

Kompass Ostmitteleuropa

Kritische Beiträge zur Kulturgeschichte

Kompass Ostmitteleuropa

Kritische Beiträge zur Kulturgeschichte

Hg. von Jiří Fajt und Markus Hörsch

Band 3

Meister Ludwig – Peter Parler – Anton Pilgram

Architekt und Bildhauer?
Zu einem Grundproblem der Mediävistik

*Drei Studien von Achim Hubel, Jens Ruffer
und Gábor Endrődi*

Jan Thorbecke Verlag

Gedruckt mit Unterstützung des Leibniz-Instituts für Geschichte und Kultur des östlichen Europa e. V. (GWZO) in Leipzig. Diese Maßnahme wird mitfinanziert durch Steuermittel auf der Grundlage des vom Sächsischen Landtag beschlossenen Haushaltes.

Leibniz-GWZO-Prague

network platform generating and promoting knowledge about Central and Eastern European art, architecture, history, literature

c/o Institute of Philosophy of the Czech Academy of Sciences

Valentinská 91/1

110 00 Prague 1, Old Town

Czech Republic



Für die Verlagsgruppe Patmos ist Nachhaltigkeit ein wichtiger Maßstab ihres Handelns. Wir achten daher auf den Einsatz umweltschonender Ressourcen und Materialien.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten

© 2021 Jan Thorbecke Verlag

Verlagsgruppe Patmos in der Schwabenverlag AG, Ostfildern

www.thorbecke.de

Umschlaggestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart

Umschlagabbildung: Wien, Stefansdom, Orgelfuß, um 1511

(Foto: Gábor Endrődi)

Redaktion: Markus Hörsch

Bildredaktion: Sarah Weiselowski, Stuttgart

Register: Marie Wickern

Satz und Repro: Schwabenverlag AG, Ostfildern

Druck: Memminger MedienCentrum, Memmingen

Hergestellt in Deutschland

ISBN 978-3-7995-1515-3

Inhalt

Vorwort	7
Der Bildhauer als Baumeister – der Baumeister als Bildhauer? Die Vernetzung der Gattungen in den gotischen Dombauhütten <i>Achim Hubel</i>	13
Bamberg und Straßburg	14
Naumburg	26
Basel	34
Regensburg	44
Der Erminoldmeister als Architekt – Meister Ludwig	44
Der Dombaumeister mit Beziehungen nach Italien (tätig um 1305–vor 1318)	48
Dombaumeister Albrecht (nachweisbar 1318–1338)	51
Dombaumeister Perchthold (der) Chranwitvogel (nachweisbar 1338–1349)	54
Dombaumeister Engelmar, vielleicht identisch mit dem Sohn des „Frid(reich) Lu ^e dl“, der „tumeister“ war (Nachweise in den Jahren 1350 und 1362)	55
Dombaumeister Liebhart der Minner (nachweisbar 1384–1395, wohl tätig ab 1380 bis um 1400/1405)	58
Dombaumeister Wenzel Roriczer (wohl tätig schon ab 1400/05, nachweisbar 1415–1419)	61
Dombaumeister Andreas Engel (tätig wohl ab 1419–1456)	66
Dombaumeister Konrad Roriczer (tätig 1456–1477)	70
Dombaumeister Matthäus Roriczer (tätig 1477–1495)	74
Dombaumeister Wolfgang Roriczer (tätig 1495–1514)	77
Dombaumeister Erhard Heydenreich (tätig 1514–1524)	80
Dombaumeister Ulrich Heydenreich (tätig 1524–nach 1533)	82
Köln	83
Prag	90
Ulm	92
Zusammenfassung	101
Peter Parler Baumeister und Bildhauer? <i>Jens Ruffer</i>	105
Einleitung	105
Kapitel 1: Der Baumeister	129
Die Inschrift über der Parlerbüste	131

Die Berufung nach Prag	137
Werkverträge	143
Ausbildung	148
Steinmetzzeichen	156
Kapitel 2: Der Steinbildhauer	158
Die Grabtumba Ottokars I.	159
Die Wenzelsstatue	170
Die Parlerbüste auf dem Triforium des Chores	176
Der Baumeister als Subunternehmer	180
Kapitel 3: Der Bildschnitzer – Das Chorgestühl des Prager Doms	185
V. Resümee	206
Der Architekt Anton von Brünn genannt Pilgram und der Bildhauer Meister MT <i>Gábor Endrődi</i>	211
Quellen, Inschriften und Meisterzeichen	212
Brünn	212
Neusohl	216
Wien	219
Anton von Brünn:	
Das gesicherte architektonische Œuvre	223
Brünn	223
Neusohl	225
Wien: Zur Datierung der Kanzel des Stephansdoms	229
War Anton von Brünn als Bildhauer tätig?	234
Historiografisches zur Problemstellung	234
Holzfiguren des Kanzelbildhauers	237
Bildwerke an Meister Antons Bauten außerhalb Wiens	243
Meister MT: Alte und neue Zuschreibungen	258
Der Meister des Töpferaltars:	
Bemerkungen zum bisherigen Kenntnisstand	259
Die Identität des Kanzelbildhauers mit Meister MT	276
Weitere Zuschreibungen	290
Zusammenfassung	298
Literatur	299
Pesonenregister	334
Ortsregister	342

Der Architekt Anton von Brünn genannt Pilgram und der Bildhauer Meister MT

Gábor Endrődi

Anton ‚Pilgram‘ gilt heute als eine feste Größe in der Geschichte der deutschen Skulptur zu Beginn des 16. Jahrhunderts.¹ Für den im 20. Jahrhundert herausgebildeten Begriff des mittelalterlichen Bildhauer-Architekten ist er eine der wichtigen Referenzen. Seine berühmten Bildnisse unter dem Orgelfuß und der Kanzeltreppe des Wiener Stephansdoms (Abb. 5, 32, 37), die mit ihrer eleganten Kleidung und den nur auf die Planung, nicht auf die ausführende Arbeit hinweisenden Attributen eigentlich als Dokumente der Entwicklung des neuzeitlichen Architektenberufs betrachtet werden könnten, werden immer wieder als Zeugnisse der Geschichte des bildhauerischen Selbstporträts behandelt.²

Im Folgenden argumentiere ich dafür, dass der aus den Quellen bekannte Steinmetzmeister Anton von Brünn nur der Architekt und nicht der Bildhauer seiner Werke war. Für den Figureschmuck der Kanzel und des Orgelfußes in Wien verpflichtete er vielmehr einen Spezialisten, dem weitere Werke – eines mit dem Monogramm MT – zugeschrieben werden können.³

1 Für eine bibliografische Einführung vgl. den Artikel des Allgemeinen Künstlerlexikons: VALDHANSOVÁ 2017, sowie die Dissertation derselben Verfasserin: VALDHANSOVÁ 2018.

2 Zuletzt SCHLEIF 2004, 221. – SCHOLTEN 2007/08, 205. – KRINGS 2016, 17–23 u. passim.

3 Der vorliegende Beitrag enthält die zentralen Thesen meiner Dissertation: ENDRŐDI 2012. – Von den Gutachtern der Dissertation habe ich wichtige Anregungen erhalten; vgl. SARKADI NAGY/PAPP 2012. – Einzelne Teilergebnisse sind bereits publiziert worden: ENDRŐDI 2018/I, 2018/II und 2019. – Die Abfassung des vorliegenden Beitrags wurde durch

Quellen, Inschriften und Meisterzeichen

Bei der Sichtung der Quellen können die Akten des Streites zwischen dem Wiener Stadtrat und der Steinmetzbruderschaft über die Leitung der letzteren als Fixpunkt betrachtet werden. Hier wird ‚Pilgram‘ mit dem Namen ‚Meister Anton‘ erwähnt, man erfährt auch, dass er vor seinem Wiener Auftritt in Brünn (Brno) tätig war. Dieselben Urkunden sichern auch die Zuschreibung des Orgelfußes im Stephansdom und somit die Identifizierung des daran befindlichen Meisterzeichens mit dem von Meister Anton.

Brünn

Die Vorkommen des Meisterzeichens. – In Brünn ist das Pilgram-Zeichen dreimal erhalten oder dokumentiert. Eine Inschrifttafel am Portal der nördlichen Langhauswand der St.-Jakobs-Pfarrkirche trägt unter dem Zeichen auch den Text „1502 | IST · ANGEFA|GEN · dy · SEITEN.“ Am Gewölbe über der Wendeltreppe, die bis zum Abbruch im Jahr 1874 zum Obergeschoss der Sakristei an der Nordseite der Kirche führte, waren auf dem Schlussstein angeblich ebenfalls ein Pilgram-Zeichen und die Jahreszahl 1510 zu sehen.⁴ Der Inschriftenfries, der vom südlichen Stadttor, dem 1835 abgerissenen sog. Judentor, erhalten ist, trägt an der unteren Fläche auf einem kleinen Schild wiederum das Pilgram-Zeichen⁵ und weist im Schluss der Inschrift noch einmal auf den Architekten hin: „M(agister) · Antoni(us) 1-508.“

das Projekt K-129362 („Hofkultur und Machtrepräsentation in Ungarn im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit“) der Nationalen Forschungs-, Entwicklungs- und Innovationsstelle (NKFIH) gefördert.

4 PROKOP 1904, 476, 502, 567, 570. – Die Glaubwürdigkeit dieser Mitteilung ist schwer einzuschätzen. Die von Prokop abgebildete Zeichnung des ehemaligen Kirchenbaumeisters Robert Onderka (S. 475, Abb. 690) zeigt nämlich nur einen Schlussstein und dieser trägt kein Meisterzeichen, sondern das Brünner Stadtwappen. Prokops weitere Mitteilung, zwei Halbfiguren am Außenbau hätten den Baumeister und seinen Gesellen dargestellt (ebd., 476), ist mit Skepsis zu betrachten, da über die Begründung dieser Identifizierung nichts mitgeteilt wird.

5 PROKOP 1904, 503. – Heute ist der Fries fest in die Dauerausstellung des Brünner Stadtmuseums eingebaut, und die Wappenschilder der unteren Fläche werden von der Installation verdeckt.

Hausbesitz. – Meister Anton tauchte erstmals am 1. Mai 1500 in den Brünner Archivalien auf, er bürgte damals zusammen mit vier weiteren Personen, darunter zwei Berufsgenossen, für den Steinmetzen Wolfgang Pulinger.⁶ Zu dieser Zeit wohnte Anton in der Brünner Nonnengasse. 1503 kaufte er ein Haus in der Mensergasse von den Herren von Tobitschau.⁷ Er zahlte noch im Jahr 1514 Steuer an die Stadt Brünn,⁸ seinen dortigen Besitz hatte er also auch nach der Umsiedlung nach Wien nicht aufgegeben.

Meister Anton in den städtischen Kammerrechnungen. – Aus der Zeit von Antons Brünner Aufenthalt sind zwei Rechnungsbücher der Stadtkammer erhalten, das eine umfasst drei Abrechnungsjahre vom 5. Juni 1501 bis 10. Februar 1504, das andere das Jahr vom 6. Mai 1508 bis 28. April 1509. Im ersten Band taucht Antons Name in unregelmäßigen Abständen und mit wechselnden Beträgen auf. Eine konkrete Aufgabe wird nur einmal erwähnt: Am 3. Juli 1501 wurde „*Anthonio lapiçide pro reformatione cisterne inferioris*“ eine geringe Summe ausgezahlt.⁹ Zwischen 21. Mai und 18. Juni hat man dem Steinmetz dreimal relativ hohe Summen „*pro suo salario*“ oder sogar „*pro suo annuali salario*“ übergeben.¹⁰ Über die Art und Bedingungen der städtischen An-

6 Archiv města Brna (im Folgenden: AMB), 1/3, Nr. 60, fol. 19v. – Für die Brünner Quellen zu Meister Anton vgl. auch DROBNÁ 1942/43, 347. – PERGER 1975, 329. – BOROVSÝ 1999, 39.

7 Datierter Nachtrag im Brünner Losungsbuch von 1477: AMB, 1/3, Nr. 9, fol. 104v. – Vgl. auch den Eintrag im 1509 angelegten neuen Losungsbuch: AMB, 1/3, Nr. 10, fol. 207v.

8 In Brünn wurden jährlich zweimal (zum Georgs- und Michaelstag) Steuerregister aufgenommen. Meister Anton wurde in diesen letztmals im zweiten Halbjahr 1514 angeführt: AMB, 1/3, Nr. 29, fol. 37r. – Das nächste Steuerregister ist allerdings erst aus dem Jahr 1518 erhalten. Vgl. auch Antons Erwähnungen in den früheren Steuerregistern: AMB, 1/3, Nr. 26, fol. 36r (1504/II); Nr. 27, fol. 36r (1510/I); Nr. 28, fol. 37r (1514/I).

9 AMB, 1/3, Nr. 244, fol. 25r. – Auszahlungen an nicht einzeln genannten Steinmetzen, die an der Zisterne arbeiteten, sind in diesem Rechnungsbuch regelmäßig anzutreffen. Dass Meister Anton einer von ihnen war, ist denkbar, kann aber nicht erwiesen werden.

10 AMB, 1/3, Nr. 244, fol. 48r (21. Mai, 45 gr), 49v (11. Juni, 1 fl und 30 gr), 50r (18. Juni, 33 gr).

stellung, auf die diese Einträge hinzuweisen scheinen, erfahren wir hier nichts Näheres.¹¹

Anders stellt sich Antons Rolle im zweiten Rechnungsbuch dar. In dieser Abrechnungsperiode erhielt er jede Woche 24 Groschen und die Auszahlung an ihn wurde in der Regel direkt vor den „*communes lapicidae*“ eingetragen.¹² Im Unterschied zu diesen gemeinen Steinmetzen bekam Meister Anton auch in der Winterzeit sowie in seiner Abwesenheit sein volles Gehalt.¹³ Neben den Handwerkern, die während des ganzen Abrechnungsjahrs am Judentor arbeiteten, wurden vom 23. September 1508 bis 3. März 1509 auch an dem Portal und der Kapelle des Rathauses Steinmetze beschäftigt. Mit Portal und Kapelle wurde womöglich dasselbe Projekt bezeichnet, die Auszahlungen für die Kapelle begannen nämlich, als diejenige für das Portal aufhörten, aber auch in der darauf folgenden Zeit kommt gelegentlich der Ausdruck „*ad ianuam pretorii*“ anstelle von „*ad capellam*“ vor.¹⁴ Die Erklärung dafür darf darin gesucht werden, dass die Errichtung des Rathausportals – gerade mit dem Voranschreiten der Arbeit – auch Umbaumaßnahmen an den Obergeschossräumen des Turmes nötig machten.¹⁵ Auch nach dem Beginn der Bauar-

11 Weitere Erwähnungen Antons in diesem Band: AMB, 1/3, Nr. 244, fol. 23r (5. Juni 1501, 24 gr), 41v (19. Februar 1502, 3 fl), 43r (12. März 1502, 6 gr), 88r (3. September 1502, 12 gr), 99r (4. Februar 1503, 3 fl), 146r (5. August 1503, 8½ gr). – Anton wird allerdings nur auf fol. 23r als „*lapicida*“ bezeichnet. Die anderen Einträge können sich auch auf eine andere Person beziehen, da in diesem Rechnungsbuch einmal auch ein „*magister Anthonius bombardista*“ vorkommt (142r).

12 AMB, 1/3, Nr. 245, fol. 18r–43v.

13 Die „gemeinen“ Steinmetzen wurden nach geleistetem Arbeitstag bezahlt. Diejenige, die am Judentor arbeiteten, verdienten 24 Denaren in der Sommerzeit und 21 in der Winterzeit (von 21. Oktober 1508 bis 24. Februar 1509). Ab dem 16. September 1508 wurden die Auszahlungen an Meister Anton (wohl aufgrund von dessen Abwesenheit) für fünf Wochen ausgesetzt, aber am 14. Oktober erhielt er sein Gehalt auch für diese Zeit.

14 Am 11. November 1508 wurden die Ausgaben „*ad ianuam*“ und „*ad capellam pretorii*“ vereint vermerkt (AMB 1/3, Nr. 245, fol. 31v). Am 17. Februar 1509 zahlte man wieder einmal für das Portal (ebd., fol. 38v).

15 Die Lage der mittelalterlichen Ratskapelle konnte bisher nicht überzeugend bestimmt werden. Die frühere Forschung suchte sie im kreuzgewölbten Raum aus dem 13. Jahrhundert im ersten Obergeschoss des Tur-

beiten am Rathaus wurde Meister Anton als einziger leitender Steinmetz in den Abrechnungen hervorgehoben, die Höhe seines Gehaltes wurde nicht geändert. Das weist darauf hin, dass Anton zu dieser Zeit ein städtisches Amt innehatte und während seiner Amtszeit als Entwerfer und Bauleiter für alle Bauaktivitäten des Stadtrats verantwortlich war. Das Rechnungsbuch von 1508/09 kann so auch als archivalisches Indiz seiner Autorschaft des Rathausportals gelten.

Zur Datierung des Rathausportals. – Diese Folgerung steht im scheinbaren Widerspruch zur Jahreszahl 1511 über der Öffnung des Rathausportals, beiderseits eines plastischen Stadtwappens. Sie wird in der Forschung der letzten Jahrzehnte wiederholt als authentische Datierung zitiert.¹⁶ Da die paläografisch wenig überzeugenden Ziffern nur flach gemalt und nicht aus dem Stein herausgearbeitet sind, könnten sie nur durch mehrmalige Erneuerung überliefert worden sein. Vor der Restaurierung von 1968–73 existieren aber keine schriftliche Erwähnungen dieser Inschrift, auch auf den zahlreichen zeichnerischen und fotografischen Aufnahmen des Portals ist sie nicht zu sehen.¹⁷ In Bezug auf den gesamten Bau des Rathauses tauchte die Datierung 1511 in

mes (PROKOP 1904, 402). Die Errichtung des Portals verlangte in der Tat Eingriffe an der Außenwand dieses Raumes (vgl. SAMEK 1963, 185f.). Samek gründete seinen abweichenden Lokalisierungsvorschlag auf die Formulierung der Stiftungsurkunde der Ratskaplanei von 1470: „*capellam et domum contiguam pretorio*“ (ebd., 182). Daraus lässt sich immerhin ableiten, dass die Wohnung des Kaplans neben dem ursprünglichen Kerngebäude des Rathauses errichtet wurde. Dieser Schluss kann aber nicht ohne Weiteres auf die Kapelle übertragen werden. Der Zusammenhang der Auszahlungen in den Jahren 1508–09 für das Portal und die Kapelle hat m. E. einen höheren Indizienwert.

16 Ausst.-Kat. Brünn 1999, 74, Nr. 1 (Bohumil SAMEK). – KROUPA, P. 2001, 112. – JAN 2013, 810 (Věra ŠLANCAROVÁ, Rudolf PROCHÁZKA). – KROUPA, J. 2015, 480 (Jiří KROUPA).

17 Siehe vor allem Franz Richters Aquarell von 1833 (Abb. in SAMEK 1963), auf dem die Jahreszahl 1660 des Doppeladlerwappens eingezeichnet ist, eine Jahreszahl 1511 über der Portalöffnung jedoch nicht, sowie das bei guten Lichtverhältnissen und in Nahsicht aufgenommene Foto in Mitteilungen der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege 3. F. 10 (1911), Sp. 620. – Vgl. auch die weniger aussagekräftigen Bildzeugnisse: die Holzschnitte auf dem hinteren Umschlag von D'ELVERT 1828 und zu WOLFS-

der Literatur zwar früh auf,¹⁸ es wurde aber von mehreren Autoren direkt oder indirekt bezeugt, dass sich am Portal keine solche Jahreszahl befand.¹⁹ Die aufgemalten Ziffern stellen somit wohl einen apokryphen Zusatz der modernen Restaurierung dar, die richtige Datierung ist 1508–09.

Neusohl²⁰

Die Vorkommen des Meisterzeichens. – Das Pilgram-Zeichen ist in der und um die Bergstadt Neusohl (slowak. Banská Bystrica, ungar. Besztercebánya) zweimal als erhabenes Meisterzeichen im Wappenschild zu finden: An einem Gewölbeanfänger in der Sakristei der Stadtpfarrkirche Mariä Himmelfahrt und im Chor der kleinen Filialkirche St. Antonius Eremita in Sachsendorf (slowak. Sásová, ungar. Zólyomszászfalva). Während in Neusohl kein weiteres Meisterzeichen erhalten ist, ist das Sachsendorfer Chorgewölbe nicht nur an den Rippenanfängern und -kreuzungen, sondern auch an Seitenflächen der Rippen mit Wappenschilden übersät, die zum großen Teil erhabene Steinmetzzeichen (oder ähnliche Hausmarken) tragen. Dieses Phänomen ist bisher nicht erklärt worden. Das Pilgram-Zeichen erscheint immerhin in hervorgehobener Position in der Nähe des Gewölbescheitels.

Datierung. – Im Obergeschoss der Neusohler Sakristei, wo sich eine dem hl. Johannes Elemosynarius gewidmete Kapelle befand, und auch im Sachsendorfer Chor ist das Wappen des 1505 verstorbenen Bergwerkkunternehmers Michael Königsberger zu sehen. In seinem am 8. Februar 1503 aufgenommenen Testament wird die Sachsendorfer Kirche überhaupt nicht erwähnt, die Elemosynariuskapelle hat er mit einer Messstiftung bedacht.²¹ Dar-

KRON 1844, sowie das vor 1884 aufgenommene Foto in PROKOP 1904, Abb. 846.

18 Erstmals anscheinend bei D'ELVERT 1828, 162.

19 Siehe vor allem WOLFSKRON 1844, 619. – Vgl. auch TRAPP 1884, CLXI. – PROKOP 1904, 402. – OETTINGER 1951, 20. – KUTAL 1956, 105, Anm. 18. – SAMEK 1963, 187.

20 Ausführlicher zu diesem Abschnitt, mit Hinweisen auf die ältere Literatur, ENDRÖDI 2006.

21 Der vollständige Text des Testaments bei ENDRÖDI 2006, 77f.

aus lässt sich schließen, dass im Jahr 1503 beide Bauten im Gange oder sogar fertig waren.²²

Ein Steinmetz in den Schriftquellen. – In den Neusohler Archivquellen hinterließ Meister Anton keine Spuren. Aus dieser Zeit sind hier keine Rechnungsbücher der Kirchenfabrik, sondern nur einige Stadtkammerrechnungen auf uns gekommen;²³ wenn in diesen Rechnungsbüchern Auszahlungen „*auff das gepaw auff dy kirchen*“ vorkommen, dann handelt es sich wohl um die Umfriedung und die weltlichen Bauten des Kirchenbezirks.²⁴ Man darf allerdings annehmen, dass dieselben Steinmetze, die hier ausgezahlt wurden, auch an der eigentlichen Kirche arbeiteten. In den Rechnungsbüchern von 1501, 1502 und 1505 erscheint mehrmals ein „*maister Hanns staynmetz*“, der aufgrund der besonderen Nennung und der Höhe der Beträge eine leitende Stellung in der städtischen Bauorganisation eingenommen zu haben scheint.²⁵ Das ist unschwer zu erklären, wenn man an den verbreiteten Brauch denkt, dass Städte, wo vorher keine anspruchsvolle Bauorganisation tätig war, einen namhaften Architekten einluden, Entwürfe für ihre Projekte zu zeichnen und einen bisher ihm untergeordnet arbeitenden Steinmetzen für die Leitung der Ausführung zu empfehlen.²⁶

22 Diesen Schluss bestätigt auch das in situ erhaltene Sachsendorfer Hochaltarretabel, für dessen Flügelgemälde „um 1500“ die späteste vertretbare Datierung ist. Ausst.-Kat. Pressburg 2003, 759f., Kat.-Nr. 4.85 (Martin ŠUGÁR). – ENDRŐDI 2018/III, 205.

