

izvirni znanstveni članek
prejeto: 2011-07-28

UDK 7.034.5:761.1(4)

LESOREZNE ILUSTRACIJE HANSA SPRINGINKLEEJA ZA MOLITVENIK *HORTULUS ANIMAE* IN ITALIJANSKE RENESANČNE OKRASNE IN ARHITEKTURNE OBLIKE SEVERNO OD ALP

Gašper CERKOVNIK

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1001 Ljubljana, Slovenija
e-mail: gasper.cerkovnik@ff.uni-lj.si

IZVLEČEK

V deželah severno od Alp za razliko od Italije in nekaterih sosednjih dežel zavest o antičnih okrasnih in arhitekturnih oblikah preko srednjega veka ni ostala živa. Posledica tega je bila, da so v začetku 16. stoletja šele preko dosežkov in vpliva italijanske renesanse te oblike končno postale samoumevne po celi Evropi. Proces recepcije in asimilacije je bil dokaj počasen in postopen, v njem pa so pomembno vlogo odigrale grafike. Med grafične serije, ki so služile kot vir teh oblik, je – glede na številne kopije – sodila tudi manj znana, t. i. druga serija za molitvenik Hortulus animae nürnberškega umetnika Hansa Springinkleeja iz leta 1518.

Ključne besede: Hans Springinklee, *Hortulus animae*, lesorez, renesančni ornamenti, Albrecht Dürer, Hans Burgkmair

LE ILLUSTRAZIONI A XILOGRAFIA DI HANS SPRINGINKLEE PER IL LIBRO DI PREGHIERE *HORTULUS ANIMAE* E LE FORME ORNAMENTALI E ARCHITETTONICHE ITALIANE A NORD DELLE ALPI

SINTESI

A differenza dell'Italia e di alcuni paesi limitrofi, nei paesi a nord delle Alpi la consapevolezza delle forme architettoniche e ornamentali antiche non si era mantenuta viva nel corso del Medioevo. Una conseguenza di ciò fu che, nell'intera Europa, esse divennero un elemento definitivamente acquisito solo all'inizio del XVI secolo, attraverso gli esiti e gli influssi del Rinascimento italiano. Nel processo di ricezione e assimilazione di tali motivi, piuttosto lento e graduale, l'incisione ebbe un importante ruolo. In virtù della sua ampia tiratura, tra le serie di incisioni che funsero da fonte per tali forme rientra anche la meno nota cosiddetta seconda serie del libro di preghiere Hortulus animae (1518) dell'artista norimberghese Hans Springinklee.

Parole chiave: Hans Springinklee, *Hortulus animae*, xilografia, ornamenti rinascimentali, Albrecht Dürer, Hans Burgkmair

V začetku 16. stoletja se severno od Alp – posebej v južnonemških centrih, kot so bili Nürnberg in Augsburg na Bavarskem ter Strasbourg v Alzaciji – razcveti grafična produkcija, znotraj katere posebej izstopa skoraj da nepregledno število lesoreznic knjižnih ilustracij. Znotraj te skupine posebno mesto pripada skupini lesorezov, namenjenih ilustriranju najrazličnejših nabožnih knjig: molitvenikov, psalterjev, brevirjev itd. Zlasti ilustracije za popularne molitvenike v praktičnem manjšem formatu oktava so bile praviloma manjših formatov in na prvi pogled tudi manjšega umetniškega pomena. Vendar že hiter pregled umetnikov, ki so izdelovali predloge za te ilustracije, dokazuje, da te skupine ne smemo podcenjevati. Med njimi so bila skoraj vsa največja imena nemške umetnosti tega časa: Albrecht Dürer, Hans Burgkmair, Lucas Cranach st., Albrecht Altdorfer, Hans Holbein ml. ter številni manjši mojstri. Kakovost, izčiščene kompozicije in večja dostopnost so hitro naredile te ilustracije za priljubljene predloge med številnimi umetniki, obrtniki in zbiralci (Cerkovnik, 2010). Vsaj po razkošju najrazličnejših italijanskih renesančnih oblik pa med vsemi temi izstopa serija Dürerjevega učenca Hansa Springinkleeja za priljubljeni molitvenik *Hortulus animae*.

