

Gábor Endródi:

Die Pilgram-Apokryphen

Untersuchungen zu dem Steinmetz Anton von Brunn und seinen Bildhauern

Zusammenfassung der Dissertation

Der Name Anton Pilgram bezeichnet im kunsthistorischen wie im allgemeinen Bewusstsein einen Architekten und Bildhauer, der in den ersten anderthalb Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts in Brunn und Wien nachweisbar sei, und seine Popularität seinen architektonischen und bildhauerischen Hauptwerken, der Kanzel und dem Orgelfuß im Wiener Stephansdom, bzw. seinen suggestiven, durch lebendigen Ausdruck charakterisierten Bildnissen an denselben verdankt. Diese beiden Bildnisse avancierten in der Fachliteratur auch zu Schlüsselwerken in der Geschichte des plastischen Selbstbildnisses; das Thema hat keinen Überblick, in dem sie nicht eine prominente Rolle bekommen hätten. Außer diesen beiden Werken sind noch einige weitere in Brunn bekannt, und sein Name wurde für längere oder kürzere Zeit mit vielen und vielfältigen Bauwerken, Steinmetz- und Bildhauerarbeiten in verschiedenen Regionen des deutschen Sprachgebiets in Zusammenhang gebracht. In Bezug auf seine bildhauerische Tätigkeit gilt die vor sechzig Jahren veröffentlichte Monografie von Karl Oettinger (*Anton Pilgram und die Bildhauer von St. Stephan*, Wien 1951) nach wie vor als Standardwerk; mangels einer vergleichbaren Synthese über sein architektonisches Werk scheint sie auch dazu den sichersten Rückhalt zu bieten.

Das Problem, die als Leitfaden der Dissertation dient, bezieht sich auf die Grundlagen der Pilgramforschung: Ist Meister Anton wirklich identisch mit dem Bildhauer, der an seinen beiden Wiener Werken gearbeitet hat? Diese Frage wurde bisher nicht gestellt. Der Text gliedert sich in drei größere Teile. Zum Ersten versuche ich der Frage nachzugehen, worauf die Identifizierung des aus schriftlichen Quellen bekannten Baumeisters und des Bildhauers, der an einem Teil seiner Werke gearbeitet hat, zurückgeht. Die Untersuchung der zeitgenössischen Schriftquellen (2) führt zu einem negativen Ergebnis: In diesen erscheint Meister Anton nur als Architekt und Steinmetz, die Informationen über seine Ämter und Lebensverhältnisse weisen durchaus nicht auf eine parallele Karriere als Bildhauer hin.

Die Auswertung der Rechnungsbücher der Brünner Stadtkammer (2.1) ergab, dass Meister Anton dort als Ratssteinmetz installiert war. Aufgrund der Überprüfung des Buchs der Wiener Fronleichnambruderschaft (2.2) hat sich herausgestellt, dass 1515, das bisher als Jahr von Antons Tod bekannt war, lediglich als *terminus ante quem* desselben zu betrachten ist. Was die bekanntesten Quellschriften, die Akten des Werkstreits um den Wiener Orgelfuß anbelangt, die Dissertation macht den Versuch, diese vom Charakterbild Meisters Anton zu lösen und gleichzeitig als Quellen zu den organisatorischen Bedingungen der Steinmetzarbeit wahrzunehmen. Auch diejenigen Quellen, die den allgemein gebrauchten Zunamen 'Pilgram' begründen könnten, werden in diesem Kapitel betrachtet und in ihrer Glaubwürdigkeit angezweifelt (2.3).

Die Frage, wie und warum sich ein kunsthistorisches Image des Bildhauers Pilgram ausbilden konnte, kann durch eine detaillierte Erfassung der neuzeitlichen und modernen Rezeptionsgeschichte (3) erhellt werden. Diese relativ gut dokumentierte Rezeptionsgeschichte wird von den Anfängen im mittleren 16. Jahrhundert bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts – als Pilgram in einen universalen kunsthistorischen Kontext gesetzt wurde – durch zahlreiche Wendepunkte gegliedert; die Beurteilung der Gestalt Meisters Anton, der Wiener Werke und besonders der Meisterbildnisse, sowie die entstehungsgeschichtlichen Vorstellungen, die davon ausgegangen sind, haben auf die Änderungen in der Kunst-