23 Das erste erhaltene Rechnungsbuch der Kirchenfabrik stammt aus dem Jahr 1525. Vgl. allgemein zur Quellenlage MATULAY 1980.

24 Im Rechnungsbuch von 1501 wird in der Rubrik Kirchenbau der sog. Mühlsteinturm der Umfriedung besonders erwähnt: Štátny archív v Banskej Bystrici, Mesto Banská Bystrica (im Folgenden: ŠABB MBB), Fasz. 369, Nr. 1, foll. 19v, 20r. – Zu dessen Lokalisierung KODOŇOVÁ/VALLAŠEK 1985, 9f. – GRAUS 1990, 183. – Allgemein zum Neusohler Kirchenbezirk FILLOVÁ/MÁCELOVÁ/ŠIMKOVIČ 2002.

25 1501: ŠABB MBB Fasz. 369, Nr. 1, foll. 19r–23r; 1502: ebd., fol. 52v; 1505: ŠABB MBB Fasz. 370, ohne Urk.-Nr., p. 84.

26 Als ein geografisch nahes Beispiel s. den Brief des Wiener Dombaumeisters Lorenz Spenning an den Pressburger Stadtrat: BUREŠ 1972, 85. – BÖKER 2010. – Vgl. auch den aufschlussreichen Fall der außeraugsburgischen Aufträge Burkhard Engelbergs: BISCHOFF 1999, 147–165.

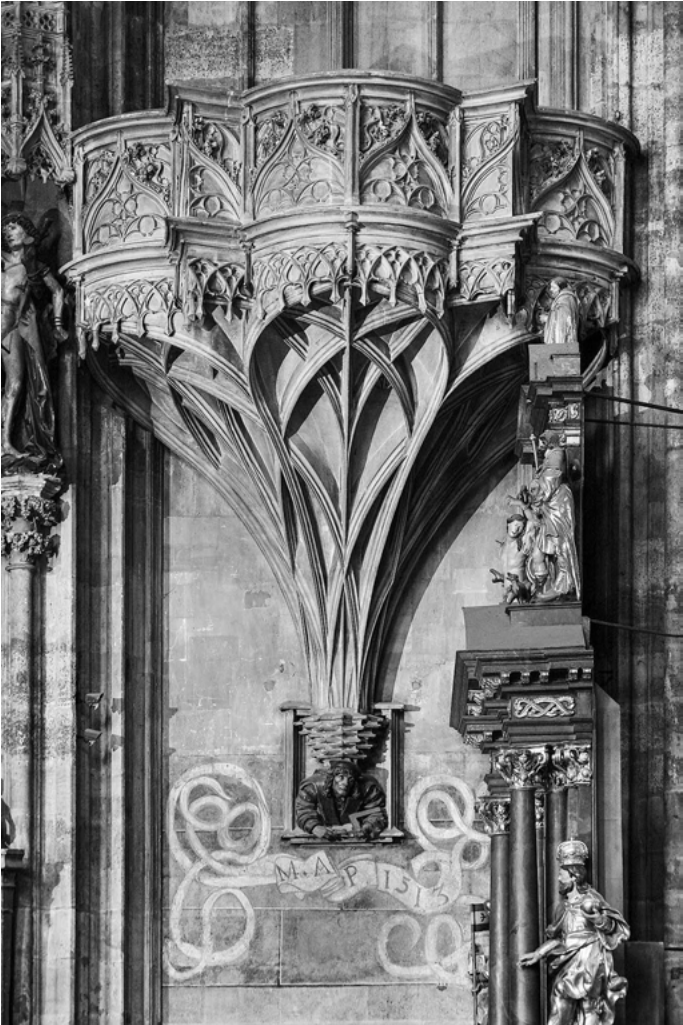


Abb. 1 Wien, Domkirche St. Stephan, Orgelfuß, um 1511 (Foto: Gábor Endródi)

Unter den zahlreichen Wappenzeichen in Sachsendorf weist das am südwestlichen Rippenanfänger, also ebenfalls prominent platzierte Schild mit zwei aufeinander gelegten Winkeln sicher-

lich auf einen Steinmetzen hin, das gleiche Zeichen findet sich nämlich auch als eingetieftes Steinmetzzeichen auf Gewölberippen der Neusohler Barbarakapelle, sowie in der inschriftlich 1516 datierten Kirche des neben Neusohl liegenden Dorfes St. Jakob (slowak. Jakub, ungar. Jakabfalva), wo das Zeichen noch einmal auch plastisch in einem Wappenschild vorkommt.²⁷ Es liegt nahe zu vermuten, dass dieses Zeichen Meister Hans gehörte, der früher wohl in Brünn arbeitete,²⁸ dann in Neusohl eine eigene Werkstatt etablierte, die zunächst Meister Antons Entwürfen ausführte, später aber auch nach eigenem Plan baute.

Wien

Die Vorkommen des Meisterzeichens. – In Wien sind zwei Verwendungen des Pilgram-Zeichens erhalten: Am Gewölbe des Orgelfußes (Abb. 1) sowie unter der Treppe der Kanzel (Abb. 2), am oberen Rand des Meisterbildnisses. Das zweite Meisterzeichen ist zwar beschädigt, aber die Identifizierung kann nicht ernsthaft angezweifelt werden.²⁹ Auch die bereits erwähnten Bildnisse (Abb. 5, 32, 37) zeigen in Physiognomie und Kleidung eine weitgehende Ähnlichkeit, die die zeitweise aufkommenden Einsprüche gegen die Identifizierung beider Darstellungen als denselben Architekten von vornherein entkräftet. Als epigrafische Quelle wird auch die gemalte Inschrift „M·A·P 1513“ unter dem Orgelfußbildnis häufig angesprochen, hierbei handelt es sich aber wohl um eine erst im frühen 17. Jahrhundert entstandene (und im späten 19. Jahrhundert durch Übermalung umdatierte) Zutat.³⁰

27 BALAŠA 1986, 135, 137.

28 Ein im Grunde identisches Steinmetzzeichen ist auch an der Brünner Jakobskirche gefunden worden: PROKOP 1904, Abb. 382, Nr. 37.

29 Die beiden oberen Ecken des Wappenschildes am oberen Rand des Kanzelbildnisses wurden 1880 ergänzt. Zwei Kupferstiche dokumentieren präzise den Zustand des Schildes vor modernen Eingriffen: die von Georg Christian Wilder 1827 signierte Bildtafel in TSCHISCHKA 1832, Taf. XXI, und der 1857 datierte Stich von Franz Heinrich Baldinger und Rudolf Kirchhoffer, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv, Pk 3003, 669.

30 Ausführlicher ENDRÖDI 2018/II, 311.

Die Dokumente des Streits um die Bruderschaftsleitung. – Der oben erwähnte Streit ist für die Nachwelt aus drei Schriftstücken bekannt. Das erste ist eine anhand mittelbarer Indizien auf das zweite Halbjahr 1511 datierbare Eingabe der Steinmetzen Michael Tichter und Hans Probst an die niederösterreichische Regierung.³¹ Die beiden Handwerker reagierten im Namen der Steinmetzbruderschaft auf eine frühere, nicht erhaltene Klageschrift des Wiener Stadtrats. Der Konflikt ging davon aus, dass der Magistrat als Bauherr dem Domwerkmeister Jörg Öchsl zunächst den Auftrag über den Orgelfuß und bald auch seine Anstellung entzog und beide an Meister Anton übergab. Der Text spricht über Antons Arbeit am Orgelfuß in der Vergangenheit, aber nicht über die Fertigstellung des Werkes, die Quelle rechtfertigt also eine Datierung um 1511. Mit ihrer früheren Schrift wollten die Stadtherren erreichen, dass Anton auch als Leiter der Steinmetzbruderschaft eingesetzt werde, aber die Steinmetzen weigerten sich sogar, den Brünner Kollegen in das lokale Bruderschaftsbuch einzutragen, weil dessen Wiener Verpflichtung ein Verstoß gegen die Vorschrift der Bruderschaftsordnung gewesen sei. Kein Steinmetz dürfe seinen Kollegen von einem schon zugewiesenen Auftrag verdrängen. Man sammelte auch weitere kompromittierende Nachrichten über Anton, so solle er in Brünn durch die Bestrafung eines Steinmetzen eine Amtsüberschreitung begangen sowie die Bruderschaftskasse zur Bezahlung seiner Gesellen entfremdet haben.³² In einem 31. Juli 1512 datierten Zwischenurteil hat die Regierung zunächst von der Forderung des Stadtrats,

31 Das Original ist verschollen; erstmals veröffentlicht im Taschenbuch für die vaterländische Geschichte 10 (1829), 4–13; vgl. die Korrekturen von FEIL 1854, VII. – OETTINGER 1951, 98–100, gab den Text nach einem wohl ebenfalls von Feil handschriftlich durchkorrigierten Exemplar des Taschenbuchs wieder. – Zur Datierung PERGER 1992, 2, Anm. 10.

32 Auch gegenüber diesen Nachrichten, aus denen gemeinhin auf das „hohe kriminelle Potenzial“ (ZITZLSPERGER 2018, 226) Antons geschlossen wird, sollte man Vorsicht wahren und die Tendenz der Schrift der Steinmetzen berücksichtigen. Auch die Wiener Ratsherren hatten nämlich ihrer Eingabe „*etlichenn briefenn zue prun*“ (OETTINGER 1951, 98) beigelegt, die kaum anders als Empfehlungsschreiben des Brünner Magistrats zugunsten des Meisters Anton vorzustellen sind.

die Anführer der Steinmetzbruderschaft und Öchsl zu bestrafen, Abstand genommen.³³ Über die am 27. Mai 1513 erlassene finale Entscheidung durften sich allerdings eher die Ratsherren freuen: Die Steinmetzen mussten Meister Anton in ihre Bruderschaft aufnehmen und ihm nach einem Probejahr auch deren Leitung übergeben.³⁴

Die Akteure und der Gegenstand des Streites. – Die kunsthistorische Forschung hat diese Texte vornehmlich als Zeugnisse der Persönlichkeit Meister Antons gelesen. Das ist nicht nur deswegen schwierig, weil ähnliche Streite und Intrigen im Spätmittelalter – entgegen dem Wunschbild von der gotischen „Bauhütte“, wie man es im 19. Jahrhundert hegte – eher zum Grundton des Bauhandwerks gehörten.³⁵ Es ist auch zu bedenken, dass es nicht die Affäre zwischen Öchsl und Anton war, die vor Gericht getragen wurde. Die Wiener Steinmetzen hatten die Befugnis des Magistrats als Bauherrn, den Auftrag über den Orgelfuß und das Domwerkmeisteramt zu übergeben, nicht bestritten; umso empfindlicher reagierten sie auf den Anspruch der städtischen Obrigkeit, in den Angelegenheiten der Bruderschaft mitzureden.³⁶ Der Streit war eine Bewährungsprobe der 1459 auf der Regensburger Steinmetzentagung beschlossenen überregionalen Bruderschaftsordnung, auf die sich Tichter und Probst beriefen, und die Entscheidung der Regierung wies in die Richtung der zentralistischen Revision gewerblicher Partikularrechte. Die Rolle des

33 Ein seither verschollenes Transkript wurde von Feil entdeckt und veröffentlicht: FEIL 1854, VIIf. – Wiederabgedruckt in OETTINGER 1951, 100f.

34 Der in einem Kopialbuch erhaltene Text wurde erst von Richard Perger entdeckt und publiziert: PERGER 1992.

35 Vgl. die Beispiele bei BÜRGER 2020.

36 LEISCHING 1988 ordnete den Konflikt, obwohl seine Überlegungen zum künstlerischen Selbstverständnis ‚Pilgrams‘ und seiner Kontrahenten den starken Einfluss der älteren Bauhüttenliteratur zeigen, in rechtshistorischer und politischer Hinsicht überzeugend ein. – Zum politischen Kontext des Streites auch ZITZLSPERGER 2018, wo die Rolle des Magistrats zu Recht betont wird. Aus der Kleidung und den (entgegen der Prämisse des Autors keineswegs singulären) Attributen der Meisterbildnisse werden jedoch weitreichende Folgerungen abgeleitet, denen ich mich nicht anschließen kann.

Meisters Anton erscheint dabei als überwiegend passiv,³⁷ daher lassen diese Quellen nicht ohne Weiteres auf eine rücksichtslose Gesinnung oder ein gehobenes künstlerisches Selbstbewusstsein schließen.

Wohnort und Todesdatum. – Der als Werkmeister der Domkirche bezeichnete Meister Anton wurde zusammen mit seiner Frau Dorothea im letzten Quartal des Jahres 1513 in das Mitgliederverzeichnis der Wiener Gottsleichnambruderschaft eingetragen.³⁸ Das Ehepaar und die Mutter Dorotheas³⁹ wohnten in der Dienstwohnung der Steinhütte, Meister Anton kaufte während seines Wiener Aufenthaltes offenbar kein eigenes Haus. Er zahlte seinen letzten Mitgliederbeitrag im dritten Quartal 1515, ein Kreuzchen auf dem Blattrand zeigt, dass der Steinmetz aus der Bruderschaft durch Tod ausschied, der entsprechend datiert werden kann.

Meister Antons Grabmal und der Zuname Pilgram. – „*Antoni Pilchramb*“ und verwandte Namensformen, mit denen die Wiener Steinmetze und Maurer im frühen 17. Jahrhundert in mehreren retrospektiven Meisterverzeichnissen den Architekten der

37 Anton trat 1511 nicht als direkter Teilnehmer des Rechtsstreites auf, er wurde auch nicht der aktiven Bewerbung um den Auftrag des Orgelfußes beschuldigt. Die Wiener Steinmetze behaupteten vielmehr, dass der Stadtrat den Kontakt zu Meister Anton suchte („*habenn die herrenn von Wien mitler zeyt nach aynen anderenn des namen mayster Anthonj gestellt*“) und dieser sich erst dadurch an Öchsls Verdrängung beteiligte, dass er den unethischen Auftrag nicht ablehnte („*darwider gehandelt mit visur und arbeit*“, „*were er nit her gezogen, hiet auch kain arbayt von den herren von Wienn angenommen, unnd were maister Georg auf heutigen tag pawmayster*“). Erst im finalen Erlass von 1513 wird darüber gesprochen, dass Meister Anton in dieser Phase aktiv am Rechtsstreit teilnahm.

38 Wien, Diözesanarchiv, ohne Signatur, fol. 33v–34r: „*Maister Anthoni die zeit paumaister bey sannd Steffan, Dorothea uxor, yetzundt in der stainhuetten*“. Erste Auswertung dieser Quelle für die Pilgramforschung durch CAPRA 1953.

39 Die Schwiegermutter hatte eine eigene Zeile im Bruderschaftsbuch: Wien, Diözesanarchiv, ohne Signatur, fol. 203v–204r: „*Sophia ein wittib, maister Anthoni yetzundt paumaister bey S. Stephan swyger, vyndt man sy in der stainhuetten*“.

Kanzel und des Orgelfußes anführten,⁴⁰ können nicht durch zeitgenössische Quellen verifiziert werden. Eine mögliche Ausnahme stellt ein ehemals in St. Stephan aufgestellter, nicht erhaltener Grabstein dar, dessen Inschrift in einer nach 1584 geschriebenen epigrafischen Sammlung überliefert ist: „Anno domini 1517 den 17 aprilis ist gestorben der kunstreich werckmaister S. Stephans Anthoni Pelgramb dem gott gnade“.⁴¹ Da weder der Monat, noch das Jahr des hier mitgeteilten Todesdatums mit dem Mitgliederverzeichnis der Gottsleichnambruderschaft im Einklang stehen, ist die Authentizität des Grabsteins nicht über alle Zweifel erhaben. Möglicherweise handelte es sich auch hier, wie bei den Meisterverzeichnissen und der gemalten Inschrift unter dem Orgelfuß, um ein retrospektives Denkmal aus späterer Zeit mit teilweise interpolierten Angaben. Dass Meister Anton den Zunamen Pilgram führe, kann daher ebenso wenig nachgewiesen wie ausgeschlossen werden.

Anton von Brünn:

Das gesicherte architektonische Œuvre

Brünn

Jakobskirche. – Die 1502 datierte Bauinschrift der Brünnner Jakobskirche bezieht sich eigentlich auf die ganze Nordwand des Langhauses, dessen Bau nach einem Brand im Jahr 1515 jedoch im Prinzip neu angefangen werden musste.⁴² Aus Antons Zeit stammt immerhin das Nordportal, das im Zwickel zwischen den spitzbogigen inneren und den kielbogigen äußeren Archivolten die Bauinschrift trägt, sowie die fünfseitige, übereck hervortre-

40 Die Beziehungen dieser Verzeichnisse untereinander weisen darauf hin, dass die Bearbeiter nicht auf eine kontinuierliche Tradition aus dem Mittelalter bauen konnten. Die Meisterlisten können daher keinen Quellenwert für das frühe 16. Jahrhundert beanspruchen. Vgl. ENDRŮDI 2018/II.

41 Oberösterreichisches Landesarchiv Linz, Star. Hs. 131, fol. 194v. Erstpublikation und Kommentar: KOHN 2001.

42 Ausst.-Kat. Brünn 1999, 96, Nr. 7 (Petr KROUPA). – KROUPA, J. 2015, 265 (Jiří KROUPA, Michaela ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ, Ondřej JAKUBEC). – Zu den Quellen BRETHOLZ 1901, 79.

tende Vorhalle desselben. In Anlage und Details (so der vertikalen Blendengliederung um die Kielbogentüre) folgt der Bau der Singertorvorhalle an der Südseite des Wiener Domes. Die über Gesimshöhe ragenden Teile der Strebeböulen, die jetzt einen neuzeitlichen Überbau flankieren, umgaben möglicherweise eine Maßwerkbrüstung, wie es auch am Wiener Vorbild zu sehen ist.

Von den ganz vernichteten nördlichen Anbauten des Chors ist nur das Innere des Treppenhauses durch eine Zeichnung des 19. Jahrhunderts bekannt.⁴³ Dieses war mit einem für die bescheidene Bauaufgabe ungewöhnlich anspruchsvollen Drei-strahlgewölbe überdeckt, dessen Kämpferpunkte zusätzlich durch halbkreisförmigen Bogenrippen verbunden waren.⁴⁴ Diese Kombination von Rippenschlingen mit Diagonalrippen, die die Mittelachse der Schlingen markieren, ist dem Prinzip nach mit dem Gewölbe des Wiener Orgelfußes verwandt.

Judentor. – Das Judentor war eine gröötenteils aus Backstein gemauerte, aus drei Torbauten bestehende Barbakane.⁴⁵ Die Baugeschichte des ganzen Komplexes lässt sich nicht mehr nachvollziehen, nur das großzügige Hauasteinportal an der Außenseite des hohen äußeren Turmes,⁴⁶ das auch die oben erwähnte Inschrift trug, kann mit Sicherheit Meister Anton zugeschrieben werden. Vom Portal sind nur sieben mit Grotteskenköpfen geschmückten Rippenanfänger und der ehemals von diesen kleinen Bogenrippen getragene Inschriftenfries im Muzeum města Brna erhalten. In der darüber liegenden Zone standen noch die

43 Vgl. oben, Anm. 4. – PROKOP 1904, 474, Abb. 689, teilte auch eine weitere Zeichnung vom Äußeren des Sakristeiobergeschosses mit. Die dort zu sehenden Bauformen bieten aber zu wenige stilistische Anhaltspunkte für eine Zuschreibung an Meister Anton.

44 Eine Rekonstruktion des Grundrisses bei KROUPA, P. 2001, 110. – Unter den Bauzeichnungen der Wiener Dombauwerkstatt ist ein Gewölberiss erhalten (Wien, Akademie der bildenden Künste, 16937), der eine sehr große Ähnlichkeit zum Brünner Gewölbe aufweist. BÖKER 2005, 258.

45 S. den Grundriss bei PROKOP 1895.

46 Zur ursprünglichen Höhe des Turmes vgl. etwa die Kupferstichvedute von Joris Hoefnagel (1617) aus dem sechsten Band der *Civitates orbis terrarum*. Über die frühesten Ansichten Brünns KROUPA, J. 2015, 21–23 (Jiří KROUPA).

Figuren eines Wildeleutepaars, eine Zone höher folgte eine Reihe von Figurenbüsten.⁴⁷

Rathausportal. – Obwohl das Rathausportal weder Meisterzeichen noch eine Inschrift trägt, kann es aufgrund der Stadtkammerrechnungen zu den archivalisch gesicherten Werken gezählt werden. Das Portal fügt sich auch stilistisch gut in das Œuvre des Architekten ein. Die aus drei verflochtenen Kielbögen zusammengesetzte Bekrönung der Toröffnung und die fünf Figurenbaldachine, die mit ihren kräftigen vegetabilen Konsolen dort aufsitzen, wo die Kielbögen und die das Tor flankierenden seitlichen Fialen üblicherweise in Kreuzblumen enden würden, entsprechen zwar einem verbreiteten Typus,⁴⁸ doch in den Detailformen sind manche Übereinstimmungen mit Antons anderen Werken zu registrieren. Wie am Nordportal der Jakobskirche werden die Stäbe und Kehlen der Torlaibung am Scheitelpunkt verzahnt statt zusammenzulaufen. Die kristallinen Basen der Wandvorlagen entsprechen genau den entsprechenden Details am Brünner Kirchenportal und dessen Vorbau. Das gleiche lässt sich von den gezackten Krabben sagen: Man findet sie, wie die kleinteiligen Laubwerkkonsolen, an der Wiener Kanzel in identischer Form wieder.

Neusohl

Antoniuskirche in Sachsendorf. – Der Sachsendorfer Auftrag bestand in der Neuwölbung des winzigen Rechteckchors einer im 14. Jahrhundert erbauten Kirche. Dieses Gewölbe kann als ein durch Rotation verzerrtes Kreuzgewölbe beschrieben werden, bei dem die Diagonalrippen nicht in einem Schlussstein zusammenlaufen, sondern am Scheitel ein rechteckiges Feld umgeben.⁴⁹ An den Rippenkreuzungen erscheint eine feingliedrige Lauborna-

47 Für die wichtigsten Bildzeugnisse des Zustandes vor dem Abriss D'ELVERT 1828, vorderer Umschlag. – PROKOP 1895, 110. – Ausst.-Kat. Brünn 1999, 71. – JAN 2013, 602.