Hans Springinklee sodi med slabše raziskane umetnike iz Dürerjevega kroga in ga umeščamo v zadnjo generacijo učencev ter sodelavcev velikega Nürnberžana.¹ Glede na to, da je od leta 1512 živel pri Dürerju kot pomočnik in učenec, večina raziskovalcev domneva, da se je moral roditi v začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja, torej med letoma 1490 in 1495. V dokumentu o naročilu poslikav zasebnih prostorov cesarja Karla V. v Nürnbergu se omenja kot »junge Springinckee«, torej »mladi Springinklee«, vendar je bil ta pridevek v tem primeru uporabljen zaradi razlikovanja od slikarja Hansa Springinkleeja, ki je v Nürnbergu deloval okoli leta 1500. V cesarskem mestu je deloval kot slikar, risar, grafik in iluminator vse do leta 1527, ko je mesto zapustil in za seboj pustil dolgove ter dve mladoletni hčeri Barbaro in Elisabetho. Konec njegovega življenja je prav tako skrivnosten kot začetek, saj se po tem letu sled za njim povsem izgubi, domnevno pa je umrl okrog leta 1540 (Brinkmüller-Grundlau, 1995; Beaujean, Schoch, 2010a, xv–xvii).

Iz ohranjenih zgodnjih Springinkleejevih del je razvidno, da je bil za razliko od prve generacije Dürer-

jevih sodelavcev in učencev (Hans Schäufelein, Hans Baldung, imenovan Grien, Hans von Kulmbach) slogovno veliko bolj podrejen svojemu učitelju. Praviloma je sodeloval pri velikih Dürerjevih projektih za cesarja Maksimilijana I., kjer je njegov slog komaj razločljiv od učiteljevega. Toliko bolj sta tako presenetljivi eni od njegovih prvih samostojnih del – lesorezni seriji ilustracij za *Hortulus animae* iz let 1516 in 1518.² Obe seriji je naročil nürnberški tiskar in založnik Johann Koburger, ki je posebej pri izdaji iz leta 1518 najverjetneje imel v mislih zahtevnejše kupce. O tem poleg latinskega teksta priča že večji format Springinkleejevih ilustracij, ki so zasedale celotno stran, večino manjših ilustracij pa je zaupal prav tako v Dürerjevem krogu izšolanemu slikarju in grafiku Erhardu Schönu. Z današnjega gledišča deluje ta Koburgerjeva izdaja sicer dokaj neenotno, vendar je bila občutljivost založnikov za enotnost likovnega okrasa teh popularnih tiskov praviloma še veliko nižja.³

Prva serija sicer preseneti v bolj negativnem smislu, saj ga kaže kot povprečnega mojstra, močno odvisnega od predlog. Povsem drugače je z drugo serijo, kjer je kakovost izvedbe veliko višja (vendar še vedno nižja kot pod brez dvoma strogim Dürerjevim nadzorom ob cesarskih naročilih), posamezne kompozicije in posebno bogastvo arhitekturnih okvirov pa ga kažejo kot inovativnega umetnika, ki je bil sposoben ustvarjati tudi izven okvirov svojega velikega učitelja.⁴

Prisotnost italijanskih renesančnih oblik glede na čas in kraj Springinkleejevega šolanja ni nenavadna, nekoliko bolj presenetljiva je le njihova »čistost in pravilnost«. Čeprav je vpliv Dürerjevih kompozicij nespregledljiv, bi za tako bogate in dosledno izvedene italijanske arhitekturne in okrasne oblike pri njem težko našli primere. Dürer je bil brez dvoma odlično seznanjen z dosežki italijanske renesanse tako preko neposrednega stika (dveh potovanj v Italijo) kot tudi preko številnih grafik in knjižnih izdaj, do katerih je lahko prišel tudi preko svojih številnih znanstev z najvišjim krogom nemških humanistov.⁵ Ne glede na to v njegovem opusu le redko srečamo primere, kot je recimo Oznanjenje Mariji iz lesoreznega cikla Marijina zgodba (B. 83), kjer je sveti dogodek postavljen v dosledno izvedeni renesančni dvorani. Za Dürerja je bilo veliko bolj običajno, da je antične elemente kombiniral z domačimi gotskimi, kot recimo v primeru Darovanja v templju iz istega cikla