anschauung und der allgemeinen Geistesgeschichte sensibel reagiert. In diesem Längsschnitt ist aber auch eine gewisse innere Logik festzustellen: Die früheren Phasen der Deutungsgeschichte haben auf – und manchmal auch jenseits – der Ebene von konkreten Daten die späteren tiefgreifend beeinflusst. Diese beiden Aspekte soll man gleichzeitig vor Augen halten, um verstehen zu können, wie die Vorstellung vom Bildhauer Pilgram entstand. Das Letztere erfolgte ziemlich spät und unspektakulär, aufgrund solcher Voraussetzungen, die das Beharren auf dieser Vorstellung nicht mehr rechtfertigen können.

Ich habe die Rezeption Pilgrams vor der Intensivierung der kunsthistorischen Bearbeitung der besseren Durchschaubarkeit halber auf drei logische Phasen geteilt. Die Zeugnisse der ersten, d.h. der häuslichen Historiografie der Wiener Steinmetze haben sich durch zahlreiche unpublizierte Quellenschriften und Kunstwerken erweitert (3.1.1). Ein neu aufgefundenes Meisterverzeichnis hilft die relative Chronologie der bisher bekannten Verzeichnisse – darunter der um 1627 gemalten Meistertafeln – zu bestimmen, sowie die Logik zu beschreiben, wie die Informationen über die mittelalterlichen Baumeister in Wien in der Frühen Neuzeit überliefert wurden. Der Name Meisters Anton tauchte als Interpolation in einer rein legendarischen, schriftlich konstruierten und weitergegebenen Tradition empor, zunächst innerhalb der Baugeschichte des Stephansdoms im 14. Jahrhundert, in einer prominenten Rolle auch für den ganzen Bau. Die Gestalt dieses 'Pilgrams' vom 14. Jahrhundert hat sich in der späteren Entwicklung dem historischen Meister Anton angenähert; sie hat aber seine Beurteilung auch mit mehreren, indirekt bis heute weiterwirkenden Voraussetzungen belastet. Eine Büste Pilgrams vom 17. Jahrhundert (die für die kunsthistorische Literatur bisher unbekannt war), sowie die neu erschlossenen Akten des Streits zwischen den deutschen und den italienischen Bauleuten bieten ein vollständigeres Bild auch über die Rolle, die die Bildnisse Meisters Anton, besonders dasjenige am Orgelfuß, in diesem Prozess gespielt haben: Dieses Bildnis avancierte – in Assimilation zur barocken Ikonographie der 'ewigen Anbetung' – zum Stifterporträt, und so wurde Meister Anton zum legendären Gründer der Wiener Steinmetzbruderschaft.

Die Überlieferungen der Steinmetze haben am Ende des 17. Jahrhunderts mit den Motiven der humanistischen Historiografie sowie der volkstümlichen Rezeption zusammengetroffen. Der Hauptschauplatz dieser zweiten logischen Phase war die Historiografie der lokalen kirchlichen Einrichtungen (3.1.2). Auch das Gesamtbild von der Baugeschichte des Doms und der Rolle Meisters Anton, zu welchem Johann Matthias Testarello della Massa die einzelnen Traditionsstränge synthetisierte, lehnte sich zum großen Teil an den Meisterbildnissen an; aufgrund dieser wurde der Kirchenbau als eine anekdotische Szenerie ausgelegt. Dadurch und durch den Spannungseffekt einiger seiner Folgewidrigkeiten hat Testarello der einschlägigen Literatur für lange Zeit den Weg gezeigt. Im 19. Jahrhundert, d.h. in der dritten, archäologischen Phase der vorkunsthistorischen Rezeption (3.1.3) wurden die Figuren des Orgelfußes und der Kanzel auch als bildhauerische Leistungen intensiver beobachtet als früher. Es war letztendlich die Vereinbarung solcher Beobachtungen mit einigen damals entdeckten Schriftquellen (darunter den Akten der 'Werkstreit') und mit dem anekdotischen Erbe der früheren Rezeptionsgeschichte, die – in einem Artikel Wilhelm Anton Neumanns von 1892 – zur Gleichsetzung des Architekten Meister Anton und dessen Wiener Bildhauers geführt hat. Die Meisterbildnisse erlebten währenddessen wieder eine Deutungsverschiebung: Sie haben die Literatur diesmal als repräsentative Identifikationsfiguren für die Architekten des Historismus stimuliert.