48 BLÁHOVÁ 2002, 222f.

49 Ein ähnlicher Gewölberiss ist auf einem Studienblatt der Wiener Akademie (16895) zu sehen. BÖKER 2005, 210.

mentik, die den Laubwerkkonsolen des Brünner Rathausportals und der Wiener Kanzel genau entspricht.⁵⁰

Marienkirche in Neusohl. – Das bezeichnete Gewölbe der Neusohler Sakristei ist ein um 1500 schon altmodisches einfaches Knickrippennetzgewölbe, an dem nur die Detailbehandlung vage auf die Bauzeit hinweist. Die Kombination der sich schwalbenschwanzförmig überkreuzenden Anfänger der Diagonalrippen und der über dieser Kreuzung in die Gewölbekappe eintauchende Querrippe entspricht den Gewölbeansätzen des Brünner Treppenbaus. Die Form der hohen, doppelt gekehlten Rippen des Sakristeigewölbes kommt auch in anderen Nebenräumen der Neusohler Kirche vor, die sich ebenfalls um 1500 datieren lassen und daher die Annahme der Beteiligung Meister Antons erlauben. Das liegt vor allem bei der Eremosynariuskapelle im Obergeschoss der Sakristei nahe. Es handelt sich um einen hohen, zum Chor emporenartig geöffneten Raum mit einem Bogenrippengewölbe, das in der Grundrissprojektion aus gleich großen, sich tangierenden und überschneidenden Ringen besteht. Die Neusohler Kapelle scheint zu den frühesten Bauten gehört zu haben, bei denen dieses zu Beginn des 16. Jahrhunderts beliebte Muster zur Konstruktion eines Gewölbes angewendet wurde.⁵¹

50 Auch das Langhaus der Kirche wurde nachträglich, in spätgotischer Zeit, eingewölbt. Ein direkter Zusammenhang mit dem Chorgewölbe erscheint aber unwahrscheinlich. Die schmalere, an der Seite nur einmal gekehlten Rippen, die als doppeltes Kymation geformte Gewölbekonsolle in der nordöstlichen Ecke des Langhauses und die konkave Oberfläche des ebendort angebrachten plastischen Zeichens eines Steinmetzen oder Bauherren sind von den Detailformen des Chorgewölbes allesamt verschieden.

51 Die Eremosynariuskapelle wurde oft im Zusammenhang mit dem ähnlichen Gewölbe der ehemaligen Tordurchfahrt des Niederösterreichischen Landhauses in Wien erwähnt, erstmals von MENCL 1935, 107. – Die zeitliche Abfolge der beiden Gewölbe ist unklar, weil in Wien keine gesicherte Bauchronologie vorliegt. Es steht zwar fest, dass die Niederösterreichischen Stände das Gebäude im Jahr 1513 ankauften, es ist aber letztlich nur eine Hypothese, dass die Tordurchfahrt zu den daran anschließenden Bauaktivitäten gehörte (so FEUCHTMÜLLER 1949, 7–10. – RIZZI 2006, 87.) und nicht bereits unter dem vorherigen Besitzer gebaut wurde (vgl. FEHR 1961, 106. – ROSENAUER 2003, 205 [Günter BRUCHER]). Zu

Eine der Halbfiguren, die an drei Gewölbeanfängern platziert wurden, trägt Werkmannskleidung und wendet ihren Blick demonstrativ dem Gewölbe zu. Sie stellt daher wohl den Entwerfer oder den ausführenden Werkmeister des Baues dar. Haartracht und Physiognomie sind den Wiener Pilgram-Bildnissen nicht unähnlich, die mäßige bildhauerische Qualität der Neusohler Figur ermöglicht es aber nicht, eindeutig festzustellen, ob hier ein drittes Porträt des Meisters Anton vorliegt. Die durch ein engmaschiges Springrautennetzgewölbe⁵² überdeckte Barbarakapelle, die nördlich an das Langhaus der Neusohler Pfarrkirche und westlich an die dortige Sakristei anschließt, ist inschriftlich 1504 datiert⁵³ und lässt aufgrund der Gleichzeitigkeit wiederum einen Entwurf Antons vermuten. Dasselbe gilt für die großzügige Ölbergnische an der südwestlichen Ecke der Kirche. Deren Netzgewölbe trägt das Wappen Michael Königsbergers.⁵⁴ Der Ölberg wird jedoch im Testament des Stifters nicht erwähnt, eine Datierung um 1500 ist daher auch in diesem Fall plausibel.⁵⁵

Quellenlage und Datierung nach wie vor maßgebend MAYER 1904, 13. – BAUER/LAUTERBACH 2011, 7–28, geben eine detaillierte Beschreibung beider Gewölbe. Die von ihnen vertretene Datierung der Wiener Durchfahrtshalle ist insofern problematisch, als sich die während des Umbaus des Landhauses im 19. Jahrhundert aufgefundene und dann vernichtete Inschrift „1516“ nicht auf dem äußeren Torbogen (ebd., 19), sondern an der Wand des Obergeschosses befand. Vgl. den Augenzeugenbericht von 1838: FITZINGER 1869, 120.

52 Es handelt sich um eine an den Jochgrenzen durch eine zusätzliche Raute bereicherte Version des sog. Wechselberger-Motivs, das auch in der Kirche St. Jakob angewendet wurde. Die Wiener Akademie besitzt einen der Neusohler Figuration nahe verwandten Gewölberiss (17011). BÖKER 2005, 321.

53 ENDRÖDI 2006, 65, Anm. 5.

54 Am Gewölbe befindet sich noch ein zweites Stifterwappen, dessen Identifizierung bisher nicht gelungen ist. ENDRÖDI 2006, 70f., Anm. 44.

55 Allein an den Bauformen gemessen wäre es nicht unmöglich, auch die östliche Kapelle an der Südseite des Langhauses, die wohl dem hl. Johannes dem Täufer geweiht war (ENDRÖDI 2006, 39), in diese Periode zu datieren, aber archivalische oder heraldische Indizien liegen dafür nicht vor. Um 1500 fanden auch am Langhaus und Chor Bauarbeiten unter Beibehaltung der alten Mauern statt (ENDRÖDI 2006, 40f.). Da die letztgenannten Bauteile 1761 durch einen Brand weitgehend zerstört und

Bei allen Anbauten der Nordseite handelte es sich um die Neugestaltung bereits bestehender Räume, sowohl in der Barbara-, als auch in der Elemosynariuskapelle sind Reste einer früheren Einwölbung erhalten,⁵⁶ im Falle der Barbarakapelle belegen auch Schriftquellen die frühere Nutzung.⁵⁷ Die Sakristei und die Elemosynariuskapelle erbten von früheren Bauperioden ei-

anschließend im Inneren völlig neu gebaut wurden, liegt der Umfang der Bautätigkeit und die eventuelle Rolle von Meister Anton im Dunkeln. Die frühneuzeitlichen Visitationsprotokolle gedenken des ebenfalls vernichteten Sakramentshauses mit enthusiastischen Worten: Budapest, Egyetemi Könyvtár, Coll. Hev., tom. 54, no. 2, p. 78 (1692); ebd., no. 3, p. 79 (1696): „*Tabernaculum venerabilis sacramenti habet lapideum ad latus Evangelii parieti annexum elegantibus sculpturis usque ad summum verticem ornatissimum*“. – Esztergom, Prímási Levéltár, Vis. Can., lib. 15/b, p. 82 (1713); ebd., lib. 47, p. 240 (1755). – Es wäre naheliegend anzunehmen, kann aber nicht bewiesen werden, dass das größtenteils erhaltene Sakramentshaus der Marienkirche in der Bergbausiedlung Altgebirg (slowak. Staré Hory, ungar. Óhegy) das Neusohler Werk reflektiert. Die Kränze von ausschwingenden Kielbögen und dahinter die gebogenen Fialen, die am Altgebirger Sakramentshaus zu sehen sind, stellen eine auffällige Verbindung zur Wiener Kanzel her. Die Details der Steinmetzarbeit, die Form der Maßwerke und die Verwendung von Astwerk unterscheiden sich aber von den Werken des Meisters Anton. Die relativ große und gut erhaltene Kirche ist in Chor und Langhaus mit einfachen Parallelrippennetzgewölben überdeckt. Aufgrund der Gewölbeanfänger und der Rippenprofile darf sie in denselben Stilkreis wie die Bauten in Neusohl, Sachsendorf und St. Jakob eingeordnet werden, doch stehen verlässliche Baudaten nicht zur Verfügung. Die erst im oben zitierten Visitationsprotokoll von 1696 greifbare Überlieferung, Michael Königsberger stehe auch hinter der Kirche zu Altgebirg, ist nicht überprüfbar. So kann auch nicht entschieden werden, ob Anton von Brünn an der Planung des Bauwerks und des Sakramentshauses beteiligt war oder ob es sich um ein Zeugnis für das sich verselbstständigende Weiterwirken der Werkstatt handelt.

56 An der Südwand der Barbarakapelle können die Spuren der Schildbögen eines älteren Gewölbes ausgemacht werden; vgl. die Protokolle der Renovierungen der Kirche in den Jahren 1972 und 1987: Banská Bystrica, Krajský pamiatkový úrad, akcia č. 43/167–70, S. 5 und akcia č. 320/84, S. 12. – Ebd., S. 15, wird aus ähnlichen Gründen eine frühere Einwölbung der Elemosynariuskapelle angenommen.

57 Diese Kapelle erhielt bereits 1477, 1478 und 1491 Ablässe, aus dem Jahr 1479 ist auch eine Pfründstiftung dokumentiert. ENDRÓDI 2006, 71, Anm. 48. – Kürzlich auch MIČKOVÁ 2020.

nen unregelmäßigen Grundriss, in den die für einfache Rechtecke erdachten Gewölbefigurationen gleichsam eingezwängt wurden. Antons Aufgabe bestand offenbar darin, rudimentäre Gewölbemuster und Fachkräfte zu deren Adaptation und Ausführung zu vermitteln. Mit den lokalen Bedingungen hatte er sich selbst kaum auseinanderzusetzen.

Wien: Zur Datierung der Kanzel des Stephansdoms

Die Akten des Streites um die Bruderschaftsleitung, das zweimalige Vorkommen des Pilgram-Zeichens und die markante, unbestreitbar identische Physiognomie der beiden Baumeisterbildnisse erlauben eigentlich keinen Zweifel über die Zuschreibung des Orgelfußes (Abb. 1) und der Kanzel (Abb. 2) des Wiener Stephansdoms an Meister Anton sowie über ihre Datierung in Antons nachgewiesenen Wiener Aufenthalt von 1511 bis 1515. Trotzdem wurde der frühere Konsens in jüngerer Zeit in fast allen Punkten in Frage gestellt.⁵⁸ Eine größere Verbreitung konnte al-

58 Nur der Vollständigkeit halber sei Arthur Saligers sachlich wie methodisch problematischer und von der späteren Forschung nicht aufgegriffener Versuch erwähnt, die Kanzel in die 1470er Jahre zu datieren: SALIGER 1992. – Johann Josef Böker hielt zwar an der Datierung der Kanzel in die 1510er Jahre fest, stritt aber Meister Anton die architektonische Planung ab: BÖKER 2005, 149. – BÖKER 2007, 248f. – Sein Argument, die Architektur der Kanzel sei stilistisch unvereinbar mit dem für ‚Pilgram‘ vermeintlich gesicherten Figureschmuck, wirft vor allem die Frage auf, worauf sich der Vergleich überhaupt bezieht. Auch Bökers andere These, bei dem Orgelfuß habe Meister Anton nur den Entwurf Jörg Öchls ausgeführt, überzeugt nicht. Seine Überlegung lautet wie folgt: *„Bei der ökonomischen Bauführung im Mittelalter und der gänzlich anderen Ethik im Umgang mit einem künstlerischen Entwurf ist es zudem recht unwahrscheinlich, daß man die bis dahin fertiggestellten und in der Dombauhütte liegenden Teile dieses Orgelfußes einfach verworfen hätte, statt sie dem neuen Baumeister zu dessen Fertigstellung zu überlassen“*. BÖKER 2005, 38, 149. – BÖKER 2007, 309. – Diese Argumentation widerspricht dem Wortlaut der Eingabe von Tichter und Probst, wo Meister Anton vorgeworfen wird, dass er durch die Fertigung eines neuen Entwurfes zur Verdrängung Öchsls beitrug: *„Dann hiet maister Antoni kain visur geschickt (...), were maister Jörg Öxl auff heutigen tag pawmaister“* (OETTINGER 1951, 99); und: *„darwider gehandelt, mit visur unnd arbeit“* (OETTINGER 1951, 98). – Außerdem erscheint die Deduktion einer Zuschreibung aus



Abb. 2 Wien, Domkirche St. Stephan, Kanzel, um 1511–14 (Foto: open source / William M. Connolley)

lerdings nur die Datierung der Kanzel um oder kurz vor 1500 und die damit verbundene Annahme eines vorbrünnischen Aufenthaltes von Meister Anton in Wien erreichen.

Diese Frühdatierung wurde erstmals 1952 von Maria Capra vorgeschlagen, die „*das Verschleiern und Auflösen der konstruk-*

dem angeblichen Zwang der Steinmetzenethik bei einem Streitfall besonders schwierig, der ausgerechnet wegen der Verletzung dieser Ethik aktenkundig wurde.

tiven Teile durch überreiche Zierformen“ der Kanzel als unvereinbar mit der „Gegenüberstellung der tragenden und lastenden Teile, Renaissanceempfinden mit gotischen Elementen“ ansah, die für den Orgelfuß charakteristisch seien.⁵⁹ Mit dieser Argumentation legte Capra ihr ganzes Vertrauen in die strenge Gesetzmäßigkeit einer auf der Ebene abstrakter Gestaltungsprinzipien ablaufenden Stilentwicklung und verzichtete dabei sowohl auf die direkte Betrachtung der Einzelformen, als auch auf die Berücksichtigung der Anforderungen unterschiedlicher Bauaufgaben. Es ergibt sich nämlich schon aus der Funktion und Ansichtigkeit des jeweiligen Objekts, dass die Orgelempore vor allem durch ein großzügiges Gewölbe und die souveräne Lösung einer statischen Herausforderung beeindrucken will, die Kanzel dagegen alles auf überfeinerten Detailreichtum setzt. Aber auch wenn man durch den konkreten Nachweis einzelner struktureller oder motivischer Elemente der Wiener Kanzel in der Architektur der 1480er Jahre argumentiert,⁶⁰ kann man nicht zu einer eindeutigen oberen Einschränkung der Datierung gelangen. Dafür, dass in der spätgotischen Architektur einmal gefundene Lösungen längerfristig verfügbar waren, bieten gerade Antons Brünner und Neusohler Bauten sinnfällige Beispiele, wären sie doch – mit Ausnahme der Eremosynariuskapelle und des Brünner Treppenbaus – alle auch Jahrzehnte früher vorstellbar.

Alle außerstilistischen Indizien sprechen dabei für die spätere Entstehung der Kanzel. Ein Aufenthalt Meister Antons in Wien um 1500 kann archivalisch nicht bestätigt werden.⁶¹ Von

59 CAPRA 1952. – Spätere Übernahmen dieser Datierung: HALBAUER 1997, 229 (mit weiterer Literatur). – SCHWARZ 2002/II, 237. – ROSENAUER 2003, 350f. (Lothar SCHULTES). – ROLLER 2011, 118.

60 So Lothar Schultes, der auf südwestdeutsche Kanzeln und Sakramentshäuser hinwies, die in der früheren Forschung teilweise als ‚Pilgrams‘ Frühwerke angesprochen wurden: ROSENAUER 2003, 351.

61 Die von Schultes in ROSENAUER 2003, 351, übernommene Angabe Moritz Bermanns, Anton Pilgram habe als Parlier bereits 1495 in der Wiener Dombauwerkstatt gearbeitet (BERMANN 1878, 170), beruht – wie Bermanns ebenfalls falsche Datierung von Antons Amtsantritt als Dombaumeister auf 1506 zeigt – wohl auf einer Verwechslung mit Jörg Öchsl, der in den Quellen 1496 tatsächlich als Parlier zu St. Stephan fassbar ist und

den beiden Meisterbildnissen an Kanzel und Orgelfuß kann ein Altersunterschied von etwa anderthalb Jahrzehnten nicht abgeleitet werden. Der Wiener Dombaumeister hieß um 1500 Jörg Kling.⁶² Hätte man während dessen Amtszeit einen anderen Steinmetz mit der Kanzel beauftragt, dann hätte dies auch Klings Absetzung bedeutet – wie dies später im Falle Öchsls tatsächlich geschah.

Auch die Nachfolge der Kanzel spricht deutlich für eine Entstehung während Antons dokumentiertem Aufenthalt in Wien. Die inschriftlich 1515 datierte Kanzel der Eggenburger Stadtpfarrkirche wird in diesem Kontext oft erwähnt.⁶³ Noch näher steht dem Wiener Vorbild die Kanzel der unteren Marienkirche in Kuttenberg (Kutná Hora).⁶⁴ Die gut dokumentierte Entstehungsgeschichte dieser Kanzel, die 1514 mit den ersten Auszahlungen an einen nicht genannten Steinmetz begann,⁶⁵ bietet einen Terminus *ante quem* für das Wiener Werk Meister Antons. Auch die Treppe der nach dem Brand von 1515 gebauten Kanzel der Brünner Jakobskirche zeigt deutliche Anklänge an die des Stephansdoms.⁶⁶ Dass seit der Mitte der 1510er Jahre in der weiteren Re-

den 1506 verstorbenen Jörg Kling als Werkmeister beerbte. PERGER 1970, 99–101. – PERGER 2005, 125.

62 PERGER 1970, 99f. – PERGER 2005, 91f.

63 So bereits TIETZE 1911, 13, 33.

64 Die Abhängigkeit ist nicht nur am Figurenprogramm des Korbes, an der Struktur des Sockels des Fußes, an der Überleitung zum Korb durch eine Kranz von verflochtenen und stark vorgewölbten Kielbögen sowie an den durchbrochenen, in Fischblasen aufgeteilten Maßwerkringen der Treppenbrüstung erkennbar, sondern auch an Details wie der Laubornamentik. Auch dieser Zusammenhang wurde bereits von TIETZE 1911, 33, erkannt.

65 Zum Rechnungsbuch der Marienkirche BRANIŠ 1902. – Aufgrund der ausführlichen Zitate gebe ich hier dieser Publikation den Vorzug gegenüber der früheren und lückenhaften Mitteilung von ŘEHÁK 1879, die die erste Auszahlung an den ausführenden Steinmetz bereits auf das Jahr 1513 datiert.

66 Die Brünner Kanzel trägt an der Treppenwange eine Inschrift mit der Jahreszahl 1526. Es handelt sich nicht um eine Bauinschrift, sondern um ein Graffito, der nur eine obere Grenze für die Datierung abgibt. Aussagekräftiger ist die nach August Prokops Mitteilung an demselben Pfeiler

gion plötzlich ein großes Echo der Wiener Kanzel beobachtet werden kann, von dem früher keine Spur zu erkennen war, lässt sich am einfachsten dadurch zu erklären, dass das Werk Meister Antons kurz zuvor entstanden war.⁶⁷

in größerer Höhe angebrachte (und am westlich benachbarten Pfeiler wiederholte) Jahreszahl 1522. PROKOP 1904, 568.

67 Die zahlreichen weiteren Bauten und Kleinarchitekturen, die in der Forschung aus stilistischen oder anderen Gründen bisher mit ‚Pilgram‘ in Zusammenhang gebracht wurden (eine katalogartige Zusammenstellung bei VALDHANSOVÁ 2018, 94–96, 103–146), haben für die Frage nach dem Bildhauer-Architekten keine direkte Bedeutung. Aus heutiger Sicht kommt bei nur wenigen dieser Werke eine Zuschreibung an Anton von Brunn seriös in Frage, und diese haben keine bildhauerische Ausstattung. Aufgrund ihrer engen stilistischen Beziehung zu den Brünner und Wiener Werken können vor allem das Westportal, das Obergeschossgewölbe zwischen den Westtürmen und das westliche Gewölbe des Mittelschiffes der Moritzkirche in Olmütz (Olomouc) zu diesen möglichen Zuschreibungen gerechnet werden. KŠÍR 1972, 49f. – SEDLÁK 1979, 128. – KROUPA, P. 2001, 113f. – BLÁHOVÁ 2002. – Auch bei den spätgotischen Gewölben des Niederösterreichischen Landhauses (heute Palais Niederösterreich) in Wien ist die Zuschreibung an Meister Anton, die zuerst von Rupert Feuchtmüller vorgeschlagen wurde (FEUCHTMÜLLER 1951, 18–21), nicht definitiv von der Hand zu weisen. Der Autor hat später von dieser Zuschreibung Abstand genommen: FEUCHTMÜLLER 1982, 76. – Einige Forscher haben sich seitdem auf die Neusohler Elemosynariuskapelle als Bestätigung der Zuschreibung des Niederösterreichischen Landhauses berufen: ŽÁRY 2003, 320f., Anm. 61. – CHAMONIKOLA 2004, 420. – Die große Ähnlichkeit der Gewölbe der Wiener Tordurchfahrt mit denen der Neusohler Elemosynariuskapelle kann allerdings höchstens als Indiz und nicht als Beweis gelten. Diese Gewölbe beruhen letztlich auf einem sehr einfachen Grundrissmuster, das man auch in mehreren zeitlich nahstehenden Architekturzeichnungen der Sammlung der Wiener Akademie (16935v, 17000; BÖKER 2005, 255, 312) wiederfindet. Es handelt sich also nicht um ein persönliches Wiedererkennungsmerkmal des Architekten. Von den mehreren zur Sprache gebrachten Datierungsmöglichkeiten des Wiener Baus (vgl. oben, Anm. 51) würde nur die spätere eine Zuschreibung an Meister Anton erlauben, doch in demselben Zeitraum ist auch ein gewisser Leonhard Kornteuer in Wien nachweisbar, der in einer posthumen Quelle als Baumeister des Landhauses bezeichnet wird: PERGER 2005, 99f. – Dabei ist unklar, ob Kornteuer für den Entwurf oder für die Ausführung verantwortlich war.

War Anton von Brunn als Bildhauer tätig?

Historiografisches zur Problemstellung

Die Berufsbezeichnung, mit der Meister Anton in den zeitgenössischen Quellen aus Brunn konsequent genannt wird, ist „*lapicida*“. Nur einmal wird er als „*murator*“ angeführt.⁶⁸ In den Wiener Quellen erscheint das Wort „*pawmaister*“ neben seinem Namen. Auf ein konkretes künstlerisches Tun wird nur einmal hingewiesen: Laut Tichter und Probst hat er eine „*visur*“ für den Orgelfuß des Stephansdoms gefertigt. Für die Annahme einer bildhauerischen Tätigkeit bieten die Quellen keinen Anhalt. Erst in seinem 1547 gedruckten Lobgedicht auf die Stadt Wien ließ Wolfgang Schmeltzl, Schulmeister des Schottenstiftes, eine Bemerkung fallen, die man als Hinweis auf die Personalunion des Architekten und des Bildhauers der Kanzel des Stephansdoms verstehen könnte: „*Der maister der diß stuck gepawt / Hat sich so künstlich selbs einghawt / In stain am Predigstuel sein hauß / Schawt vnden zu dem fenster auß*“.⁶⁹ Dieser Text ist ein wichtiges Zeugnis für die Wertschätzung der Kanzel, aber auch dafür, dass der Name des Schöpfers dreißig Jahre nach dessen Tod schon in Vergessenheit geraten war. „*[W]o lebt ein mensch der khan / Von stainwerck so subtil machen*“ – dass Schmeltzl diese Frage nicht beantworten konnte, bedeutet auch, dass er für die Annahme der Eigenhändigkeit des Meisterbildnisses keine konkrete Grundlage hatte.⁷⁰

Ab dem frühen 17. Jahrhundert in der Erinnerungskultur der deutschen Steinmetze und Maurer in Wien, ab dem späten 17. Jahrhundert in der lokalen Geschichtsschreibung und ab dem frühen 19. Jahrhundert in der breiteren Öffentlichkeit der Stadt

68 Im Rechnungsbuch von 1502: AMB 1/3, Nr. 244, fol. 48r.

69 SCHMELTZL 1547, fol. [B6]r.

70 SCHMELTZL 1547, fol. [B6]r. – Die zitierte Formulierung spricht, zumal Schmeltzls Gedicht sonst zahlreiche Personennamen enthält, deutlich gegen Oettingers nicht weiter untermauerte Behauptung, dass „*damals noch jedermann*“ gewusst hätte, „*wer da (...) aus dem Fenster des Sockels blickte*“. OETTINGER 1951, 11. – Es ist eigentlich auch nicht eindeutig, ob Schmeltzl, als er „*selbs einghawt*“ schrieb, Eigenhändigkeit im modernen Sinne meinte.

entfaltete sich eine massive und zunehmend polyphone Rezeption der Person ‚Pilgrams‘.⁷¹ Die Frage nach dem Bildhauer, der die Figuren der Kanzel und des Orgelfußes ausführte, spielte dabei bis zum frühen 19. Jahrhundert keine Rolle, und auch danach suchte man den Schöpfer der Figuren zunächst unter den namenlosen Mitarbeitern des Architekten.⁷² Die forschungsgeschichtliche Karriere ‚Pilgrams‘ als Bildhauer begann erst 1892, als Wilhelm Anton Neumann das Orgelfußbildnis (und nur dieses eine Bildwerk) als dessen eigenhändige Arbeit bezeichnete.⁷³ Diese Folgerung ergab sich aus Neumanns Interpretation des Gestus der Bildnissetzung im Zusammenhang der Öchsl-Affäre. Der Streit zwischen dem Stadtrat und der Steinmetzbruderschaft wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter dem Eindruck einer seit der Barockzeit überlieferten und damals besonders populären Geschichte, nach der ‚Pilgram‘ seinem Gesellen aus Eifersucht eine Falle auf dem Baugerüst gestellt hatte, als Zeugnis der gewalttätigen Persönlichkeit des Architekten ausgelegt.⁷⁴ Diesem Deutungsmuster entsprechend dachte Neumann am Orgelfußbildnis den Ausdruck von Trotz und Spott gegenüber Antons Kontrahenten wahrnehmen zu können. Die angenommene Direktheit des Ausdrucks war wohl die Grundlage für die Voraussetzung einer Selbstbildlichkeit, in der sich Absicht und Ausführung direkt verbanden.