1 V celoti njegov umetniški opus vse do danes še ni bil monografsko raziskan in predstavljen. Med pomembnejše zgodnejše predstavitve sodi poglavje o njem v katalogu nürnberške razstave iz leta 1961 (Strieder, 1961, 187–203). Za novejšo biografijo s pregledom starejših zapisov o njem glej Brinkmüller-Grundlau (1995) in Beaujean, Schoch (2010a, xv–xvii). V slednjem gre za monografsko predstavitev Springinkleejevih lesorezov znotraj Hollsteinove zbirke. V veliko bolj nepopolni obliki so njegovi lesorezi predstavljeni tudi v dvanajstem zvezku zbirke *The Illustrated Bartsch* (Marrow, 1981). Za njegov problematični slikarski opus glej: Strieder, 1993, 152, 278–279.

2 V *The Illustrated Bartsch* je predstavljena samo druga serija (Marrow, 1981, 67–116, 125–126). Popoln popis obeh serij in delno analizo posameznih ilustracij je prispevala Oldenbourg (1973, 121–128). S podobno natančnostjo in odličnimi reprodukcijami sta bili obe seriji objavljeni v: Beaujean, Schoch, 2010a; 2010b.

3 Primerjaj popise likovnega okrasa posameznih izdaj *Hortulov* v Oldenbourg, 1973.

4 Kot tako je drugo serijo prepoznal že Richard Muther, 1884, 178. Molitveniki s temi ilustracijami pa še vedno predstavljajo ponos v zbirkah modernih zbirateljcev (Isphording, Arnim, 1987, 71–72).

5 Za zgoščen pregled o Dürerjevem odnosu do Italije in njene umetniške ter kulturne tradicije glej: Herrmann-Fiore, 2007.

(B. 88), kjer so stebri sicer povsem antično oblikovane stavbe okrašeni s tipičnimi poznogotskimi kapiteli. Springinkleejev preskok je toliko bolj presenetljiv ob dejstvu, da se je kot mojster najverjetneje izoblikoval ob tako ali drugače največjem primeru Dürerjevega slogovnega sinkretizma: Slavoloku Maksimilijana I. (»Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I.«).⁶ Lesorezi so bili sicer prvič izdani v letih 1517/1518, večina pa jih je nastala že med letoma 1512 in 1515 – z zadnjo letnico je slavolok datiral Dürer na enem od svojih delov.⁷ Poleg Dürerja in Springinkleeja sta pri zasnovi in izvedbi sodelovala še Wolf Traut, verjetno nekoliko starejši Springinkleejev kolega v Nürnbergu, in Albrecht Altdorfer iz Regensburga. Na slavoloku, ki že v zasnovi deluje zelo neklasično, se ves čas prepletajo gotski in renesančni elementi. Brez dvoma je Springinklee lahko ob tem giantskem projektu izjemno obogatil svoj repertoar posameznih renesančnih oblik, kot so različne oblike stebrov, kandelabrov, »mitičnih« bitij (delfini, grifi ...) itd., težje pa razložimo, od kot mu znanje o ustrezni razporeditvi v celoto v smislu italijanske renesanse. Zgledov v njegovem okolju sicer ni manjkalo v obliki italijanskih in lokalnih grafičnih listov in risb,⁸ do tega znanja pa so ga bolj verjetno pripeljale konkretnejše okoliščine. Že leto po zaključku del na Slavoloku je bil udeležen pri naslednjem velikem projektu: Triumfalni procesiji cesarja Maksimilijana I. (»Der Triumphzug Kaiser Maximilians I.«). Poleg njega sta iz prejšnje ekipe sodelovala Dürer in Altdorfer, pridružila pa sta se jim vodilna augsburška umetnika Hans Burgkmair in Leonhart Beck ter nekdanji Dürerjev sodelavec Hans Schäußelein, dela pa so potekala med letoma 1516 in 1518 (Appuhn, 1979; Bodnár, 2005).⁹

