

24 EVA GROISS (bilj. 19), 32, 45.

25 EVA GROISS (bilj. 19), 37, 44.

26 HEINZ-JÜRGEN SAUERmost (bilj. 20), 42-44.

27 EVA GROISS (bilj. 19), 46.

28 HEINZ-JÜRGEN SAUERmost (bilj. 20), 19.

29 Pojam *Gewand figure* – 'odjevene' figure označava način na koji je zasnovana. Figuru gradi odjeća koja je oprosturuje, određuje odnose mase i volumena, označava pokret.

30 HEINZ-JÜRGEN SAUERmost (bilj. 20), 89.

31 CLAUS ZOEGE VON MANTEUFFEL, *Die Bildhauerfamilie Zürn 1606-1666*, 1-2, Anton H. Konrad Verlag, Ulm, 1969., 14-128, 385-386.

32 SIGMUND BENKER, *Philipp Dirr und die Entstehung des Barock in Bayern*, Verlag Franz X. Seitz, München, 1958., 124-132.

33 EVA GROISS (bilj. 19), 47-49.

34 Tipologija kipa i oblikovno stilska zasnovanost ukazuju da je kipar glavnog oltara zagrebačke prvostolnice, gradački majstor Hans Ludvig Ackermann, rođen u Heidelbergu, iznikao iz južnonjemačkog manirišćkog kiparskog okružja.

Napomena:

Fotografije *Krista Spasitelja* iz Muzeja za umjetnost i obrt snimio Srećko Budek, viši fotograf, voditelj fotografskog ateljea u Muzeju za umjetnost i obrt

Nela Tarbuk

Christ the Saviour, South-German Mannerist from the Museum of Arts and Crafts

The sculpture of Christ the Saviour from the collection of sacral sculpture of the Museum of Arts and Crafts was purchased in 1884 from the parish church of St Vitus in Vrbovec near Zagreb, during the first acquisition campaign for the Museum's recently established collection. The statue belonged to the Vrbovec church inventory along with other statues donated to the church in 1859 by the Viennese painter and lithograph Joseph Ritter von Hempel, who had arrived to his estate in Vrbovec. During his life he had lived and worked in Klagenfurt, Graz, Bolzano, Rome and Vienna; since his activities included art restoration, he is said to have received the aforementioned sculptures in compensation for the restorations of sacral works of art.

The sculpture of Christ the Saviour is a rare example of South-German Mannerism of the first third of the 17th century, unique in Croatian cultural heritage, originating from the circle of the so-called Weilheim School of sculpture. The small Bavarian town of Weilheim, distinguished for its rich woodcarving tradition, played a crucial role in the formation and dissemination of this particular style in sculpture. The central figure of the Weilheim School was the sculptor Hans Degler. Born in Munich to a family of painters, he moved to Weilheim in the 1590s and soon became the protagonist of the town's sculptural production. His works are characterized by a sculptural expression which combines the stylistic features of the international courtly Mannerism of Munich and the still predominant German Gothic sculptural tradition. South-German Mannerist style is defined by the so-called Gewand figure, the »clad figure« whose mass and volume are determined by its clothing, which gives the figure its spatiality and suggests movement. The figures are characterized by unsteady posture, oval silhouette pronouncedly broadened in its central part, relief-like drapery folds and portions of »metallic« texture with short diagonal cuts.

All formal, stylistic and typological characteristics of the sculpture of Christ the Saviour clearly correspond to the sculptural expression of Hans Degler. Due to the fact that Degler's oeuvre has been considerably reduced over the years, comparative examples are scarce. The sculptures most similar to the stylistic features of the Museum's Christ are the ones representing Madonna and Child, among which the Madonna dated 1621 from the parish church in Unterhausen (Upper Bavaria) displays identical sculptural treatment. This is revealed in similarly conceived physiognomy of the young oval face framed by densely incised curls, the almond-shaped, half-open eyes gazing into the distance, the form of the nose and the mouth, the cylindrical, slightly broadened neck, the slightly swollen hands, the outline of the figure's narrow shoulders and the drapery folds with characteristic funnel-shaped creases. The sculptures' polychrome coating and gilding consist of transparent layers of red and green on silver background with large gilt areas, so that the statues shine like jewels, which is one of the characteristic features of German Mannerism. The same technique and treatment were applied on the sculpture from the Museum; only the gilding of its mantle has been consumed over time and altered by subsequent overpainting.

There is no record of the possible original setting of the statue of Christ the Saviour, because Joseph Ritter von Hempel did not indicate the place where he had received it. The list of Deglers works, which includes the surviving sculptures as well as those mentioned only by archival sources, does not suggest the existence of a sculpture of Christ the Saviour. The list is summary and does not provide more precise information on individual altar sculptures, which were probably not registered. It can be assumed that the Museum's Christ originally came from Austria, considering that Hempel spent the major part of his life there, and Degler was active in that region as well.

The statue of Christ the Saviour can be included among the master's best works along with the sculptures of Madonna and Child, and can be dated around 1620-1625. The Museum of Arts and Crafts owns an exceptional work of South-German late Mannerism, unique in Croatia.