Wie sich dieser Bestand von Daten, Motiven und Deutungsfetzen zum kunsthistorischen Inhalt entwickelte, kann durch die Analyse des 1927 erschienenen Pilgram-Aufsatzes von Wilhelm Vöge begriffen werden (3.2). Dieser Aufsatz, der ein langjähriges Schweigen des Verfassers gebrochen hat und seine *ultima maniera* einleitet, hat eine besondere Signifikanz innerhalb von Vöges Laufbahn; zu seiner Interpretation versucht die Dissertation eine Neudeutung des gesamten Œuvres. Nach dieser Neudeutung scheint Vöges Gesamtwerk eine strengere innere Logik zu haben; die auf die Gegenüberstellung der Skulptur der Gotik und der Renaissance gegründete allgemeine Stiltypologie, deren Grundlagen im frühen Buch über *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter* gelegt wurden, blieb auch in den späten monografischen Studien maßgebend. Einer der Grundpfeiler dieser Stiltypologie war bekanntlich das Nachempfinden von bildhauerischen Arbeitsprozessen; Vöge benutzte dazu das Leitbild Michelangelos als eine Quasi-Kunsttheorie und öffnete somit eine eigenartige Perspektive auch auf das Verhältnis von Zeitstil und Individualstil, das für ihn eines der Grundprobleme der Kunstgeschichte darstellte. Im Falle von 'Anton Pilgram' hat Vöges Methode – zusammen mit den Wiener Meisterbildnissen – auch die übrigen Figuren der Kanzel auf ein neues Level der Selbstbildlichkeit gehoben, wo sich die Gesichtszüge, die Gesichtsausdrücke und die Charakteristika der bildhauerischen Ausführung gegenseitig durchdringen.

Die Monografie Oettingers bietet ein Bild über 'Pilgram', das – wie es bei oberflächlicher Betrachtung erscheinen kann – mit dem Anspruch einer systematischen Bearbeitung auftritt, doch im Vergleich zu Vöge sowohl in den Argumentationsmethoden der Zuschreibungen, als auch in den Werken, die dem Bildhauer zugeschrieben werden, weichere Konsistenz hat und nur durch seinen nationalsozialistischen ideologischen Kontext etwas Neues bietet (3.3.1). Die Arbeit geht hier auf einige Thesen und Voraussetzungen Oettingers, die für die Pilgram-Frage nähere Bedeutung haben, besonders ein: auf diejenigen über die Person und die Tätigkeit von Michael Tichter, auf die arbeitsorganisatorischen Fragen um 'die Bildhauer von St. Stephan', auf die Beziehungen zwischen Bildhauerei und Bildschnitzerei (3.3.2).

Ich versuche die auf solcher Weise aufgemachte Frage im zweiten Hauptteil anhand drei Gruppen von Argumenten zu beantworten; alle drei weisen darauf hin, dass die Person Meisters Anton von dem Bildhauer, den er an seinen beiden Wiener Werken beschäftigte, zu trennen ist. Eine kurze, sich weitgehend an frühere Forschungsergebnisse anlehrende Untersuchung (4) der Bauzeichnungen, die zu den Kleinarchitekturen erhalten geblieben sind, zeigt, dass alle die Schwierigkeiten und Paradoxien, die in Bezug auf diese Zeichnungen bisher formuliert wurden, so am einfachsten gelöst werden können, wenn diese Blätter als Vorbereitungen zur Arbeit der Steinmetze, doch nicht als Werke des Kanzelskulpteurs gedeutet werden.

Es handelt sich primär um drei Blätter in der Sammlung der Wiener Akademie der bildenden Künste (4.2): Ak. 16855 wird im Einverständnis mit Johann Josef Böker (*Architektur der Gotik. Bestandskatalog der weltgrößten Sammlung an gotischen Baurissen der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Salzburg–Wien–München 2005, 148–149) für eine Vorlage zur Ausführung der Kanzel gehalten; Ak. 16834, das den Kanzelfuß darstellt, kann irgendeinen Präsentationszweck gehabt haben; Ak. 16856 scheint eine frühe Planungsphase des Orgelfußes zu dokumentieren. Alle drei sollen also von der Hand des Architekten, Meisters Anton entstammen, auf eine gemeinsame Attribution weist auch der übereinstimmende Zeichenstil hin, der aber schwer mit den Skulpturen in Einklang zu bringen ist. Diese Argumente begründen auch die Rückkehr zur herkömmlichen Datierung der Kanzel auf die erste Hälfte der 1510er Jahre (4.3). Zur Widerlegung der Datierung um 1500, die sich im letzten halben Jahrhundert verbreitete, werden die diesbezüglichen Begründungen revidiert sowie die regionale Nachfolge der Wiener Kanzel überblickt.

Die zweite Gruppe von Argumenten – welcher der größte Nachdruck und auch der größte Textumfang zufällt – geht von der Frage aus, ob die Arbeit des Wiener Bildhauers auch an den anderen Wirkungsstätten Meisters Anton nachzuweisen ist. Antons Bauwerke weisen sowohl in Neusohl (5) als auch in Brünn (6) zahlreiche, zum Teil anspruchsvolle Bildhauerarbeiten auf; die Neusohler haben bisher nur wenige und zögernde Versuche zum Aufspüren des Bildhauers ‘Pilgram’ angeregt, die Brüner sind dagegen seit Langem als Teil des etablierten Œuvres betrachtet. Die Zuschreibungen können m.E. in beiden Fällen widerlegt werden; die Figuren in Neusohl, bzw. in Brünn haben sogar untereinander – Wien einmal beiseitegelassen – keinen Kontakt. Meister Anton hat an jeder seiner Wirkungsstätten verschiedene – in den jeweiligen Städten auch mehrere – Bildhauerwerkstätte beschäftigt. Damit dieser Schluss angemessen belegt wird, sollen nicht nur die Unterschiede zwischen den Bildhauerarbeiten der einzelnen Städte aufgewiesen werden; man soll auch alternative Zuschreibungen vorschlagen, die den wirklichen stilistischen Kontext der Neusohler und der Brüner Figuren erkennbar machen.

Das Kapitel über Neusohl entspricht zum großen Teil meinen früheren Publikationen (bes. in: *Acta Historiae Artium* 47 [2006], 37–78), einige Aspekte aber, die für die Pilgram-Frage besondere Bedeutung haben, werden erst hier ausführlicher entfaltet. Das gilt vor allem für das Problem der hiesigen Tätigkeit Meisters Anton (5.2): Die Arbeit zieht den Schluss, dass sein Auftrag sich auf einige Planzeichnungen, eventuell auf die Vermittlung eines ausführenden Werkmeisters bezog, er brauchte aber nicht persönlich anwesend zu sein. Auf der Basis dieses Auftrags entstand dann eine Bauorganisation, die, ohne seinen engen Kontakt mit dem Brüner Meister zu bewahren, noch jahrzehntelang in der Region tätig war. Es kann nicht genau festgestellt werden, was nach den Plänen von Meister Anton entstand und wie groß der Freiraum war, den diese Pläne dem ausführenden Werkmeister überließen. Dieser dürfte zwar – sogar mit einigen weiteren Steinmetzen – ebenfalls aus Brünn nach Neusohl gekommen sein, doch die reiche figurale Ausstattung einiger der hiesigen Bauwerke weist nicht darauf hin, dass mit ihnen auch Bildhauer gekommen seien. Auch diejenigen Bildhauerarbeiten, die enger an die Bauten geknüpft sind, können stilistisch auf zwei Gruppen geteilt werden, und beide Gruppen sind tief in der Bildschnitzkunst der Region verankert: Die Konsolfiguren wurden in der Werkstatt des Pukanzer Hochaltars gefertigt (5.3), die komplexere stilistische Position der Ölberggruppe und der Konsolbüsten der Barbarakapelle kann durch eine mehr oder weniger temporäre Arbeitsorganisation erklärt werden, die neben anderen örtlichen Künstlern vor allem den Meister der Königsfiguren in der Ungarischen Nationalgalerie beschäftigte (5.4).

Das bietet auch die beste Gelegenheit zur Darlegung der Modellvorstellung (5.5), die im Zusammenhang mit den Produktionsstrukturen der Bildhauerei sowie mit den Möglichkeiten und Aufgaben der Stilkritik, d.h. durch die Zuschrei-

bungskategorien der Dissertation auch weiterhin verfolgt wird. Mein Diskussionspartner ist dabei vor allem das Modell der 'Meisterwerke massenhaft' hervorbringenden Großwerkstätte, bzw. die Grundannahme, die den leitenden Meister als Garanten eines beständigen Werkstattstils ansieht. Die Kritik demgegenüber stützt sich auf zwei Pfeilern: Einerseits auf Überlegungen über solche Werkstätte der Zeit, die gut dokumentiert sind und sich diesem Modell nicht anpassen, andererseits auf der Kritik jener Vorstellungen über die neuzeitliche Kunstauffassung und Werkstattpraxis, die für das Bild der 'florierenden Großwerkstätte' als dessen Gegenbild maßgebend waren. Als Ergebnis erscheinen die Kooperationsweisen von Künstlern im Spätmittelalter eher dynamisch und unberechenbar, und das legt nahe, die Terminologie unserer Zuschreibungen – statt Werkstattstilen, die aus dem persönlichen Stil des jeweiligen Werkstattleiters ausgehen – auf die disperse Verbreitung der Formen, auf die 'Familienähnlichkeiten' unter den Objekten zu gründen.

Im Vergleich zu den Neusohler Bildhauerarbeiten oder zu den Konsolköpfen des Brünner Judentors – die kaum als Werke von ausgelernten Bildhauern anzusehen sind (6.1) – scheinen die Zuschreibungsfragen um die Figuren des Brünner Rathausportals komplizierter zu sein. Die bisher für gesichert geglaubte Datierung dieses Portals auf 1511 wird durch die Abrechnungen der Brünner Stadtkammer von 1508 widerlegt, die den Arbeitsvorgang relativ genau verfolgen lassen (6.2). Das bestätigt zugleich die früher als hypothetisch behandelte Zuschreibung, indem Meister Anton in diesem Jahr als arbeitsleitender Ratssteinmetz nachgewiesen ist. Neben einigen technischen Parametern der Figuren (6.3) weist auch ihre stilkritische Untersuchung darauf hin, dass sie als Import von Wien nach Brünn gekommen sein können. In Wien zeigen sie nächste Verwandtschaft mit dem Stilkreis, der das Holdt-Epitaph, die Passionsfolge von der Domschatzkammer und das Dreifaltigkeitsrelief von Säusenstein – das nun zum ersten Mal hier gereiht wird (6.4.3) – umfasst (6.5). Da es zum großen Teil um mehrfigurige Reliefs geht, hat die Frage der Kompositionsvorlagen für die Bestimmung der möglichen Kriterien der Stilkritik eine große Bedeutung: Die Passionsfolge war grundsätzlich die Erneuerung einer Folge von Wandbildern, die einige Jahrzehnte früher an derselben Stelle gemalt wurde (6.4.2); die Holzschnitte des *Speculum passionis*, deren Vorlagenrolle auch früher schon bekannt war, dienten nur zur Aktualisierung dieses Musters. Mit den eigentlichen Vorzeichnungen, die die unterschiedlichen Kompositionsvorlagen zusammenführen sollten, wurde wohl ein Maler beauftragt, der am besten im Umfeld der Kopenhagener Zeichnung mit der Stephanusmarter zu suchen ist. Das macht auch eine – im Vergleich mit der bisher üblichen – frühere Datierung der Reliefs um 1510 möglich. Auch der untere Teil des Keckmann-Epitaphs, der nach Oettinger ebenfalls ein Werk 'Anton Pilgrams' sein sollte, zeigt mit diesem Stilkreis die nächsten Familienähnlichkeiten (6.4.4).

Das dritte Argument ruht auf einige neue Zuschreibungen, die den Bildhauer der Wiener Kanzel auch als Bildschnitzer vorstellen; dieser muss also eine Werkstatt unterhalten haben, die mit den Lebensdaten Meisters Anton nicht zu vereinbaren ist (7).

Die Bildwerke, um die es sich handelt, nehmen zum Teil unterschiedliche stilistische Positionen ein. Während der als flaches Relief ausgeführte Hl. Andreas – der für die Pilgramforschung bisher unbekannt war – im nächstmöglichen Zusammenhang mit den Kanzelfiguren steht (7.3), ist der entsprechende Zusammenhang im Fall der Rochusfigur im Wiener Dommuseum weniger eng, mehrere Charakteristika des Bildwerks weisen statt der Kirchenväter des Korbs eher in die Richtung des Meisterbildnisses unter der Kanzeltreppe (7.2). Das Meisterbildnis, das in der Detailbehandlung deutliche Unterschiede gegenüber der übrigen figuralen Ausstattung der Kanzel zeigt, wurde wohl gegen Ende der Arbeiten infolge einer Planänderung eingesetzt; die Ergebnisse seiner Analyse sind somit nicht auf eine frühere Phase in der Entwicklung des Bildhauers, sondern auf die stilistischen Schwankungen innerhalb der Werkstattproduktion zu beziehen.

Der dritte Hauptteil (8) fügt den erwähnten drei Argumenten ein viertes hinzu, er hat aber zugleich ausblickartigen Charakter. Hier schlage ich vor, den Bildhauer der Wiener Kanzel und des Orgelfußes mit dem Meister zu identifizieren, der für die Forschung – nach dem Dreifaltigkeitsaltar aus Wien – als 'Meister des Töpferaltars' bekannt ist und, da eines seiner Werke auch ein Monogramm trägt, in der Dissertation als 'Meister MT' erwähnt wird. Diese Identifizierung ist insofern ein Argument für die Zweiteilung des herkömmlichen Pilgram-Bildes, als zahlreiche Werke von Meister MT datiert u.zw. ausnahmslos später sind, als der *terminus ante quem* des Todes von Meister Anton. Doch die Verschmelzung der beiden Œuvres setzt einerseits voraus und gibt andererseits dazu Anregung, dass die Charakterisierung von 'beiden' Bildhauern auf neue Grundlagen gestellt, ihr künstlerisches und intellektuales Profil neu gezeichnet wird. Das würde eine monografische Bearbeitung verlangen, die Dissertation kann allerdings nur einige Aspekte anschneiden und die Begründung der Œuvre-Verschmelzung unternehmen.

Noch vor der Identifizierung mit dem Bildhauer der Kanzel werden zwei neu zugeschriebene Werke – beide aus Holz geschnitzt – dem Œuvre Meisters MT hinzugefügt: die Madonnenfigur der Wiener Rupertuskirche, die einen Typ von Donatello adaptiert (8.1.7), und das Heimsuchungsrelief der Moravská galerie (8.1.8). Die Einzelanalysen der Werke Meisters MT (8.1) stellen ihn als einen erfindungsreichen Künstler mit hohen intellektuellen Ansprüchen dar, der (bzw. dessen Werkstatt) sich aber parallel zu unterschiedlichen Kunstauffassungen anpassen konnte. Am Sierndorfer Hochaltar (8.1.4) und an den Passionsreliefs in Brünn (8.1.5) zeigt er sich als Erbe der spätmittelalterlichen Werkstattpraxis, diese Werke ermöglichen auch die Beobachtung von Qualitätsschwankungen innerhalb der Werkstatt. Das Kaltenmarcker-Epitaph ist dagegen als ein besonders anspruchsvoller Auftrag zu charakterisieren (8.1.2); dessen Inschrift lässt eine komplexe, auf die astrologischen Theorien der Zeit gebaute ikonografische Konzeption erkennen, deren bildhauerische Umsetzung auch vonseiten Meisters MT außergewöhnliche Kompetenzen verlangte. Der Bildhauer war mit ähnlichen Herausforderungen konfrontiert – und er fand ähnlich souveräne Lösungen – bei zwei weiteren Werken, die die theologischen Probleme der Gottesdarstellung entfalten: bei dem Hager–Huber-Epitaph (8.1.5) und dem Dreifaltigkeitsaltar aus Wien (8.1.6), dessen Auftraggeber – vom bisherigen Kenntnisstand abweichend – nicht in der Töpferzunft, sondern im Umfeld der Universität zu suchen ist.