Ključna za razumevanje druge Springinkleejeve serije je moral biti stik z augsburškima mojstroma Leonhartom Beckom in posebej s Hansom Burgmaierjem, saj njegova prva serija za Hortulus animae, ki je nastala pred letom 1516, še v celoti temelji na Dürerjevih izhodiščih. Med vsemi nemškimi umetniki tega obdobja je namreč ravno Burgkmair najbolj dosledno sledil principom italijanske renesanse, in to posebej v mediju grafike. Posamezni elementi v drugi seriji so skoraj dobesedno povzeti po Burgmaierjevih lesorezih za Triumfalno procesijo, preko teh pa je verjetno postal pozoren tudi na druge grafične liste velikega Augsburgana. Prestol apostola Jakoba Starejšega (B. 16) dokaj natančno sledi Burgkmairjevemu lesorezu z dvorno kapelo (B. 26). Najbrž se je obogaten z augsburško tradicijo tudi sam lotil svojih delov Triumfa, kjer je razvil skoraj vse oblike pre-

stolov, ki jih srečamo v seriji, delno pa tudi arhitekturne inscenacije. Posebej zanimiva je upodobitev prestola na vozu, ki predstavlja Maksimilijanovo vojno za grofijo Hennegau. Na z volutami bogato okrašenem podstavku je kot sklep naslonjala za roke uporabljena delfinova glava, takšen tip prestola pa srečamo ravno pri enem od Burgmaierjevih lesorezov z Madono in Detetom (B. 12), le da je tu namesto delfina upodobljen grif. Različne variacije tega tipa srečamo na več ilustracijah druge serije: pri Madoni med angeli (B. 11), sv. Barbari (B. 41) in sv. Ambrožu (B. 48). Poleg posameznih okrasnih elementov pa so na Springinkleeja očitno še večji vtis naredili njegovi lesorezi z bogatimi renesančnimi arhitekturnimi okviri. Med temi izstopa ločeno izrezani arhitekturni okvir, v katerega so bile lahko umeščene različne figure – v tem primeru personifikacije planetov in kreposti (B. 41–54). Posebnost Springinkleejeve serije je, da so bili arhitekturni okvirji vrezani na isto ploščo kot osrednji motiv in jih tako ni bilo mogoče uporabiti za druge kompozicije. Vzrok temu leži v Dürerjevih zgledih, ki niso bili omejeni samo na figuralne rešitve, temveč tudi v njihovo umestitev v prostor. Dürer je v takih primerih pogosto mojstrsko aranžiral kompozicije tako, da je portal ali kakšna druga arhitekturna odprtina tvorila tudi dekorativni okvir (med lepše primere sodi Srečanje Ane in Joahima pri Zlatih vratih iz lesorezne serije Marijinega življenja (B. 79)). Principa, da je okrasni okvir ob enem tudi prostor, v katerem se nahaja upodobljeni, se je skoraj na vseh ilustracijah držal tudi Springinklee.

Vprašanje recepcije italijanskih renesančnih oblik severno od Alp ob koncu drugega desetletja 16. stoletja sicer ni eno od urgentnejših, vendar ob pregledu umetnostne produkcije tega časa hitro ugotovimo, da odgovor nikakor ni samoumeven. Na drugačen odnos do antike (kot temelja renesančne umetnosti) severno od Alp je opozoril že Erwin Panofsky v svoji klasični študiji o renesansi in renesansah v zahodni umetnosti. Opozoril je, da je bil odnos do antike severno od Alp praviloma vezan na njene literarne dosežke, medtem ko je v južnih deželah (veliko bolj bogatih z antičnimi ostalinami) vez med antično literaturo in likovno umetnostjo ostal živa (Panofsky, 1970, 72). Panofsky je sicer pisal o 12. stoletju, vendar lahko njegova opažanja brez težav prenesemo v Nemčijo v začetku 16. stoletja: na področju upodabljanja umetnosti in arhitekture so še vedno prednjačile gotske oblike, v najboljšem primeru le obogatene z renesančnimi elementi. Vendar so bili tudi ti posamezni primeri praviloma vezani na vodilne umetnike in izobražene naročnike. Primeri, kot so že omenjeni

6 Iz 42 lesorezov in dveh jedkanic sestavljena upodobitev slavoloka je s 357 x 295 centimetri ena največjih umetnin v lesorezni tehniki (Silver, Wyckoff, 2008).