Diese Stimme blieb allerdings noch lange nur eine von vielen. Den Wendepunkt stellte ein 1927 publizierter Aufsatz Wilhelm Vöges dar, der ‚Pilgram‘ erstmals als einen hochrangigen Bildhauer in die überregionale Forschung einführte.⁷⁵ Für Vöge war der Nachweis eines gotischen Bildhauer-Architekten eine Angelegenheit von großer theoretischer Tragweite. Einer der

71 Zur Pilgram-Rezeption der Steinmetze im 17. Jahrhundert ENDRÖDI 2018/II; zur Historiografie vom späten 17. Jahrhundert bis 1927 ENDRÖDI 2019.

72 PRIMISSER 1820, zur Bildhauerfrage bes. 45.

73 NEUMANN 1892, 67, 73. – Die Kanzel schrieb NEUMANN 1892, 74, dem Meister Anton gänzlich ab.

74 Die Verflechtung dieser beiden Rezeptionsstränge tritt mit aller denkbaren Deutlichkeit bei PERGER 1854, 16, hervor.

75 VÖGE 1927.

zentralen Begriffe seines Denkens war nämlich die tektonische Skulptur: Ein in den Fußstapfen des Archäologen Heinrich von Brunn eingesetztes analytisches Kriterium, zugleich ein ästhetisches Ideal, zu dem sich Vöge wie Adolf von Hildebrand bekannte.⁷⁶ Einen großen Teil auch des Aufsatzes von 1927 nimmt das Vorhaben ein, die tektonische Qualität der ‚Pilgram‘ zugeschriebenen Bildwerke aufzuzeigen. Es handelt sich um ein Charakteristikum, die die Bindung an die Architektur nicht unbedingt voraussetzt, doch genetisch aus dieser Bindung erklärt wird. Von der Frühgotik bis zu Michelangelo wurde daher die Entwicklung der Skulptur nach Vöges Überzeugung immer wieder von Bildhauern vorangetrieben, die sich gleichzeitig auch als entwerfende Architekten mit Pionierleistungen hervortaten. Was sich bei Michelangelo, dem teleologisch anvisierten Exponenten der tektonischen Skulptur, wie von selbst verstand, musste bei seinen Vorläufern allerdings aus dem Gesamtbild deduziert werden: *„Ohne die Annahme einer Personalunion zwischen der Baukunst und der Plastik in den entscheidenden Momenten der Entwicklung wären Prägung und Entwicklung des plastischen Stiles (...) einfach nicht verständlich“*.⁷⁷ Ein konkreter Name, wie jener ‚Pilgrams‘, der die Möglichkeit der Verbindung einer architektonischen und einer bildhauerischen Leistung versprach, musste vor dem Hintergrund dieser These sehr attraktiv erscheinen.

Der zweite methodische Grundzug des Aufsatzes ist eine transhistorische psychische Typologie, die letzten Endes auf das Begriffspaar apollinisch – dionysisch und die bei Vöge damit assoziierten Gegenüberstellung der Grazie Raffaels und der Terribilità Michelangelos gegründet wird. *„Pilgram berührt sich in seiner unwirschen Art gegen seinesgleichen, in seiner inneren Einsamkeit mit einem anderen, Größeren, mit Buonarroti“*.⁷⁸ Auch dieser Vergleich hat einen systemischen Ort in Vöges Denken. ‚Pilgrams‘ psychologische Einordnung, in der auch die Selbstcha-

76 ENDRÓDI 2016, 88–96.

77 VÖGE 1914, 193, Anm. 6. – Vgl. MARKSCHIES 2004.

78 VÖGE 1927, 31. – Zum Hintergrund dieser Aussage ENDRÓDI 2016, 85–88; zu den Voraussetzungen dieses Charakterbildes in der früheren Pilgram-Rezeption ENDRÓDI 2019.

rakterisierung des Kunsthistorikers mitschwingt, ist ein Ergebnis der gegenseitigen Erhellung der von den Gesichtsausdrücken bis zu den Faltenformen auf ihre Selbstbildlichkeit hin geprüften Bildwerke einerseits und der Öchsl-Affäre andererseits, die Vöge – Neumanns Urteil invertierend – als Dokument der Einsamkeit des Genies auswertete. Auch deswegen hätte Vöge auf die Identifizierung des Bildhauers mit dem Architekten nicht verzichten können. Das so gezeichnete Profil ‚Pilgrams‘ war – auch wegen der literarischen Qualität der Präsentation – so suggestiv, dass es in der Folgezeit nicht mehr hinterfragt wurde, obwohl die Nachfolgenden Vöges theoretische Voraussetzungen, ohne die der Nachvollzug dieser Identifizierung eigentlich nicht möglich ist, nicht teilten.⁷⁹

Holzfiguren des Kanzelbildhauers

Frühere Zuschreibungen. – Es ist paradox, dass Wilhelm Vöge die Zuschreibung zweier aus Holz geschnitzter Bildwerke zum Anlass nahm, aus der historischen und rezeptionsgeschichtlichen Figur ‚Pilgrams‘ einen Bildhauer-Architekten zu konstruieren.⁸⁰ Der Betrieb einer Bildschnitzerwerkstatt sollte mit dem Berufs-

79 Ein aufschlussreiches frühes Beispiel ist das Wilhelm Pinders, der im ersten Band seines Beitrags für das Handbuch der Kunstwissenschaft unter der Rubrik „Hütte und Zunft“ gerade in Bezug auf Pilgrams Zeit ein gegenüber Vöges Bildhauer-Architekten denkbar konträres Modell der Verhältnisse zwischen beiden Professionen entworfen hatte (PINDER 1924–29, I, 10–28), dann aber im zweiten Band die Zuschreibung der Bildwerke der Wiener Kleinarchitekturen ohne Zögern übernahm (PINDER 1924–29, II, 451). – In Karl Oettingers zeitweise zum Standardwerk ausgegrufener Monografie ist ‚Pilgrams‘ Charakterisierung, wenn man die von Oettinger eingeflochtenen völkischen Nebentönen wegdenkt, fast nur aus Vöge-Zitaten zusammengesetzt. Das mit Vöge übereinstimmend nachgezeichnete Berufsprofil ist aber in Oettingers Darstellung schon untypisch und begründet „*Pilgrams Sonderart*“. OETTINGER 1951, 43f. – Zur Pilgram-Forschung im 20. Jahrhundert aus anderer Sicht auch PALLADINO/ROSENBERGOVÁ 2019.

80 Zu den aktuellen Einordnungsvorschlägen des Falkners im Wiener Kunsthistorischen Museum und der Grablegungsgruppe des Bayerischen Nationalmuseums in München SÖDING 2002, 109–119. – Ausst.-Kat. München 2006, 160–163, Kat.-Nr. 26f. (Matthias WENIGER).

profil eines Steinmetzen und Werkmeisters eigentlich als unvereinbar angesehen werden, wie auch immer man die Wahrscheinlichkeit der bildhauerischen Tätigkeit von spätgotischen Architekten sonst beurteilen mag.⁸¹ Das hat aber nicht verhindert, dass später noch weitere Holzfiguren als eigenhändige Werke Meister Antons vorgestellt wurden. Bei zwei Dominikanerheiligen der Moravská galerie in Brünn wird diese Zuschreibung zumindest in der tschechischen Forschung bis heute aufrecht gehalten.⁸² In diesem Fall war es der markante und in den Ekphrasen der Pilgram-Forscher wieder einmal zum Zeichen der schreckenerregenden Künstlerpersönlichkeit avancierte Gesichtsausdruck einer der Figuren, der die Zuschreibung entscheidend anregte. Die Ähnlichkeit etwa mit dem hl. Gregor der Wiener Kanzel geht jedoch über die vorgeschobene Haltung der Unterlippe nicht hinaus.⁸³ An den Brünnener Heiligen findet man nichts von den charakteristischen Formen der flachen Brauen und der länglichen Augen, der feinen Differenzierung zwischen Unebenheiten der Gesichtsmuskulatur und der Haut, sowie dem präzisen Rhythmus der Faltenlinien, die Kennzeichen der plastischen Durchbildung der Wiener Kirchenväter sind. Die Holzfiguren bleiben weit unter dem künstlerischen Niveau der Wiener Kanzel: Ungelenk sind ihr Kontrapost und die Haltung der Hände, die Gewandfalten sind steif und inkohärent mit der Posi-

81 In den vereinzelt Fällen, in denen dieser Widerspruch angesprochen wurde, wurde er als Argument gegen die Zuschreibung von Holzbildwerken und nicht gegen das Konstrukt des Bildhauer-Architekten angeführt: HENTSCHEL 1952, Sp. 458. – Ausst.-Kat. Heilbronn 2002, 167 (Karl HALBAUER).

82 BENESCH 1953, 39f. – KUTAL 1956. – BENESCH 1959, 207f. – Zum Weiterleben dieser Zuschreibung Ausst.-Kat. Brünn 1999, 402f., Nr. 201 (Kaliopi CHAMONIKOLA).

83 Wie sehr diese Zuschreibung vom Charakterbild abhängt, das Vöge von ‚Pilgram‘ zeichnete, zeigen die beiden heiligen Ärzte des Kunsthauses in Zürich, die Benesch in seinem zweiten Aufsatz dem Œuvre noch hinzufügte: Einer von diesen hat wiederum eine vorgeschobene Unterlippe, sonst haben aber diese Figuren in der bildschnitzerischen Ausführung weder mit den Brünnener, noch mit den Wiener Werken etwas Gemeinsames. Zur aktuellen Einschätzung der Zürcher Figuren KLEMM/LENTZSCH 2007, 23.

Abb. 3 Wien, Dom Museum,
hl. Rochus aus dem Stephans-
dom, um 1510 (Foto: G. Endrődi)



tion der Figuren, die Oberflächen wurden grob geschnitzt. Die feinen plastischen Übergänge und die empfindsamen Wölbungen, die für die Wiener Steinfiguren charakteristisch sind, wirken völlig fremd gegenüber dem eckigen, monotonen, vorhangartigen Faltenrelief der Brünner Heiligen. Für die Zuschreibung an denselben Künstler besteht somit keine Grundlage.

Hl. Rochus im Dommuseum zu Wien. – Hingegen können andere Holzfiguren als Werke des Bildhauers der Wiener Kanzel erkannt werden. Ein solches Stück ist der 133 cm hohe, vollrund geschnitzte, polychromierte hl. Rochus, der 1882 auf dem Dachboden des Wiener Stephansdomes gefunden wurde (Abb. 3).⁸⁴

84 KUBA-HAUK/SALIGER u. a. 1987, 193–195, Nr. 101 (Arthur SALIGER). Hier bereits als von ‚Pilgram‘ unmittelbar beeinflusstes Werk. – Zur Provenienz TIETZE 1931, 381.

Die elegante Haltung der Figur zeugt von souveränem Kompositionsvermögen und anatomischem Gefühl. Der rechte Bein tritt vor, der Oberkörper wendet sich gegenüber der Hüfte leicht in dieselbe Richtung und beugt sich leise vor. Dieses Sich-Vorbeugen wird durch die nach vorn leitende Geste des rechten Arms akzentuiert. Das Bewegungsmotiv zeigt direkte Verwandtschaft mit der kleinen Figur des Judas Thaddäus neben dem hl. Ambrosius am Kanzelkorb (Abb. 21).

Die Großformen und das Gesamtbild der Drapierung scheinen dagegen auf den ersten Blick kaum Vergleichsmöglichkeiten zu bieten, erst einzelne Details lassen die gleiche Künstlerhand erkennen. An Stellen, wo der Saum des Kleides in einem großen geschwungenen Bogen verläuft, tritt dieser als eine scharfe und leicht, aber nervös gewellte Kante hervor, die eine sanft und seicht vertiefte Gewandfläche umrahmt. An der Rochusfigur bietet dafür der Mantelsaum ein Beispiel, der von der rechten Schulter bis unter Hüfthöhe fällt und dann zum linken Handgelenk führt. Dasselbe Liniengefühl kann man an den Mantelsäumen über den Unterarmen der Kirchenväter am Kanzelkorb beobachten. Insbesondere lässt sich die Linienführung der Gewandkante, die den linken Unterarm des hl. Ambrosius umkreist (Abb. 26), direkt neben das entsprechende Detail des Rochus stellen. Die Unebenheiten der ruhigeren Gewandteile werden durch seichte, keilförmige Vertiefungen geformt, die variationsreich nebeneinandergelegt und durch sehr fein modellierte kleine Grate abgegrenzt werden. Dies sieht man etwa am Brustteil und rechten Ärmel des Untergewandes des Rochus und beim Oberkörper und vortretenden rechten Bein des kleinen Thaddäus, ebenso an den Ärmeln der Halbfigur des Hieronymus (Abb. 30). Es ist zudem kennzeichnend für den Bildhauer, wie er die Straffheit von eng an vorgewölbten Körperteilen liegenden Gewandflächen veranschaulicht: Die schmalen, scharfen Faltenkerben, die diese Flächen stellenweise unterbrechen und durch ihre lange, leicht gebogene Linie die Spannung des Textils deutlich machen, treten an den Schultern von Gregor (Abb. 24) und Ambrosius wie über dem linken Oberarm des Rochus in sehr ähnlicher Form auf.

Die Gestaltung der Hautflächen und der Haare lassen ähnlich enge Verknüpfungen zu. Der Bart des Rochus gliedert sich in

runde, durch dünne Kerben geteilte Strähnen, die nebeneinander parallele Wellen werfen und sich unten einringeln. Diese Formen entsprechen der Haargestaltung des Meisterbildnisses unter dem Orgelfuß (Abb. 32). Die Modellierung des Antlitzes (Abb. 4) kann als vereinfachte Variante des Orgelfußbildnisses und der Kirchenväter der Kanzel bezeichnet werden. Eine noch größere, fast zwillingshafte Ähnlichkeit zeigt sie mit dem Meisterbildnis unter der Kanzeltreppe (Abb. 5). Der starke Wangenknochen, die lang herabhängenden Nasolabialwülste und daneben die charakteristischen Eintiefungen, die an Spuren von eingedrückten Daumen erinnern, ergeben an beiden Gesichtern praktisch identische Oberflächen. Die pflaumenkernförmigen, leicht asymmetrischen Augen, die nach außen flachbogig leicht ansteigenden Brauenlinien und die drei kleinen Vertikalfurchen über der Nasenwurzel stellen weitere Indizien für die Verwandtschaft dar.⁸⁵ Das Unterlid der Rochusfigur wird dagegen durch eine Komposition von zahlreichen haarfeinen parallelen Hautfalten begleitet, die in sehr ähnlicher Form an den Kirchenvätern des Kanzelkorbs wiederzuerkennen ist (Abb. 35).

Hl. Andreas in der Moravská galerie zu Brünn. – Die Hand des Kanzelbildhauers ist womöglich noch leichter zu erkennen an einem annähernd 90 cm hohen, flachen Holzrelief des Hl. Andreas (Abb. 6).⁸⁶ Das heute seiner Polychromie beraubte Relief, ursprünglich wohl von der Innenseite eines Retabelflügels, tauchte 1925 in der Brünner Kirche der Augustinereremiten auf. Die Kirche hat zwar einen mittelalterlichen Kern, da aber Gebäude und Ausstattung weitgehend vom Barock geprägt sind, erscheint es

85 Es sei zugestanden, dass dieser Vergleich auch jene komplexen Fragen berührt, die die schon verschiedentlich festgestellte stilistische Sonderstellung des Meisterbildnisses unter den Kanzelfiguren aufwirft: SCHLOSSER 1925, 13f. – VÖGE 1927, 29–31. – Für diese auch in der etwas geringeren künstlerischen Qualität greifbare Sonderstellung sind mehrere Erklärungen denkbar, die hier nicht durchdekliniert werden können. Aus rein stilistischer Sicht erscheint die hölzerne Rochusfigur jedenfalls wie ein Missing Link zwischen den Kirchenvätern und dem Meisterbildnis.

86 Ausst.-Kat. Brünn 1999, 440–442, Kat.-Nr. 224 (K. CHAMONIKOLA). – Ausst.-Kat. Brünn 2009, 234–235, Kat.-Nr. 70; 304 (K. CHAMONIKOLA); dort als bayerisch, um 1520, eingeordnet.



Abb. 4 Wien, Dom Museum, hl. Rochus aus dem Stephansdom, Antlitz (Foto: G. Endrődi)



Abb. 5 Wien, Domkirche St. Stephan, Kanzel, Bildnis des Werkmeisters Anton von Brunn (Foto: G. Endrődi)

unsicher, ob hier der ursprüngliche Aufstellungsort des ehemaligen Flügelaltars zu suchen ist.⁸⁷

Für die Einordnung des Reliefs bietet der hl. Andreas am Mittelpfeiler des Wiener Kanzelfußes einen instruktiven Aus-

87 Bei der ersten gedruckten Erwähnung des Reliefs wurde hinter seine Brünner Herkunft ein Fragezeichen gesetzt: Ausst.-Kat. Brunn 1935, 13.

gangspunkt (Abb. 7). Beide Figuren zeigen einen von den Darstellungskonventionen dieses Apostels abweichenden Typ mit kahlem Kopfscheitel und langen Schläfensträhnen. Die Binnenzeichnung der im Prinzip symmetrisch gewellten, aber durch abwechslungsreiche Unregelmäßigkeiten belebten Bartlocken ist praktisch identisch; besonders kennzeichnend ist, wie sich die von den Wangen wachsenden, kleinteiliger geringelten Locken vor die Bartmasse lagern. Die Form der flachen Brauen und der schmalen Augenschlitze ist nicht nur von der Andreasfigur, sondern auch von den Kirchenvätern der Wiener Kanzel bekannt. Dasselbe gilt für die Wölbung der schlaffen Nasolabialwülste und der eingefallenen Wangen.

Ein feiner Linienrhythmus und geschmeidige Abstufungen zeichnen die Durchbildung der Gewandfalten des Andreasreliefs aus. Alle Einzelelemente dieses Draperiestils entsprechen genau den Details der Kanzelfiguren: Die schmalen, gestrafften Falten der Schulterpartie; die abgerundeten, durch Querstege verbundenen Ziehharmonikafalten des Ärmels; die scharfen, nervös gewellten Kanten des Mantelzipfels, der zwischen den Kreuzesbalken hervorquillt.

Die Bedeutung der Holzfiguren für die Pilgram-Frage. – Im frühen 16. Jahrhundert arbeiteten jene Bildhauer, die wie Veit Stoß oder Tilman Riemenschneider sowohl in Stein als auch in Holz zu erstrangigen Leistungen fähig waren, in der Regel als eigenständige Spezialisten und nicht als Mitglieder (oder gar Leiter) von Kirchenbauhütten. Die Herstellung von Flügelaltären, zu denen der Wiener Rochus und der Brünner Andreas wohl gehörten, setzt eine entsprechend ausgerüstete Werkstatt voraus. Bei Meister Anton ist der Unterhalt einer solchen Werkstatt neben der Leitung von Großbaustellen generell unwahrscheinlich und in der Wiener Periode definitiv ausgeschlossen, da der Architekt in dieser Zeit dokumentiertermaßen in der Dombauhütte wohnte.

Bildwerke an Meister Antons Bauten außerhalb Wiens

Eine entscheidende Frage bei der Erwägung von Antons eventueller bildhauerischer Tätigkeit ist, ob an den verschiedenen Stätten seines architektonischen Werks dieselbe bildhauerische Handschrift nachgewiesen werden kann. Sowohl die Brünner als



Abb. 6 Brünn, Mährische Galerie, hl. Andreas aus der Augustinereremitenkirche St. Thomas in Brünn, um 1520
(Foto: Brünn, Moravská galerie, Libor Teplý)

Abb. 7 Wien, Domkirche
St. Stephan, hl. Andreas am
Kanzelfuß (Foto: G. Endrődi)



auch die Neusohler Bauten sind reich mit teilweise qualitätvollen Bildwerken ausgestattet, die auf ihr stilistisches Verhältnis zum Figurenschmuck der Wiener Kanzel und des Orgelfußes sowie untereinander geprüft werden sollen.