Es ist eine für die Untersuchungen über Meister MT wichtige Frage, inwieweit die Renaissance-Umrahmungen seiner Werke darin einzubeziehen sind. Die Arbeit kommt zu dem Schluss (8.2), dass diese architektonischen Aufgaben nicht in seiner Werkstatt, sondern durch einen Spezialisten erledigt wurden; auf Meister MT können nur die Entwürfe gefallen sein, diese waren aber wohl so flüchtig, dass sie keine Vertrautheit mit der Morphologie der Renaissancearchitektur verlangten, die über die grafischen Vorlagen aus dem Wiener Buchschmuck der Zeit hinausgegangen wären. Während der Identifizierung des Bildhauers der Kanzel und Meisters MT (8.3) wird es noch einmal erkennbar, wie bewusst dieser Bildhauer seine Ausdrucksmittel gewählt hatte – so hat die stilkritische Analyse neben den Schwankungen der Werkstattproduktion auch mit willentlichem Stilpluralismus zu rechnen. Das gilt sowohl für seinen Faltenstil als auch für seine Physiognomien, wie es durch die Übernahme von gewissen Darstellungsformeln der zeitgenössischen Porträtmalerei und Porträtgrafik (8.1.1, 8.4.3) sowie durch die sinngerechte Verwendung von physiognomischen Theorien (8.4.1–2) bezeugt wird. Die Untersuchung dieses physiognomischen Stilpluralismus stellt in der Dissertation auch einen Endpunkt dar, der unmittelbar der Rezeptionsgeschichte der Wiener Meisterbildnisse, wie sie im Vögeschen Begriff der Selbstbildlichkeit kulminiert, gegenüberzustellen ist.

Publikationen des Verfassers im Themenkreis der Dissertation

- „Gotické umenie z bratislavských zbierok. Konceptia a odborná redakcia: Anton C. Glatz” (Buchbesprechung), in: *Művészettörténeti Értesítő* 51 (2002), S. 197–216.
- Katalogbeiträge, in: *Jankovich Miklós (1772–1846) gyűjteményei* (Ausst.-Kat., Budapest: Magyar Nemzeti Galéria), hrsg. von MIKÓ, Árpád, Budapest 2002, S. 296–299.
- „Niektoré aspekty sochárstva v Banskej Bystrici a okolí na prelome 15. a 16. storočia”, in: *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Gotika*, hrsg. von BURAN, Dušan, Bratislava 2003, S. 462–474.
- Katalogbeiträge, ebd., S. 653–655, 662–664, 669, 727–728, 757–761.
- „Die Ordnung der Welser Steinmetzbruderschaft von 1520”, in: *Festschrift 50 Jahre Musealverein Wels 1953–2003* (Jahrbuch des Musealvereines Wels 33), Wels 2004, S. 395–406.
- „Große Kunst »aus Hass und Neid«. Überlegungen zu Bauarbeiten und zur Ausstattung der Neusohler Pfarrkirche um 1500”, in: *Acta Historiae Artium* 47 (2006), S. 37–78.
- „Mária halála-dombormű Žywieczen, avagy újabb adalék a Garam-vidéki bányavárosok szobrászatához a 16. század elején”, in: „Ez világ, mint egy kert...” *Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére*, hrsg. von BUBRYÁK, Orsolya, Budapest 2010, S. 367–378.
- „A libetbányai Keresztrefeszítés-oltár”, in: *Művészettörténeti Értesítő* 60 (2011), S. 263–273.

Inhalt

| | | |
|----------|--|-----------|
| 1 | Einleitung | 4 |
| 1.1 | Forschungslage | 4 |
| 1.2 | Problemstellung und Aufbau der Arbeit | 6 |
| 2 | Schrifquellen über Meister Anton | 12 |
| 2.1 | Meister Anton in Brünn | 12 |
| 2.2 | Meister Anton in Wien | 15 |
| 2.3 | Der Name von Meister Anton | 21 |
| 3 | Die fortuna critica der Wiener Meisterbildnisse | 24 |
| 3.1 | Die Kanzel, der Orgelfuss und ihr Meister vor der kunstgeschichtlichen Rezeption | 24 |
| 3.1.1 | Die geschichtliche Überlieferungen der Steinmetze und Maurer | 25 |
| 3.1.2 | Barocke Historiografie und Urban Legends | 35 |
| 3.1.3 | Die archäologische Forschung | 40 |
| 3.2 | Der Pilgram-Aufsatz von Wilhelm Vöge | 46 |
| 3.2.1 | Der frühe und der späte Vöge, das Apollinische und das Dionysische | 46 |
| 3.2.2 | Vöges Gotik-Verständnis | 51 |
| 3.2.3 | Vöge und Michelangelo | 53 |
| 3.2.4 | Vöge und 'Pilgram' | 59 |
| 3.3 | Die Pilgram-Monografie von Karl Oettinger | 63 |
| 3.3.1 | Pilgrams Verwandlung | 63 |
| 3.3.2 | Die Bildhauer von St. Stephan? | 69 |
| 4 | Bauzeichnungen zur Kanzel und zum Orgelfuß | 73 |
| 4.1 | Problemstellung | 73 |
| 4.2 | Die Zeichnungen | 76 |
| 4.3 | Exkurs über die Datierung der Kanzel | 79 |
| 5 | Bau- und Bildhauerarbeiten der Neusohler Pfarrkirche um 1500 | 83 |
| 5.1 | Die Bautätigkeiten und deren Datierung | 83 |
| 5.2 | Die Rolle von Meister Anton für die Bauentwürfe | 89 |
| 5.3 | Die Konsolfiguren der Eleemosynariuskapelle | 96 |
| 5.4 | Die Konsolfiguren der Barbarakapelle und die Ölberggruppe | 100 |
| 5.4.1 | Einleitung | 100 |
| 5.4.2 | Stilistische Bruchlinien innerhalb der Werkkomplexe | 102 |
| 5.4.3 | Die engere Stilverwandtschaft der Neusohler Steinfiguren | 104 |
| 5.4.4 | Die Sachsendorfer Altäre und die weitere Stilverwandtschaft | 109 |
| 5.5 | Exkurs: Werkstattorganisation im Spätmittelalter und die Stilkritik | 112 |

| | | |
|----------|--|------------|
| 6 | Die Brüner Werke Meisters Anton und deren bildhauerische Ausstattung | 123 |
| 6.1 | Die Konsolen vom Judentor | 124 |
| 6.2 | Datierung und Zuschreibung des Rathausportals | 127 |
| 6.3 | Vorbemerkungen zu den Figuren des Rathausportals | 133 |
| 6.4 | Exkurs: Die Passionsreliefs von der Wiener Domschatzkammer und ihr Umkreis . . . | 134 |
| 6.4.1 | Forschungsgeschichtliche Einleitung | 135 |
| 6.4.2 | Die Vorlagen und der Entwerfer der Passionsreliefs | 137 |
| 6.4.3 | Der Bildhauer der Passionsreliefs | 143 |
| 6.4.4 | Das Keckmann-Epitaph | 147 |
| 6.5 | Die Figuren des Rathausportals im Kontext der Wiener Skulptur | 151 |
| 7 | Der Pseudo-Pilgram als Bildschnitzer | 155 |
| 7.1 | Frühere Zuschreibungen | 155 |
| 7.2 | Die Rochusfigur im Wiener Dommuseum und das Meisterbildnis an der Kanzel . . . | 158 |
| 7.3 | Das Andreasrelief in der Moravská galerie zu Brünn | 162 |
| 8 | Meister MT, der Pseudo-Pilgram | 165 |
| 8.1 | Die Werke | 166 |
| | Datierte Werke | 167 |
| 8.1.1 | Die Stifterbüsten in Sierndorf (1516) | 167 |
| 8.1.2 | Das Epitaph von Johannes Kaltenmarckter (1517) | 172 |
| 8.1.3 | Der Sierndorfer Hochaltar (1518) | 181 |
| 8.1.4 | Die Beweinigung (1518) und die Kreuzigung (1519) in Brünn | 186 |
| | Undatierte Werke | 188 |
| 8.1.5 | Das Epitaph von Georg Hager und Georg Huber | 188 |
| 8.1.6 | Der Dreifaltigkeitsaltar von Wien | 192 |
| | Neue Zuschreibungen | 198 |
| 8.1.7 | Die Madonnenfigur in der Wiener Rupertuskirche | 198 |
| 8.1.8 | Das Heimsuchungsrelief in der Moravská galerie zu Brünn | 200 |
| 8.2 | Bauornamentik an den Werken Meisters MT | 202 |
| 8.3 | Meister MT ist der Pseudo-Pilgram | 207 |
| 8.4 | Die Gesichter von Meister MT | 212 |
| 8.4.1 | Temperamentenlehre und Physiognomie an der Wiener Kanzel | 213 |
| 8.4.2 | Physiognomischer Stilpluralismus bei Meister MT | 219 |
| 8.4.3 | Meister MT und das humanistische Porträt | 222 |