7 Kot vsi drugi veliki Maksimilijanovi projekti je bil tudi ta skozi ves čas deležen velike pozornosti s strani raziskovalcev: med novejšimi deli bi izpostavil: Schauerte (2001) s podrobnim pregledom starejše literature. Posebej za Springinkleejev prispevek: Beaujean, Schoch, 2010a, 32–127.

8 Za primere grafičnih listov in risb z italijanskimi renesančnimi ornamentami glej: Butsch, 1969; Byrne, 1981.

9 Posebej za Springinkleejev prispevek: Beaujean, Schoch, 2010a, 128–153.

Dürerjevi in Burgkmaierjevi lesorezi iz začetka 16. stoletja, so bili torej dokaj osamljeni, kot enega prvih znakov bolj splošne spremembe okusa pa predstavlja ravno druga Springinkleejeva serija. Bila je namreč ena prvih serij tega tipa, ki ni bila namenjena samo ozkemu krogu humanistično izobraženih naročnikov in zbiralcev. Kot sem omenil, je Koburger verjetno vsaj pri prvi latinski izdaji s temi ilustracijami imel v mislih premožnejše in bolj izobražene kupce, vendar so bili ti molitveniki še vedno bistveno dostopnejši od luksuznih cesarskih knjižnih izdaj in posameznih velikih serij. Preko takih izdaj je prišlo v stik z renesančnimi okrasnimi oblikami več potencialnih naročnikov, ki so tlakovali pot njihovi prevladi v naslednjem desetletju. Dokaz o pomenu, ki ga je ta serija imela pri posredovanju renesančnih oblik v Srednji Evropi, pa so posamezne kopije in refleksi v drugih likovnih medijih.

Prva dva primera kopij po Springinkleejevi drugi seriji predstavljata tipično recepcijo grafik v prvi četrtini stoletja. Pri prvem gre za v leto 1519 datirani oltar v Alpenländische Galerie v Kemptnu.¹⁰ Slikar se je najverjetneje izučil v Augsburgu in predstavlja tipičnega eklektičnega mojstra, ki je pogosto uporabljal grafične predloge. Na premičnih krilih predele se nahajajo ene od najzgodnejših kopij po tej seriji, saj so nastale samo leto po njeni prvi izdaji. Po Springinkleejevi seriji sta predelani figuri svetega škofa (sv. Martin?) na zunanji strani levega krila predele in sv. Ane na notranji strani desnega. Drža, oblačilo in prestol pri škofu so kopirani po ilustraciji s sv. Petrom (B. 14), figura sv. Ane pa po sv. Tomažu (B. 21). Zelo podoben je leto kasneje datirani krilni oltar iz Unterelkofen, danes v Bayerisches Nationalmuseum v Münchnu.¹¹ Med dvanajstimi slikarskimi upodobitvami jih je neznan lokalni slikar največ povzel ravno po drugi Springinkleejevi seriji. Brez večjih sprememb sta kopirana sv. Andrej (B. 15), sv. Krištof (B. 28), ilustracijo s sv. Katarino (B. 42) je predelal v sv. Apolonijo, pri upodobitvi sv. Marjete pa je združil elemente iz kar treh ilustracij: figura je po sv. Barbari (B. 41), stranica prestola in stebrič po sv. Ambrožu (B. 48), baldahin oltarja pa po Mariji z angeli (B. 11). Kompleksna sestava upodobitve sv. Marjete sama po sebi ni izjemna, število predlog, s pomočjo katerih je slikar skonstruiral svetničin prestol, pa kaže na posebno mesto, ki ga je ta serija imela ravno zaradi bogastva renesančnih okrasnih elementov.