Neusohl. – Die Skulpturen an und in den Bauten, die man in Neusohl mehr oder weniger konkret mit Meister Anton verbinden kann, spalten sich in zwei stilistisch unabhängige Gruppen. Die drei Figurenkonsolen – zwei wappenhaltende Diakone und der bereits erwähnte Baumeister – der Elemosynariuskapelle können einer lokalen Bildschnitzerwerkstatt zugeordnet werden, die das 1497 datierte Hochaltarretabel zu Pukanz (slowak. Pukanec, ungar. Bakabánya), einen in Fragmenten erhaltenen Kreuzigungsalter in Libethen (slowak. Lubietová, ungar. Libetbánya), einige weitere Holzbildwerke und zwei Figurenkonsolen unter der Westempore der Katharinenkirche in Schemnitz (slowak. Banská Štiavnica, ungar. Selmecebánya) hervorbrachte.⁸⁸ Die ty-

88 Anton C. Glatz hat seit 1977 in mehreren Schritten die Holzbildwerke des Meisters des Pukanzer Hochaltars zusammengestellt: GLATZ 1977, 16f., 41. – GLATZ 1980, 112–120. – GLATZ 1984, 275–281. – Die Zuschreibung der Steinbildwerke Ausst.-Kat. Pressburg 2003, 727f., Kat.-Nr. 4.59 (Gábor ENDRŐDI). – Zur Rekonstruktion des Altars von Libethen ENDRŐDI 2011. – Zur Zuschreibung der Figurenkonsolen in Schemnitz

penmäßige Entsprechung der jugendlichen Wappenhalter in Neusohl und der Figuren des trauernden Johannes Ev. aus Pukanz und Libethen ermöglicht einen direkten Vergleich. Die Physiognomien dieser Figuren sind weitgehend identisch. Auffallend sind ihre eckige, in der Frontalansicht fast quadratische Gesichtskontur und die flache Kopfform. Die Modellierung ist sparsam, die Wangenknochen treten kaum hervor, auch die Augenbrauen und die Lider unterbrechen die Gesichtsoberfläche nur geringfügig. Alle Figuren haben eine lange und schmale, leicht gebogene Nase, flache Lippen und ein spitzes Kinn. Die Haargestaltung ist auf leicht wiedererkennbare Weise schematisiert: Die Stirn wird durch eine gleichmäßige Reihe von Schneckenlocken abgeschlossen, die herabfallenden Haarbahnen sind wie übereinander gestaffelte Röhren gebildet, die nur durch eine monotone, spiralförmige Kannelierung gegliedert sind. Eine direkte Ähnlichkeit besteht auch in der Durchbildung der Ärmel der Stein- und Holzfiguren; die kleinteiligen Ziehharmonikafalten und die Wiederkehr von charakteristischen Einzelformen wie dem umgeschlagenen, knitrigen Ende des Ärmels weisen ebenfalls auf die Identität des Bildhauers hin.

Eine wesentlich höhere Qualität und ein ganz anderer Stil kennzeichnen die Neusohler Ölberggruppe und die Figurenkonsolen der Barbarakapelle.⁸⁹ Auch innerhalb dieses Ensembles können mindestens zwei künstlerische Handschriften auseinandergehalten werden. Ihre Unterschiede treten in der Barbarakapelle deutlich hervor: Während die Halbfiguren des hl. Johannes Elemosynarius und des hl. Martin sich durch die feinere Bildung der Gesichtszüge und die sensible Gestaltung der Kopfmuskulatur auszeichnen, verkehren die sich vorwölbenden, überbetonten Augen und die wulstigen, gespitzten Lippen den Ausdruck der hl.

seitdem auch ORIŠKO 2017, 82. – Die Jahreszahl 1497 wurde erst 2014, während der Restaurierung des Pukanzer Hochaltars, unter einem der Flügelreliefs aufgefunden; vgl. den Bericht auf der Webseite des Ortes: <http://www.pukanec.sk/zachrana-hlavneho-oltara.html> (25.05.20).

89 Zu den früheren Vorschlägen zur stilistischen Einordnung dieser Bildwerke vgl. die Übersicht und Literaturhinweise in Ausst.-Kat. Pressburg 2003, 653f., Kat.-Nr. 1.3,36; 662f., Kat.-Nr. 2.1.9 (G. ENDRÓDI).

Emmerich, Ladislaus und Adalbert fast ins Monströse. Auch die Hauptfiguren der Ölberggruppe können unter diese beiden Hände aufgeteilt werden: Christus und der hl. Petrus sind offensichtlich Werke des geschickteren Bildhauers, während Johannes und Jakobus eine zwillingshafte Nähe zu Emmerich und Ladislaus aufweisen. Die Möglichkeit einer klaren Händescheidung endet am Hintergrundrelief des Ölbergs: Hier begegnen die charakteristischen Einzelformen beider Bildhauer ohne scharfe Zäsur, wie in einem Konglomerat. Für die Erklärung dieses Befunds bieten sich mehrere Möglichkeiten an: Vielleicht haben sich zwei selbstständige Bildhauer für den Neusohler Auftrag zu einer temporären Arbeitsgemeinschaft zusammengeschlossen, oder der auftragnehmende Werkstattleiter legte einfach nur keinen Wert auf die stilistische Assimilation anderswo ausgebildeter und eventuell nur an diesem ungewöhnlichen Großauftrag beschäftigter Gesellen. Wie dem auch gewesen sein mag, die Tätigkeit dieser Arbeitsgemeinschaft lässt sich auch am Sachsendorfer Hochaltarretabel weiterverfolgen, das offenbar gleichzeitig mit oder direkt nach der Neuwölbung des Chors entstand.⁹⁰ Das Schreinrelief mit der Begegnung des hl. Antonius mit Paulus Eremita ist unschwer als Werk jenes Bildhauers zu erkennen, von dem der Ladislaus in der Barbarakapelle und der Jakobus am Ölberg stammen. Davon auszunehmen ist allerdings der kleine Kruzifixus, der – technisch unbegründet – aus einem separaten Werkstück geschnitzt wurde und in der Physiognomie und den sensiblen Hautoberflächen direkt dem besseren Teil der Neusohler Steinskulpturen verwandt ist. Auch der unüberbrückbare Unterschied zwischen den starr-geometrischen Faltenformen des Antonius und dem viel detaillierter und weicher gestalteten Lententuch Christi bestätigt diese Händescheidung.⁹¹

90 Vgl. oben, Anm. 22.

91 Ein eigenes Problem stellt das Helena-und-Ägidius-Retabel auf dem südlichen Nebentaltar der Sachsendorfer Kirche dar. Im Gesprenge dieses Retabels steht eine Sebastiansfigur, die mit dem Kruzifixus des Hochaltars und den Steinfiguren desselben Künstlers unmittelbar verwandt ist. Das Schreinrelief des Nebentaltars zeigt zwar eine unübersehbare stilistische Affinität zum Hauptteil des Hochaltars und den Steinfiguren desselben Künstlers, es steht aber in der Komplexität der Gewandfaltung und

Der Unterschied zweier künstlerischer Handschriften innerhalb dieses Ensembles gewinnt an Klarheit, wenn man die weiteren Werke dieser Bildhauer-Bildschnitzer berücksichtigt, die anscheinend außerhalb ihrer Kooperation entstanden. Wie ein Zwillingbruder des hl. Adalbert in der Barbarakapelle wirkt die Holzfigur eines heiligen Arztes, die aus Očová (ungar. Nagyócsa) ins Stredoslovenské múzeum in Neusohl gelangte.⁹² An Figuren wie dem Elemosynarius der Barbarakapelle, Petrus in der Ölberg-Szene und dem Kruzifixus im Sachsendorfer Retabelschrein kann man dagegen die charakteristische, vor allem nach den markanten Gesichtern leicht identifizierbare Handschrift eines Bildschnitzers erkennen, für den die Forschung schon vor langem eine kleine Gruppe von Holzfiguren zusammenstellte. Das früher bekannte Œuvre besteht aus den Figuren der ungarischen Landespatronen Stephan und Ladislaus (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria), einer Muttergottes aus St. Andreas (slowak. Ondrej, ungar. Szentandrás; jetzt Pressburg, Slovenská národná galéria), einem hl. Nikolaus aus Plauch (slowak. Plaveč, ungar. Palocsa; jetzt Bartfeld, Šarišské múzeum), einem hl. Johannes d.T. aus Salzbrunn (slowak. Slatvina, ungar. Sztatvin; jetzt Budapest, Magyar Nemzeti Galéria) und einem auferstandenen Christus aus Bierbrunn (slowak. Výborná, ungar. Sörkút; jetzt Pressburg, Slovenské národné múzeum).⁹³ Eine direkte Vergleichsmöglichkeit ergibt sich zwischen den vollbärtigen Grei-

der Feinheit der Hautoberflächen auf einem deutlich höheren Niveau. Aufgrund der stilistisch avancierten Flügelgemälde kann das Retabel als Ganzes nicht vor die 1510er Jahre datiert werden. Ausst.-Kat. Pressburg 2003, 760f., Kat.-Nr. 4.86 (Martin ŠUGÁR / G. ENDRÓDI). – Eine hinreichende Erklärung für diesen Befund steht noch aus.

92 GLATZ 1984, 260–262.

93 Antal Kamps hat als erster die Landespatrone sowie die Figuren von Plauch und Salzbrunn als Werke desselben Bildschnitzers erkannt: KAMPIS 1937, 308f. – Dénes Radocsay schloss die Madonna an diese Gruppe an: RADOCSAY 1967, 109f. – Die Einordnung des Auferstandenen ist das Verdienst von Anton C. Glatz: Ausst.-Kat. Pressburg 1999, 46, Kat.-Nr. 27. – Zu den Fragen der Provenienz der Figuren Ausst.-Kat. Pressburg 2003, 757f., Kat.-Nr. 4.83.1–4 (G. ENDRÓDI). – Auch eine weitere Nikolausfigur aus Deutschliptsch (slowak. Partizánska Ľupča, ungar. Nemetlipcse; jetzt Pressburg, Slovenská národná galéria) hängt, wie bereits von Radocsay

senköpfen des hl. Stephan und der Elemosynariuskonsole. Die Gegenüberstellung der tief liegenden Augen, der leicht gewellten, scharfen Brauenkanten, der gleichen Figuration der dichten Hautfalten bei den Nasenwurzeln, ferner der starken Unterlippe und der Wellenlinie ihrer scharfen Unterkante sowie der nach übereinstimmendem symmetrischen Muster ondulierten Bartlocken kann schnell von der Identität des ausführenden Künstlers überzeugen. Ähnlich enge Beziehungen können zwischen den herben Physiognomien von Nikolaus, Johannes d.T. oder dem Mondgesicht der Madonnenfigur und den karikierten Gesichtern der Schergen am Ölberg festgestellt werden. Der Wirbel von hohen, schmalen Falten, der etwa an der Petrusfigur der Ölberggruppe beobachtet werden kann, wiederholt sich in sehr ähnlicher Form auch an den Holzfiguren. Der Mantel des Petrus lässt sich zum Beispiel direkt neben die Kasel des Nikolaus stellen.⁹⁴ Da alle bisher bekannten Holzfiguren dieses Bildschnitzers aus der östlich von Neusohl gelegenen Zips stammen, liegt es nahe, den Sitz der Werkstatt in diesem Gebiet zu suchen.

Die Konsolköpfe des Brünner Judentors. – Es ist überraschend, dass unter den sieben grotesken Masken, die vom Judentor erhalten sind, eigenhändige Werke ‚Pilgrams‘ gesucht wurden. Karl Oettinger glaubte sogar ein Selbstbildnis erkennen zu können.⁹⁵ Bei allen Konsolen handelt es sich aber um künstlerisch minderwertige Massenproduktion. Ausgerechnet die für den Meister beanspruchten Stücke sind durch eine besonders derbe und ganz unanatomische Plastizität gekennzeichnet. Oettingers Vergleich des angeblichen Selbstbildnisses mit Totenmasken ist ein rhetorisch geschickter, aber sachlich unseriöser Versuch zur Nobilitierung der Ausdruckslosigkeit der Physiognomie. Über persönliche bildhauerische Handschrift ist auf diesem künstlerischen Niveau schwer zu sprechen. Dem entspricht, dass

erkannt, mit dieser Gruppe zusammen; sie steht aber auf einer niedrigeren Qualitätsstufe. Ausst.-Kat. Pressburg 2003, 758f., Kat.-Nr. 4.84.

⁹⁴ Ergänzend zu den hier komprimierten stilkritischen Hinweisen ENDRÓDI 2003. – Für Abbildungen der in diesem Abschnitt erwähnten Kunstwerke s. auch ENDRÓDI 2006.

⁹⁵ OETTINGER 1951, 20.

die Rippenansätze, die mit den Konsolköpfen aus gemeinsamen Werksteinen gehauen wurden, zwei oder drei verschiedene Steinmetzzeichen tragen.⁹⁶ Das Zeichen der sechsten Konsole findet sich auch an der Laibung des Rathausportals und am Korb der Außenkanzel an der Nordseite der Brünner Stiftskirche St. Peter wieder. Das Auftauchen dieses Gesellen an der letzteren Baustelle, an der Meister Anton nach heutigem Wissensstand nicht beteiligt war,⁹⁷ verstärkt die – aufgrund der Marginalität dieser Werkstücke ohnehin vorhandene – Wahrscheinlichkeit, dass die Konsolen des Judentors durch Steinmetzen ausgeführt wurden, die, auf Wochenlohn beschäftigt, nur in einem lockeren Arbeitsverhältnis mit Meister Anton standen.

Die Standfiguren des Brünner Rathausportals. – Gegenüber den Konsolen des Stadttors stellten die beiden Ratsherren und die geharnischten Fahnenträger, die unter den Baldachinen des Rathausportals stehen, hochkarätige bildhauerische Arbeiten dar. Es ist dennoch schwer, aussagekräftige stilistische Gemeinsamkeiten mit dem Figureschmuck der Wiener Kanzel aufzuweisen. Viel näher scheinen die Portalskulpturen einer anderen Wiener Werkgruppe zu stehen, deren Kern das 1512 datierte Epitaph des Augustin Holdt am Stephansdom und der Passionszyklus von der Außenwand der Schatzkammer derselben Kirche bilden.⁹⁸

96 Die dritte, die sechste und möglicherweise die vierte Konsole tragen je ein Steinmetzzeichen. Das Zeichen der letztgenannten kann auch als eine 4 und entsprechend als Versatzmarke gedeutet werden.

97 Zur nördlichen Vorhalle und der Außenkanzel der Peterskirche zuletzt KROUPA, J. 2015, 218 (Radka NOKKALA MILTOVÁ / Jiří KROUPA / Michal KONEČNÝ).

98 Herbert Seiberl hat auf die große stilistische Nähe dieser beiden Werke hingewiesen und demselben Bildhauer noch das Aufsatzrelief des Epitaphs von Pankraz Höritzer in der Pfarrkirche Wien-Baumgarten (das aufgrund seiner schlechten Erhaltung allerdings schwer zu beurteilen ist) sowie die Figuren der Brüstung des Grabmonuments Kaiser Friedrichs III. zugeschrieben: SEIBERL 1944, 193–217. – Die Zugehörigkeit des letztgenannten Werkes und damit die Zuschreibung der ganzen Gruppe an Michael Tichter wurde seitdem von mehreren Forschern angezweifelt, so bereits von GINHART 1970, 61. Angesichts der sowohl in der Durchbildung als auch im Ausdruck einfacheren Physiognomien, der stärker ornamentalen Haar- und Bartbehandlung und vor allem der eckigen, stellen-

Statt des souveränen Kontraposts und der feinfühligsten Torsion der kleinen Gewandfiguren am Kanzelkorb oder auch des Rochus im Dommuseum findet man unter dem Mantel der Brünner Ratsherren mancherlei anatomische Unsicherheiten. Das linke, vortretende Bein des heraldisch rechten Ratsherrn scheint oben mit seinem rechten Schenkel zusammengewachsen zu sein (Abb. 8), der andere Ratsherr macht mit beiden Beinen eine voranschreitende Bewegung (Abb. 10). Solche unanatomischen Beinstellungen und die federnde, instabile Haltung sind charakteristisch für die Wiener Passionsreliefs, man ziehe etwa die Christusfiguren der Ecce-homo-Darstellung oder der Handwaschung zum Vergleich heran (Abb. 9, 11).

Das zitterige Linienspiel und die feinen plastischen Übergänge, die die Gewandfaltung an den Figuren der Wiener Kanzel und auch bei den oben angeführten Holzbildwerken kennzeichnen und empfindsam vibrierende Oberflächen ergeben – solche Eigenheiten sind den Brünner Ratsherren ganz fremd. Die Draperiegestaltung wird hier von einem einfacheren Schwung, zugleich von eher konfusem Faltenfigurationen beherrscht. Die stark hervortretenden Faltenröhren erscheinen wie eine eigene Schicht, ein vorgelagertes Gitter auf der Grundfläche des Gewandes. Zwischen den beiden Schichten vermitteln nur selten (so auf den Ärmeln) kleinere Kanten, wobei auch diese scharf hervortreten und geradlinig in die Grundfläche einstecken. Am Holdt-Epitaph und dem Wiener Passionszyklus findet man nicht nur

weise kristallinen Faltenformen erscheint dies berechtigt. Für die Trennung des Holdt-Epitaphs und der Passionsreliefs, die Cornelia Plieger vorschlägt (PLIEGER 2009, 40), sehe ich dagegen keinen Anlass. Es ist nicht leicht, die von Plieger hervorgehobenen Stilcharakteristika an den beschriebenen Werken wiederzuerkennen, zum Beispiel die ausgekugelt wirkende Schulter und den unnatürlich instabilen Stand der ungeschickt proportionierten Christusfigur des Ecce-homo-Reliefs als Zeugnis für „ein echtes (Körper-)Verständnis im Sinne der Renaissance“ (PLIEGER 2009, 31) zu verstehen. Es ist symptomatisch für die Abkopplung der verbalen Argumentation vom visuellen Befund, dass die „organische Gestaltbildung“, die an den Passionsreliefs angeblich „schon“, am Holdt-Epitaph dagegen „noch nicht“ zu beobachten ist, bei anderer Gelegenheit mit denselben Worten als Hauptzug des Holdt-Epitaphs herausgestellt wird: PLIEGER 2018, 242.



Abb. 8 Brünn, Altes Rathaus,
Portal, rechter Ratsherr, 1508–09
(Foto: G. Endrődi)

diese Art der plastischen Abstufung der Falten wieder, sondern auch die typischen Figurationen. Ein Beispiel ist der große Faltengrat, der von den Hüften in einem großen Bogen bis Bodenhöhe herabläuft und einen Wirbel von eckigen inneren Falten rahmt. Diese Figuration ist das beherrschende Motiv der Faltenkomposition des rechten Ratsherrn in Brünn und in sehr verwandter Form auch des Johannes am Holdt-Epitaph (Abb. 12, 13). Eine kleinere Variante des Motivs, die an der linken Seite des linken Ratsherrn in zungenförmiger Kurve unter dem Arm heraustritt und vor die Hüfte lappt, kehrt am Mantel des seine Hände waschenden Pilatus oder am Christus des Ecce-homo-Reliefs in ähnlicher Form wieder. Die weiten Mantelärmel der Ratsherrn werden durch lockere Reihen von Querfalten gegliedert, während die untere Kontur des Ärmels durch einen starken Faltenwulst hervorgehoben wird. Nicht nur diese Grundform,



Abb. 9 Wien, Domkirche St. Stephan, Ecce homo von der Außenwand der Domschatzkammer, um 1510 (Foto: Wien, Bundesdenkmalamt, Irene Dworak)

sondern auch die einzelnen Faltenfigurationen haben zahlreiche Entsprechungen in den Passionsreliefs.

Die Köpfe der Brünnler Skulpturen verstärken denselben Eindruck.⁹⁹ Die Ringellocken des rechten Ratsherren wirken

99 Ergänzend zu den Originalen können auch die Gipsabgüsse herangezogen werden, die 1884 anlässlich der Restaurierung des Portals von den Ratsherren oberhalb der Brustlinie abgenommen wurden. Diese bewahren einen noch weniger verwitterten Zustand der Köpfe. Die Gipsabgüsse



Abb. 10 Brünn, Altes Rathaus,
Portal, linker Ratsherr, 1508–09
(Foto: G. Endrődi)

schematisch neben dem feinen Linienrhythmus und der differenzierten Plastizität des Haars des Meisterbildnisses unter dem Wiener Orgelfuß. Sie erinnern darin und auch in den Einzelformen vielmehr an die Haargestaltung des Johannes des Holdt-Epitaphs. Auch die perückenhaften Frisuren der anderen drei Brünnner Figuren sind eher mit den entsprechenden Details der Passionsreliefs verwandt. Die Mimik der Ratsherren ist ein-

gehören der Sammlung der Moravská galerie und sind gegenwärtig im Brünnner Rathhausturm ausgestellt.



Abb. 11 Wien, Domkirche St. Stephan, Handwaschung des Pilatus von der Außenwand der Domschatzkammer, um 1510 (Foto: Wien, Bundesdenkmalamt, Irene Dworak)

mensional auf das Anzeigen des Akts des Sprechens ausgerichtet und wird von einer ungelenkten Gestikulation begleitet. Mit dem äußerst nuancierten Ausdruck und den komplexen Bewegungsmotiven der Wiener Kirchenväter lässt sich dies nicht auf einen gemeinsamen Nenner bringen. Die formelhafte Darstellung des Sprechens durch die Chiffren vorgestrecktes Kinn, geöffneter Mund und steif vorgehaltener Arm verbindet die Ratsherren vielmehr mit solchen Figuren des Wiener Passionszyklus wie dem Kaiphas oder mehreren Akteuren der Ecce-homo-Szene. Ge-



Abb. 12 Brünn, Altes Rathaus,
Portal, rechter Ratsherr, frontal
(Foto: G. Endrődi)

sichtskontur und Gesichtsmuskulatur haben bei dem rechten Ratsherrn eine ähnliche Form wie beim Johannes des Holdt-Epitaphs: Der runde Wulst an den seitlichen Kanten des Unterkieifers oder die Form der Vertiefung zwischen dem Kinn und der Unterlippe bezeugen auch bei der starken Verwitterung anderer Partien der Wiener Figur die gemeinsame bildhauerische Handschrift. Auch die Augenpartie mit den stark gebogenen, scharfkantigen Brauen und den groben Furchen bei der Nasenwurzel ist ein für diesen Künstler typisches Merkmal, wie ein Vergleich etwa mit dem feisten Mann des Ecce-homo-Reliefs zeigen kann. Die große stilistische Nähe der Brünnener Rathausskulpturen zum Holdt-Epitaph und zum Passionszyklus der Wiener Domschatzkammer ermöglicht nicht nur eine Zuschreibung an dieselbe Bildhauerwerkstatt, sondern erhellt auch, wie weit die Skulpturen an den Brünnener und Wiener Werken des Meisters Anton so-

Abb. 13 Wien, Domkirche
St. Stephan, hl. Johannes Ev. vom
Epitaph des Augustin Holdt,
datiert 1512 (Foto: Wien,
Universität, Institut für Kunst-
geschichte, René Steyer)



wohl in der Qualität als auch bezüglich des Charakters voneinander entfernt sind.

Fazit. – Die Arbeit des Bildhauers, den Meister Anton für den Figureschmuck seiner Wiener Kanzel und des Orgelfußes engagierte, kann an den Bauten des Architekten in anderen Städten nicht nachgewiesen werden. Auch zwischen den Brünnner und Neusohler Bildhauerarbeiten sind keine stilistischen Verbindungen vorhanden. Da Anton die Neusohler Baustelle wahrscheinlich nicht persönlich leitete, wäre es ohnehin nicht zu erwarten, dass der Kanzelbildhauer hier persönlich auftaucht. Es ist immerhin bedenkenswert, dass die Bildhauer offenbar nicht mit den Steinmetzen aus Brünn nach Neusohl kamen, sondern aus der näheren Region rekrutiert wurden.

Der eigentliche Prüfstein für die Frage, ob der Kanzelbildhauer mit dem Architekten identifiziert werden kann, ist das Brünner Rathausportal. Die großen Standfiguren für dieses Werk wurden bei einer Wiener Bildhauerwerkstatt bestellt – bei einer anderen als derjenigen, die später an der Kanzel und dem Orgelfuß mit Meister Anton zusammenarbeitete. Dazu wäre es nicht gekommen, wenn Anton selbst figürliche Bildwerke auf diesem Niveau hätte herstellen können. Dass man die Mühe und die Risiken, die mit dem Import aus Wien einhergingen, in Kauf nahm, zeigt zugleich, dass in Brünn damals keine Bildhauerwerkstatt zur Verfügung stand, die den Ansprüchen dieser Aufgabe gewachsen war.

Meister MT: Alte und neue Zuschreibungen

Nicht nur die Erforschung, sondern selbst die Wahrnehmung der Bildhauerarbeiten der Wiener Kanzel und des Orgelfußes wurde in den letzten gut hundert Jahren maßgeblich von ihrer Zuschreibung an den entwerfenden Architekten beeinflusst. Unter dem Eindruck des von Vöge gezeichneten Charakterbildes von ‚Pilgram‘ wurde auch an den Kirchenvätern etwas einseitig der Ausdruck des „Terriblen“ gesucht, während die Grazilität dieser Figuren, die ungemeine Feinheit und Differenziertheit der Hautoberflächen, die Rhythmik und Eleganz der Faltenführung, die überreiche Abstufung plastischer Werte kaum Beachtung fanden. Die psychologisierende Optik, in der es möglich erschien, die Büsten am Kanzelkorb mit den Konsolköpfen des Brünner Judentors auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, verschleierte zugleich Vieles von den wahren künstlerischen Meriten der Wiener Figuren.

Eine weitere Folge der Identifizierung des Bildhauers mit dem Architekten war, dass keine Bildwerke, die nach Antons Todesjahr 1515 entstanden, als eigenhändige Arbeiten des Kanzelbildhauers in Betracht kommen konnten. Wenn aber für die Skulpturen an Antons Wiener kleinarchitektonischen Werken, wie es nach den obigen Ausführungen überaus wahrscheinlich ist, eine eigenständige Bildhauerwerkstatt verantwortlich war, dann können weitere Zuschreibungen an diese ohne chronologische Schranken überdacht werden. Im Folgenden argumentiere

ich dafür, dass der Bildhauer der Kanzel und des Orgelfußbildnisses mit jenem Künstler identisch ist, dem die Forschung unter dem Notnamen „Meister des Töpferaltars“ eine Reihe von inschriftlich 1516 bis 1519 datierten Werken zuschreibt.

Der Meister des Töpferaltars:

Bemerkungen zum bisherigen Kenntnisstand

Die Werke. – Als Töpferaltar bezeichnet man ein Sandsteinrelief mit der Darstellung der hl. Dreifaltigkeit (Abb. 14), das um 1751 von einem Nebentalar bei der südlichen Langhauswand des Wiener Stephansdoms in die St.-Helena-Kirche am Stadtrand von Baden bei Wien überführt wurde.¹⁰⁰ Die seit dem 17. Jahrhundert tradierte Annahme, das Retabel sei von der Wiener Töpferzunft in Auftrag gegeben worden,¹⁰¹ lässt sich nicht verifizieren.¹⁰² Die aus zeitgenössischen Quellen bekannten Stifter der hier gefeierten Messen¹⁰³ weisen vielmehr darauf hin, dass der Altar als eine

100 Die Hauptquelle zu Provenienz und Neuaufstellung ist OGESSER 1779, 130.

101 Das früheste Zeugnis ist das um 1685 verfasste Manuskript von Johann Matthias Testarello della Massa über die Kirchen Wiens; Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 8227, S. 230: „*Der ailffte altar ist dediciret der allerheyligsten dreÿfaltigkeit, welcher vor zeiten von der haffner zech ist auffgerichtet worden, dessen mittlern theil oder die bildnus der allerheyligsten dreÿfaltigkeit, sie von pur lauter laimb künstlich außgebrandt und geschmeltzet, alßdan übermahlen, und darein haben setzen lassen*“. Wie aus dem Zitat zu vernehmen ist, hatte Testarello wohl aus dem irrtümlich als Ton (Lehm) bestimmten Material des Reliefs auf die Auftraggeberrolle der Töpferzunft geschlossen. Diese Angaben wurden übernommen von TILMEZ 1722, 249. – OGESSER 1779, 130.

102 ILG 1874, 80, und NEUMANN 1884, 95, haben Ogessers Hinweis auf ein – im späten 19. Jahrhundert bereits verschollenes – Benefizienbuch, nach dem „*unter diesem Namen (...) schon 1499 ein Altar vorhanden*“ gewesen sei, zwar auf die Auftraggeberrolle der Töpferzunft bezogen. Man kann aber aus Ogessers Wortlaut nur ableiten, dass im Stephansdom bereits im genannten Jahr ein Dreifaltigkeitsaltar erwähnt wurde, was nicht bedeutet, dass dieser Altar in der Quelle mit den Töpfern in Verbindung gebracht wurde.

103 Überliefert ist eine Messstiftung, die Johannes Crul von Seligenstadt, Professor der medizinischen Fakultät, initiierte und die seine drei Testamentsvollstrecker, von denen die ersten beiden selbst Professoren der



Abb. 14 Baden bei Wien, Filiationkirche St. Helena, Dreifaltigkeitsrelief aus dem Stephansdom, um 1510–20 (Foto: Wien, Universität, Institut für Kunstgeschichte)

Artistenfakultät waren, 1496 durch einen bedeutenden Betrag erweitern: LAMPEL 1917, Reg. 5587. – NEUMANN 1884, 94f. – Zur Person des

Angelegenheit der Universitätsangehörigen galt und folglich auch der Auftraggeber des Retabels in diesem Kreis zu suchen ist.

Kurt Rathe hat bereits 1910 die meisten Werke zusammengestellt, die heute dem Meister dieses Reliefs zugeschrieben werden.¹⁰⁴ Zumindest den Dimensionen nach darf das 1518 datierte Hochaltarretabel der Schlosskapelle in Sierndorf als Hauptwerk der Gruppe gelten (Abb. 15). Das Retabel überträgt die herkömmliche Struktur der Flügelaltäre ins architektonische Vokabular der Renaissance: Der steinerne, von Pilastern flankierte und mit klassischen Gesimsen gegliederte Mittelteil wird durch eine halbkreisförmige Lünette gekrönt. Der Schrein, der ein tiefes, stellenweise rundplastisches Relief der Verkündigung beherbergt, kann durch steinfarbig gefasste, hölzerne Flügel verschlossen werden. Einer von den beiden Musikbalkonen, die den Altar an den Schrägwänden des Chors begleiten, trägt an der Brüstung die 1516 datierten Halbfiguren der Stifter Wilhelm von Zelking und Margarethe von Sandizell, die von Rathe demselben Bildhauer zugeschrieben wurden (Abb. 16). Noch zwei weitere Epitaphien mit sehr ähnlichen lünettenbekrönten Ädikularrahmen im Wiener Stephansdom wurden im ersten Anlauf dieser Gruppe eingereiht. Das Mittelrelief des Epitaphs des Domherrn und Juraprofessors Johannes Kaltenmarckter stellt den Kruzifixus mit dem büßenden hl. Hieronymus, dem Verstorbenen und dessen Schutzpatronen vor einer üppigen Waldlandschaft dar (Abb. 17). Am Kreuzesstamm erscheinen das Monogramm MT und die Jahreszahl 1517, welche auf eine Fertigstellung elf Jahre nach dem Tod Kaltenmarckters hinweist.¹⁰⁵ Das gemeinsame Epitaph der Domherren Georg Hager und Georg Huber, die beide auch Hofkapläne waren, zeigt die knienden Verstorbenen mit ihren Schutzpatronen vor der Himmelserscheinung des Schmer-

Stifters UIBLEIN 1999/II, 285. – Zur Professur des ersten Testamentsvollstreckers Johannes Goldperger ASCHBACH 1877, 39. – Zur Biografie des zweiten Testamentsvollstreckers Matthäus Sweller GÖHLER 2015, 435.

104 RATHE 1910. – Die beiden Wiener Epitaphien wurden schon früher derselben Hand zugeschrieben: ILG 1872, 14.

105 Zu seiner Person GÖHLER 2015, 411–414. – Das heute in der Eligiuskapelle befindliche Epitaph war ursprünglich im Südchor angebracht.



Abb. 15 Sierndorf, Schlosskirche Mariä Geburt, Hochaltarretabel, datiert 1518 (ex: FAJT/JAEGER 2018, 226, Abb. 7)



Abb. 16 Sierndorf, Schlosskirche Mariä Geburt, die Stifter Wilhelm von Zelking und Margarethe von Sandizell an der Brüstung der Sängerempore, datiert 1516 (Foto: Salzburg, Universität, Institut für Realienkunde, Peter Böttcher)

zensmannes (Abb. 18).¹⁰⁶ Seit Rathes kurzer Mitteilung wurden nur zwei im Format teilweise entsprechende Steinreliefs in der Brünner Jakobskirche, die 1518 datierte Beweinung Christi und die Kreuzigung mit der Jahreszahl 1519, in das Œuvre aufgenommen (Abb. 19, 20).¹⁰⁷

¹⁰⁶ Zu Hager und Huber GÖHLER 2015, 443–446. – Die Inschrift des Denkmals (GÖHLER 2015, 443) behauptet, dass es noch zu Lebzeiten der Kanoniker errichtet worden sei. Das wird wohl nur für den 1521 verstorbenen Huber gelten, die ungleiche Länge der Angaben zu beiden Domherren (für den 1514 verstorbenen Hager wird außer dem Todesdatum auch das Sterbealter mitgeteilt) ist nämlich am einfachsten dadurch zu erklären, dass der Abschnitt über Huber eine nachträgliche Ergänzung ist. Schon seit 1518 wurde ein gemeinsames Anniversar für die beiden begangen (LAMPEL 1917, Reg. 6141), um dieses Jahr herum ist auch die Aufstellung des undatierten Wanddenkmals gut denkbar.

¹⁰⁷ Herbert Seiberl hat erstmals in diesem Kontext auf die Beweinung hingewiesen: SEIBERL 1937, 129f. – Erst Albert Kutal hat auch die Kreuzigung in Betracht gezogen und diese dem Meister des Töpferaltars zugeschrieben: KUTAL 1956, 104f. – Bei dem Epitaph von Andre Feder und den Auferstehenden eines Jüngsten Gerichts (beide in Wien, St. Stephan), die OETTINGER 1951, 58f., 111, versuchsweise dem Bildhauer zuordnete, kann



Abb. 17 Wien, Domkirche St. Stephan, Eligiuskapelle, Epitaph des Johannes Kaltenmarcker, datiert 1517 (Foto: Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Institut für Mittelalterforschung, Arbeitsgruppe Inschriften, Michael Malina)



Abb. 18 Wien, Domkirche St. Stephan, Epitaph des Georg Hager und des Georg Huber, um 1518 (Foto: Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Institut für Mittelalterforschung, Arbeitsgruppe Inschriften, Michael Malina)

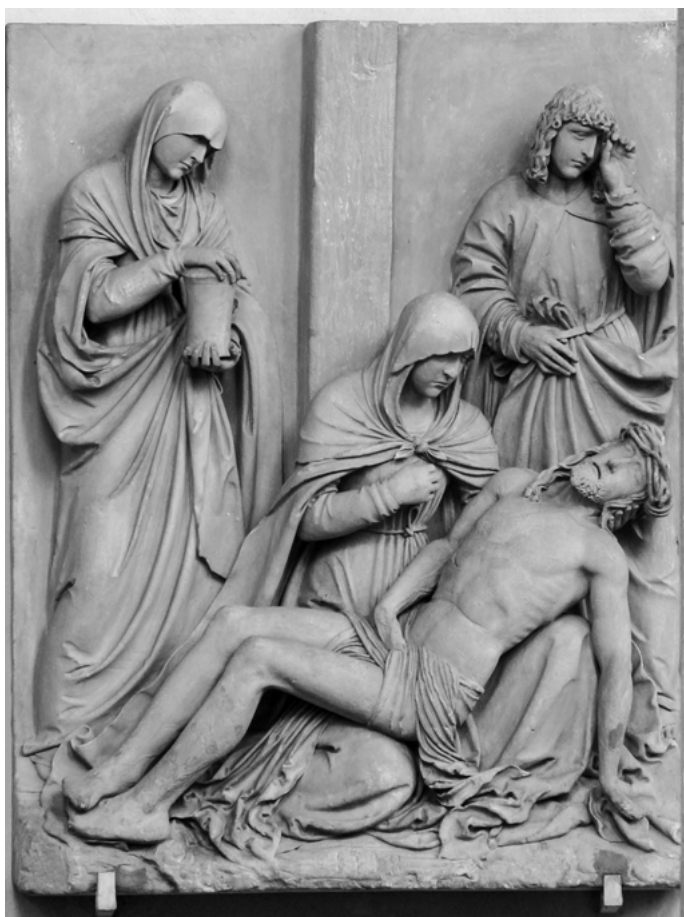


Abb. 19 Brünn, Pfarrkirche St. Jakob, Beweinung Christi, datiert 1518
(Foto: G. Endrődi)

Das Monogramm. – Dass das Monogramm MT auf dem Kaltenmarkter-Epitaph die Namensinitialen des ausführenden Bildhauers darstellt, ist nicht zu bezweifeln. Mehrere Kunsthisto-

ich keine stilistische Verbindung zum Dreifaltigkeitsaltar und den verwandten Werken erkennen.

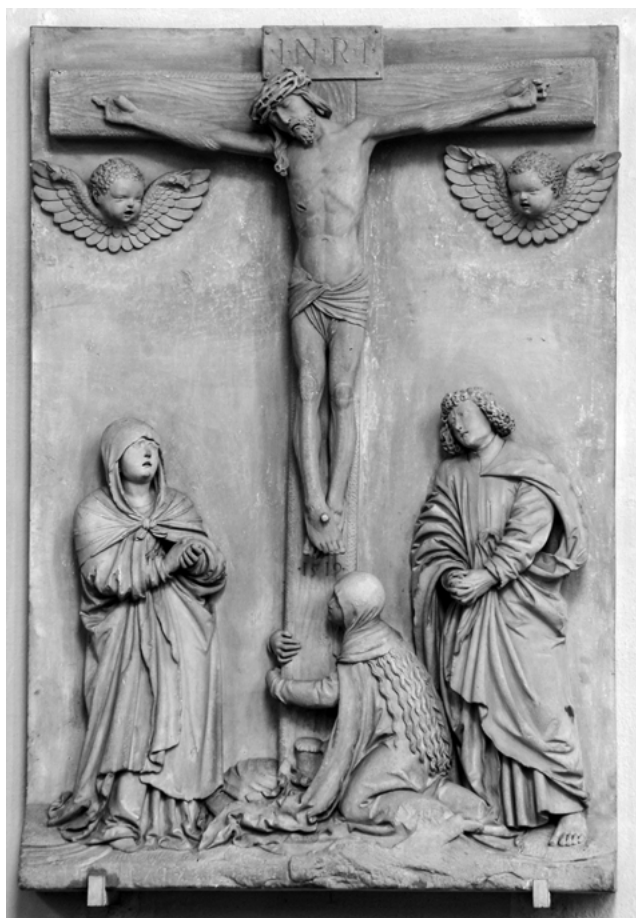


Abb. 20 Brunn, Pfarrkirche St. Jakob, Kreuzigung Christi, datiert 1519 (Foto: G. Endrödi)

riker, als erster Albert Ilg im Jahr 1872, haben die Buchstaben mit Michael Tichter in Zusammenhang gebracht,¹⁰⁸ der nicht nur als

¹⁰⁸ ILG 1872, 14f. – Vgl. auch SCHULTES 1988, 146. – ROSENAUER 2003, 352 (L. SCHULTES). – PLIEGER 2009, 37. – PLIEGER 2014, 315. – PLIEGER 2017, 234, 236. – PLIEGER 2018, 244, 246.

Schriftführer der Steinmetzbruderschaft in der Öchsl-Affäre, sondern auch als Vollender des Grabmals Kaiser Friedrichs III. bekannt ist. Diese Identifizierung überzeugt aus mehreren Gründen nicht. Tichter wird bereits 1476 als Steinmetz der Wiener Dombauwerkstatt erwähnt.¹⁰⁹ Dieser Berufsbezeichnung entsprechen auch die späteren Quellen: Er schätzte Steine und gab Gutachten über Gewölbe und Kirchenneubauten. Für eine Betätigung als Bildhauer lässt sich kein Hinweis finden.¹¹⁰ Als Tichters Anteile am Friedrichsgrab werden einvernehmlich der Sockel und die Brüstung angesehen,¹¹¹ deren Figurenprogramm – im Vergleich zur Tumba – nur einen kleineren Teil der eingesetzten Handarbeit in Anspruch nahm. Wenn man die Aufgabe der Aufstellung des Grabmals und der Klärung statischer Fragen am Standort mitberücksichtigt, dann wird der Anteil der Bildhauerei am Grabmalprojekt in dieser Phase fast marginal erscheinen. Die verbreitete Annahme, dass die Figuren vom leitenden Werkmeister ausgeführt wurden oder dass Tichter überhaupt als Bildhauer zu verstehen sei, ist daher alles andere als selbstverständlich.

Aber selbst wenn man an dieser Annahme festhält, kommt man der Auflösung des Monogramms auf dem Kaltenmarckter-Epitaph nicht näher, weil das letztere – wie mehrmals festgestellt wurde – keine stilistischen Berührungspunkte mit dem kaiserlichen Grabmal aufweist.¹¹² Aus dem Umstand, dass in dieser Zeit

109 Die Zusammenstellung von Tichters schriftlichen Erwähnungen bei PERGER 2005, 231f. (auch zum Folgenden).

110 Selbst im Zusammenhang mit dem kaiserlichen Monument wird er konsequent Grabmacher, Grabmeister oder eben Steinmetz genannt – in auffallendem Kontrast zu seinem Vorgänger Niclaus Gerhaert, der auch in Bezug auf dieses Projekt meist als Bildhauer bezeichnet wird: METZGER 2011, 188, Q2; 192, Q13; einmal wird er als Steinmetz erwähnt: ebd., 191, Q10.

111 Zum aktuellen Kenntnisstand STASTNY 2017, 446.

112 OETTINGER 1951, 58f. – GINHART 1970, 62. – SCHULTES 1988, 146. Pliegers Versuch, ihre Zuschreibung des Kaltenmarckter-Epitaphs an Tichter stilkritisch zu untermauern (PLIEGER 2014, 315–321), erbrachte eher einen gegenteiligen Beweis. Vergleiche wie zwischen den Johannesfiguren (PLIEGER 2014, Abb. 7b und 11) zeigen wieder einmal, dass zwischen dem Friedrichsgrab und dem Epitaph keine stilistische Brücke geschlagen werden kann. Selbst wenn man die unterschiedlichen Anforderungen des Materials und des Auftrags berücksichtigt, kann man über

in Wiener Archivalien kein weiterer Künstlername mit denselben Initialen auftaucht, kann kein überzeugendes Argument gewonnen werden: Wenn man bedenkt, dass selbst ein Lukas Cranach keine Spur in den Wiener Schriftquellen hinterlassen hat, wird man nicht so tun können, als ob die Namen aller hier tätigen Künstler überliefert wären. Da das Monogramm nicht auflösbar ist und der bisher benutzte Notname auf einen nicht nachweisbaren, ja eher unwahrscheinlichen Auftraggeber hinweist, erscheint es richtiger, den Bildhauer im Folgenden und künftig als Meister MT anzuführen.

Stil(e) und Charakter. – Herbert Seiberl hat bereits 1937 die stilistische Verknüpfung der von Rathe zusammengestellten Werke mit der Wiener Kanzel ausführlich dargestellt. Für ihn erschien diese Beziehung so eng, dass er bei den Sierndorfer Büsten eine Zuschreibung an ‚Pilgram‘ überlegte¹¹³ und an den kleineren Heiligenfiguren der Kanzel dieselbe Künstlerhand wie am Kaltenmarckter-Epithaph erkannte.¹¹⁴ Die ganze Gruppe – in der er drei Hände unterschied – wäre nach Seiberl ein Zeugnis der nach ‚Pilgrams‘ Ausscheiden fortgesetzten Tätigkeit der Werkstatt.¹¹⁵ Ungeachtet der eingehenden Argumentation Seiberls hat sich Karl Oettingers konträre Einschätzung im späteren Schrifttum eingependelt.¹¹⁶ Für Oettinger war der „Meister des Töpferaltars“ geradezu ‚Pilgrams‘ Antipode: Ein Bildhauer mit dekorativer Neigung und kleinmeisterlichem, „nazarenischem“ Charakter.

Dieses Urteil greift zweifellos zu kurz. Man kann die Sierndorfer Stifterbildnisse (Abb. 16) nicht als oberflächlich-dekora-

den Mangel an handschriftlichen Gemeinsamkeiten nicht hinwegsehen. Vgl. auch die Stellungnahme von ROLLER 2019, 57, Anm. 73.

113 In seiner Dissertation behandelte er die Sierndorfer Halbfiguren noch als eigenhändige Werke des Kanzelbildhauers: SEIBERL 1935, II, 15–17. – Erst in der zwei Jahre später veröffentlichten überarbeiteten Fassung des einschlägigen Kapitels entschied er sich für einen Nachfolger: SEIBERL 1937, 119f.

114 SEIBERL 1937, 127f.

115 Zu dieser von Seiberl nicht offen ausgesprochenen Implikation s. weiter unten, Anm. 126.

116 OETTINGER 1951, 57–59. – Vgl. auch die identische Wortwahl bei ROSENAUER 2003, 352 (L. SCHULTES).

tive Kostümbilder abtun. Die reiche, detailliert wiedergegebene Kleidung, die Oettinger zu einem persönlichen Charaktermerkmal erhob, ist ein Requisite der von den Kirchenväterdarstellungen am Kanzelkorb grundverschiedenen Aufgabe. Wenn man dabei das in Wilhelms Hut eingeschnürte, gespannte und gleichzeitig zusammengedrückte Band, die spielerische Linienführung des knittrigen Hemdkragens derselben Figur oder die abwechslungsreiche Fältelung des am Ellbogen und der Schulter herausbauschenden Hemdes der Margarethe betrachtet, wird man gewahr, dass der Künstler die repräsentative Wirkung der kostbaren Tracht und die lebendige, an plastischen Valeurs reiche Oberflächengestaltung hervorragend harmonisieren konnte. Die Köpfe bestechen durch die feine Unterscheidung zwischen der ausgeprägten Knochenstruktur, den Schwellungen der Fettpölsterchen und den Unebenheiten der Haut – kurz durch die anatomische Durchdringung. Vergleicht man die beiden Physiognomien, nicht nur die individuell erfassten Formen der Nase oder der Lippen, sondern auch die jeweils unterschiedlich konzipierten Details wie die Kontur der Augenöffnung, die Falten der Augenlider oder die Akzentuierung der Mundwinkel, so entsteht ein guter Eindruck von der großen Sensibilität dieses Bildhauers für die Vielfalt persönlicher Gesichtszüge.

Trotz der Rosenkränze in den Händen kann das Paar nicht ohne Weiteres dem Darstellungstypus der ewigen Anbetung zugeordnet werden;¹¹⁷ die Figuren blicken nämlich nicht auf einen gemeinsamen Devotionsgegenstand, sondern neigen sich in sanfter Haltung einander zu.¹¹⁸ Die leichte Torsion der Oberkörper

117 Eine solche Deutung ist mehrmals formuliert worden: SACKEN 1881, 121. – SEIBERL 1937, 113, Anm. 2. – BIXA 2008, 67–71.

118 Gegen die Deutung als Stellvertreterbildnisse in ewiger Anbetung spricht auch der Anbringungsort der Halbfiguren. Der Balkon, an deren Brüstung sie erscheinen, kann nämlich nur durch die kleine Tür neben dem Altar betreten werden, er diene daher (und eigentlich schon aufgrund der Platzierung an der Schrägwand des Chorabschlusses) wohl zur Aufnahme von Sängern und nicht den Schlossherren, denen an der Nordseite der nach Süden ausgerichteten Kapelle eine von den Wohnräumen her zugängliche, geräumige Empore zur Verfügung stand.

per und der trotz der engen Rahmen deutliche und konsequente Kontrapost drückt diese Zuneigung meisterhaft aus, während die Asymmetrie der Haltungen die Beziehung der beiden Figuren um feine Nuancen bereichert. Die Reliefs scheinen sich mit diesen Gestaltungsmerkmalen – wie auch mit den vorgehaltenen Rosenkränzen, der Kleiderwahl und den gemeinsamen Namensinitialen auf Margarethes Hemd – bewusst an die gemalten Ehepaar-Porträtdiptychen der Zeit anzulehnen. Dieser gattungsmäßigen Verwurzelung entspricht auch, dass die Datierung je einmal unter beiden Figuren erscheint: Das Jahr 1516 ist nicht in Bezug auf das Kunstwerk, sondern auf die beiden Porträtierten bedeutsam. Es ist wohl keine zufällige Koinzidenz, dass das Paar in diesem Jahr seinen ersten Sohn bekam,¹¹⁹ wurden Ehepaarbildnisse doch oft bei solchen Gelegenheiten in Auftrag gegeben.¹²⁰

In starkem Kontrast zu der sich sowohl in Äußerlichkeiten als auch in der physiognomischen Akkuratess zeigenden Porträtnähe der Büsten ist für die knienden Stifterfiguren in der Predella des Sierndorfer Hochaltars (Abb. 15) eine ebenso große Porträtferne kennzeichnend. Nur den Gesichtern nach wäre es nicht zu erkennen, dass hier dieselben Personen dargestellt wurden. Noch eklatanter erscheint der Unterschied, wenn man die maßstäblich sich entsprechenden Köpfe der Verkündigung des Retabelschreins neben die Büsten stellt. Die Antlitze der Jungfrau und des Erzengels sind regelmäßig rund und bei aller Feinheit der Ausführung beinahe einförmig, die Oberfläche der Haut wirkt wie glatt poliert (Abb. 33). Es zeigt die außerordentlichen Qualitäten des Bildhauers, dass er es auch im Rahmen dieser extremen

119 Das wissen wir aus einem Verzeichnis der Lebensdaten der Kinder, das Wilhelm eigenhändig zusammenstellte: KERN 1875, 195.

120 DÜLBERG 1990, 79f. – Zum genealogischen Aspekt der Ehepaarbildnisse auch HINZ 1974, 147–155. – In diesem Kontext ist es relevant, dass Wilhelm von Zelking, dritter Sohn seines Vaters, erst kurz vor dem repräsentativen Ausbau der Schlosskirche durch den Abschluss einer langwierigen Erbteilung und die endgültige Sicherung des Besitzes von Sierndorf die Voraussetzung zur Gründung eines neuen Familienzweiges schaffen konnte. BIXA 2008, 7–25, 95–99. – HARRER 2016, 185–190, 244f.

physiognomischen Reduktion verstand, den Eindruck handwerklicher Vollendung und psychischer Differenzierung zu erwecken. Wenn man bei der hergebrachten Zuschreibung bleibt, dann kann dieser Gegensatz der physiognomischen Konzeptionen nur als Zeugnis eines ausgeprägten Stilbewusstseins und einer spezifischen Gestaltungsabsicht erklärt werden. Nicht nur der Aufbau und das Formvokabular der architektonischen Rahmung, sondern auch die strenge Steinfarbigkeit des Mittelteils und der hölzernen Flügel, die strikt bildparallele Handlung der Schreinszene, die symmetrische, pyramidale Komposition der Anbetungsgruppe in der Predella und das Kostüm der Engel zeigen, dass hier ein Fall programmatischer Nachfolge der italienischen Renaissance, der „welschen Sitte“, vorliegt. Auch die geometrische Schönheit der Köpfe fügt sich in diese Tendenz.

Obwohl einige der Italianismen, so die antikisierende Bauornamentik oder die geflügelten Puttenköpfe, sich auch an anderen Werken des Meisters MT wiederholen, hat die frühere Forschung das „*eigenartig südliche Gepräge*“ des Sierndorfer Retabels im Vergleich zum übrigen Œuvre mehrmals betont und durch die Annahme einer nach den „gotischeren“ Werken angetretenen Italienreise erklärt.¹²¹ Gegen solche Spekulationen spricht die dichte Chronologie der inschriftlich datierten Werke, die nach der bildhauerischen Handschrift eng zusammengehören, während sie in der Wahl der stilistischen Orientierungspunkte teils in entgegengesetzte Richtungen weisen. Im Jahr 1517, als das Kaltenmarcker-Epitaph vollendet wurde, soll auch das Sierndorfer Hochaltarretabel, das wahrscheinlich zusammen mit den Brüstungsbildnissen in Auftrag gegeben wurde und aufgrund seiner Größe eine längere Fertigungszeit voraussetzt, bereits in Arbeit gewesen sein.

Im scharfen Kontrast zum Retabel schließt sich die düstere Waldszene des Epitaphs der rezenten Entwicklung der süddeutschen Malerei und Grafik an (Abb. 17). Der Bildhauer beherrschte auch diesen Gestaltungsmodus auf einem hohen Niveau, selbst wenn ihm die Technik des Rilievo schiacciato, die bei der Dar-

121 SEIBERL 1937, 120–122. – OETTINGER 1951, 58.

stellung eines tiefen Landschaftsprospektes förderlich gewesen wäre, offenbar nicht bekannt war. Stattdessen dehnte er die gefühlte Raumtiefe durch geschickte Komposition aus: Die beiden mächtigen Baumstämme, die die Szene flankieren, stecken eine leicht in die Tiefe führende Diagonale ab, die in der Mitte die symmetrische Diagonale des Kreuzesquerbalkens durchschneidet. Dadurch erscheint die Vordergrundbühne, wo sich die Figuren zusammendrängen, geräumiger und mit der Landschaftskulisse trotz des Fehlens von perspektivischen Verknüpfungen integral verbunden. Die drei Figuren an der heraldisch linken Seite vollziehen eine graduelle Umdrehung von der Profil- zur Frontalansicht; dies leitet den Blick in einer Kurve, deren Tiefenschwung die tatsächliche Relieftiefe überspielt. Die raffinierte Raumstruktur des Reliefs, die mit diesen Hinweisen bei Weitem nicht erschöpft ist, wirkt wie eine Antithese zum klar umgrenzten Kastenraum des Sierndorfer Retabelschreins, dessen Form auch die Haltung der Figuren zu determinieren scheint.

Die Konsequenzen der unterschiedlichen Stilwahl reichen bis zu physiognomischen Einzelheiten. Der Kopf des Hieronymus zeigt mit den alten langbärtigen Männern auf den Sierndorfer Flügeln in der Grundstruktur, den Formen der Augen, Brauen und Nasen, sogar in der Linienführung der Hautfalten eine direkte Verwandtschaft, aber die Binnenmodellierung des Gesichts wurde mit einer viel stärkeren Plastizität ausgeführt und durch zusätzliche Vertiefungen bereichert – das heißt zum Asketischen hin gesteigert. Anstelle der schick ondulierten Bärte der Flügelreliefs ist am Epitaph eine aus denselben Grundformen aufgebaute, aber wirre Gesichtsbehaarung getreten. Bei anderen Figuren sind, wenngleich weniger auffällige, in der Tendenz analoge Unterschiede zu beobachten: Der Kopf des Johannes Ev. am Epitaph (Abb. 22) ist eine schärfere, vergeistigte Version der Engelsköpfe am Lünettenrelief. Die Physiognomie von Johannes Kaltenmarckter entspricht im Typus des feisten rasierten Mannes mit vorgeschobener Unterlippe einem der Schriftgelehrten in der Szene des Zwölfjährigen Jesus, wobei die Züge deutlich derber und der Ausdruck suggestiver wurde (Abb. 36).

Händescheidung oder Stilpluralismus? – Herbert Seiberl sah ähnliche Differenzen als Indizien an, dass die Gruppe unter

mehreren Künstlern aufzuteilen sei.¹²² Der Annahme, dass an dem von anderen Forschern unter einem Notnamen subsumierten Œuvre mehrere Hände tätig waren, ist angesichts der eklatanten Qualitätsunterschiede etwa zwischen den beiden Brünner Passionsreliefs¹²³ grundsätzlich zuzustimmen und sie versteht sich bei den normalen Arbeitsbedingungen in einer spätmittelalterlichen Werkstatt ohnehin von selbst. Eine andere Frage ist, ob es möglich wäre, scharfe Trennlinien zu ziehen und sich dabei auf die jeweilige Vorbildwahl zu stützen. Seiberls Analysen liefen – charakteristisch für die Zeit ihrer Formulierung – einseitig auf das Wiederfinden des Makrokosmos einer als linear vorgestellten Stilentwicklung im Mikrokosmos der engeren Werkgruppe hinaus. Die Unterscheidung zwischen nordischen, gotischen, rückständigen und italienischen, renaissancehaften, fortschrittlichen Stilelementen war letzten Endes das einzige Kriterium, aufgrund dessen stilistische Eigentümlichkeiten beobachtet und Künstlerindividuen wie auch persönliche Entwicklungsstufen abgegrenzt wurden.

Andere, naheliegende Faktoren blieben dabei unberücksichtigt. Was Seiberl etwa am Schmerzensmann des Hager-Huber-Epitaphs (Abb. 18) als knorrig, urwüchsig und realistisch wahr-

122 Seitdem sind nur zwei weniger ausgearbeitete Vorschläge zur Aufspaltung des Œuvres erschienen: GINHART 1970, 65, wies die Sierndorfer Werke in die Nähe des Wiener Annenaltars, was aber mit Argumenten nicht untermauert wurde oder werden kann. – Cornelia Plieger plädierte für die Zuschreibung des Kaltenmarckter- und des Hager-Huber-Epitaphs auf der einen und des Dreifaltigkeitsaltars auf der anderen Seite an zwei Künstlern, die miteinander keinen stilistischen Zusammenhang aufwiesen: PLIEGER 2009, 44, Anm. 43. – PLIEGER 2014, 326, Anm. 33. Die Autorin scheint die Begründung dieser These einem späteren Zeitpunkt vorzubehalten. – Stellungnahmen zur Einheit des Œuvres bei OETTINGER 1951, 57–59. – SCHULTES 1988, 146. – ROSENAUER 2003, 311, 352–354 (L. SCHULTES).

123 Im Gegensatz zu den harmonischen Figuren der Kreuzigung haben diejenige der Beweinung unnatürlich überlängte Proportionen. Auf dem letzteren Relief sind einzelne Körperteile wie die Beine Marias grob verzeichnet. Die Ausführung sowohl der Physiognomien als auch der Gewänder ist auffallend schematischer und geometrischer. Die Figuren der Kreuzigung kennzeichnet dagegen eine viel reicher nuancierte Plastizität.

nahm und dem Idealismus des Dreifaltigkeitsaltars (Abb. 14) gegenüberstellte,¹²⁴ ist vorerst als ein Merkmal des leidenden Christus gegenüber der majestätischen Gottheit zu betrachten. Dass die Putten auf dem Epitaph wie auch Christus sich nach unten wenden und dadurch bewegter wirken, ergibt sich schon aus der Aufgabe, beziehungsweise aus dem dadurch bedingten Blickkontakt zwischen der Himmelsvision und der Zone der Verstorbenen. Wenn die Puttenköpfe am Badener Relief dagegen streng frontal eingestellt sind, dann ist dies eine Konsequenz der diagrammatischen Form der ganzen Komposition, die eindeutig als historisierender Rückgriff auf früh- und hochmittelalterliche Darstellungen der *Majestas Domini*¹²⁵ und nicht als persönliches Stilmerkmal zu erklären ist.¹²⁶

Auch solche Beispiele bestätigen den oben schon angedeuteten Eindruck, dass die mannigfaltigen Stilidiome, die das Erscheinungsbild der einzelnen Werke – selbst bei einem gleichbleibenden und leicht wiedererkennbaren Grundvokabular der Detailformen – weitgehend differenzieren, als je nach Aufgabe bewusst gewählte Spielarten ein und desselben Künstlers zu be-

124 SEIBERL 1937, 124.

125 Einige weitere flüchtige Hinweise auf die ikonografisch-motivische Finesse dieser Komposition, die auch einen eingehenden Kommentar verdienen würde, bei ENDRÓDI 2018/I, 230.

126 Aufschlussreich ist auch, dass Seiberl den Mittelteil des Sierndorfer Hochaltars dem fortschrittlicheren Meister des Dreifaltigkeitsaltars, die Flügel dagegen dem bei gotischen Gestaltungskonventionen bleibenden Bildhauer der Epitaphien zuschrieb. Die stilistische Trennlinie ist dabei insofern unscharf, als Seiberl auch am Verkündigungswengel gotische Tendenzen registrierte, dafür an den Flügelreliefs den stärkeren Einfluss des „Hauptmeisters“ annahm. Diese Analyse scheint mir auf biografisch-arbeitsorganisatorischer Ebene nur folgenderweise erklärbar zu sein: Die beiden Künstler wären – auch aufgrund ihrer gemeinsamen Lehrzeit bei ‚Pilgram‘ – von einem gemeinsamen Formvokabular ausgegangen, nach der Auflösung der Pilgram-Werkstatt hätten sie sich aber auf getrennten Wegen weiterentwickelt, eigenständig gearbeitet, um sich noch später für den Sierndorfer Hochaltar in einer Arbeitsgemeinschaft zusammenschließen, die sie auch künstlerisch einander wieder näher gebracht hätte. Das ganze Hin und Her, Italienfahrt inklusive, wäre in wenigen Jahren abgelaufen. Man kann ein solches Modell zwar bis zum Ende durchdenken, seine Umständlichkeit zeigt aber, wie unwahrscheinlich es ist.

werten sind. Zur angemessenen Interpretation des Phänomens wären zwar eingehendere Werkanalysen nötig, aber auch nach diesem kursorischen Überblick erscheint es erstaunlich, wie subtil Meister MT diesen Stilpluralismus nicht nur in der Vorbildwahl und in den Kompositionen, sondern zum Teil auch den Einzelformen umsetzte.

Die Identität des Kanzelbildhauers mit Meister MT

Diese Erfahrung rückt auch die von Seiberl angesprochene und von Oettinger kategorisch negierte Beziehung des Meisters MT zu den Kanzelfiguren und zum Orgelfußbildnis in ein neues Licht. Ein detaillierter Vergleich zeigt, dass die bekannten Unterschiede etwa im Bereich des physiognomischen Ausdrucks, die bisher auf vorgeblich grundverschiedene Künstlerpsychen bezogen wurden, sich gut in das Spektrum der ad hoc gewählten Gestaltungsmodi des Meisters MT fügen. In anderen Bereichen zeigen einzelne Werke der MT-Gruppe mit den Kanzelfiguren eine Verwandtschaft, die sogar stärker ist als die stilistische Kohäsion des traditionell dem „Meister des Töpferaltars“ zugeschriebenen *Ceuvres*.

Sehr überzeugend ist etwa Seiberls Vergleich der Gewandkompositionen des Johannes Ev. am Kaltenmarckter-Epitaph, des hl. Matthäus am Hager-Huber-Epitaph und des hl. Thaddäus am Kanzelkorb (Abb. 21–23).¹²⁷ In allen drei Fällen stellen das dominante Motiv die schmalen, elliptischen Radialfalten dar, die von einem hochgehaltenen Mantelzipfel ausgehen, über dem gebogenen, durch das Textil sich vorwölbenden Bein der Gegenseite flach auslaufen und so die Spannung des Stoffes effektiv veranschaulichen. Die Sequenz dieser Radialfalten wird durch die ähnlich hoch hervortretende, scharfe, leicht gewellte Kante des Mantels abgeschlossen. Zwischen der letzteren Linie und der auf dem Unterschenkel aufliegenden Gewandfläche vermitteln kleine, wechselvoll verzweigte Fältchen. Nach prinzipiell ähnlichen Mustern sind auch die Gewänder des hl. Matthäus am Korb und der kleinen Heiligenfiguren am Fuß der Kanzel komponiert.

127 SEIBERL 1937, 127.

Angesichts dieses Faltenschemas, das die Formen und die Haltung des darunter liegenden Körpers elegant hervorhebt, könnte man bei erster Annäherung an italienische Vorbilder aus der Antike oder der Renaissance denken. Deswegen wirkt es überraschend, dass solche Faltenfigurationen ausgerechnet in der Waldszene des Kaltenmarckter-Epitaphs und im Rahmen der üppigen spätgotischen Architektur der Kanzel zu begegnen ist, während der Bildhauer bei den Flügelreliefs des Sierndorfer Hochaltars Holzschnitten aus Dürers Marienleben und beim Verkündigungengel einem Kupferstich Martin Schongauers (L. 2) folgte und dabei vieles auch vom Faltenstil der Vorlagen übernahm. Dieser Widerspruch löst sich auf, wenn man bedenkt, dass der Bildhauer einerseits die fast klassizistisch wirkende Gewandkompositionen anscheinend für Aufträge im Wiener Stephansdom reservierte und dass die Wiener Skulptur andererseits schon im mittleren 14. Jahrhundert eine Stilwelle italienischer Provenienz erlebte, von der auch an prominenten Stellen des Stephansdoms Bildwerke mit sehr ähnlichen Faltenfigurationen Zeugnis ablegten. Die Figuren des Singer- und des Bischofstors, um die es sich hierbei handelt, galten am Bewusstseinshorizont des frühen 16. Jahrhunderts als Zeitzeugen des Baubeginns der ganzen Kirche und somit wohl als Vorbilder eines zu diesem Auftragsort passenden Stiles.¹²⁸

Das Vokabular der Einzelformen, aus denen die verschiedenen Faltenstrukturen in Wien und Sierndorf zusammengebaut wurden, bleibt allerdings das gleiche. Ein charakteristisches Motiv ist der über dem Ellbogen umgeschlagene Mantel mit hakenförmiger Saumlinie, der bei den Kirchenväterbüsten eine grundlegende kompositorische Rolle übernimmt, indem er die sich aufstützende Haltung stabilisiert und akzentuiert (Abb. 24). Dieses Motiv kehrt, freilich in einfacherer Form, auch an den kleinen Standfiguren der Kanzel und auffallend oft auch an den Werken des Meisters MT wieder. Johannes Ev. am Kaltenmarckter-Epitaph, Matthäus am Hager-Huber-Epitaph, der Heilige Geist am Dreifaltigkeitsrelief (Abb. 25), Gabriel und die Assunta am Siern-



Abb. 21 Wien, Domkirche
St. Stephan, hl. Judas Thaddäus
am Kanzelkorb
(Foto: G. Endródi)



Abb. 22 Wien, Domkirche
St. Stephan, Eligiuskapelle,
Epitaph des Johannes Kalten-
marckter, der Verstorbene und
seine Schutzpatrone (Foto: Wien,
Bundesdenkmalamt)

Abb. 23 Wien, Domkirche
St. Stephan, Epitaph des Georg
Hager und des Georg Huber,
hl. Matthäus und Georg Hager
(Foto: Wien, Bundesdenkmal-
amt)



dorfer Retabel, Maria und der feiste Schriftgelehrte ebenda in der Tempelszene sowie der Apostel der Brünner Kreuzigung bieten dafür Beispiele. In Begleitung dieses Motivs und oft auch anderswo, wo der Bildhauer die Spannung des Textils veranschaulichen wollte, sind charakteristische Haarnadelfalten zu sehen: Schmale, aber tiefe, leicht gebogene Einschnitte, deren Konturen sich am einen Ende in eine mäandrische Schleife ausweiten, während am anderen Ende eine der flankierenden länglichen Aufschwellungen unter der anderen verschwindet. Besonders typische Ausprägungen dieser vielfach variierten Form sind über dem Unterarm von Ambrosius oder Gregor zu finden. Sehr ähnliche Varianten begegnen am Dreifaltigkeitsrelief etwa über dem rechten Handgelenk des Sohnes und dem linken Arm des Heiligen Geistes, sowie an unzähligen weiteren Stellen der Werke des Meisters MT. Die vibrierende Wellenlinie der scharfen, leicht aufgebotenen Mantelsäume (Abb. 26), die sich schon anlässlich der Zuschreibung der Holzfiguren als Wiedererkennungsmerk-



Abb. 24 Wien, Domkirche St. Stephan, hl. Gregor am Kanzelkorb
(Foto: G. Endródi)

mal des Kanzelbildhauers erwies, ist ein persistentes Element des Faltenstils von Meister MT: Über dem Schoß der göttlichen Personen auf dem Badener Relief, an den Schutzheiligen des Hager-Huber-Epitaphs (Abb. 27) und an der Johannesfigur der Brünner Kreuzigung kann man denselben Linienduktus beobachten.

Die Ärmel der Kirchenväterbüsten und des Orgelfußbildnisses demonstrieren gleichzeitig die Konstanz und die Variationsmöglichkeiten des Faltenstils des Bildhauers. Das Gewebe ist bei



Abb. 25 Baden bei Wien, Filiationkirche St. Helena, Dreifaltigkeitsrelief aus dem Stephansdom, Heiliger Geist (Foto: Zsuzsa Berényi)

allen Figuren in relativ dichte Ziehharmonikafalten geordnet. Diese können wulstige Formen und ein komplexeres Linienspiel annehmen wie bei Augustinus und dem Orgelfußbildnis (Abb. 32, 34), einen gleichmäßigen Rhythmus haben wie bei Gregor und Ambrosius (Abb. 24, 26) oder als feineres Liniennetz von schmalen und flacheren Falten erscheinen wie bei Hieronymus (Abb. 30). Diese Variationen ermöglichten sensible Differenzierungen nach dem Schnitt des Kleides und der Schwere des Stoff-



Abb. 26 Wien, Domkirche St. Stephan, hl. Ambrosius am Kanzelkorb (Foto: G. Endródi)

fes. Die eigentümliche Grundform blieb dabei die gleiche: Die Faltererhebungen sind weich abgerundet, an ihren Seiten vermitteln kleine keilförmige Ausbuchtungen zu den Vertiefungen. Die hervortretenden Faltenringe werden in wechselnd gleicher Höhe durch breite Stege verbunden, die Faltengräben haben folglich zungenförmige, elastische Umriss. Diese Beschreibung passt ebenso auf die bisher bekannten Werke des Meisters MT. Man kann Johannes Ev. am Kaltenmarckter-Epitaph, die Figuren

Abb. 27 Wien, Domkirche
St. Stephan, Epitaph des Georg
Hager und des Georg Huber,
hl. Philippus und Georg Huber
(Foto: Wien, Bundesdenkmal-
amt)



der unteren Zone am Hager-Huber-Epitaph, die Engel im Schrein und in der Lünette des Sierndorfer Hochaltars, zahlreiche Figuren der Flügelreliefs heranziehen, man wird nicht nur die gleiche Grundform immer wiedererkennen, sondern auch für die einzelnen Variationen, die an der Kanzel unterschieden wurden, genaue Parallelen finden. Die Stifterbüsten in Sierndorf bieten aufgrund ihrer maßstäblichen Entsprechung eine Möglichkeit zum direkten Vergleich mit den Kirchenvätern: Der weite, schwer fallende Ärmel Wilhelms zeigt mit demjenigen Gregors eine weitgehende Übereinstimmung, der aus dünnerem Stoff genähte, enge Ärmel Margarethes dagegen mit dem des Hieronymus (Abb. 28–31).

Eine nicht weniger direkte Gegenüberstellung ermöglichen die Kreuze der Andreasfigur im Brünner Museum sowie des Kaltenmarcker-Epitaphs und der Brünner Passionsreliefs. Die Balken sind auf rechteckige Form gesägt, die Jahresringe werden durch seichte Kanneluren kenntlich gemacht, an den Kanten ist die Rinde in schmalen Streifen belassen, deren Unterbrechungen die abgesägten Äste markieren. Die Übereinstimmung könnte kaum größer sein.



Abb. 28 Wien, Domkirche St. Stephan, hl. Gregor am Kanzelkorb, Hände (Foto: G. Endrödi)



Abb. 29 Sierndorf, Schlosskirche Mariä Geburt, Stifter Wilhelm von Zelking, Hände (Foto: G. Endrödi)

Der Kopftyp des Andreasreliefs mit dem kahlen Scheitel und den langen, gewellten Schläfensträhnen hat nicht nur in der Figur desselben Heiligen am Kanzelfuß ein genaues Pendant, sondern auch im alten König der Sierndorfer Predellengruppe. Die oben schon beschriebene Struktur des Bartes und die Linienführung der Locken kehrt an mehreren Figuren der Sierndorfer Flügelreliefs, etwa bei Simeon oder den Schriftgelehrten in sehr ähnlicher Form wieder. Wenn man die Gestaltung der längeren Haartracht größerer Figuren, des Orgelfußbildnisses und des Sierndorfer Erzengels vergleicht, dann findet man beinahe identische, in Korkenzieherspiralen laufende, fein grillte Locken, die



Abb. 30 Wien, Domkirche St. Stephan, hl. Hieronymus am Kanzelkorb, Hände (Foto: G. Endrődi)



Abb. 31 Sierndorf, Schlosskirche Mariä Geburt, Stifterin Margarethe von Sandizell, Hände (Foto: G. Endrődi)

in runden Kringeln enden (Abb. 32, 33). Ins Inventar der gemeinsamen Haar- und Bartmotive kann auch die von Seiberl hervor gehobene Verwandtschaft des Thaddäus der Kanzel mit Johannes d.T. am Kaltenmarckter-Epitaph aufgenommen werden (Abb. 21, 22).

Die letztgenannte Verwandtschaft ist auch eine physiognomische. Der leicht gewellte Nasenrücken, der flache Bogen der Brauen, die länglichen, schmalen Augenöffnungen, die schlaffen Nasolabialwülste und die ähnlich wie Spuren eingedrückter Daumen aussehenden Vertiefungen unter den Wangenknochen – solche Details verbinden nicht nur diese beiden, sich schon ty-



Abb. 32 Wien, Domkirche St. Stephan, Orgelfuß, Bildnis des Werkmeisters Anton von Brunn (Foto: Wien, Bundesdenkmalamt, Bettina Neubauer-Pregl)

penmäßig entsprechenden Antlitze, sondern machen ein physiognomisches Grundgerüst aus, von dem Meister MT bei all seinen Figuren ausging, ungeachtet des Charakters, des Alters und der Körperfülle der dargestellten Personen. Das fällt besonders auf, wenn man in den sonst sehr variationsreich gestalteten Physiognomien der Kirchenväter die praktisch identischen Formen der Augenöffnungen, der Hautfalten um die Lider, der Brauen und der Einbuchtungen unter den Wangenknochen beobachtet.

Es ist bei alledem erstaunlich, wie weit der Bildhauer in der Differenzierung anderer Details ging, um die Kirchenväter als Vertreter unterschiedlicher Lebensalter und Körpertypen vorzu-



Abb. 33 Sierndorf, Schlosskirche Mariä Geburt, Erzengel Gabriel im Schrein des Hochaltarretabels, datiert 1518 (Foto: G. Endrödi)

stellen. Als ein nebensächliches und gerade deswegen charakteristisches Beispiel sei die strukturell ähnliche, doch in der Plastizität und Schärfe der Muskel und Sehnen, in der Dichte und Tiefe der Falten stets modifizierte Durchbildung des Halses erwähnt. Besonders gut getroffen ist es, wie die verschiedenen Charaktere mit jeweils ganz anderem Mienen- und Gebärdenspiel gepaart wurden. Die Zielrichtung dieser umfassenden Differenzierung war, wie bereits Oettinger feststellte, die Zuordnung der Kirchenväter zu den vier Temperamenten.¹²⁹ Diese Erkenntnis hätte ei-

129 OETTINGER 1951, 14. Er bezeichnete Ambrosius als Sanguiniker, Gregor als Phlegmatiker, Hieronymus als Melancholiker und Augustinus

gentlich zur Neubewertung des Bildhauers führen können. Das Motiv der das Kinn stützenden Hand Augustins (Abb. 34) ist aus einem von Schongauers Wappenkupferstichen (L. 101) entlehnt, es handelt sich zugleich um eine Gebärde, die, wie bereits Vöge hervorhob,¹³⁰ der Darstellungstradition der Melancholie entspricht. Davon ausgehend betrachtete Vöge die Augustinusfigur als Kristallisationsfläche der die ganze Serie kennzeichnenden „herrenmenschlichen“ Melancholie und – analog dem Meisterstich Dürers – als geistiges Selbstbildnis ‚Pilgrams‘. Wenn aber Augustins Melancholie Teil eines vollständigen Temperamentenzyklus ist, dann kann sie, wie leicht einzusehen ist, nicht auf die persönliche Veranlagung des Bildhauers bezogen werden. Vöges Pilgram-Bild leitete auch Seiberls selektive Wahrnehmung der Kirchenväter. *„Pilgrams persönliche Note entspringt seinem fast gewalttätig zu nennenden, uns aus den erhaltenen Nachrichten bekannten Temperament, das sich auch in seinen Arbeiten immer wieder auswirkt.“*¹³¹ Dieses Urteil setzt nicht nur die Übernahme von Vöges Genieideal und die Identifizierung des Bildhauers mit dem Architekten voraus, sondern auch die Konzentration auf die drei schädlichen Temperamente, das Ignorieren des ideal-sanguinischen Ambrosius (Abb. 26) und die Verkennung der humoralpathologischen Ausrichtung des ganzen Zyklus. Der zitierte Satz enthält die einzige Überlegung, aufgrund deren Seiberl sich trotz der zuvor seitenlang dargelegten direkten Verwandtschaft der Sierndorfer Stifterfiguren mit den Wiener Kirchenvätern gegen eine Zuschreibung an denselben Bildhauer entschied.

Bei den Kirchenvätern gelangte der Bildhauer durch die Ausweitung, Verfeinerung und Sortierung seines physiognomischen Formvokabulars zur Ausdifferenzierung von Charakteren. Diese Figuren bieten damit Beispiele für einen ganz anderen Gestaltungsmodus als die Sierndorfer Bildnisse, die bei der physiognomischen Nuancierung auf die Gesichtszüge von konkreten Individuen zurückgreifen. In dieser Hinsicht kann unter den früher

als Choleriker. Die beiden letzten Zuordnungen sollten wohl getauscht werden. – Vgl. auch ROSENAUER 2003, 351 (L. SCHULTES).

130 VÖGE 1927, 32f.

131 SEIBERL 1937, 119.



Abb. 34 Wien, Domkirche St. Stephan, hl. Augustinus am Kanzelkorb (Foto: G. Endródi)

erkannten Werken des Meisters MT nur der Kopf Kaltenmarchers den Kanzelbüsten direkt gegenübergestellt werden: Hier wurde der Aufgabe, dem Antlitz des lange verstorbenen Domherrn, dessen Züge dem Bildhauer wohl unbekannt waren, den Anschein des Konkreten zu verleihen, mittels einem sowohl in der Struktur als auch in der Mimik markant gestalteten Charakterkopf Genüge getan (Abb. 36). Dafür wählte der Bildhauer den-

selben älteren, korpulanten Typ und denselben Gesichtsausdruck mit dem müden Blick und der skeptisch vorgeschobenen Unterlippe, die in der Temperamentenlehre als phlegmatisch galten und auch beim Gregor der Kanzel erscheinen (Abb. 35). Zu der typenmäßigen Entsprechung gesellt sich eine weitgehende Ähnlichkeit der Ausführung: Das Relief der schlaffen Haut, die Form des mächtigen Kinnes und der Hängebacken daneben, die ganze Gesichtskontur, der Mund mit dem zusammengepressten Mittelteil und den eingetieften Winkeln, die Hakennase, die feinen Mundfalten (die, von der Linienführung des Nasolabialwulstes leicht abweichend, diesen spiralig umwinden), die schmal geschlitzten Augen, die flachbogigen Brauen und das ganze Faltennetz der Augenzone stimmen an den beiden Figuren so genau überein, dass dies kaum anders als mit der Identität der ausführenden Künstlerhand erklärt werden kann. Die Unterschiede, die es doch noch gibt, ergaben sich alle aus der stark abweichenden Größe der Köpfe.

Die Höhepunkte der Gesichtsgestaltung bei Meister MT, die Bildnisse des Stifterpaars in Sierndorf und des Architekten unter dem Wiener Orgelfuß, sind weniger zum morphologischen Vergleich geeignet – gerade weil ihnen die durchdringende Erfassung der anatomischen Strukturen und der individuellen Gesichtszüge gemeinsam ist (Abb. 37, 38). Den Ausdruck von Überheblichkeit, Streitbarkeit und was auch immer in das Orgelfußbildnis hineinprojiziert wurde, kann ich am Gesicht des Meisters Anton nicht erkennen. Die Versuchung zu solchen psychologisierenden Deutungen wird freilich von der Lebendigkeit und Intensität des Blicks gesteigert, die das Baumeisterporträt durchaus mit den Sierndorfer Büsten teilt. Wenn man dabei auch den Verlauf der Falten um Nase und Mund, den Schnitt der Unterlider oder andere Details an den Figuren Wilhelms von Zelking und Antons von Brünn vergleicht, dann wird man noch einmal der Spuren derselben bildhauerischen Verve gewahr.

Weitere Zuschreibungen

Die Zuschreibung der Kanzelfiguren und des Orgelfußbildnisses an Meister MT bedeutet auch, dass in gegenseitiger Erhellung der beiden bisher getrennt betrachteten Œuvre-Teile auch das stilisti-

Abb. 35 Wien, Domkirche
St. Stephan, hl. Gregor am
Kanzelkorb, Antlitz
(Foto: G. Endrödi)



Abb. 36 Wien, Domkirche
St. Stephan, Eligiuskapelle,
Epitaph des Johannes Kalten-
marckter, Kopf des Verstorbenen
(Foto: Wien, Bundesdenkmal-
amt)



sche und intellektuelle Profil des Bildhauers nuancierter gesehen werden kann. Hieraus ergeben sich neue Anhaltspunkte und Maßstäbe für weitere Attributionen. Zum Schluss seien zwei Bildwerke vorgestellt, die ins bisher zusammengestellte Werk des Meisters MT passen und unser Bild von seiner Vielseitigkeit zugleich um weitere Aspekte bereichern. Es handelt sich in beiden



Abb. 37 Wien, Domkirche St. Stephan, Orgelfuß, Bildnis des Werkmeisters Anton von Brunn, Antlitz (Foto: Wien, Bundesdenkmalamt, Bettina Neubauer-Pregl)



Abb. 38 Sierndorf, Schlosskirche Mariä Geburt, Stifter Wilhelm von Zelking, Antlitz (Foto: Salzburg, Universität, Institut für Realienkunde, Peter Böttcher)

Fällen um Schnitzwerke aus Holz, insofern untermauern sie auch das Berufsprofil des Künstlers als selbstständiger Werkstattinhaber, der nicht im Verband einer Bauorganisation arbeitete.

Die Madonna in der Wiener Ruprechtskirche. – Die heute an der Südwand des Hauptschiffes der kleinen romanischen Kirche aufgestellte Muttergottesfigur (Abb. 39) stand vor der 1997 vorgenommenen Restaurierung auf einem barocken Seitenaltar.¹³² Trotz des frequentierten Erhaltungsortes und ihrer beachtlichen

132 SALIGER 1989, 14. – Zur Restaurierung Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 52 (1998), 286. – Das Mondgesicht an der



Abb. 39 Wien, Rektoratskirche St. Ruprecht, Madonna, um 1515–20
(Foto: Wien, Bundesdenkmalamt)

Unterfläche des Bildwerks, das eine Verwendung als Hängefigur impliziert, ist wohl eine Zutat der Barockzeit.

Qualität ist die Figur der kunsthistorischen Forschung bisher praktisch entgangen.¹³³ Ein Kuriosum ist, wie Jesus seine Mutter umarmt und dem Betrachter seinen Rücken zukehrt. Anhand seiner bei den Knöcheln überkreuzten Beine sowie der Haltung der Hände der Jungfrau können die Wurzeln des Motivs bis zu Donatellos Pazzi-Madonna zurückverfolgt werden, deren Komposition in zahlreichen Repliken und Varianten verbreitet und offenbar auch nach Wien vermittelt wurde.¹³⁴

Das glatte, regelmäßige Gesicht der Muttergottes zeigt ähnliche Züge wie die Marienfiguren in Sierndorf oder an den Brünner Passionsreliefs. Im Vergleich zu den besser gelungenen Köpfen des Meisters MT sind diese Züge hier etwas härter und eckiger, in dieser Hinsicht entspricht aber die Madonna der Ruprechtskirche genau der schwächeren Beweinung in Brunn (Abb. 19) und den Engeln in der Lünette des Sierndorfer Retabels. Das pausbäckige Kindergesicht Jesu und seine weit auseinander stehenden, schmal geschlitzten Augen stehen den Puttenköpfen des Dreifaltigkeitsreliefs, der Brünner Kreuzigung oder des Festons im Sierndorfer Retabelschrein sehr nahe. Das Gleiche gilt für das Linienmuster der hakenförmigen Locken des Kindes. Auch die langen Korkenziehersträhnen Marias wiederholen die entsprechenden Formen der Jungfrau der Sierndorfer Verkündigungsszene und der Magdalena der Brünner Kreuzigung mit großer Treue. Die für Meister MT charakteristischen Faltenformen sind auch an der Madonna der Ruprechtskirche zu sehen, ein Vergleich etwa mit der Johannesfigur des Kreuzigungsreliefs (Abb. 20) kann schnell von der Identität der Künstlerhand überzeugen. Das Kopftuch der Mutter hängt, nachdem es den Körper des Kindes umwunden hat, in schwungvoller Schraubendrehung herab; die üppigen, biegsamen Falten dieses subtilen Passionsmotivs haben genaue Äquivalente bei den Unterschenkeln des Sierndorfer Gabriel (Abb. 15) und am Lententuch des Schmerzensmannes am Hager-Huber-Epitaph (Abb. 18).

133 Sie wurde m. W. nur in Kirchenführern erwähnt; vgl. die letzte Anm. sowie MAILLY 1927, 34. – ZEHETNER 2009, 16.

134 JOLLY 1998, 100–103.



Abb. 40 Brünn, Mährische Galerie, Heimsuchung Mariä, um 1520
(Foto: Brünn, Moravská galerie)

Das Heimsuchungsrelief in der Moravská galerie zu Brünn. – Das über ein Meter hohe Relief (Abb. 40) gehört zusammen mit einem zweiten, das die Geburt Christi darstellt, zum Gründungsbestand des Museums, ihre ursprüngliche Provenienz ist nicht bekannt.¹³⁵ Die Abmessungen, die Anlage und die Polychromie weisen darauf hin, dass die beiden Reliefs als Gegenstücke oder

135 Sie wurden 1820 von dem Brünnener Bürger Anton Kromer an das neu gegründete Franzensmuseum geschenkt und angeblich 1725 nach der Auf-

Teile eines Ensembles entstanden, in der bildhauerischen Handschrift zeigen sie jedoch keine Gemeinsamkeiten.¹³⁶ Die Geburt Christi wird einem vermutlich in Budweis (České Budějovice) tätigen Bildschnitzer zugeschrieben.¹³⁷ Es kann zwar nicht ausgeschlossen werden, dass die beiden Schnitzwerke als Flügelreliefs zu demselben Retabel gehörten,¹³⁸ für eine solche Rekonstruktion sind die Reliefs allerdings sehr tief, die Figuren erheben sich beinahe vollrund vor dem Hintergrund. Denkbar wäre es daher auch, dass die Reliefs für die Schreine zweier in derselben Kirche als Pendants aufgestellter Retabel bestimmt waren. In diesem Fall wäre es weniger überraschend, dass die anscheinend nach einheitlichem Entwurf (wohl eines in beiden Fällen identischen Maler-Unternehmers) gestalteten Reliefs in zwei verschiedenen Bildschnitzerwerkstätten ausgeführt wurden.

Die Affinität der Heimsuchung zum Sierndorfer Hochaltar wurde bereits von Albert Kotal festgestellt.¹³⁹ Beim damaligen Kenntnisstand zum Meister MT und mit einer stilkritischen Methode, die zwischen der Wahl oder Vorgabe fremder Kompositionsmuster, bewusst variierten Gestaltungsmodi und den Grundelementen einer künstlerischen Handschrift nicht differenzierte, war die nähere Bestimmung dieses Zusammenhanges freilich nicht möglich. Eine solche Differenzierung ist gerade im Falle des Heimsuchungsreliefs, bei dem der Entwurf eines anderen Künstlers vermutet werden kann, besonders wichtig, und wenn man die Betrachtung auf die Einzelheiten der bildschnitzerischen Ausführung konzentriert, dann wird die Hand des Meisters MT

lösung eines nicht genannten Klosters aus dessen Besitz angekauft. TRAPP 1882, 12.

136 Bereits Kotal betonte die Unterschiedlichkeit der künstlerischen Handschriften, allerdings ohne von der Entstehung in zwei verschiedenen Werkstätten auszugehen: KOTAL 1956, 106, Anm. 44. – Zum Diskussionsstand und zur weiteren Literatur Ausst.-Kat. Brünn 1999, 429–432, Kat.-Nr. 216f. (K. CHAMONIKOLA).

137 KROPÁČEK 1965, 165, stellte erstmals die Beziehung zum sog. Meister der Beweinung von Bettlern (Žebrák) fest.

138 Das scheint die einvernehmliche Meinung der Forschung zu sein; vgl. Ausst.-Kat. Brünn 1999, 429, Kat.-Nr. 216 (K. CHAMONIKOLA).

139 KOTAL 1956, 106, Anm. 44.

leicht erkennbar. Form und Rhythmus der schmalen, sanft gebogenen Faltenröhren auf dem Kopftuch der Elisabeth zeigen eine beinahe exakte Übereinstimmung mit der Fältelung des Mantels des Evangelisten am Kaltenmarckter-Epitaph (Abb. 22). Sehr charakteristisch ist auch das Linienspiel, das sich aus der Verbindung von kleinen keilförmigen Falten ergibt, wie es auf dem Rock von Maria und Elisabeth in Knie- und Lendenhöhe zu sehen ist. Die entsprechenden Details der Maria im Sierndorfer Schrein, des Evangelisten am Kaltenmarckter-Epitaph oder des Thaddäus am Kanzelkorb können direkt daneben gestellt werden. Die Ziehharmonikafalten der Ärmel haben genau die Form, die wir an den Werken des Meisters MT bereits kennengelernt haben. Die frei flatternden Enden des Mantels und des Halstuchs von Maria und des Kopftuchs von Elisabeth bringen in die Komposition eine bei Meister MT sonst unbekannte Dynamik, die den Anschluss des Entwerfers an die expressiven Tendenzen der Zeit signalisiert. Doch die vibrierenden Wellenlinien der scharfkantigen, leicht aufgebogenen Säume dieser Gewandzipfel können als ein persönliches Wiedererkennungsmerkmal des Bildhauers angesehen werden. An den glatten und regelmäßigen, dennoch individuell variierten Gesichtern von Maria und den jungen Mädchen macht – wenn man etwa die Kinder- und Frauenköpfe der Sierndorfer Flügel, des Dreifaltigkeitsreliefs in Baden oder der Brünner Kreuzigung, aber auch im physiognomischen Grundtyp ganz andersartige Figuren wie das Holzrelief des hl. Andreas zum Vergleich heranzieht – die Form der auseinander stehenden, schmalen Augen die Handschrift des Meisters MT identifizierbar. Der Kopf Elisabeths wirkt sowohl in den Zügen als auch in der Mimik wie eine entsprechend der unterschiedlichen Größe vereinfachte, sonst aber erstaunlich getreue Variante des Hieronymus der Kanzel. Die durch tiefe und leicht gebogene Rillen gegliederten Bergwände des Hintergrunds – die aufgrund des eklatanten Unterschieds gegenüber demselben Detail des Geburtsreliefs ebenfalls zu den persönlichen Stilelementen des ausführenden Bildschnitzers gezählt werden können – zeigen eine trotz der abweichenden Maßstäbe gut erkennbare Ähnlichkeit mit den Gebirgskämmen des Kaltenmarckter-Epitaphs und des Flügelreliefs der Heimsuchung in Sierndorf.

Zusammenfassung

„Anton Pilgram“, wie wir ihn bisher kannten, erweist sich nach den obigen Ausführungen, wie ich denke und hoffe, als ein historio-graphisches Konstrukt. Der Steinmetz Anton, dessen eventueller Zuname nicht zweifelsfrei bestimmt werden kann, war ein regional erfolgreicher Werkmeister mit dem Lebensmittelpunkt in Brünn. Er beteiligte sich entwerfend und beratend auch an mehreren Bauprojekten in und um Neusohl, in seinen letzten Lebensjahren machte er einen Karrieresprung zum Wiener Domwerkmeister, die womöglich geplante Rückkehr nach Brünn kam aufgrund seines Todes nicht zustande. Nach Anspruch und stilistischer Aktualität umfassen seine Werke ein breites Spektrum: Bei bescheideneren Aufträgen begnügte er sich durchaus mit konventionellen Lösungen, die prestigeträchtigen Aufgaben in Wien bewogen ihn dagegen, sowohl seine Versiertheit in den neuesten Entwicklungen der Wölbkunst als auch seinen Erfindungsreichtum im Einsatz von filigraner Steinmetzarbeit demonstrativ vorzuführen.

Die Bildwerke an seinen beiden kleinarchitektonischen Werken in Wien, für die der skulpturhistorische Begriff „Anton Pilgram“ bisher stand, wurden an einen selbstständigen Bildhauer-Bildschnitzer verdingt, von dem ein kleines Œuvre auf uns gekommen ist. Vom Namen dieses Künstlers sind nur die Initialen MT bekannt. Ein Großteil seiner stilkritisch bestimmbareren Werke kann anhand von Inschriften oder Schriftquellen datiert werden, das früheste ist wohl das um 1511 entstandene Bildnis des Anton von Brünn am Wiener Orgelfuß, das späteste ist das Brünner Kreuzigungsrelief von 1519. Von den nicht direkt datierbaren Werken erscheint für den hl. Rochus des Wiener Dommuseums intuitiv eine Entstehung im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts denkbar, bei den Reliefs der Heimsuchung und des hl. Andreas in der Mährischen Galerie könnte man auch eine Datierung in die 1520er Jahre überlegen. Während dieses Zeitraums kann Meister MT zu den bedeutendsten Bildhauern nicht nur in Wien, sondern wohl im gesamten süddeutschen Raum gezählt werden. Sein künstlerischer Rang wird erst bei einer Zusammenschau aller seiner erhaltenen Werke ganz ersichtlich, wenn also die Bandbreite seiner Ausdrucksmöglichkeiten, die intelligente Variation der von ihm beherrschten Gestaltungsmittel erfasst werden kann.