Da je – kljub solidnim in inovativnim figuralnim rešitvam – bila ta serija posebej priljubljena med sodasnimi umetniki in mojstri ravno zaradi okrasja, dokazuje poslikani in rezljani dvojni krilni oltar, posvečen sv. Lovrencu

v St. Annen-Museum v Lübecku iz leta 1522, ki ga je poslikal slikar iz kroga Jacoba van Utrechta (Wittstock, 1981, 194; Emmendorffer, 1997, 174–175; Albrecht, 2005, 467–473; Heise, Vogeler, 2008, 62–66). Kakovostni mojster je namreč po tej seriji povzel le okrasne in arhitekturne oblike: na prizorih Papež Sikst posveti sv. Lovrenca v diakona na zgornjem polju drugega desnega krila in Sv. Lovrenc pred Decijem na spodnjem polju istega krila sta kopirana le prestola. Papeški prestol je v celoti kopija Marijinega prestola na ilustraciji z Marijo med angeli (B. 11), nekoliko so spremenjena samo razmerja med posameznimi elementi. Podobno je pri Decijevem prestolu, le da je tu slikar stranico nadomestil s stranico prestola z ilustracije s sv. Ambrožem (B. 48). Po teh ilustracijah se je neznan slikar mogoče zgledoval tudi pri upodobitvah arhitekturnih notranjščin in zunanjščin, vendar v tem primeru ni kopiral tako zvesto.

Podobnih primerov je moralo biti še veliko več, vendar jih je težje odkriti kot kopirane figure, ki so praviloma bolj izpostavljene na samih umetninah in v strokovni literaturi. Da je bilo v središču pozornosti pri teh ilustracijah ravno bogastvo renesančnega okrasja, dokazujeta tudi nekoliko kasnejša primera dveh reliefov v Berlinu in kipca v Münchnu. Par majhnih in bogato poslikanih reliefov s sv. Barbaro in sv. Katarino v stalni zbirki Deutsches Historisches Museum še ni bil natančno raziskan, njun nastanek pa lahko umestimo v južnonemški prostor in glede na uporabljene predloge v tretje desetletje 16. stoletja.¹² Kot v zgoraj predstavljenem primeru sv. Marjete v Münchnu je rezbar kombiniral elemente iz več ilustracij. Že zasnova reliefov, ki ju uokvirja renesančna arkada, skozi katero vidimo svetnici, sedeči v krajini, najverjetneje sledi Springinkleejevimi ilustracijam. Sv. Barbara dokaj zvesto sledi ustrezni ilustraciji (B. 41), naslonjalo prestola pa je povzeto po ilustraciji s sv. Apolonijo (B. 40). Nekoliko manj očitna je povezava med sv. Katarino in ustrezno ilustracijo (B. 42), prestol pa je najverjetneje predelan po ilustraciji z apostolom Matijem (B. 20). Podoben primer je tudi majhna obla plastika sv. Katarine na prestolu v Bayerisches Nationalmuseumu, pripisana švabskemu kiparju Edrasu Maurusu in datirana v prvo polovico tridesetih let (Miller, 1998, 184, 194–195). Povezava z eno od sedečih svetnic iz serije (sv. Apolonija (B. 40), sv. Barbara (B. 41) in sv. Katarina (B. 42)) je preveč splošna, da bi dopuščala zagotove sklepe, detajl stranice prestola z nenavadno oblikovanima stebričkoma in grifovima glavama, ki se iztekata v voluto, pa govori ravno v prid temu, saj je skoraj povsem tako oblikovan prestol Marije med angeli (B. 11).

10 Za najnovejšo študijo o oltarju in mojstru s starejšo literaturo glej: Hilger, 1991, 13, 130–133.

11 Oltar je v Bavarski nacionalni muzej v Münchnu prišel leta 1909, ko se je kraj imenoval še Unterölkofen. Prvi in najtemeljiteje se je s tem oltarjem ukvarjal Philipp Maria Halm, ki je tudi prepoznal večino predlog (Halm, 1910; Heinze, 1993, 370).

12 Približno 42 x 33 x 3 cm velika reliefa nista objavljena v izdanem katalogu zbirke (Koschnick, 1997), v spletno dostopnem katalogu pa sta označena kot južnonemško delo iz začetka 16. stoletja: <http://www.dhm.de/datenbank/>: sv. Barbara, inv. št. 1988/1139 (GOS-Nr. KG000554) in sv. Katarina, inv. št. 1988/1138 (GOS-Nr. KG000553) (26. 7. 2011), obe z reprodukcijama.

Predstavljene kopije in refleksi po drugi Springinkleejevi seriji lesoreznih ilustracij za molitvenik *Hortulus animae* kažejo na to, da so te knjižne ilustracije uspešno sodelovale pri uveljavljanju renesančnih okrasnih in arhitekturnih elementov severno od Alp – posebej v nekoliko bolj provincialnih delih Srednje Evrope. Te vloge se očitno niso izgubile vse do konca stoletja – na to kaže prizor Oznanjenja Mariji na postnem prtu iz Maria Bichla na avstrijskem Koroškem, ki je danes v Diözesanmuseumu v Celovcu (Sörries, 1988, 88–92;

Huber, 1999). Figura angela sicer sledi Dürerjevemu iz ustreznega prizora v Malem lesoreznem pasijonu (B. 19), figura Marije pa je povzeta po Springinkleejevi seriji (B. 3), medtem ko je dekorativni baldahin verjetno po Mariji med Angeli (B. 11).

KRATICE

B. = The illustrated Bartsch. New York, Abaris.

HANS SPRINGINKLEE'S WOODCUT ILLUSTRATIONS FOR PRAYERBOOK *HORTULUS ANIMAE* AND THE ITALIAN RENAISSANCE ORNAMENTAL AND ARCHITECTURAL FORMS NORTH OF THE ALPS

Gašper CERKOVNIK

University of Ljubljana, Faculty of Arts, Aškerčeva 2, 1001 Ljubljana, Slovenia
e-mail: gasper.cerkovnik@ff.uni-lj.si

SUMMARY

*In comparison to Italy and some other neighboring lands the tradition of antique ornamental and architectural forms in regions north of Alps more or less disappeared during the middle ages. This changed in the 16th century through the vast influence of the Italian Renaissance art and architecture. The process of acceptance of antique-Renaissance forms was nevertheless quite long and complexed. The important role in this process was played by prints – Italian and local. The importance of prints of leading artists such as Albrecht Dürer and Hans Burgkmair is widely recognized, but does not explain in full the success of these forms from the third decade of the 16th century on. The important role of intercession between such leading (and expensive) artists and large group of provincial artist and patrons must have been played by such artist as Hans Springinklee. Springinklee collaborated with Dürer and Burgkmair on important projects for Emperor Maximilian I. and later transmitted his experience to woodcut illustrations for popular prayerbook *Hortulus animae*. These prints were more accessible and soon became popular with local artists. Group of paintings and sculptures based on this woodcut series show the complexity of its use. In comparison to similar series it was not only used as source for figural composition, but as an important source of Italian Renaissance ornamental and architectural forms.*

Key words: Hans Springinklee, *Hortulus animae*, woodcut, Renaissance ornaments, Albrecht Dürer, Hans Burgkmair

LITERATURA

- Albrecht, U. et al. (ur.) (2005):** Corpus der mittelalterlichen Holzskulptur und Tafelmalerei in Schleswig-Holstein, 1. Hansestadt Lübeck, St. Annen-Museum. Kiel, Ludwig.
- Appuhn, H. (1979):** Der Triumphzug Kaiser Maximilians I. 1516–1518. 147 Holzschnitte von Albrecht Altdorfer, Hans Burgkmair, Albrecht Dürer... Mit dem von Kaiser Maximilian diktierten Programm und einem Nachwort von Horst Appuhn. Dortmund, Harenberg Kommunikation.
- Beaujean, D., Schoch, R. (ur.) (2010a):** Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700. Volume LXXV. Hans Springinklee. Part I. Amsterdam, Hertzberger.
- Beaujean, D., Schoch, R. (ur.) (2010b):** Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700. Volume LXXVI. Hans Springinklee. Part II. Amsterdam, Hertzberger.
- Bodnár, S. (ur.) (2005):** Dürer és kortársai: m vészóriások óriásmetszetei I. Miksa császár diadala = Dürer und seine Zeitgenossen: Riesenholzschnitte hervorragender Künstler; der Triumph Kaiser Maximilians I. Budapest, Szépm vészeti Múzeum.
- Brinkmüller-Grundlau, H. (1995):** s. v. Hans Springinklee. V: Bautz, F., Bautz, W. (ur.): Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon, X. Herzberg, Verlag Traugott Bautz, 1075–1078.
- Byrne, J. S. (ur.) (1981):** Renaissance Ornament Prints and Drawings. New York, Metropolitan Museum of Art.
- Butsch, A. F. (1969):** Handbook of Renaissance Ornament. 1290 Designs from Decorated Books. New York, Dover Publications.
- Cerkovnik, G. (2010):** Lesorezne ilustracije nemških tiskanih molitvenikov poznega 15. in zgodnjega 16. stoletja. Pomen in vpliv v drugih likovnih medijih. Doktorska disertacija. Ljubljana, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.
- Emmendorffer, C. (1997):** Hans Kemmer. Ein Lübecker Maler der Reformationszeit. Leipzig, Seemann.
- Halm, P. M. (1910):** Zur Malerei der Frührenaissance Altbayerns. Die Christliche Kunst, 6, 65–73.
- Heinze, B. (1993):** Der Altar aus Unterelkofen. V: Guillot, S. (ur.): Sculptures médiévales allemandes. Conservation et restauration. Paris, Documentation française, 357–381.
- Heise, B., Vogeler, B. (2008):** Die Altäre des St.-Annen-Museums. Erläuterung der Bildprogramme. Lübeck, Kulturstiftung Hansestadt Lübeck.
- Herrmann-Fiore, K. (ur.) (2007):** Dürer e l'Italia. Milano, Electa.
- Hilger, H. P. (1991):** Alpenländische Galerie Kempten. Katalog. München, Bayerisches Nationalmuseum.
- Huber, A. (1999):** Druckgraphische Vorlagen für das Fastentuch von Maria Bichl. Carinthia I, 199, 201–216.
- Koschnick, L. (ur.) (1997):** Bilder und Zeugnisse der deutschen Geschichte. Aus den Sammlungen des Deutschen Historischen Museums. Berlin, Deutsches Historisches Museum.
- Marrow, J. et al. (ur.) (1981):** The illustrated Bartsch. 12. Hans Baldung Grien. Hans Springinklee. Lucas van Leyden. Engravings and Etchings. Woodcuts. New York, Abaris.
- Miller, A. (1998):** Endras Maurus. Bildhauer zu Kempten. V: Kahsnitz, R., Volk, P. (ur.): Skulptur in Süddeutschland 1400–1770. Festschrift für Alfred Schädler. München, Deutscher Kunstverlag, 177–196.
- Muther, R. (1884):** Die deutsche Buchillustration der Gothik und Frührenaissance (1460–1530). München, Hirth.
- Oldenbourg, M. C. (1973):** Hortulus animae (1494–1523). Bibliographie und Illustration. Hamburg, Hauswedell.
- Panofsky, E. (1970):** Renaissance and Renaissances in Western Art. London, Paladin.
- Isphording, E., Arnim, M. von (ur.) (1987):** Fünf Jahrhunderte Buchillustration. Meisterwerke der Buchgraphik aus der Bibliothek Otto Schäfer. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.
- Schauerte, T. (2001):** Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I. Dürer und Altdorfer im Dienst des Herrschers. München, Deutscher Kunstverlag.
- Silver, L., Wyckoff, E. (ur.) (2008):** Grand Scale. Monumental Prints in the Age of Dürer and Titian. New Haven, Wellesley College.
- Sörries, R. (1988):** Die alpenländischen Fastentücher. Vergessene Zeugnisse volkstümlicher Frömmigkeit. Klagenfurt, Universitätsverlag Carinthia.
- Strieder, P. et al. (ur.) (1961):** Meister um Albrecht Dürer. Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Nürnberg, Anzeiger des Germanischen National-Museums.
- Strieder, P. (1993):** Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550. Königstein im Taunus, Germanisches Nationalmuseum.
- Wittstock, J. (ur.) (1981):** Kirchliche Kunst des Mittelalters und der Reformationszeit. Die Sammlung im St.-Annen-Museum. Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck.