

The background of the book cover is a detailed photograph of Gothic architecture, specifically the interior of a cathedral. It shows a large, ornate rib vault with intricate tracery and pinnacles. The lighting is warm, highlighting the textures of the stone and the depth of the carvings. In the upper left corner, there is a dark circular overlay containing the series title. At the bottom, there is a semi-transparent dark rectangle containing the authors' names and the subtitle, and a small logo on the left.

KOMPASS

OSTMITTELEUROPA

*Kritische Beiträge
zur Kulturgeschichte*

BAND 3

Meister Ludwig Peter Parler Anton Pilgram

Architekt und Bildhauer?
Zu einem Grundproblem der
Mediävistik



THORBECKE

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 Rüffer
und Gábor Endrődi*

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

<https://www.leibniz-gwzo.de/de/forschung/wissenstransfer-und-vernetzung/wissen-teilen>

Weitere interessante Lesetipps finden Sie unter:
www.thorbecke.de

Alle Rechte vorbehalten.

Unbefugte Nutzungen, wie etwa Vervielfältigung, Verbreitung, Speicherung oder Übertragung, können zivil- oder strafrechtlich verfolgt werden.

© 2021 Jan Thorbecke Verlag

Verlagsgruppe Patmos in der Schwabenverlag AG, Ostfildern

Umschlaggestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart

Umschlagabbildung: Wien, Stefansdom, Orgelfuß, um 1511

(Foto: Gábor Endrődi)

Redaktion: Markus Hörsch

Bildredaktion: Sarah Weiselowski, Stuttgart

Register: Marie Wickern

ISBN 978-3-7995-1515-3 (Print)

ISBN 978-3-7995-1526-9 (eBook)

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>	
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>	
Quellen, Inschriften und Meisterzeichen	211
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

Vorwort

Diesem Buch liegt eine jener einfachen Fragen zugrunde, die am schwierigsten zu beantworten sind: War Peter Parler, der berühmte Architekt des Prager Veitsdoms und vieler anderer Bauten, auch Bildhauer? Und weiter gefasst: Waren die mittelalterlichen Architekten, die Leiter der Großbaustellen, stets auch Steinmetzen und Bildhauer? Und von welcher Zeit an waren sie es möglicherweise nicht mehr?

Für Peter Parler schien das lange geklärt: er galt und gilt als einer der Bildhauer-Architekten von überragender Bedeutung.¹ Die plastische Qualität seiner Skulpturen fand sich nach dieser Auffassung ebenso in den von ihm neu entworfenen Teilen des Chores des Veitsdoms wieder und beides war als Beginn einer Parler- oder „Spätgotik“ zu verstehen.² Insbesondere mit dem zunehmenden Interesse an einer entmythologisierten Untersuchung der Sozialgeschichte des Architektenberufs³ wurden Stimmen laut, die im sich emanzipierenden Architekten mehr den intellektuellen Entwerfer, den Beherrscher der Geometrie, dargestellt mit Zirkel oder Maßscheit, herausgehoben durch bildliche Grabmäler und teils auch durch Erhebung in den Adelsrang, er-

1 SCHOCK-WERNER 1978/I, 8, nennt in ihrer konzisen Übersicht über die Parler-Sippe Peter ganz selbstverständlich als Bildhauer. Entsprechendes findet sich z. B. in den einschlägigen Kapiteln der „Festschrift“ BENEŠOVSKÁ/HLOBIL 1999, 16–22. – Einen Überblick über die Parler-Literatur bietet der Aufsatz von Jens Rüffer in diesem Band. – Die Arbeiten von Marc Carel Schurr (SCHURR 2003 und 2007) konzentrieren sich auf die Architektur. – Von den die komplexe Thematik bis ins Banale abschleifenden Wikipedia-Artikeln zu Peter Parler in deutscher und tschechischer Sprache ist zu schweigen. Sie sind ein deutliches Indiz dafür, dass die Hauptenergien des Fachs Kunstgeschichte heute in andere Richtungen fließen.

2 Schon LÍBAL 1978, 620, hat freilich darauf verwiesen, dass Peter Parler sehr wohl an die ältere Architektur, die er vorfand, anknüpfte und diese schöpferisch abwandelte.

3 Der Hauptvertreter in Deutschland war Dieter Kimpel (1942–2015): KIMPEL 1971, 1984, 1985, 1986, 1995/1996.

kennen wollten. Pavel Kalina vertrat diese Meinung, allerdings ohne allzu tiefgehende Quellenkritik, für Peter Parler und den Veitsdom.⁴ Sein Aufsatz blieb jedoch im Grunde ebenso thesenhaft wie der verherrlichende Geniekult früherer Generationen. Klarheit besteht nach wie vor nicht: Während Stefan Roller die stilistischen Verbindung zwischen einigen Skulpturen in Schwäbisch Gmünd, der Nürnberger Frauenkirche und den beiden Peter Parler zugeschriebenen Gräbern im Veitsdom, die Gerhard Schmidt mit scharfem Blick herausgearbeitet hatte,⁵ eher relativierte,⁶ meint der Autor dieser Zeilen doch eine Verbindung zu erkennen, die so eng ist, dass sie als Faktum in jede Argumentation einbezogen werden muss.⁷ Allerdings ist es tatsächlich die Frage: Genügen die Indizien der Schriftquellen und die genannten stilistischen Beobachtungen, um die Identität des Baumeisters Peter Parler mit einem diesem zumindest nahestehenden Bildhauer zu beweisen?

Komplexer und teilweise verwirrend ist die Forschungsgeschichte des Baumeisters und angeblichen Bildhauers Anton, genannt Pilgram. Ihm schrieb man einst künstlerisch eher mediokre, wenngleich sozialgeschichtlich höchst interessante Darstellungen von Bauleuten im Neckargebiet zu,⁸ die immerhin noch in den Bereich des Bauwesens gehören. Es hätten, gerade wenn man die all den Zuschreibungen zugrundeliegende Vorstellung von einer Künstlerpersönlichkeit ernst nimmt, früher Zweifel daran aufkommen müssen, dass dieser Bildhauer-Werkmeister dann am Ende seines Lebens ein herausragendes Werk wie die Kanzel des Wiener Stephansdoms geschaffen haben sollte. Dabei war hier ja die Zuschreibung noch am plausibelsten, da unterhalb der Kanzel das durch das Steinmetzzeichen identifizierbare Bildnis Pilgrams angebracht ist. Dass somit die zeit-

4 KALINA 1998.

5 SCHMIDT 1970/1992.

6 ROLLER 2004.

7 HÖRSCH 2019.

8 SCHNELLBACH 1930. – OETTINGER 1951. – KOEPF 1961. – Ein Überblick über den Forschungsstand vor den einen neuen Grund legenden Studien von Gábor Endrődi bei ISELER/LORENZ-RUPSCH/HÖRSCH 2013, 331–337.

weilige Zuschreibung des Falkners des Wiener Kunsthistorischen Museums⁹ und der 1496 datierten Grablegungsgruppe im Bayerischen Nationalmuseum München¹⁰ sowie weiterer Holzskulpturen auf schwankendem Grund ruhte, verwundert wenig – und die Zuschreibungsfrage dieser reizvollen kleinen Werke ist noch keineswegs geklärt, da man auch von der zeitweilig vermuteten Urheberschaft Hans Syfers wieder abzurücken scheint.

Das Eigenartige ist: Die enge inhaltliche wie technische Verbindung von Architektur und Skulptur, die mittelalterliche Kirchen in so typischer Weise prägt, stand im Grunde nicht so sehr im Zentrum des Forschungsinteresses wie es angemessen gewesen wäre. Dies ist, was nach den oben erwähnten historischen Zuschreibungen wie ein Paradoxon wirkt, die unselige Folge der sezierenden Zerlegung der Kunst und ihrer Geschichtsschreibung in Gattungen. So brachte auch der Münchner Hirmer-Verlag die bis heute grundlegenden Werke zur romanischen und gotischen Skulptur und Architektur¹¹ noch wie selbstverständlich getrennt heraus, obwohl Robert Suckale gern erzählte, eine Hauptmotivation für das mit Dieter Kimpel verfasste Buch zur gotischen Architektur sei es gewesen, verlässlichere Datierungen für die Skulptur zu gewinnen. Aber auch in diesem Buch kamen Fragen wie die Verknüpfung von Steinmetzhandwerk und Bildhauerei in den Bauhütten nicht ausführlich zur Sprache.

Aus den Ansätzen der 1970er und 80er Jahre sind dann hochbedeutende und umfassende Forschungs- und Publikationsprojekte erwachsen – die Habilitationsschrift von Peter Kurmann zur Westfassade der Kathedrale von Reims,¹² das Regensburger-Dom-Projekt von Achim Hubel und Manfred Schuller,¹³ an dem Peter Kurmann ebenfalls beteiligt war, die Untersuchungen zur

9 Kunstammer, Nr. 3968. – Ausst.-Kat. München 2006, 162f., Kat.-Nr. 27 (Matthias WENIGER).

10 Inv.-Nr. MA 1265. – Ausst.-Kat. München 2006, 160f., Kat.-Nr. 26 (M. WENIGER).

11 SAUERLÄNDER 1970. – RUPPRECHT 1984. – KIMPEL/SUCKALE 1985.

12 KURMANN 1987.

13 Publiziert im fünfbändigen Inventar HUBEL/SCHULLER 2010, 2012, 2013, 2014, 2016.

Bamberger Domkulptur,¹⁴ das Naumburg-Kolleg.¹⁵ In den letzten Jahren folgten, örtlich und institutionell in der Tradition Robert Suckales und Achim Hubels, die auf Portale mit Skulpturenschmuck fokussierten Projekte unter Stephan Albrecht an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg.¹⁶ Sie konnten zuletzt wesentliche Kenntnisse zur inzwischen aufs Schwerste brandgeschädigten Kathedrale Notre-Dame in Paris beitragen.

Drei deutsche Begründer und Hauptvertreter dieser Forschungsrichtung – Dieter Kimpel, Willibald Sauerländer und Robert Suckale – sind inzwischen verstorben. Scheint insbesondere der Ansatz, sich mit einer gewissermaßen archäologischen oder philologischen und zudem naturwissenschaftlich untermauerten Genauigkeit den Objekten zu nähern, heute zu kosten- und zeintensiv oder gar „abgearbeitet“? Es ist nicht zu hoffen, denn es gibt noch viel zu tun. Wie überall fächern sich die Forschungsinteressen immer detailfreudiger auf. Dies ist die Folge des Dahinsterbens der großen Ideen und Ideologien innerhalb der Fachwelt, das in den Bereichen der Archäologie, der Bau- und Quellenforschung einem eher auf das Einzelobjekt und dessen unendliche Facetten bezogenen Blick weichen musste. Die vielseitige Aussagekraft so großer und kompliziert zu erfassender Objekte, wie es z. B. Großkirchen nun einmal sind, im Detail zu erforschen, ist aufwändig, doch lohnend. Es gibt weiterhin Kenntnislücken, auch wenn gerade in Mitteleuropa mit neuen Inventaren die überaus nützliche Basis für jegliche weitere Forschung geschaffen wurde – und dies teils in relativer kurzer Zeit und mit beachtlicher Tiefe, wie es diejenigen der Dome von Magdeburg und Naumburg belegen.¹⁷ Das Inventar des Bamberger Doms hatte eine sehr lange Vorbereitungszeit – und wirkt daher an manchen Stellen sogar mit Ausdeutungen überfrachtet.¹⁸ In

14 U. a. HUBEL 2005/II. – HUBEL 2006. – HARTLEITNER 2011. – HUBEL 2011/II. – HUBEL 2011/III.

15 DANZL 2012. – JELSCHESKI 2012. – Naumburg Kolleg 2013. – BÖMER 2014. – JELSCHESKI 2015. – DUDZIŃSKI 2018.

16 ALBRECHT/BREITLING/DREWELLO 2019.

17 BRANDL/FORSTER 2011. – BRANDL/LUDWIG/RITTER 2018.

18 EXNER 2015. – Eine treffende Kritik, vor allem der Behandlung der berühmten Domskulptur, bei der man hinter dem Forschungsstand

Prag beschäftigt sich Ivo Hlobil praktisch lebenslang mit Fragen der „parlerischen“ Skulptur,¹⁹ und zuletzt erschien eine zweibändige Monografie über den Veitsdom.²⁰

Solche Bestandsaufnahmen sind freilich „nur“ die Basis im Hinblick auf Fragen wie die hier angesprochenen, die ja nur dann über den Forschungsstand hinausführen können, wenn die jeder Wissenschaft zugrundeliegenden Vorannahmen und Ideologeme durchleuchtet werden, wenn methodisch breit und historisch fundiert, zugleich detailliert und zielgerichtet vorgegangen wird. Insbesondere die Verbindung der archäologisch-genauen bau- und kunsttechnologischen Untersuchungen mit historischen und auch formalen kunsthistorischen Analysen dürfte am meisten Erfolg versprechen.

Es ist ein Anliegen der Reihe Kompass Ostmitteleuropa in-
nezuhalten, Sachlagen und -fragen zu diskutieren, Perspektiven zu öffnen. Die Reihe soll, derzeit im Rahmen des von der Leibniz-Gemeinschaft geförderten SAW-Projekts „Enhancing the Visibility within the Research Region: Leibniz-GWZO in Prague“, auch künftig ein weites publizistisches Feld bestellen. Die Themen werden, stets bezogen auf den Forschungsraum des Leibniz-Instituts für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO) und in enger Kooperation mit der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik (AV ČR), unterschiedlichen Bereichen angehören und diese somit in einer hoffentlich bunten und interessanten Abfolge verbinden: Quellen, auf denen alles historische Wissen beruht und aus denen historische Interpretation zu schöpfen hat,²¹ Fragen aktueller Forschung, essayistische Annäherung an kulturgeschichtliche, geistes- und wissenschaftsgeschichtliche Phänomene²² und nicht zuletzt auch die Diskussion aktueller Probleme der Kulturpolitik und der mit Wissenstransfer befassten Institutionen und Medien.

zurückblieb, bei SUCKALE 2016.

19 Vgl. u. a. HLOBIL 2006, mit Verweisen auf die älteren Beiträge.

20 MAŘÍKOVÁ-KUBKOVÁ 2019.

21 Vgl. schon ISELER/LORENZ-RUPSCH/HÖRSCH 2013.

22 Vgl. schon BARTLOVÁ 2016.

Der Name der Reihe gibt keine Richtung vor, in die man zu gehen oder zu denken hätte, denn das tut ein Kompass nicht. Er zeigt nur, wo Norden ist – und ermöglicht dann Richtungsentscheidungen. Die Orientierung bleibt dem Wegesucher überlassen. Die Themenfelder bilden den einen Teil des inhärenten Kompass' der Reihe, den anderen jene Tugenden der Aufklärung, um die man heute, wie es scheint, kämpfen muss: Gedankenfreiheit und kritische Wissensbildung, Beachtung der historischen Angemessenheit und eine transnational-offene Weltsicht. Es gibt diese Tugenden selbstverständlich, aber man muss sie in einer Zeit des medialen Dauergetöses deutlicher benennen. Und dies nicht allein durch die Teilnahme am medialen Diskurs, sondern auch durch das Medium des Buchs – das im besten Fall eine Insel darstellt, die ein bisschen genauer und sorgfältiger gestaltet ist, und die als Haptisch-Greifbares zu einer längeren Lese- und Denkpause einlädt, möglicherweise sogar lange nach ihrem Erscheinen.

Unter dieser Prämisse lässt der vorliegende Band nun, mit Blick auf das Zentrum Europas, drei aktuelle wissenschaftliche Positionen zu Wort kommen. Einen Überblick über die Ergebnisse in jahrzehntelanger Arbeit an den Objekten durchgeführten Untersuchungen gibt, mit dem Fokus auf der Grundfrage, Achim Hubel. Auch wenn seine Darlegung den beiden folgenden, spezielleren Beiträgen von Jens Rüffer und Gábor Endrődi in Manchem widerspricht, so lässt sich aus dieser Spannung gewiss Gewinn ziehen. Mit diesen Autoren konnten brillante, erfahrene Wissenschaftler unterschiedlicher Generationen gewonnen werden, dabei jeweils überzeugte und eloquente Verfechter ihrer Standpunkte. Wir danken ihnen herzlich für die Mitarbeit, insbesondere auch für die Geduld während der Vorbereitungszeit. Nicht zuletzt geht unser Dank aber an den Verlag Thorbecke, der in den schwierigen Zeiten der Corona-Pandemie dieses Werk am Ende in kurzer Zeit und in bestmöglicher Zusammenarbeit erscheinen ließ.

Markus Hörsch im Namen der Herausgeber

Oktober 2020

Der Bildhauer als Baumeister – der Baumeister als Bildhauer? Die Vernetzung der Gattungen in den gotischen Dombauhütten

Achim Hubel

Mit der Entdeckung der Gotik im späten 18. Jahrhundert verband sich von Anfang an die Überzeugung, die überwältigenden Kathedralen seien jeweils von einem genialen Künstler gebaut und geschmückt worden. Johann Wolfgang von Goethe hat sich 1771 in seinem Lobpreis des Straßburger Münsters sogar so weit verstiegen, dass er den Dombaumeister Erwin von Steinbach „*heiliger Erwin*“ nannte.¹ Die spätere Entfaltung des Faches Kunstgeschichte führte ab etwa 1900 zu einer zunehmenden Spezialisierung, nicht nur in Bezug auf Zeiten und Länder, sondern in besonderem Maß auch auf Gattungen. So konzentrierten sich die Fachleute auf Architektur, Plastik, Malerei, Glasmalerei, Buchmalerei, Goldschmiedekunst, Textilkunst und weitere, als „Kunstgewerbe“ bezeichnete Gebiete. Damit entschwand zunehmend die Erkenntnis, dass beispielsweise die eben genannten Gattungen alle in einer mittelalterlichen Kathedrale vereinigt waren. Stattdessen erschienen Standardwerke, die sich mit der gotischen Plastik in Frankreich oder der gotischen Architektur in Frankreich oder Deutschland beschäftigten, jeweils ohne die gleichzeitige Architektur bzw. Plastik aller genannten Denkmäler zu berücksichtigen.² Auch die Kunstmuseen unterstützten diesen Trend, indem sie fast immer ihre Objekte nach Gattungen getrennt präsentierten. In jüngster Zeit mehren sich jedoch die Zweifel an dieser einseitigen Betrachtungsweise. In den Museen

1 GOETHE/HUSE 1984, 24.

2 Z.B. SAUERLÄNDER 1970. – KIMPEL/SUCKALE 1985. – NUSSBAUM 1994.

werden Neuaufstellungen der Bestände mit gattungsübergreifenden Präsentationen erprobt. Die schon lange bekannte Tatsache, dass Maler auch Entwürfe für Glasfenster oder Goldschmiedekunst lieferten, Bildhauer Modelle für Silberstatuen der Goldschmiede anfertigten, Buchmaler ebenso Tafelbilder schufen, Steinmetze auch Holzfiguren schnitzten, Maler die Figuren der Bildhauer farbig fassten, die Baumeister der Kathedralen auch als Bildhauer ausgebildet waren usw., führen zwangsläufig zu der Frage, ob die durch die Gattungen gesetzten Grenzen nicht grundlegend geöffnet werden sollten. Im Folgenden soll deshalb das Verhältnis von Baumeistern und Bildhauern in den gotischen Dom- und Münsterbauhütten untersucht werden.

Bamberg und Straßburg

In Deutschland lag der Schwerpunkt der Arbeiten für den Neubau einer Kathedrale bis zum Ende der Romanik auf der Fertigstellung der Architektur. Die zum Schmuck gewünschte Bauplastik (Kapitelle, Schlusssteine, Ornament- oder Laubwerkfrieze, Gesimse usw.) dürfte von den Steinmetzen der Bauhütte angefertigt worden sein, deren Ausbildung solche Aufgaben einschloss. Größere Skulpturenaufträge oder gar Figurenportale waren nicht die Regel; es gibt genügend Dome, die keinerlei figürlichen Schmuck am Bau zeigen (Speyer, Mainz, Worms, Braunschweig, Bremen, Fritzlar, Osnabrück usw.). Auch für den Neubau des Bamberger Doms, der nach dem Brand des Heinrichsdoms 1189 zügig in Angriff genommen wurde,³ war zunächst keine figürliche Plastik geplant, wie das älteste Portal, die sog. Adamspforte im Erdgeschoß des Nordostturms beweist. Erst als man um 1200 die oberen Partien der sog. Gnadenpforte am Südostturm erreicht hatte, beschloss man – nach einer Planänderung – den Schmuck durch figürliche Reliefs mit Gewändekapitellen und einem Tympanon. Die im Jahr 1200 erfolgte Heiligsprechung der Kaiserin Kunigunde, die im Tympanon bereits mit Nimbus dargestellt ist, dürfte den Entschluss beflügelt haben. Seitdem existierte neben der Dombauhütte die sog. ältere Bildhauerwerkstatt,

3 HUBEL/SCHULLER 2003.



Abb. 1 Bamberg, Dom, Fürstenportal. Ausschnitt mit Tympanon und Gewändeskulpturen (Foto: Achim Hubel, Regensburg)

die im Anschluss an die Gnadenporte die Chorschrankenreliefs im südlichen und nördlichen Seitenschiff des Ostchors schuf, wahrscheinlich auch andere Teile der Ausstattung (z. B. am Lettner) anfertigte und zuletzt um 1224/25 die Gewändefiguren des sog. Fürstenportals in Angriff nahm (Abb. 1).⁴ Alle Portalfiguren des östlichen Gewändes und die inneren drei Figurenpaare des westlichen Gewändes konnten unter der Leitung des führenden Bildhauers vollendet werden. Wahrscheinlich hatte dieser auch die Arbeit an dem großen Tympanonrelief bereits begonnen. Dann stockte die Produktion – aus uns nicht bekannten Gründen – plötzlich. Die Bauhütte arbeitete jedoch weiter und stellte die untere Hälfte des Gewändes mit den Säulenschäften fertig, ließ aber dann den Platz der hier erforderlichen restlichen Gewändefiguren frei und zog dafür die Portalstirnwand und die Seitenwand hoch, so dass man die Nordwand des Seitenschiffs weiterbauen konnte.

4 HUBEL 2005/II.



Abb. 2 Bamberg, Dom, Baldachin über der Skulptur der Maria. Turmmodell nach dem Vorbild der Kathedrale von Laon (ex: BOECK 1960, Taf. 48)

Als dann die neue Bildhauerwerkstatt zur Verfügung stand, die direkt aus Reims gekommen sein muss, stellte diese die fehlenden drei Figurenpaare her, die nachträglich eingesetzt worden sind.⁵ Diese sog. „jüngere“ Werkstatt brachte das ganze Repertoire der zeitgenössischen französischen Gotik mit, wie man den Figuren und – bezüglich der Architektur – den Baldachinen ablesen kann (Abb. 2), aber sie hatte keinerlei Einfluss auf die Baugestalt des Doms, die unverändert in den spätromanischen Formen weitergeführt wurde. Zur Ironie der Geschichte gehört es, dass erst bei den Obergeschossen der Westtürme des Bamberger Doms Bauformen aufgegriffen wurden, die von der jüngeren Werkstatt schon viel früher vorgegeben waren (Turmaufsatz des Baldachins der Maria im nördlichen Seitenschiff, Abb. 2), – aber zu diesem Zeitpunkt weilten die Bildhauer längst nicht mehr in Bamberg.⁶ Diese Sachverhalte bestätigen nachdrücklich, dass damals nicht nur der Stil der deutschen – in Bamberg noch spätromanischen – Architektur und der gleichzeitigen französischen

5 SCHULLER/CASTON/ECK u. a. 1993, 74–90.

6 HUBEL 2006.

– längst gotischen – Kunst differierte, sondern dass auch grundlegende Unterschiede in der Organisation der Dombauhütten aufeinander prallten. In Frankreich wurden seit etwa 1140 die monumentalen Kirchenbauten der Gotik von Anfang an mit einer Fülle von figürlichen Skulpturen und Reliefs geplant (Paris, Saint-Denis, Chartres, Sens). Das erforderte eine straffe und effiziente Organisation in der jeweiligen Bauhütte, da die Architekturglieder und die Skulpturen parallel fertiggestellt werden mussten, um gleichzeitig versetzt werden zu können. Darüber hinaus wandelte sich wie bei der Architektur auch bei der Plastik der Stil so grundlegend, dass von einem gattungsübergreifenden Stil der Gotik gesprochen werden kann. In diesen Bauhütten mussten alle beteiligten Mitarbeiter konsequent zusammenarbeiten, was man sich nur unter der Leitung einer Künstlerpersönlichkeit vorstellen kann, die sämtliche Kompetenzen besaß und für die gesamte Baustelle die Verantwortung trug.

Man kann sich gut vorstellen, welche Probleme die aus Reims kommenden Bildhauer in Bamberg erwarteten. Sie fanden eine traditionelle, aus Steinmetzen bestehende Bauhütte vor, für die Skulpturen zur Ausstattung, nicht zur Architektur gehörten. Die Zusammenarbeit der Bildhauer und Steinmetze dürfte auch nur etwa fünf Jahre gut gegangen sein, in dem Zeitraum von etwa 1225 bis um oder kurz nach 1230. Das meines Erachtens geplante, monumentale Grabmal für Papst Clemens II. kam nicht mehr zur Vollendung; der schon fertige Figurenzyklus (Tumba des Papstes, die Grabfigur, die Skulpturen von Maria, Elisabeth, St. Dionysius und Kronenengel) wurde teilweise ikonografisch umgedeutet und verstreut im Dom aufgestellt,⁷ die Bildhauer wurden alle entlassen. Die bedeutende, überlebensgroße Skulptur der Elisabeth (Abb. 3) könnte die Vermutung einer unschönen Beendigung des Arbeitsverhältnisses bestätigen: Sie wurde nämlich unmittelbar nach der Fertigstellung und noch vor der farbigen Bemalung schwer beschädigt, und zwar durch Gewalteinwirkung von hinten, etwa durch einen brutalen Schlag gegen den Rücken oder indem die Figur mit großer Wucht umgeworfen



Abb. 3 Bamberg, Dom,
Elisabeth (ex: BOECK 1960,
Taf. 20)

wurde, so dass sie auf den Rücken fiel. Sie zerbrach in 15 Einzelteile und musste dann mühsam wieder zusammengeklebt werden.⁸ Und anschließend verzichtete das Domkapitel bis zur Fertigstellung des Doms auf jeden figürlichen Schmuck am Bauwerk.

Etwa gleichzeitig mit Bamberg kam es am Straßburger Münster zu einer ähnlichen Situation, als beim Bau des Südquerhauses eine Planänderung vorgenommen wurde, für die man

8 HARTLEITNER 2011, 47–52.

eine französisch geschulte Bildhauerwerkstatt berief. Der überzeugenden bauforscherischen Analyse von Ilona Dudzinski verdanken wir eine genaue Kenntnis der damaligen Vorgänge.⁹ Nachdem zwischen 1181 und 1188 der Chor und die Vierung des Münsters in ihren spätromanischen Bauformen fertiggestellt waren, kam als nächster Bauteil das Querhaus an die Reihe. Zuerst wurde bis gegen 1210 der Nordflügel des Querhauses errichtet; anschließend wandte man sich dem Südflügel zu. Dieser war in den unteren Partien einschließlich des Doppelportals bereits begonnen worden, als die genannte, entscheidende Planänderung stattfand. Wie in Bamberg hatte das Domkapitel registriert, welche künstlerische Qualität und welche inhaltlichen Innovationen die gotische Architektur und Plastik in Frankreich damals längst erreicht hatten. Vielleicht gab die Weihe des Straßburger Bischofs Heinrich von Vehrigen im Jahr 1207 durch den Erzbischof von Sens den Ausschlag, als der Bischof und sein Gefolge die Pracht der dortigen Kathedrale sahen, die nach dem Baubeginn 1140 schon 1168 sehr weit gediehen war; die Westfassade wurde aber erst nach einem Brand 1184 begonnen.¹⁰ Bei der Bischofsweihe 1207 dürften die drei Portale mit ihrem aufwendigen Figurenschmuck fast vollendet gewesen sein. So verwundert es nicht, dass die zwischen 1210 und 1220 nach Straßburg berufenen Bildhauer von Sens her kamen, wahrscheinlich aber auch von Chartres beeinflusst waren.¹¹

Gegenüber Bamberg gab es aber nun in Straßburg einen wesentlichen Unterschied: In Bamberg schufen die aus Reims gekommenen Künstler ausschließlich Skulpturen, die das Fürstenportal, die Adamspforte und das Innere des Doms schmückten. Dagegen wurde die Architektur völlig unverändert in den alttümlichen Formen weitergebaut. Der verantwortliche Dombaumeister blieb also im Amt, war ausschließlich für den Bau verantwortlich und ließ sich von den Kenntnissen der jüngeren Werkstatt – auch was die Architektur betraf – nicht im Gerings-

9 DUDZINSKI 2019.

10 KIMPEL/SUCKALE 1985, 93–100, 540.

11 SAUERLÄNDER 1970, 49, 99–102 (Sens), 51, 124f. (Straßburg). – BENGEL 1996. – BENGEL/NOHLEN/POTIER 2014, 27–29.



Abb. 4 Straßburg, Münster, Südquerhaus, Portale (ex: Ausst.-Kat. Naumburg 2011, I, 395, Abb. 18)

ten beeinflussen. Auch auf das erwähnte, unrühmliche Ende der Zusammenarbeit mit den Bildhauern könnte er hingewirkt haben. In Straßburg dagegen griff die neue Werkstatt erheblich in die schon vorgefundenen Bauteile des Südquerhauses ein. Sie sah ein umfangreiches figürliches Programm für das Doppelportal vor, einschließlich größerer Tympanonreliefs und Türstürze (Abb. 4). Da aber die Portalarchitektur damals schon weitgehend aufgerichtet war, mussten erhebliche Abarbeitungen vorgenommen werden, um die deutlich breiteren und höheren Tympana und die Türsturzreliefs einsetzen zu können. Dies war beim westlichen Portal mit dem Tympanonrelief des Marientods besonders schwierig, da die Archivoltbögen schon versetzt waren und deshalb vor Ort mühsam abgearbeitet werden mussten, was man bis heute an den seitlichen Fehlstellen sieht. Für das östliche Portal waren die Archivoltbögen ebenfalls schon fertig gemeißelt, aber noch nicht versetzt, so dass die nötigen Abarbeitungen noch am Werkplatz erfolgen konnten. Auch das Schutzdach über dem Doppelportal war ursprünglich nicht vorgesehen. Die Konsolen hierfür wurden aber direkt über den Entlastungsbögen des

Doppelportals bereits mit eingebaut, so dass auch diese Planänderung noch während der Fertigstellung des Portalgeschosses erfolgte.¹²

Im Rahmen des Planwechsels wurde das Doppelportal zusätzlich um die monumentalen Skulpturen bereichert, die es in ein prächtiges Figurenportal verwandelten. So kamen die Figur König Salomons und das Weltenrichter-Relief nachträglich an den Wandstreifen zwischen den Portalen sowie die Figuren von Ecclesia und Synagoge an die Flächen unter den Entlastungsbögen. Auch die Figuren der zwölf Apostel wurden erst später für die Gewände der beiden Portalöffnungen geschaffen und versetzt.¹³ Ilona Dudzinski sieht den Planwechsel, der mit dem Eintreffen der französisch geschulten Werkleute kam und der viele, meist kleinere Eingriffe in den schon vorhandenen Bestand erforderlich machte, als das Ergebnis einer harmonischen Zusammenarbeit der „älteren“ mit der „jüngeren“ Werkstatt.¹⁴ Das kann durchaus der Fall gewesen sein, aber das erklärt nicht den elementaren Unterschied zum Umgang mit der jüngeren Werkstatt in Bamberg. Während nämlich in Bamberg der Stil der Architektur auch nach dem Eintreffen der französischen Werkleute unverändert an den spätromanischen Bauformen festhielt, wandelte sich in Straßburg auch der Stil der Architektur wesentlich. Dazu gehörte die erstaunliche Idee, den tragenden Mittelpfeiler des Südquerhauses in drei Etagen mit gotischen Figuren zu bestücken, die das Jüngste Gericht darstellen (Abb. 5). Außerdem konzipierte die neue Werkstatt ein achteiliges Kreuzrippengewölbe über dem Pfeiler und begann mit den unteren Partien der ersten beiden Joche des Langhauses. Ab etwa 1235 vollendete ein neuer Dombaumeister diese beiden Joche und schuf auch den Lettner mit reicher figürlicher Ausstattung. Diesmal zeigten Architektur und Skulptur komplett den Stil der französischen Gotik der Île-de-France.

12 DUDZINSKI 2019, 25–35.

13 Vgl. den Kupferstich der Portalanlage von Isaak Brunn von 1617. BENGEL 1996, 153.

14 DUDZINSKI 2019, 40.



Abb. 5 Straßburg, Münster, Südquerhaus, Engelspeiler (ex: Ausst.-Kat. Naumburg 2011, I, 383, Abb. 2)

Die Unterschiede zwischen Bamberg und Straßburg lassen sich meines Erachtens nur dadurch erklären, dass in Bamberg – wie erwähnt – der Dombaumeister nach 1225 im Amt blieb und

seine Baupläne unbeirrt weiterführte, während in Straßburg mit dem Eintreffen der französisch geschulten Werkleute vor 1220 ein neuer Dombaumeister ernannt worden sein muss. Diesem oblag die Gesamtverantwortung für das Bauvorhaben. Im Gegensatz zu den Baumeistern der romanischen Tradition zeichneten sich die Dombauhütten der französischen Gotik durch eine enge Werkstattgemeinschaft von Steinmetzen und Bildhauern aus. Da die Ausbildung der Lehrlinge und Gesellen ausschließlich in den Bauhütten erfolgte, wurden die Mitarbeiter systematisch mit den Aufgaben vertraut gemacht, vom Herstellen der einfachen Steinquader über schwierigere Ornamentteile wie Maßwerke oder Gesimse bis hin zu Kapitellen, Konsolen, Friesen mit Pflanzenschmuck („Laubschläger“). Zu den anspruchsvollsten Aufgaben gehörten Entwurf und Ausführung der figürlichen Skulpturen und die Planung der Architektur, die dem Dombaumeister vorbehalten waren. Dabei hat er sicher die begabtesten Gesellen herangezogen – sowohl zu seiner Unterstützung als auch zur letzten Stufe der Ausbildung.¹⁵

Leider fehlen Untersuchungen zum Verhältnis von Architekt und Bildhauer in der französischen Gotik weitgehend. Zwar schrieb Dieter Kimpel in der Einleitung zu seiner Dissertation über die Architektur und Skulptur der Querhausarme von Notre-Dame zu Paris (ca. 1245–1267), dass *„...wir von der Hüttenpraxis des 13. Jahrhunderts immerhin soviel wissen, daß Architektur und Skulptur nicht nur technisch sondern oft auch personal die am engsten verbundenen Kunstgattungen waren“*.¹⁶ In seiner Arbeit unterscheidet er aber auf stilkritischem Weg zwischen vier „Meistern“, die mit ihren Werkstätten die Figuren an beiden Querhausarmen geschaffen hätten. Er sieht enge Zusammenhänge zwischen dem „Madonnenmeister“ und dem Architekten Jean de Chelles, und stellt die Frage: *„Haben wir es hier mit einer Personalunion zu tun, mit einem Bildhauer-Architekten? So verlockend solche Hypothesen auch sein mögen, eine endgültige Antwort wird sich kaum je geben lassen“*.¹⁷ Und bei den Archivoltenfi-

15 SCHOCK-WERNER 1978/II, 57.

16 KIMPEL 1971, 19.

17 KIMPEL 1971, 151.

guren des Nordquerhausportals stellt er ein gemeinsames Kompositionsprinzip fest: „*Ich möchte deshalb meinen, daß es auf den Architekten oder den (vielleicht mit ihm identischen) leitenden Bildhauer zurückgeht, d.h. aber auf den Madonnenmeister*“.¹⁸ Zwischen dem Architekten Pierre de Montreuil und den Bildhauern in den oberen Teilen des Südquerhausarms findet Kimpel dagegen keine Gemeinsamkeiten. In dem herausragenden Standardwerk von Dieter Kimpel und Robert Suckale über die gotische Architektur Frankreichs findet sich keinerlei Hinweis auf die Rolle der Bildhauer und ihre Stellung in den Bauhütten.¹⁹ Das verwundert umso mehr, als die gewaltigen Aufgaben der Kathedralbauten eine absolut enge Zusammenarbeit zwischen den Baumeistern und den Bildhauern voraussetzten – sonst wäre die gerade in Frankreich oft erzielte Baugeschwindigkeit niemals zu halten gewesen.

Jedenfalls übernahm ein in Frankreich perfekt ausgebildeter ‘Artifex’ zwischen 1210 und 1220 die Leitung der Straßburger Dombauhütte. Schon die Umgestaltung der Architektur des schon begonnenen Doppelportals macht deutlich, dass der neue Dombaumeister nicht nur ein herausragender Bildhauer war, der zusammen mit seiner Werkstatt die berühmten Skulpturen des Südquerhauses schuf, sondern der auch als Architekt die entscheidenden Vorgaben lieferte. Er war auch der alleinige Auftraggeber sowohl für die von ihm mitgebrachten französischen Mitarbeiter als auch für die Steinmetze der älteren Werkstatt. Vollends beweist der Weltgerichtspfeiler (auch Engelspfeiler genannt) die Einheit von Architekt und Bildhauer. Wer den Mut hatte, den nach dem Vorbild von Chartres entworfenen achteckigen, kantonierten Mittelpfeiler des Südquerhauses so außergewöhnlich schlank zu halten, musste hervorragende statische Kenntnisse besitzen. Außerdem belegte er die Pfeilerschrägen mit zusätzlichen Runddiensten und ließ sie mit Säulenfiguren verschmelzen, die mit Kapitellen und Baldachinen in drei Registern übereinander stehen. Noch heute staunt man über die Kühnheit, den schlanken, 18 m hohen Pfeiler zusätzlich mit 12 Figuren

18 KIMPEL 1971, 157.

19 KIMPEL/SUCKALE 1985.

zu belasten, die von den überlebensgroßen Evangelisten (Höhe 1,90 m) über die etwas kleineren Posaunenengel (Höhe 1,76 m) bis zu den wieder überlebensgroßen Figuren des obersten Registers (Höhe 2,00 m) reichen.²⁰ Die oft beschriebene einzigartige Verschmelzung von Pfeilerarchitektur, Skulpturen, Kapitellen und Baldachinen kann nur von einem 'Artifex' entworfen worden sein, der alle Gattungen beherrschte, wie schon Hartmut Krohm 1996 formulierte: *„An entscheidender Stelle wird sichtbar, daß zwischen Figurenausstattung und architektonischem Konzept eine sehr enge Verbindung besteht: der Engelspfeiler gilt als Invention eines hochbedeutenden Architekten. Konzeptionelle Kohärenz und qualitativer Maßstab legen indessen den Gedanken nahe, daß Baumeister und Bildhauer, die zumindest demselben Werktrupp angehört haben müssen, ein und dieselbe Person gewesen sein könnten.“*²¹ 2012 konkretisierte Sabine Bengel diese Vermutung noch deutlicher: *„Die Skulpturen sind jeweils in den architektonischen Kontext eingebunden und agieren in ihm. In Straßburg tragen auch die zahlreichen Atlantenkonsolen, Wasserspeier und vegetabilen Friese und Konsolen zur Verlebendigung der Architektur bei. All dies zeigt, dass es sich bei dem Architekten und dem Konzeptioner der Bildwerke um ein und dieselbe Person handelt, also um einen Bildhauer-Architekten.“*²²

Leider sind die Rechnungsbücher der Straßburger Dombauhütte erst ab 1414 erhalten, sodass zu der Werkstattstruktur des frühen 13. Jahrhunderts keine Quellen vorliegen.²³ Man kann aber wohl vermuten, dass sich die Organisation der Dombauhütte im Lauf der Jahrhunderte nicht wesentlich geändert hat; es ging ja im Grund auch immer um die gleichen Arbeitsabläufe. Jedenfalls war nach den Rechnungen des 15. Jahrhunderts der Straßburger Dombaumeister der alleinige Verantwortliche für den Bau, der sich um die Verteilung der Aufgaben und die Anleitung der Gesellen, aber auch um die zukünftige Gestaltung des

20 SCHULTE-FISCHEDICK 1996, 170.

21 KROHM 1996/II, 187f.

22 BENDEL 2011, 392.

23 SCHOCK-WERNER 1983, 248f. (Aufstellung der erhaltenen Rechnungsbücher).

Bauwerks und seinen Schmuck zu kümmern hatte. Angesichts dieser Leitungsaufgabe verwundert es nicht, dass er das mit Abstand am besten bezahlte Mitglied der Bauhütte war, der auch als einziger fest angestellt und mit einem festen Jahresgehalt versehen war. Die Vergütungen des Jahreslohns (20 Pfund), des regelmäßigen Wochenlohns (13 Pfund im Jahr) und der vielen zusätzlichen Leistungen in Form einer kostenlosen Wohnung, der Zuwendungen von Wein, Brennholz, Getreide, Kraut und Kleidung machten ihn zu einem privilegierten Mitglied der Gesellschaft. Im Vergleich dazu kam ein Geselle zu einem maximalen Jahreslohn von etwa 18 Pfund, sollte er durch alle Wochen hindurch voll gearbeitet haben. Der Lohn der Steinmetze machte aber bereits diese *„zu den Spitzenverdienern unter den mittelalterlichen Handwerkern“*.²⁴ In allen Rechnungen des 15. Jahrhunderts wird aber außer dem Dombaumeister und den Gesellen kein einziger Mitarbeiter genannt, der als Bildhauer angestellt war; alle anderen Lohnempfänger waren finanziell schlechter bezahlt als die Steinmetzgesellen (Hüttenknecht, Windeknechte, Schmiedemeister, Zimmerer usw.). Außerdem wurden die Steinmetze immer nur pro Woche entlohnt, konnten also jederzeit entlassen oder neu eingestellt werden. Die Fluktuation war wie in allen mittelalterlichen Hütten auch in Straßburg hoch.²⁵

Naumburg

Etwa zwei Jahrzehnte nach den gotischen Werkstätten von Bamberg und Straßburg gab es um 1250 eine weitere Baustelle, bei der Architektur und Skulptur in gleicher Weise zu einem großartigen Gesamtkunstwerk beitrugen, nämlich den Westchor des Naumburger Doms (Abb. 6). Lange Zeit war er der einzige Bau, den man für die Schöpfung eines „Bildhauer-Architekten“, nämlich des „Naumburger Meisters“ hielt. Über diese allgemeine Zuschreibung hinaus machte sich aber die Forschung lange keine Mühe, die tatsächliche Struktur der Bauhütte und das Verhältnis von Architektur und Skulptur zu analysieren. Dies wäre gerade im Vergleich zu den anderen Kathedralen notwendig gewesen,

24 SCHOCK-WERNER 1983, 40.

25 SCHOCK-WERNER 1983, 58–63.



Abb. 6 Naumburg, Dom, Westchor (ex: Ausst.-Kat. Naumburg 2011, II, 951)

für die man genauso konsequent die Frage nach der Identität von Baumeister und Bildhauern aussparte. So versuchte Willibald Sauerländer, die Zuschreibung des Naumburger Westchors an einen Bildhauer-Architekten kritisch zu hinterfragen: *„Eine Aufteilung [der Skulpturen] auf verschiedene Hände ist trotz solcher Differenzierungen jedoch mit rationell einsehbaren Kriterien nicht*

möglich. Auch die Vorstellung eines „Naumburger Meisters“, dessen Spuren wir von Frühwerken an französischen Kathedralen bis zu seinen reifsten Schöpfungen an thüringischen und sächsischen Domen verfolgen könnten, geht, so verführerisch sie sein mag, ersichtlich von der Genievorstellung späterer, weniger gebundener Zeiten aus. Die Forschung beginnt denn auch neuerdings von dieser Absicht abzurücken.“²⁶

Es geht aber in Naumburg zunächst nicht um die Frage, wo die Werkstatt vorher oder nachher tätig war, sondern um das Verhältnis von Architekt und Bildhauer am Westchor selbst. Deshalb hat schon 1996 Alexander Marksches die Skepsis Sauerländers zu korrigieren versucht.²⁷ Er verwies auf viele Details, wie die „modellierte Architektur“, die mit breiten Wandstreifen eher altertümlich wirkt, aber dafür den Skulpturen eine angemessene Hintergrundfolie bietet, oder auf die teilweise nachzuweisende bewusste Reduzierung architektonischer Glieder zugunsten der Skulptur. Er schreckt aber vor einer direkten Personalunion zurück und schlägt vor, man sollte *„durchweg nur von einer bildhauer-architektonischen Konzeption sprechen, mit den Worten Richard Hamann-MacLeans davon, daß Bildhauer-Architektur als spezifisches Kennzeichen des Naumburger Kunstkreises gelten darf“*.²⁸ Im Katalog der Ausstellung „Der Naumburger Meister“ wurde Marksches 2011 sehr viel konkreter: *„Dass der Architekt einer Kathedrale zugleich auch die Ausführung der Skulpturen und des Ornaments geplant, kontrolliert und gesteuert haben muss, versteht sich von selbst.“*²⁹

Marc Carel Schurr äußerte sich 2012 ausführlich zu der Frage des Bildhauer-Architekten in Naumburg.³⁰ Er betonte mit Recht, dass es in der Bauhütte für den Westchor nicht anders zugegangen sein dürfte als in den anderen Bauhütten der Zeit, es also einen leitenden Werkmeister gegeben haben muss – man darf also in jedem Fall von einem Naumburger Meister sprechen. Außer-

26 SAUERLÄNDER 1977, 335.

27 MARKSCHIES 1996.

28 MARKSCHIES 1996, 323.

29 MARKSCHIES 2011, 84.

30 SCHURR 2012.

dem wies Schurr auf beträchtliche stilistische Unterschiede zwischen den einzelnen Stifterfiguren hin, die auf die Tätigkeit mehrerer Bildhauer schließen ließen. Allerdings seien alle Figuren von denselben künstlerischen Leitbildern geprägt. Dies habe klare Vorgaben vorausgesetzt, so dass es einen hierfür verantwortlichen „Chefbildhauer“ gegeben haben muss. Mit einem ausführlichen Exkurs nach Prag, wo am Veitsdom die Personalunion zwischen Architekt und Bildhauer bei Peter Parler auch durch die Quellen nachgewiesen sei, sieht Schurr die gleiche Situation in Naumburg. Ausführlich analysiert er *„die bildhauerische Qualität der Naumburger Architektur“* und die *„gestalterische und konzeptuelle Homogenität“*, mit der die Verbindung von Architektur und Skulptur gelungen sei. Dies *„setzt einen künstlerischen Leiter, einen ‚Art-Director‘ geradezu voraus. Er hat als Bildhauer-Architekt sozusagen Theater und Bühnenbild entworfen, die künstlerische Grundausrichtung vorgegeben, um die von den Auftraggebern gewünschten Wirkungen zu erzielen“*.³¹

Für endgültige Klarheit in dieser Frage sorgte der Bauforscher Dominik Jelschewski in seiner 2015 erschienenen Dissertation über Skulptur, Architektur und Bautechnik des Westchors.³² Er konnte im Rahmen des von der VolkswagenStiftung geförderten Naumburg-Kollegs vom Gerüst aus und mit den modernsten Methoden der Bauforschung Architektur und Skulpturen vermessen sowie alle Details bis hin zum Bauschmuck, zu den Kapitellen, zum Dorsale, zu den Wasserspeiern usw. untersuchen, so dass er die Bautechnik und die äußerst komplizierte Bauabfolge schlüssig rekonstruieren konnte. Die von manchen Autoren kritisierte Schwerfälligkeit der Architektur, die von den tradierten Gestaltungsmustern abweicht und die als Zeichen einer nur durchschnittlichen Begabung des Baumeisters gewertet wurde, verliert diesen negativen Beigeschmack sofort, wenn man erkennt, dass diese architektonischen Auffälligkeiten bewusst gewählt wurden, um der Skulptur mehr Aufmerksamkeit zu verlei-

31 SCHURR 2012, 487.

32 JELSCHESKI 2015. –Ergänzend hierzu sei auf die Dissertation KARL 2015 verwiesen.

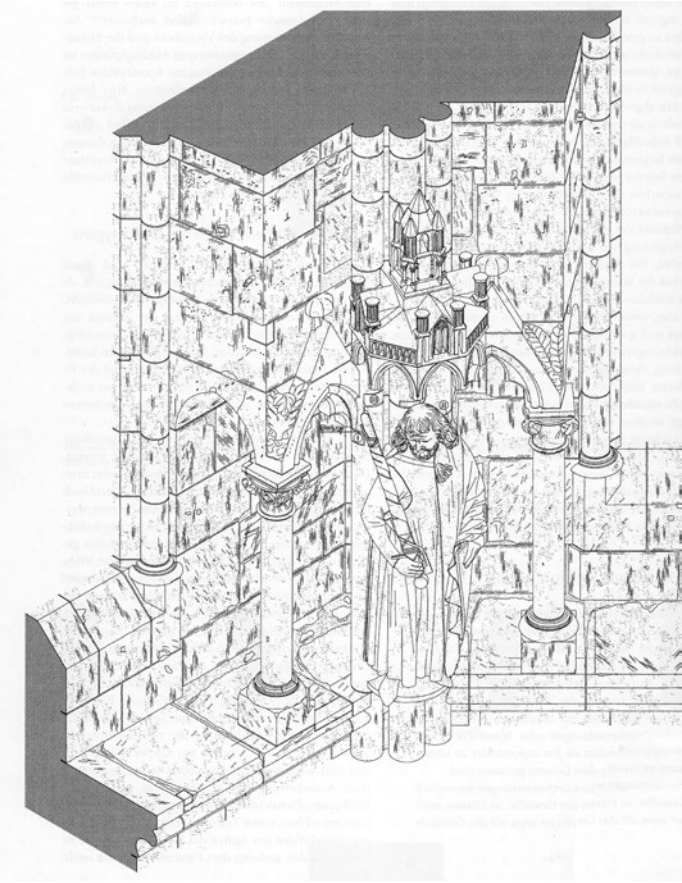


Abb. 7 Naumburg, Dom, Westchor, isometrische Darstellung der Integration der Skulptur des Syzzo in die Architektur (ex: JELSCHEWSKY 2015, 198, Taf. 28)

hen. Darauf hatte schon Marksches hingewiesen.³³ Betrachtet man aber den wahrlich komplizierten Versatzprozess bei der Errichtung des Westchors, zeigt sich eine derartige Verschmelzung

33 MARKSCHIES 1996, 320–322.

von architektonischen und skulpturalen Elementen, die ineinander verschränkt und in gegenseitiger Abhängigkeit hochgeführt wurden, dass dies nur unter der Leitung eines Dombaumeister möglich war, der alle Kompetenzen in seiner Person vereinigte (Abb. 7).³⁴ Dies ermöglichte dem leitenden ‚Artifex‘ eine Fülle individueller, auch technischer Erfindungen, etwa die geradezu manierierten Steinschnitte und Konstruktionen an der Schnittstelle zwischen Architektur und Skulptur. Dadurch sind die Figuren, die im Verband mit der Architektur eingesetzt worden sind, unlösbar in das Bauwerk integriert.³⁵ Abschließend folgert Jelschewski: *„Die Probleme der stilistischen Einordnung der Westchorarchitektur in das Umfeld des Kathedral- oder Kapellenbaus liegen deshalb in einer einseitigen Betrachtungsweise, welche die Skulptur ausklammert. Die Architektur ist jedoch von der Grundkonzeption des Raums bis in Details des Bauschmucks auf eine Inszenierung des Figurenzyklus hin ausgerichtet (...). Insgesamt zeichnen die Befunde das Bild eines herausragenden Bildhauers und Konstrukteurs, der es verstand, ungewöhnliche Ideen und Kompositionen mittels eigens entwickelter Techniken zu realisieren.“*³⁶ Nach wie vor darf man also den Naumburger Meister als hervorragenden Bildhauer-Architekten bezeichnen, der mit einem Stab hoch qualifizierter Mitarbeiter den Westchor hochgeführt und mit Skulpturen geschmückt hat.

Wahrscheinlich wäre zudem eine Untersuchung erfolgreich, die sich mit der Frage beschäftigt, wie weit der Naumburger ‚Artifex‘ auch auf die Entwürfe der farbigen Glasfenster Einfluss nehmen konnte oder Einfluss genommen hat (Abb. 8). Hierzu haben sich jüngst Guido Siebert und Daniel Parello geäußert.³⁷ Die Prämisse beider Autoren ist ihre Annahme, die Bildhauerzeichnung könne die gemeinsame Basis für den Austausch von Anregungen zwischen Bildhauern und Glasmalern gewesen sein. Dazu ist zu sagen, dass es auch einem versierten Steinmetz nicht möglich ist, auf der Basis einer zweidimensionalen Zeichnung

34 JELSCHEWSKI 2015, 197–214.

35 JELSCHEWSKI 2015, 385.

36 JELSCHEWSKI 2015, 386.

37 SIEBERT 2012. – PARELLO 2012. – Siehe auch unten Anm. 41.



Abb. 8 Naumburg, Dom, Westchor, Glasmalerei mit Darstellung der hl. Agnes (ex: Ausst.-Kat. Naumburg 2011, II, 1063, Abb. 17)

Figuren zu meißeln, die – vor allem im 13. Jahrhundert – in ausladendem Volumen und in bewusster Mehransichtigkeit wirken sollen. Robert Suckale hat z. B. gezeigt, wie sich das Vorbild der *Vierge Dorée* der Kathedrale von Amiens verwandelt hat, nachdem es auf der Basis einer Bildhauerzeichnung kopiert wurde, nämlich bei der Marienfigur am Trumeau der Marburger Elisa-

bethkirche. Der Marburger Bildhauer hat in Unkenntnis des Originals „die stark dreidimensionale plastische Gestaltung der Amienenser Figur in eine geschlossene Fläche zurückgebügelt, und das trotz großer Tiefe des Figurenblocks“.³⁸ Deshalb gingen Peter Kurmann und Marc Carel Schurr davon aus, dass die Bildhauer mit Modellen gearbeitet haben müssen, vor allem bei so voluminösen Bildwerken wie den Skulpturen der Kathedrale von Reims und der von ihr beeinflussten Bildhauer.³⁹

Nach meinen langjährigen Erfahrungen mit den Leistungen der Regensburger Dombauhütte benötigt ein Steinmetz für eine dreidimensionale, allseitig durchmodellerte Figur ein Modell, ebenso für eine Figurengruppe wie die Hochreliefs in den Archivolten des Regensburger Dom-Hauptportals (vgl. Abb. 24). Steht ihm ein Modell im Maßstab 1:1 zur Verfügung, kann er alle Maße bequem abnehmen (heute mit Hilfe eines Punktiergeräts). Ist das Modell kleiner als die gewünschte Skulptur, kann er mit der Drei-Zirkel-Methode alle Punkte abgreifen und beliebig vergrößern (oder auch verkleinern). Alberti erfand hierfür das „finitorium“, für das es aber sicher Vorläufer gegeben hat. Es ist folglich kein großes Problem, von einer vollplastischen Figur eine Zeichnung – etwa für ein Glasfenster – zu erstellen, umgekehrt aber ist es außergewöhnlich schwierig, auf der Basis einer Zeichnung eine vollplastische Figur zu meißeln.⁴⁰ Von daher scheint es mir wahrscheinlicher zu sein, dass der leitende Bildhauer-Architekt die Naumburger Glasmaler dazu animiert hat, ihren Figuren durch tiefe Faltenschluchten und dunkle Schattierungen mehr Volumen zu verleihen. Dies fiel ihnen bei dem Vorbild der Naumburger Stifterfiguren nicht schwer und ließ sie zum sog. Zackenstil greifen. Ein Indiz für diese beabsichtigte deutliche Dominanz der Figuren ist auch die Tatsache, dass sie den Langpassrahmen immer wieder überdecken, also den Eindruck erwecken, als wä-

38 SUCKALE 1979/80, 243, Abb. 25 und 26.

39 KURMANN 1987, I, 269–271. – KURMANN 1998. – KURMANN 2009, 47f. – SCHURR 2012, 476–478.

40 Siehe auch die wohl als Bildhauermodelle zu deutenden Stuckfiguren im Sakramentshäuschen des Regensburger Doms: Anm. 177.



Abb. 9 Basel, Münster, Westportal, Rekonstruktion mit Vorhalle
(ex: MEIER/SCHWINN-SCHÜRMANN 2011, Falttaf. 3)

ren sie aus dem Rahmen herausgetreten und würden sich bereits im realen Kirchenraum befinden.⁴¹

Basel

Gut 20 Jahre nach dem Naumburger Westchor vergab das Domkapitel in Basel um 1270/80 den Auftrag für ein neues, reich mit Skulpturen geschmücktes Westportal, das zusammen mit einer Vorhalle zwischen die beiden romanischen Westtürme eingeschoben werden sollte. Den Zuschlag erhielt ein 'Artifex', der vorher in Frankreich Erfahrungen sammeln konnte und dem vor allem die Kathedralen von Reims und Paris vertraut waren. Portal und Vorhalle wurden bei dem Erdbeben des Jahres 1356 schwer beschädigt, da wahrscheinlich das Gewölbe der Vorhalle zwischen den Türmen eingestürzt war (Abb. 9). Beim Wiederaufbau

41 Jüngst habe ich zu diesem Thema Beobachtungen bei den Glasmalereien im Regensburger Dom zwischen 1300 und 1305/10 zusammengetragen, die aus stilistischen Gründen nahelegen, dass der Erminoldmeister auch auf die gleichzeitige Glasmalerei Einfluss nahm, vielleicht auch Vorzeichnungen für sie geliefert hat. HUBEL 2018, 143–147.



Abb. 10 Basel, Münster, Westportal, Archivolten und ehemaliges Tympanon (Foto: A. Hubel)

wurde das Portal abgebaut und – nach Westen verschoben – in den bis dahin offenen Bogen der Vorhalle versetzt. Leider wurden dann beim Bildersturm 1529 das Tympanonrelief und die Marienfigur am Trumeau zerschlagen, so dass nur noch die Archivolten mit ihren figürlichen und pflanzlichen Darstellungen vom Oeuvre dieser Werkstatt übrig geblieben sind (Abb. 10).⁴²

Schon auf den ersten Blick fällt auf, dass der hier verantwortliche leitende ‚Artifex‘ eine eigenwillige Lösung umgesetzt hat, für die es in der Gestaltung der Archivolten weder in Frankreich noch in den deutschsprachigen Ländern vergleichbare Beispiele gibt. Dies beginnt schon bei der Tatsache, dass sich in den Bogenläufen der Archivolten gleichberechtigt pflanzliche mit figürlichen Reihen abwechseln. Die innerste Reihe zeigt prächtigen Blatterschmuck aus Weinlaub (nördlich) bzw. Zaunrübe (südlich), während die nächste Reihe mit ganzfigurigen Engeln besetzt ist, die auf flachen, mit Blattwerk überzogenen Konsolen knien. Dieses Blattwerk überzieht auch die Rückflächen hinter den Engeln und die Unterseiten der Konsolen, so dass jeder Engel

42 HUBEL 1974, 146–160. – HUBEL 2011/III, 121–133. – MEIER/SCHWINN-SCHÜRMAN 2019.

sich in einer allseits von Pflanzen umgebenen Laube zu befinden scheint. Ganz oben wächst aus dem Scheitelstein die Halbfigur eines Engels waagrecht nach vorn, der die Leidenswerkzeuge Christi in Händen hält. Er bezieht sich auf die Passionsszenen, die im Tympanon dargestellt gewesen sein müssen. In der dritten Reihe füllen breite, üppige Blumengirlanden die Bogenläufe, bestehend aus Heckenrosen und Pfingstrosen. Die nächste Reihe zeigt dann – ganz ohne Pflanzenschmuck – die Halbfiguren von vier Propheten, zwei alttestamentlichen Königen und vier Sibyllen, die sich mit insgesamt zwölf Engeln abwechseln und aus ausladenden, zinnenbekrönten Konsolen herauswachsen. Diese bilden gleichzeitig einen Maßwerkbaldachin für die jeweils darunter befindliche Halbfigur. Im Scheitelstein oben schiebt sich zwischen zwei Baldachinen die Halbfigur Abrahams hervor, der vor sich die Seelen in seinem Schoß hält. Die äußerste Reihe besteht schließlich aus Kriechblumen, die sich jeweils auf einem starken, gratigen Schaft zu einer dicken Kugel aus Eichenblättern rollen. In der Forschung ist seit langem unbestritten, dass der ungewöhnliche Stil der Bildwerke einem Bildhauer zugeschrieben werden kann, der nach Abschluss seiner Tätigkeit in Basel um 1280 nach Regensburg abwanderte und dort als Bildhauer wirkte. Es handelt sich um den sog. Erminoldmeister, von dem wir heute wissen, dass er Meister Ludwig hieß. Berühmt sind die Figuren der Verkündigungsgruppe im Dom (Abb. 13–14), des 1283 datierten Grabmals des sel. Abtes Erminold in der Benediktiner-Abteikirche St. Georg in Regensburg-Prüfening und des thronenden hl. Petrus im Historischen Museum Regensburg.⁴³

Nirgendwo findet man in den Bogenläufen eines gotischen Portals in Frankreich einen so gleichberechtigten Wechsel von figürlichen und pflanzlichen Reihen wie in Basel und erst recht nicht die direkte Vermischung pflanzlicher und figürlicher Darstellungen wie bei den Engeln der zweiten Bogenreihe (Abb. 11). Aber auch die Archivoltenfiguren selbst unterscheiden sich grundsätzlich von denen aller vergleichbaren hochgotischen Portale. Während sonst die figürlichen Darstellungen in den Bo-

43 Zuletzt HUBEL 2014/I, 205–231.



Abb. 11 Basel, Münster, Westportal, Aufbau der Archivolten, Ausschnitt links (Foto: A. Hubel)

genläufen stets ihren Reliefcharakter bewahren, aus einer – fast immer leicht konkav gewölbten – glatten Grundfläche herausgearbeitet wurden und bemüht sind, sich der zwangsläufig vorgegebenen sphärischen Krümmung der Archivolte anzupassen, entwickelte der leitende Bildhauer des Basler Portals ein völlig anderes Konzept: Seine Archivoltenfiguren negieren konsequent

den Reliefgrund, soweit dies technisch möglich war. Dabei bilden sie eine geschlossene Figurenkette, die zwischen die kantig akzentuierten Wülste der Bogenreihen gespannt ist. Der Bildhauer sucht keineswegs nach einem Kompromiss, wie er die Haltung der Figuren der Krümmung des Blocks angleichen könne; im Gegenteil, er verschärft diese Spannung zum äußersten Gegensatz, indem er beispielsweise die Engel der zweiten Reihe ganz bewusst der Krümmung sich widersetzen lässt. Der Bildhauer macht aus der beschriebenen Not eine Tugend. Er nimmt die Krümmung der einzelnen Blöcke bereitwillig auf – wie einen ungewöhnlichen Rahmen – und lässt alle Figuren in immer neuen Haltungen und Gesten der Krümmung entgegenwirken. Es scheint, als wären die einzelnen Engel aus federndem Stahl gefertigt und wie Klammern zwischen die beiden gratigen Profileisten gedrückt worden, aus denen sie jederzeit wieder herausschnellen könnten. Von der Höhlung weg drängen sie alle ihrer extremen Kniestellung entsprechend nach innen, zu der Darstellung im Tympanon. Zu dem schelmischen Gesichtsausdruck dieser Engel gesellt sich eine unbekümmerte Freude an komplizierten Bewegungsabläufen.

Genauso eigenwillig wie die Engel der zweiten Reihe sind die Figuren der vierten Reihe gestaltet. In freier Erfindung setzt der Bildhauer hier Büsten ein, die auf mächtigen Architektursockeln aufsitzen. Halbfiguren lassen sich schon früher in den Archivoltten französischer Portale nachweisen, etwa am linken Westportal der Kathedrale Notre-Dame in Paris (um 1210/20). Dort gewinnt man aber den Eindruck, die Ganzfiguren der untersten Zone seien in den Zonen darüber zu Halbfiguren beschnitten worden, damit mehr Figuren untergebracht werden konnten. Charakteristisch sind hier die flachen Baldachine, aus denen die Halbfiguren nicht herauszuwachsen scheinen, sondern die eher die »Schnittstellen« verdecken. Jede Figur lässt sich zu ihrer ganzen Gestalt ergänzen. In Basel dagegen treten Büsten auf, die nur einen sehr kurzen Oberkörper zu besitzen scheinen, so dass man im Grund nur den Kopf und die lebhaft bewegten Armen registriert. Diese Büsten wachsen aus den Sockeln so selbstverständlich wie aus Körpern. Von der Gestalt selbst sind Kopf und Arme gleich wichtig; sie ergänzen einander zu einer konzentrierten, auf

den Betrachter hin ausgerichteten Darstellung. Der unlösbare Verband von Mimik und Gestik lässt die Büste auf kleinstem Raum eine monumentale Wirkung erreichen, die ihr aus ihrer kompakten Einheit heraus eine geballte Expansionskraft verleiht. Gegenüber den lebhaft bewegten und fröhlich lachenden Engeln der zweiten Reihe sind die Halbfiguren der vierten Reihe eher von einem ernsten und würdigen Pathos erfüllt. Sie scheinen sich direkt an den Betrachter zu wenden und bereiten ihn auf das Heilsgeschehen vor, das früher im Tympanon zu sehen war.

Die beschriebene Gesamtkomposition der Basler Archivolten wäre nicht realisierbar gewesen, wenn der leitende 'Artifex' nicht eine völlig neue Versatztechnik entwickelt hätte, welche die fast vollplastische Wirkung der Skulpturen und die virtuose Licht-Schatten-Modellierung der Pflanzenreihen ermöglichte. Die technischen Besonderheiten seien im Folgenden vorgestellt. Grundsätzlich bestehen alle Archivoltenreihen aus einzelnen Steinblöcken, die nahezu gleich groß sind (42–46 Zentimeter hoch), die seitlichen Stoßfugen aber sorgfältig verdecken. Da der Versatz von innen nach außen erfolgt sein muss, seien die Blockgrenzen auch in dieser Reihenfolge beschrieben:

1. Der jeweils innerste Block ist ungewöhnlich breit – wohl um den Archivolten die nötige Stabilität zu verleihen – und umfasst den früheren Anschluss an das Tympanon in Form einer schlichten Abstufung, das Blattwerk der innersten Reihe, das anschließende Birnstabprofil und die Engelsfiguren der zweiten Reihe, die im Verband mit dem Birnstab stehen und hinter denen sich noch ein Stück der konkav geschwungenen Rückwand befindet (Abb. 11). Die Stoßfuge zum nächsten Block befindet sich hinter den Engelsfiguren, etwa im Bereich zwischen den Köpfen und den äußeren Flügeln. Dadurch konnten die Engelsfiguren weitgehend freiplastisch gemeißelt werden, mit nach hinten freigestellten Köpfen und frei schwebenden äußeren Flügeln.
2. Der nächste Steinblock besteht aus dem noch fehlenden Stück Rückwand hinter den Engelsfiguren der zweiten Reihe, dem anschließenden Birnstabprofil und den breiten Blütenranken aus Heckenrosen bzw. Pfingstrosen der dritten Reihe. Die konkave Rückwand hinter den Blumen gehört zu etwa zwei



Abb. 12 Basel, Münster, Westportal, Prophet in den Archivolten
(Foto: A. Hubel)

Dritteln noch zu diesem Block; die restliche Rückfläche wird aber vom nächsten Block gebildet (Abb. 12). Dadurch konnten die Blütenranken weitgehend freiplastisch – auch vom äußeren Rand her – herausgearbeitet werden, was ein faszinierendes Ergebnis ermöglichte: Die – früher vergoldeten – Blüten der Rosen und Pfingstrosen sowie die – ursprünglich grün gefassten – Blätter mit ihrer zarten Äderung schweben frei vor dem dunklen Hintergrund und sind untereinander durch geschwungene Zweige, Blütenstängel und Blattstiele verbunden, die teilweise derart dünn und filigran sind, dass man es gar nicht für möglich hält, wie dem Sandstein solche zerbrechlichen Blumengebilde abgerungen werden konnten.

3. Der dritte Block setzt – wie beschrieben – hinter den Blumen der dritten Reihe an und umfasst dann das folgende Birnstabprofil, die Halbfiguren der vierten Reihe und ein kurzes Stück der weit nach hinten ausschwingenden Rückwand; ein Rund-

stab verdeckt die Naht zum nächsten Block. Die Halbfiguren konnten deshalb in der Werkstatt fast freiplastisch bearbeitet werden, also auch von der Rückseite her, da sie nur durch den inneren Birnstab und das kurze Anschlussstück im Verband mit dem Steinblock stehen. Nur dank dieser Technik konnten die Halbfiguren mitsamt ihren Konsolen ihre weit in den Raum ausgreifende Dynamik entfalten.

4. Die letzten Steinblöcke beginnen jeweils weit hinter den Halbfiguren der vierten Reihe, bilden das außen anschließende Birnstabprofil aus und enden mit der äußersten Reihe, die aus Kriechblumen besteht.

Diese geradezu geniale, singuläre Versatztechnik, für die es kein zweites Beispiel gibt, war die Voraussetzung, um die beschriebene Gesamtwirkung der Archivolten zu erreichen. Wer dies er sann, muss ein perfektes räumliches Vorstellungsvermögen besessen haben. Außerdem wies Marc Carel Schurr darauf hin, dass beim Basler Hauptportal ausgesprochen altertümliche Elemente mit hochmodernen Stilformen verschmelzen: *„Mit ihrem raffinierten Wechselspiel retrospektiver und moderner Elemente setzte die Architektur des Basler Westportals Maßstäbe nicht nur in der Region, sondern auch darüber hinaus“*.⁴⁴ Im Grund gibt es für Basel die gleichen Erkenntnisse, wie sie Dominik Jelschewski für den Naumburger Westchor analysiert hat: Der leitende ‚Artifex‘ in Naumburg hatte neben der Übernahme zeitgenössischer Stilformen auch bewusst auf altertümliche Elemente zurückgegriffen, um seine Skulpturen besser in Szene setzen zu können. In Basel dürften diese Zitate spätromanischer Architekturglieder eher als Reminiszenz an die umgebende Architektur der beiden Westtürme zu deuten sein. Darüber hinaus kennzeichnet das Basler Westportal eine derartige Verschmelzung von architektonischen und skulpturalen Elementen, die ineinander verschränkt sind und deshalb gleichzeitig ausgeführt werden mussten, so dass dies nur unter der Leitung eines ‚Artifex‘ möglich war, der alle Kompetenzen in seiner Person vereinigte.



Abb. 13
Regensburg,
Dom,
Verkündigung,
Erzengel
Gabriel in
der ersten
Farbfassung
(Rekonstruk-
tion: Melissa
Speckhardt,
2015,
ex: FUCHS/
HUBEL 2019,
91, Abb. 57a)



Abb. 14
Regensburg,
Dom,
Verkündigung,
Maria in
der ersten
Farbfassung
(Rekonstruk-
tion: Melissa
Speckhardt,
2015,
ex: FUCHS/
HUBEL 2019,
91, Abb. 57b)

Regensburg

Der Erminoldmeister als Architekt – Meister Ludwig

Nun stellt sich die Frage, ob der Erminoldmeister, der schon in Basel als Bildhauer-Architekt aufgetreten war, im Regensburger Dom nicht nur als Bildhauer, sondern auch als Dombaumeister tätig gewesen sein kann. Die jüngsten Forschungen haben für die Baugeschichte des Regensburger Doms den Nachweis erbracht, dass die Kathedrale nach dem Brand des Vorgängerbaus (1273) zunächst in einer eher retrospektiven Gestalt als kompaktes Bauwerk begonnen wurde, ohne Triforium und ohne offenes Strebewerk. Der als Erstes errichtete Südchor zeigt in den Details viele altertümliche Elemente mit unterschiedlich platzierten Basen und Kapitellen sowie differierenden Dienstbündeln, die auf regionale Traditionen verweisen und die französische Gotik kaum zur Kenntnis nahmen. Offensichtlich war diese Gestaltung vom ersten Dombaumeister in Absprache mit dem Domkapitel festgelegt worden. Daneben erscheinen im Südchor aber auch ganz moderne Profile in den Erdgeschoss-Blendarkaden und fortschrittliche Fenstermaßwerke, wie Marc Carel Schurr betonte.⁴⁵ Solche Gestaltungen könnten durchaus auf den Erminoldmeister verweisen, der im Dom ab etwa 1280/83 tätig gewesen sein dürfte, aber zunächst wohl nur als Steinmetz und Bildhauer (siehe die berühmte Verkündigungsgruppe aus der Zeit um 1280, Abb. 13–14). Die verantwortliche Bauleitung und die strukturellen Vorgaben für den Bau dürften noch bei dem ersten Dombaumeister gelegen haben. So konnte der Erminoldmeister lediglich an solchen Details zeigen, wie gut er die modernsten Formen der Hochgotik beherrschte.⁴⁶

Ab etwa 1290 gab es jedoch eine radikale Änderung: Es lässt sich die Tätigkeit eines neuen Dombaumeisters nachweisen, der nicht nur die internationale Entwicklung der hohen Gotik kannte, sondern auch in der Lage war, auf der Grundlage der bereits begonnenen Bauteile eine homogene und zeitgemäße Neu-

45 SCHULLER 2014, 19–35. – SCHURR 2007, 183–185.

46 HUBEL 2014/I, 218–231. – HUBEL/SCHULLER 2012, Abb. 33–35, 2232–2242.

Abb. 15 Regensburg, Dom,
Langhaus, Blick von Südosten
auf die Nordwand des Mittel-
schiffs (Foto: A. Hubel)



planung zu erarbeiten. Er verstand es, den schon begonnenen Bau zu einer gotischen Kathedrale nach französischem Schema umzuwandeln. Am stärksten scheint er von den damals herausragenden Neubauten im südöstlichen Umland der Île-de-France geprägt gewesen zu sein. Als stilistisch nah verwandtes Vorbild wurde mit Recht auf die von Papst Urban IV. gestiftete Kirche Saint-Urbain in Troyes verwiesen, deren Grundstein im Jahre 1262 gelegt wurde. Diese elegante Stiftskirche besitzt wie der Regensburger Dom einen dreifach gestaffelten Chor, dessen Apsiden jeweils mit fünf Seiten eines Achtecks schließen. Der transparente Glashausharakter des Chors und die raffinierte Zweischaligkeit, welche vor die Erdgeschossfenster des Hauptchorschlusses einen zusätzlichen Arkadenbogen schiebt, dürften in Regensburg unmittelbar nach dem Vorbild von Troyes umgesetzt worden sein.⁴⁷

Bei dieser Umformung der Regensburger Domarchitektur ging der Baumeister so feinfühlig vor, dass er die älteren Formen fast unmerklich in den neuen Stil überführte. Dies gelang auch deshalb so gut, weil ihm eine für das ausgehende 13. Jahrhundert

47 SCHULLER 2014, 26–47.

höchst ungewöhnliche Formensprache vorschwebte: Statt des filigranhaften, zerbrechlichen Skelettsystems der französischen Gotik dieser Zeit wählte er eine ausgesprochen körperhaft-kräftige Architektur, welche Durchdringung, Masse und räumlich-plastische Modellierung als wesentliche Gestaltungselemente einsetzt, wie Peter Kurmann beschrieb (Abb. 15): *„Erscheint das hochgotische System in den ‚klassischen‘ Kathedralen (...) als Zusammenfügung einzelner aufeinander abgestimmter, aber optisch voneinander lösbarer Glieder, (...) verwandeln sich im Regensburger Dom das strukturelle Gerüst und die darin eingespannten Wandfelder zu einer kompakten Masse. Nicht mehr Pfeiler, Dienste und Arkaden werden in Regensburg als die eigentlich tragenden Glieder empfunden, vielmehr scheint jetzt die ganze Hochschiffwand die Gewölbe zu stützen. Zwar ist die Mauersubstanz tendenziell ebenso stark reduziert wie in den Bauwerken des französischen Rayonnant, aber dennoch wird sie nicht zur reinen Gitterstruktur wie in Saint-Denis aufgelöst. Das Neuartige besteht darin, dass in Regensburg das Gliedergerüst der verbliebenen Mauer Masse zum stark plastischen Relief geworden ist (...). Die Umwandlung des Gliedergerüsts zu einer Reliefschicht ist das ‚Spätgotische‘, mit anderen Worten das in die Zukunft Weisende des Regensburger Aufrißsystems.“*⁴⁸

Wenn es also feststeht, dass sich in Regensburg neben dem Erminoldmeister ab ca. 1290 ein Dombaumeister nachweisen lässt, der in Frankreich ausgebildet worden war, die Hochgotik der Île-de-France um 1260 bestens kannte und diesen Stil im Regensburger Dom umsetzte, dann liegt es wahrlich nahe, eine Identität der beiden Künstler anzunehmen und im Erminoldmeister auch jenen Architekten „Meister Ludwig“ zu sehen, dem ab etwa 1290 die volle Verantwortung als Dombaumeister übertragen wurde. So kann man heute mit sehr viel besseren Argumenten auf jene Frage antworten, die Alfred Schädler 1969 noch sehr hypothetisch aufwarf, ob nicht der Erminoldmeister auch der Baumeister des Doms gewesen sein könnte.⁴⁹ Peter Kurmann fasste dies so zusammen: *„Jedenfalls passt der fröhliche Optimis-*

48 KURMANN 2014, 128.

49 SCHÄDLER 1969.

mus, den die Figuren des Erminoldmeisters ausstrahlen, ebenso zum unbekümmerten, ja witzigen Umgang mit gotischer Architektur, von dem die ältesten Teile des Doms ein beredtes Zeugnis ablegen, wie zur plastischen Gestaltung der Pfeiler und Wände des gesamten Innenraums, die dem Bauwerk zu seinem unverwechselbaren, in die Zukunftweisenden Charakter verhelfen hat.“⁵⁰ Schließlich hatte der Erminoldmeister bereits in Basel nachgewiesen, welch hervorragender Bildhauer-Architekt er war. Auch Marc Carel Schurr hat die von mir vermutete Identität von Architekt und Bildhauer – in Basel wie in Regensburg – aus der Sicht des Architekturhistorikers bestätigt: „Angesichts der besonderen plastischen Qualitäten der Architektur, die sowohl den Regensburger Dom als auch – wie oben beschrieben – die Basler Westvorhalle auszeichnen, spricht alles dafür, in beiden Fällen im Bildhauer, dem Erminoldmeister, auch den Architekten zu sehen. Regensburg und Basel verbinden im Übrigen nicht nur die genannten stilistischen Details und die insgesamt plastische Auffassung der Architektur, auch das gekonnte Ineinanderfließenlassen von retrospektiven Gestaltungselementen und hochmodernen Designs kennzeichnet den Dombau der Donaumetropole genauso wie die Basler Portalvorhalle. Folgt man dieser Argumentation, dann wäre der Regensburger Meister Ludwig in Basel für die Westvorhalle und das Hauptportal verantwortlich gewesen und zu Beginn der 1280er Jahre, spätestens aber 1283 nach Regensburg gegangen.“⁵¹

Bereits Joseph Rudolph Schuegraf verdanken wir urkundliche Nachweise, die uns den Namen des damaligen Dombaumeisters überliefern. Im gleichen Jahr 1283, für das die Entstehung des Erminoldgrabes bezeugt ist, wird erstmals ein „magister Ludwicus lapicida“ genannt. Er starb vor 1306; eine auf seine Witwe Anna bezogene Urkunde bezeichnet sie ausdrücklich als „Discreta Domina Anna relicta quondam magistri Ludwici operis sancti Petri Rat[isponensis]“.⁵² Stimmen unsere Vermutungen, können wir mit diesem Dombaumeister Ludwig nicht nur jenen

50 KURMANN 2014, 132.

51 SCHURR 2011, 100f.

52 SCHUEGRAF 1847, 87f., 99, Anm. 53; 238, Nr. III. – GRUBER 2013/I, Nr. 9, 12.

denkwürdigen Architekten identifizieren, dem wir den entscheidenden gotischen Bauplan des Regensburger Domes verdanken, sondern auch dem bisher anonymen Erminoldmeister einen Namen zuweisen. Die Tatsache, dass er 1283 nur „lapicida“, also Steinmetz, genannt wird, dann aber in der Urkunde von 1306 als „quondam magister operis“, also als ehemaliger Dombaumeister, bezeichnet wird, bestätigt dabei die Annahme von der Karriere unseres Meisters Ludwig, der vom Steinmetz und Bildhauer zum Regensburger Dombaumeister aufgestiegen war.

Der Dombaumeister mit Beziehungen nach Italien (tätig um 1305–vor 1318)⁵³

Nach dem Dombaumeister Ludwig wurde ein neuer Dombaumeister angestellt, dessen Namen wir nicht kennen und über den wir archivalisch nichts wissen. Dafür sprechen der Dombau selbst und die zugehörige Bauskulptur eine deutliche Sprache. Sie zeigen nach 1305 einen neuen Stil, der über die Formensprache des Erminoldmeisters hinausgeht. In der Architektur findet er sich erstmals beim monumentalen Südquerhausfenster des Doms. Dort konnte Manfred Schuller eine bewusste Planänderung nachweisen, die in den schon bestehenden Mauerverband eingriff.⁵⁴ Ein ungewöhnliches, ganz singuläres Motiv sind die vertikalen Blindstäbe, die in ihrer massiven Gestalt an Balken erinnern und über dem Querhausfenster nach oben wachsen. Die zugehörige Bauplastik in Gestalt von Blattmasken und einem Figurenfries hat mit den bisherigen Arbeiten der Domwerkstatt nichts zu tun (Abb. 16). Die Idee des Architekten, die üblichen waagrechten Blätterfriese an den Kirchenfassaden durch einen großen figürlichen Fries zu ersetzen, den er mit Männern und Frauen, mit Tieren, Fabelwesen aller Art, Köpfen und Blattmasken in bunter Mischung füllte, wurde von allen folgenden Dombaumeistern übernommen, so dass die erstaunliche Vielfalt der Figurenfriese geradezu als ein Markenzeichen des Regensburger

53 Vgl. zu diesem und den folgenden Kapiteln HUBEL 1989. – Hierzu die deutsche und ergänzte Fassung HUBEL 2005/III. – GRUBER/HUBEL/MORSBACH 2016.

54 SCHULLER 2014, 48.



Abb. 16 Regensburg, Dom, Südquerhaus, Fenstermaßwerk und Wandgliederung darüber (Foto: A. Hubel)

Doms bezeichnet werden kann. Die stilistischen Anregungen für Architektur und Skulptur stammen eindeutig aus Italien, sodass man annehmen muss, der neue Dombaumeister habe auf seiner Wanderschaft nicht nur die Strömungen im Westen gesehen, sondern sich auch in Italien aufgehalten.⁵⁵

Auch im weiteren Bauverlauf zeigten sich die neuen Ideen dieses Dombaumeisters. Er änderte die Gestalt der Blattformen bei den Blattwerkfriesen und den Kapitellen. Innen ließ er beim Triforium den über den Arkaden eingesetzten Blätterfries weg und betonte dafür umso mehr die architektonische Struktur. Er hat die von seinem Vorgänger geprägte, plastisch-körperlich empfundene Architekturvorstellung nicht nur verstanden, sondern konsequent weiterentwickelt, wie ich an der inneren Westwand des Nordquerhauses (Abb. 17) darlegen konnte.⁵⁶ Der Ersatz

⁵⁵ HUBEL 2014/I, 236–241. – HUBEL/SCHULLER 2012, Abb. 981–983, 1026–1079.

⁵⁶ HUBEL 2014/I, 241f. – HUBEL/SCHULLER 2012, Abb. 1523, 1525, 1526, 1894, 1954–1960, 1962.

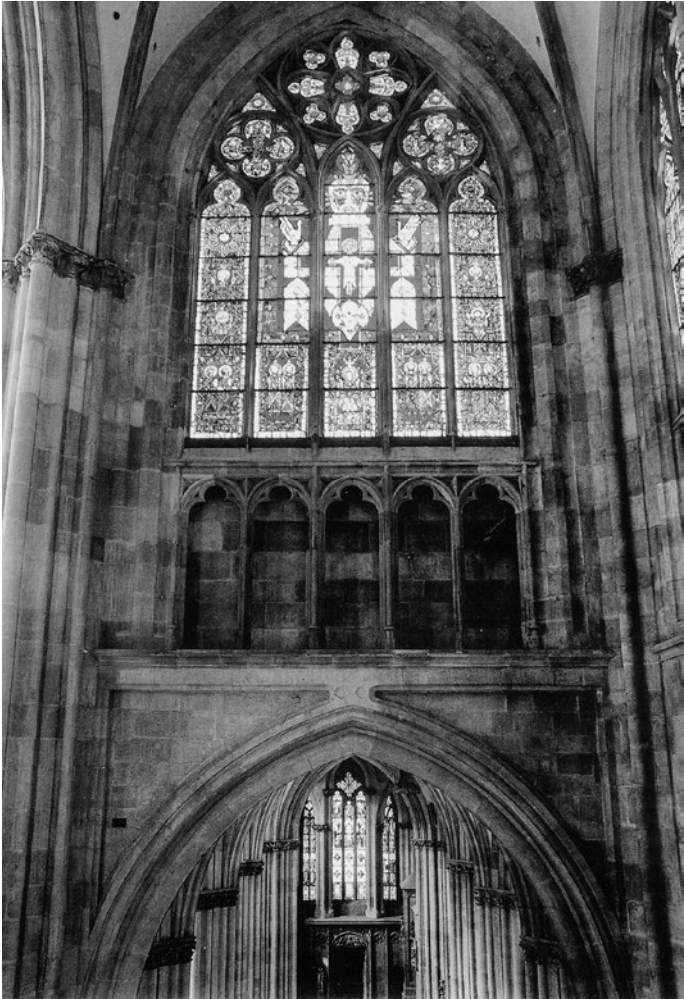


Abb. 17 Regensburg, Dom, Nordquerhaus, Westwand (Foto: A. Hubel)

des Blätterfrieses zwischen Triforium und Obergadenfenster durch ineinander gesteckte, mit der Wand verbundene Rundstäbe und die Verschmelzung des Scheitels der Scheidarkade mit dem Triforiumsgesims komplettieren das Gesamtkonzept. Die Wand besteht nun endgültig nicht mehr aus einzelnen Bauglie-

dern, sondern erscheint als eine komplett plastisch durchgestaltete Einheit, welche die Bauglieder so miteinander verschmelzen lässt, dass man sie nurmehr als eine durchmodellerte Einheit begreifen kann. Da die späteren Dombaumeister diese besondere Architekturgliederung wieder zurücknahmen oder zurücknehmen mussten,⁵⁷ darf man die innere Westwand des Nordquerhauses als die architekturgeschichtlich „modernste“ und innovativste Neuinterpretation klassisch-gotischer Strukturen bezeichnen. Erst Peter Parler hat Jahrzehnte später diesen Ansatz begriffen und in Prag kongenial weitergeführt.⁵⁸ Der ungewöhnliche Stil der Architektur wie der Skulptur beschränkt sich exakt auf seine nachgewiesene Tätigkeit als Dombaumeister, er muss deshalb ebenfalls ein Bildhauer-Architekt gewesen sein.⁵⁹

Dombaumeister Albrecht (nachweisbar 1318–1338)

Archivalisch ist ab 1318 ein neuer Dombaumeister bekannt, der als Meister Albrecht erscheint; zuletzt wird er 1338 erwähnt.⁶⁰ Auch ohne den Nachweis der Quellen lässt sich am Dombau ablesen, dass es einen Wechsel gegeben haben muss. Meister Albrecht hatte offenbar wenig Verständnis für die von seinem Vorgänger eingeführten Innovationen. So kehrte er wieder zum Ursprungsplan des Meisters Ludwig zurück, gab den Blättern auf den Kapitellen und den äußeren Blattwerkfriesen die frühere Gestalt zurück und versah das Triforium wieder mit dem oben abschließenden Blätterfries. Auch die elastische Verknüpfung des Arkadenscheitels der Scheidbögen mit der Unterkante des Triforiums schaffte er ab; beim ersten Joch der Nordseite des Mittelschiffs ließ er diese Gestaltung sogar wieder abmeißeln.⁶¹ Möglicherweise war es auch das Regensburger Domkapitel, das diese retrospektive Haltung verlangte. Jedenfalls blieb nun bis gegen 1370 der hochgotische Plan des Meisters Ludwig verbindlich.

57 Siehe den folgenden Absatz.

58 HUBEL 2019/I, 52–54, Abb. 31.

59 HUBEL 2014/I, 241–246.

60 SCHUEGRAF 1847, 100. – GRUBER 2013/I, Nr. 17, 32.

61 HUBEL 2014/I, 242f. – HUBEL/SCHULLER 2012, Abb. 1531, 1987, 2009.

Als wichtigste Aufgabe hatte Meister Albrecht die Ostteile des Doms einzuwölben, so dass das Domkapitel um 1320 endgültig in den neuen Dom einziehen konnte. Anschließend wuchs der Dom langsam weiter nach Westen.⁶² Gleichzeitig gab es innen Aufträge in großer Zahl, die vor allem bildhauerische Leistungen verlangten: Nach den Schlusssteinen in den Gewölben brauchte der Innenraum einen Hochaltar, einen Lettner, weitere Altäre, Skulpturen zum Schmuck und zur Verehrung, so dass der Dombaumeister mit der Fülle dieser Arbeiten naturgemäß überfordert war. Er musste unbedingt zusätzliche Bildhauer anstellen, die ihn hierbei unterstützten. Deshalb lassen sich im Dom mehrere Bildhauerwerkstätten nachweisen, die parallel nebeneinander tätig waren, sich aber dabei ihre Individualität bewahren durften.⁶³ Der Stil dieser Figuren unterscheidet sich wieder grundsätzlich von den Skulpturen, die der vorher am Dom tätige Dombaumeister entworfen hatte. Sie zeigen keinerlei Beziehungen nach Italien mehr, sondern sind nach Westen orientiert, etwa zum Stil der Chorpfeilerfiguren im Kölner Dom, oder nach Nürnberg, zu Skulpturen der dortigen Sebalduskirche.⁶⁴ Ein oder mehrere Mitglieder einer solchen Werkstatt waren nur wenig später in Wien tätig, wo sie um 1325/28 das Tympanon am Portal des nördlichen Seitenschiffs der Wiener Minoritenkirche schufen. Ihnen können auch Skulpturen im Hallenchor des Wiener Stephansdoms nachgewiesen werden.⁶⁵

Daneben war aber auch die Dombauhütte aktiv und schuf unter der Leitung von Meister Albrecht ebenfalls viele Skulpturen, vor allem im Bereich der Bauplastik, was ja nahe lag. Auch der um 1320 entstandene Heinrich- und Kunigundenaltar im Dom kann Meister Albrecht zugeschrieben werden (Abb. 18).⁶⁶ Als die Stadt Regensburg – auf Anregung Kaiser Ludwigs des Bayern – den Reichssaalbau des Alten Rathauses plante, „entlich“

62 HUBEL/SCHULLER 2010, Taf. 14–17.

63 HUBEL 2014/I, 246–268.

64 HUBEL 2014/I, 251f., 268–272. – HUBEL/SCHULLER 2012, Abb. 36–40, 42–45, 492–496, 2247, 2265, 2279, 2291–2304, 2333–2349.

65 SCHMIDT 1957. – HUBEL 2014/I, 262–264.

66 HUBEL 2014/I, 251f., 268–272. – HUBEL 2014/II, 426f.



Abb. 18 Regensburg, Dom, Heinrich-und-Kunigunden-Altar, Meister Albrecht zuzuschreiben (Foto: A. Hubel)

man sich die Dombauhütte mit ihren Gesellen unter Meister Albrecht. Der Bau mit dem prächtigen, außen durch einen Ständerker bereicherten Festsaal und die figürlichen Konsolen, welche

die Holzdecke tragen, zeigen in allem die Handschrift der damals am Dom tätigen Steinmetzen.⁶⁷ Dieser stilkritisch erbrachte Nachweis offenbart die gut verständliche Praxis, für besonders repräsentative Aufgaben in der Stadt die Dombauhütte heranzuziehen.

Dombaumeister Perchthold (der) Chranwitvogel (nachweisbar 1338–1349)

Der Dombaumeister Albrecht wird archivalisch im Jahr 1338 zum letzten Mal erwähnt. Sein Nachfolger Perchthold der Chranwitvogel taucht zum ersten Mal schon 1331 in Verbindung mit „*tummaister*“ Albrecht auf,⁶⁸ und als „*Meister Perchthold*“ im Jahr 1333.⁶⁹ Ein „*stainmaizzel*“ namens „*Chrambitvogel*“ wird 1334 mit anderen seiner Profession genannt.⁷⁰ Die Funktion Perchthold Chranwitvogels als Dombaumeister ist allerdings erst ab 1347 bezeugt; er wird 1349 zum letzten Mal erwähnt.⁷¹ Nach der Einwölbung der ersten zwei Mittelschiffjoche um 1335 konnte unter Meister Perchthold die Außenwand des südlichen Seitenschiffs weiter nach Westen gebaut werden, einschließlich der Südwand des Südturms. Ab 1341 war es dann auch möglich, die Westwand des Südturms und ein kurzes Stück nördlich davon im Erdgeschoss zu errichten, sowie mit den Freipfeilern des Südschiffs zu beginnen.⁷²

Der Dombaumeister Perchthold der Chranwitvogel unterschied sich in seiner Architektur nicht von seinem Vorgänger, sondern führte sie unverändert fort. Allerdings verwirklichte er in der Skulptur neue Stilformen, die sich bei den Skulpturen der Dombauhütte schon ab etwa 1335 nachweisen lassen, zum ersten Mal beim Schlussstein im Gewölbe des ersten Mittelschiffjochs. Die neuen Anregungen hatte Meister Perchthold im Westen kennengelernt, aber – im Vergleich zu den Vorbildern für Meister Al-

67 HUBEL 1998, 532–537. – HUBEL 2014/I, 272–274.

68 WIDEMANN 1912, Nr. 658.

69 WIDEMANN 1912, Nr. 712.

70 WIDEMANN 1912, Nr. 737.

71 GRUBER 2013/I, Nr. 33, 41, 43, 45.

72 HUBEL/SCHULLER 2010, Taf. 18, 19 – SCHULLER 2014, 58–64.

Abb. 19 Regensburg, Dom,
Apostel Paulus an der Südseite
des Langhauses, viertes Joch
von Osten (Foto: A. Hubel)



brecht – an ganz anderen Orten: Die Apostelfiguren an den Außenwänden des südlichen Seitenschiffs und über dem südlichen Westportal (Abb. 19) sind von den Prophetenfiguren am Oktogon des Freiburger Münsterturms inspiriert, während die Idee, statt der bisherigen Blattwerkfriese unter der Traufe der Seitenschiffe einen durchlaufenden Fries mit einer Fülle von Fabelwesen zu konzipieren, von dem Figurenfries über dem Südquerhausfenster des Regensburger Doms übernommen wurde, bestärkt aber noch durch ähnliche Friese am Straßburger Münster.⁷³

Dombaumeister Engelmar, vielleicht identisch mit dem Sohn des „Frid(reich) Lu^edl“, der „tumeister“ war (Nachweise in den Jahren 1350 und 1362)

Bereits ein Jahr nach dem letzten archivalischen Nachweis des Perchthold Chranwitvogel wird in einer Urkunde vom 29. Sep-

⁷³ HUBEL 2014/I, 276–287. – HUBEL/SCHULLER 2012, Abb. 551–563, 796–815.

tember 1350 der neue Dombaumeister Engelmar erwähnt,⁷⁴ ebenso 1351 und 1352.⁷⁵ Dann aber schweigen die Quellen bis zum Jahr 1384. Lediglich im Jahr 1362 erscheint ein „tumeister“, der ohne Vornamen nur als der Sohn des Frid(reich) Lu^edl erwähnt wird.⁷⁶ Wir wissen also nicht, ob es sich bei diesem noch um den Dombaumeister Engelmar handelte; bei dem zeitlichen Abstand von nur zwölf Jahren dürfte es aber wahrscheinlich sein. Am 18. Juni 1369 wird der Dombaumeister erwähnt (leider ohne Angabe seines Namens), im Zusammenhang mit einem Verfahren gegen seinen Diener, den Steinmetz Matheis, der nach einem Mordschlag Urfehde schwören und Regensburg verlassen musste.⁷⁷

Der Stil der Domarchitektur blieb nach wie vor unverändert, orientiert an dem hochgotischen Anfangsplan.⁷⁸ Die wichtigste Aufgabe war zunächst die Fertigstellung des südlichen Seitenschiffs. Dafür mussten die Freipfeiler innen vollendet und das Triforium aufgesetzt werden. Anschließend konnten das Pultdach aufgesetzt und die Gewölbe eingezogen werden. Da die Stiftskirche St. Johann den Weiterbau nach Norden verhinderte, baute man ab etwa 1360 am Südturm weiter und setzte das erste Obergeschoss auf. Anschließend errichtete man vom Turm weg die südlichen Obergadenwände des dritten und vierten Jochs. Die damals entstandenen Einzelfiguren außen wie innen sind sehr heterogen, teilweise aber von hoher Qualität, wie etwa die Madonna der Regensburger Schottenkirche zeigt. Hier dürften verschiedene Bildhauer beauftragt worden sein, deren stilistische Voraussetzungen in Nürnberg lagen.⁷⁹ Für diese Zeitspanne, als auch kaum Bedarf an Skulpturen war, dürfte man einen Dombaumeister berufen haben, der als Bildhauer eher nicht in Erscheinung trat und einzelne Figurenaufträge von auswärtigen Künstlern ausführen ließ.

74 GRUBER 2013/I, Nr. 50.

75 GRUBER 2013/I, Nr. 50. – 1351 wird Engelmar „werichmeister“ genannt. BASTIAN/WIDEMANN 1956, 5, Nr. 9. – 1352 wird er als „Engelmar stainmaizzel“ erwähnt. BASTIAN/WIDEMANN 1956, 28, Nr. 67.

76 GRUBER 2013/I, Nr. 64.

77 BASTIAN/WIDEMANN 1956, Nr. 842.

78 HUBEL/SCHULLER 2010, Taf. 20, 21. – HUBER 2014/II, 139–142.

79 HUBEL 2014/I, 288–295.

Abb. 20 Regensburg, Dom,
Südturm. Couronnement des
Glockenfensters im zweiten
Obergeschoss (Foto: A. Hubel)



Ab etwa 1370 geht ein Ruck durch die bisher so innovationsarme Formensprache der Architektur. Deutlich werden Einflüsse aus Prag spürbar, die auch die Architektur veränderten. Vielleicht war nun ein anderer, uns nicht bekannter Dombaumeister tätig; möglicherweise wirkte auch der spätere Dombaumeister Liebhart der Minner bereits in der Dombauhütte mit und gab ihr neue Impulse. Weil die Kirche St. Johann immer noch im Wege stand, konnte die Dombauhütte – mit reduzierter Besetzung – nur das zweite Obergeschoss des Südturms errichten.⁸⁰ Dabei ist der Stilwandel augenfällig: Der Wimperg über den großen Blendfenstern des ersten Turmobergeschosses wurde gekappt; dafür entwarf der Dombaumeister eine „Harfenbespannung“ vor dem offenen Maßwerk der Schallfenster für die Glocken. Auch die Rose im Couronnement der Schallöffnungen mit ihren doppelreihig rotierenden Fischblasen (Abb. 20) wurde unmittelbar von Peter Parler übernommen.⁸¹ Ebenso sind die gleichzeitigen Einzelfiguren von den neuen Einflüssen geprägt, z. B. die Skulpturen am zweiten Obergeschoss des Südturms, vor allem aber die bedeutende Figur des hl. Paulus in der Domvierung (Abb. 21).⁸²

80 HUBEL/SCHULLER 2010, Taf. 22 oben.

81 HUBER 2014/II, 142–147.

82 HUBEL 2014/I, 295–297.



Abb. 21 Regensburg, Dom,
Apostel Paulus an der Westseite
des südöstlichen Vierungspfeilers (Foto: Wilkin Spitta)

**Dombaumeister Liebhart der Minner (nachweisbar
1384–1395, wohl tätig ab 1380 bis um 1400/1405)**

Nach dem Vertragsabschluss 1380 und dem Abbruch der Stiftskirche St. Johann konnte der Dombau endlich wieder mit voller Kraft weitergeführt werden. Nun brauchte man einen hervorragenden Dombaumeister, der die Planungen auf den neuesten Stand der Zeit brachte und zudem in der Lage war, den reichen Figurenschmuck für die Erdgeschosszonen von Nordturm und

Mittelteil der Westfassade zu erstellen.⁸³ Ab 1384 ist Liebhart der Minner als Dombaumeister nachweisbar; er dürfte spätestens 1380 sein Amt angetreten haben, nachdem er wohl schon in der Zeit um 1370/80 als Mitarbeiter der Dombauhütte wesentliche Impulse für die Architektur und wohl auch für die Skulptur geliefert haben dürfte. Er scheint beste Beziehungen zum Umkreis der Parler gehabt zu haben, war vielleicht sogar während seiner Ausbildung in Prag tätig gewesen. Markus T. Huber wies darauf hin, dass in den Wochenrechnungen des Prager Dombaues zwischen April und November 1372 ein Steinmetz „*Regenspurger*“ angestellt war, im folgenden Jahr 1373 wurde ein Steinmetz namens „*Liphart*“ besoldet.⁸⁴ Damit könnte durchaus Liebhart der Minner gemeint gewesen sein, der aus der Regensburger Bürgerfamilie Minner stammte.⁸⁵ Er lässt sich archivalisch bis 1395 nachweisen.⁸⁶ In einer Urkunde von 1405 wird seine Frau Margret als Witwe bezeichnet; Liebhart dürfte zwischen 1400 und 1405 gestorben sein.⁸⁷

Auf jeden Fall spiegelt die nun emporwachsende Architektur des Doms – wie schon beim 2. Obergeschoss des Südturms – die von Peter Parler in Böhmen entwickelte Formensprache wider, wie Markus T. Huber ausführlich nachweisen konnte.⁸⁸ Auch der für die Architektur der Westfassade maßgebende Pergamentriss, der sog. Zweiturmriß, darf Liebhart dem Minner zugeschrieben werden (Abb. 22).⁸⁹ Die gleichzeitig entstandenen, im Verband mit der Architektur stehenden Skulpturen im unteren Bereich des Hauptportals, an den nördlich anschließenden Figurenkonsole und in Form von Reliefs an den westlichen Strebebfeilern des Nordturms zeigen ebenfalls engste Verbindungen zur Prager

83 HUBEL 2014/I, 297–316.

84 HUBER 2014/I, 37f. u. Anm. 283. – Zitiert nach NEUWIRTH 1890, 21–59, 109, 507.

85 URBANEK 2003, 224.

86 SCHUEGRAF 1847, 149, 170f. – GRUBER 2013/I, Nr. 97, 101, 102, 105.

87 MORSBACH 2009, 32. – GRUBER 2013/I, Nr. 110. – HUBEL 2014/I, 315f.

88 HUBER 2014/II, 147–156. – HUBER 2018, 31–37. – Vgl. auch HUBEL 2019/II, 96–100.

89 BÖKER 2013, 339–343. – HUBER 2014/II, 154f.

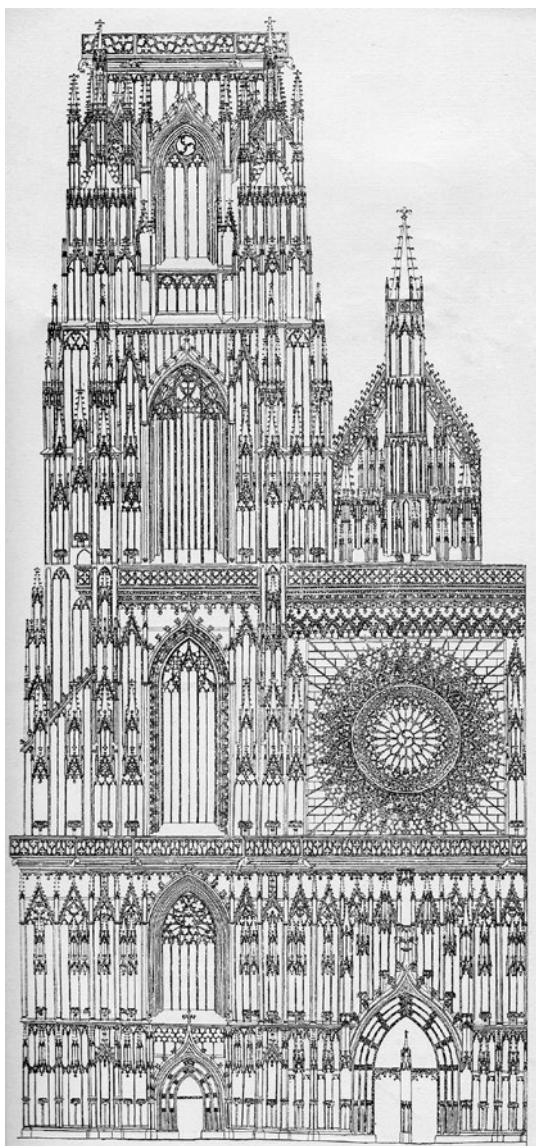


Abb. 22 Regensburg, Dom, Zweiturmriß, um 1380,
von Liebhart dem Minner. Umzeichnung (ex: ZAHN 1929)

Abb. 23 Regensburg, Dom,
Hauptportal, Konsole
(Foto: A. Hubel)



Plastik im Umkreis Peter Parlers (Abb. 23).⁹⁰ Den gleichen Stil zeigte auch der 1382 gestiftete Hieronymus-Altar im Dom.⁹¹ Man kann deshalb mit guten Gründen auch Liebhart den Minner als einen Bildhauer-Architekten bezeichnen.⁹²

Dombaumeister Wenzel Roriczer (wohl tätig schon ab 1400/05, nachweisbar 1415–1419)

Zur berühmten Familie der Roriczer ist sehr viel Literatur erschienen, die allerdings zum Teil kritisch gelesen werden muss. Erst Peter Morsbach hat mit seinem Buch über die Baumeisterfamilie Roriczer eine fundierte Grundlage für die weitere Forschung geschaffen.⁹³ Durch ihn sind viele Fragen zur Lebensgeschichte und zu den bemerkenswerten überregionalen Beziehungen der Roriczer geklärt worden. Auch spricht einiges für die

90 HUBEL 2014/I, 303–310, 313–315. – HUBEL/SCHULLER 2010, Taf. 22 unten u. 23. – HUBEL/SCHULLER 2012, Abb. 143–150, 657, 658, 2305–2307.

91 HUBEL 2014/II, 428–431, Abb. 1.

92 HUBEL 2014/I, 315f.

93 MORSBACH 2009.

Vermutung, Wenzel Roriczer (Venczlav Rorycz) sei aus Böhmen zugewandert, wo sich eine Familie Rorycz in Kolín nachweisen ließ.⁹⁴ Andererseits muss Wenzel Roriczer auch die französische Plastik seiner Zeit gekannt haben, wie die enge Verwandtschaft der Skulpturen in Tympanon und Archivolten des Regensburger Dom-Hauptportals mit der Pariser Hofkunst zeigt. Wie an anderer Stelle ausführlich erwähnt, besuchte der Regensburger Bischof Johann von Moosburg 1394/95 seine Halbschwester, die französische Königin Isabeau de Bavière, in Paris.⁹⁵ Dort lernte er mit Sicherheit die neuesten Werke der französischen Bildhauer kennen, vor allem die Bildwerke der 1394 vollendeten Kapelle des königlichen Schlosses Vincennes. Der neue Stil scheint ihn so beeindruckt zu haben, dass er in Regensburg auf dessen Einführung drängte. Möglicherweise hat er – wohl im Einvernehmen mit dem Domkapitel – den jungen Baumeister Wenzel Roriczer nach Paris geschickt, damit er die dortigen Innovationen kennenlerne. Die Quellen erwähnen nach 1405 lange keinen Dombaumeister mehr. 1413 wird zwar ein Dombaumeister genannt, aber ohne seinen Namen. Erst 1415 ist Wenzel Roriczer als Dombaumeister tatsächlich nachweisbar, als er sich beim Reichsstift Obermünster um das Wohnhaus in der Malergasse 5 bewarb, dass die Roriczer bis 1524 bewohnten.⁹⁶ Angesichts der Kontinuität der Stilformen zwischen 1400/1405 und etwa 1420 darf man aber annehmen, dass Wenzel Roriczer während dieses ganzen Zeitraums das Amt des Dombaumeisters ausübte.⁹⁷

In die Schaffensperiode Wenzels fiel ab etwa 1400/05 die Vollendung des Hauptportals mit dem Tympanon und den 22 Archivoltengruppen. Hier waren in kürzester Zeit nicht nur die drei figurenreichen Register des Tympanons zu füllen, sondern auch die 22 Archivoltengruppen zu entwerfen und zu meißeln, die sich in drei Reihen über das Tympanon legen. Sie sind aus großen Blöcken herausgearbeitet, so dass sie weniger als Reliefs,

94 KOTRBA 1963. – MORSBACH 2009, 31.

95 HUBEL 2014/I, 324f.

96 MORSBACH 2009, 127.

97 HUBEL 2014/I, 324f., 332, 339. – HUBEL/SCHULLER 2012, Abb. 123–142, 151–259, 2099–2103.



Abb. 24 Regensburg, Dom, Hauptportal, Archivolten (17), Anbetung der Könige (II) (Foto: A. Hubel)

sondern eher als vollplastische Gruppen in Erscheinung treten (Abb. 24). Dazu kamen die Konsolen, die gleichzeitig als Baldachine für die darunter stehende Gruppe gestaltet waren, sowie

prächtige Laubwerkfriese. Dem Dombaumeister müssen dafür tüchtige Gesellen zur Seite gestanden haben, die in der Lage waren, die groben Formen aus den Quadern so weit herauszuschlagen, dass der Dombaumeister anschließend die Feinarbeit der Details gestalten konnte. Das gut eingespielte Team wurde zudem von der Stadt Regensburg berufen, als man sich um 1400/05 ein aufwendiges steinernes Portal für den Reichssaalbau des Alten Rathauses wünschte. Von den zwölf nachgewiesenen Steinmetzzeichen an diesem Portal tauchen zehn auch am Regensburger Dom auf, so dass das Portal als Arbeit der Dombauhütte nachgewiesen ist. Die berühmten Halbfiguren von „Schutz und Trutz“ über dem Portal lassen sich dabei Wenzel Roriczer selbst zuschreiben.⁹⁸

Nach einer Umplanung kam ab etwa 1410 noch die Triangel-Vorhalle des Hauptportals mit ihren Skulpturen hinzu.⁹⁹ Außerdem musste die innere Westwand mit den beiden, das Hauptportal flankierenden Wendeltreppen gestaltet werden. Nördlich des Hauptportals wuchsen die Erdgeschosspartien des Nordturms und des anschließenden Seitenschiffs weiter nach oben, jeweils über der Sohlbank der Erdgeschossfenster.¹⁰⁰ Die vielen Konsolen und Baldachine, die über der West- und Nordseite des Nordturm-Erdgeschosses verstreut sind, bezeugen, wie sehr sich Wenzel Roriczer auch als Bildhauer fühlte, so dass er nicht nur am Hauptportal, sondern auch am Nordturm eine verschwenderische Zahl von Figuren plante. Die insgesamt 21 Figurenstandorte am Nordturm konnte er selbst nicht mehr füllen; sie blieben bis heute leer. Da sich das Gliederungssystem dieser Fassadenflächen erst durch das Zusammenspiel von Konsole, Figur und Baldachin erschlossen hätte, beeinträchtigen die durch das Fehlen der Figuren entstandenen Lücken die Gesamtwertung der Architektur in diesen Bereichen erheblich.

Sicherlich lässt sich Wenzel Roriczer auch der Entwurf für den prächtigen Geburt-Christi-Altar im Südchor des Doms zu-

98 HUBEL 1998, 538–542 (Wiederabdruck in HUBEL 2005/I, 145–148). – HUBEL 2014/I, 326–328.

99 HUBEL 2014/I, 332–340. – HUBEL/SCHULLER 2010, Taf. 24, 25.

100 HUBER 2014/II, 157–172. – HUBER 2018, 37–42.

Abb. 25 Regensburg, Dom,
 südlicher Nebenchor. Geburt-
 Christi-Altar von Südwesten
 (Foto: Uwe Gaasch, Bamberg)



schreiben, den der 1417 verstorbene Domherr Bartholomäus von Redwitz gestiftet hat (Abb. 25).¹⁰¹

Insgesamt war Wenzel Roriczer zweifellos ein Bildhauer-Architekt. Mit ihm treten die Regensburger Dombaumeister erstmals stärker aus ihrem Schatten heraus und emanzipieren sich als selbstbewusste Künstlerpersönlichkeiten. Aus diesem Stolz heraus schuf er – wie Peter Parler im Triforium des Prager Veitsdoms – ein Selbstporträt, das er als Relief in Halbfigur fertigte. Es befindet sich am Hauptportal, und zwar im Baldachin über der Figur des hl. Matthäus am vorderen Ende des linken Portalgewändes. Wenzel Rorizer stellte sich hier als junger ‚Artifex‘ mit langen, ondulierten Haarlocken und Schnurrbart dar; er trägt eine modische Beutelmütze. Auf seiner Brust hat er unübersehbar sein Steinmetzzeichen eingemeißelt (Abb. 26). Absolut singulär war dabei die Tatsache, dass er auch seine Frau als Porträtbüste im Hauptportal verewigte: Sie befindet sich – bezeich-

101 HUBEL 2014/II, 431–433.



Abb. 26 Regensburg, Dom,
Baldachin über St. Matthäus.
Porträt Dombaumeister Wenzel
Roriczer (Foto: A. Hubel)

nenderweise – im Baldachin über der Archivoltengruppe der *Vermählung Mariens* (Abb. 27). Da sie langes offenes Haar trägt, war sie wohl zum Zeitpunkt der Darstellung noch nicht verheiratet; die Position über der Vermählungsszene sollte sicher die bevorstehende Hochzeit verdeutlichen. Erstaunlicherweise trägt die Frau auf der Brust ebenfalls ein Steinmetzzeichen, und zwar das gleiche wie ihr Mann Wenzel.¹⁰²

Dombaumeister Andreas Engel (tätig wohl ab 1419–1456)

Nach dem offensichtlich frühen Tod von Wenzel Roriczer heiratete seine Witwe Elspeth Andreas Engel, der als Dombaumeister die unmittelbare Nachfolge antrat.¹⁰³ Bemerkenswerterweise führte sein ebenfalls in Regensburg (als Parlier) tätiger Bruder den Namen „*Hans Engel von Köln*“.¹⁰⁴ In einer Urkunde von 1436 wird auch Andreas Engel selbst als „*Andre Kollner Tumbmaister*“

¹⁰² HUBEL 2014/I, 316–325, zum Baumeisterbildnis besonders 318, 342f.

¹⁰³ MORSBACH 2009, 51–68. – Konrad Roriczer, der Sohn von Wenzel und Elspeth, war damals wohl noch minderjährig, auf jeden Fall aber zu jung für die Nachfolge.

¹⁰⁴ SCHMIDT 1972, 133. – MORSBACH 2009, 51f. – HUBEL 2014/I, 353. – HUBER 2014/II, 179f.

Abb. 27 Regensburg, Dom,
Hauptportal, Archivolten (10),
Vermählung Mariens.
Büste der Dombaumeisterin
(Foto: A. Hubel)



bezeichnet.¹⁰⁵ Damit sind erneut Zusammenhänge angedeutet, die von Prag weg nach Westen weisen.¹⁰⁶ Tatsächlich findet nach 1420 ein deutlicher Stilwandel statt, der Beziehungen vom Mittelrhein und von Burgund her zu verarbeiten scheint. Ein qualitativvolles Beispiel hierfür ist der aufwendige, um 1420/30 zu datierende Ursula-Altar im Nordchor. Dessen Architektur ist direkt mit den Werken Madern Gertheners in Frankfurt/Main und Mainz verwandt, vor allem durch das sog. Rutenwerk.¹⁰⁷ Andreas Engel vollendete in seiner langen Schaffensperiode (er starb im ersten Halbjahr 1456) das Erdgeschoss des Nordturms, die beiden letzten Joche des nördlichen Seitenschiffs, Teile des zweiten Geschosses des Nordturms und die nördlichen Obergadenwände des dritten und vierten Jochs von Osten, so dass im Jahre 1443 der Dachstuhl über dem Mittelschiff aufgerichtet werden konnte.¹⁰⁸

¹⁰⁵ GRUBER 2013/I, Nr. 133.

¹⁰⁶ Die Vermutung von HUBER 2014/II, 41, Andreas Engel und sein Bruder Hans hätten aus Kolín gestammt, vermag nicht zu überzeugen. – HUBEL 2014/I, 353.

¹⁰⁷ HUBEL 2014/II, 433–440.

¹⁰⁸ SCHULLER 2014, 82–84.

Das Langhaus war damit (mit Ausnahme der Gewölbe über den drei westlichen Jochen des Mittelschiffs) fertig und der gesamte Innenraum des Doms konnte liturgisch genutzt werden. In den folgenden Jahren wuchs über dem Hauptportal die Wand des zweiten Geschosses zwischen den beiden Türmen hoch, die eine anfangs hier angebrachte provisorische Wand zunehmend ersetzte.¹⁰⁹

Die Dombaurechnung von 1435, die als erste von den erhaltenen Baurechnungen Angaben zu den Steinmetzen enthält, reicht vom 9. April bis zum 2. August 1435. In diesem Zeitraum wurden außer dem Dombaumeister Andreas Engel immer nur sehr wenige Gesellen bezahlt, deren Zahl zwischen einem und fünf schwankt. An neun Wochen war überhaupt nur der Dombaumeister anwesend (!) und erhielt sein Honorar.¹¹⁰ Offenbar wurden auch die Stamarbeiter nur bei Bedarf angestellt und mussten sonst sehen, wo sie Arbeit fanden. Nach einem Eintrag im gleichen Rechnungsbuch scheint es damals aber einen Mangel an geeigneten Gesellen gegeben zu haben. Der Regensburger Domherr und spätere „*magister fabricae*“ Dr. Conrad Konhofer, der gleichzeitig Domherr in Passau und Pfarrer von St. Lorenz in Nürnberg war, erhielt 16 halbe Pfennige, weil er versprach, dass er zwei Gesellen auf drei Jahre für die Domfabrik [an der Hand] habe. Die 16 halben Pfennige waren anscheinend für die in Aussicht stehenden Gesellen bestimmt.¹¹¹

Während Wenzel Roriczer als Dombaumeister seinen Schwerpunkt auf die figürliche Ausstattung des Hauptportals und des Nordturm-Erdgeschosses gelegt hatte, konzentrierte sich Andreas Engel – sicherlich auch auf Wunsch des Domkapitels – auf den Weiterbau des Doms, so dass nach der Errichtung des Dachstuhls 1443 das ganze Langhaus zur Nutzung freigegeben werden konnte. In diesem Zeitraum entstanden verhältnismäßig wenige Skulpturen; die Figurenstellplätze am Nordturm-Erdgeschoß außen blieben – wie erwähnt – unbesetzt. Außer dem fi-

109 HUBEL/SCHULLER 2010, Taf. 26–29.

110 GRUBER 2013/II, 65–67.

111 GRUBER 2013/II, Nr. 1344. – GRUBER/HUBEL/MORSBACH 2016, 92.

Abb. 28 Regensburg, Dom,
nördlicher Nebenchor.
Ursula-Altar von Westen
(Foto: W. Spitta)



gürlichen Schmuck des Ursula-Altars (Abb. 28) können Andreas Engel noch weitere Skulpturen am Dom und im Domkreuzgang zugeschrieben werden, die seine stilistische Ausrichtung an der burgundischen Skulptur im Umkreis des André Beauneveu bestätigen.¹¹² Er vergab aber auch Aufträge an andere Steinbildhauer.¹¹³ So wurde das doppelseitige Retabelrelief des Ursula-Altars im Dom um 1440/45 von einem Bildhauer geschaffen, der von der

112 HUBEL 2014/I, 349–355. – MORSBACH 2009, 63–66.

113 HUBEL 2014/I, 349f., 351f., 355–362.

Wiener Plastik dieser Zeit geprägt war. Nachdem die Zimmerleute 1441/42 über dem Mittelschiff des Regensburger Doms einen Dachstuhl mit einer Aufsehen erregenden Hängewerk-Konstruktion errichtet hatten, erhielten sie von der Stadt Regensburg den Auftrag, über dem Reichssaalbau des Alten Rathauses ebenfalls einen solchen Dachstuhl aufzuschlagen, weil man damit auf die Stützen im Inneren verzichten konnte. Dieser neue Dachstuhl kann dendrochronologisch auf die Zeit nach 1445/46 datiert werden.¹¹⁴ Die neue Konstruktion benötigte zusätzliche Tragekonsolen als Ergänzung zu den schon vorhandenen aus der Zeit um 1320/30. Den Auftrag hierfür erhielt der Bildhauer, der vorher das Retabelrelief des Ursula-Altars geschaffen hatte.¹¹⁵

Dombaumeister Konrad Roriczer (tätig 1456–1477)

Als 1456 Konrad Roriczer,¹¹⁶ der Sohn des Wenzel Roriczer und Stiefsohn des Andreas Engel, zum Dombaumeister berufen wurde, war er bereits Baumeister für den Chorbau von St. Lorenz in Nürnberg, ein Amt, das ihm nach dem Tod des ersten Architekten Konrad Heinzelmann 1454 übertragen worden war. Zehn Jahre lang versah er beide Posten gleichzeitig, bis er nach Zwistigkeiten 1466 in Nürnberg entlassen wurde. Am Regensburger Dom selbst wurde unter Konrad Roriczer verhältnismäßig wenig gebaut. Er vollendete wohl die Nord- und die Ostwand des ersten Obergeschosses des Nordturms und den Mittelteil der Westfassade, oberhalb des „Petrus im Schifflein“ bis zum Ansatz des Dreiecksgiebels (Abb. 29).¹¹⁷ Außerdem wurde unter seiner Leitung die südliche Sakristei (der heutige Winterchor) eingewölbt.¹¹⁸ Die Gründe für den relativ langsamen Baufortschritt in dieser Zeit sind uns nicht bekannt, denn dank der Besteuerung aller Pfarreien der Diözese flossen die Einnahmen nach wie vor reichlich.

114 FISCHER-KOHNERT 1999, 66–83, 93–103.

115 HUBEL 1998, 541–545 (Wiederabdruck in HUBEL 2005/I, 148–152). – HUBEL 2014/I, 355–359.

116 MORSBACH 2009, 69–97.

117 HUBEL/SCHULLER 2010, Taf. 29, 30.

118 MORSBACH 2009, 71–74. – SCHULLER 2014, 85f.

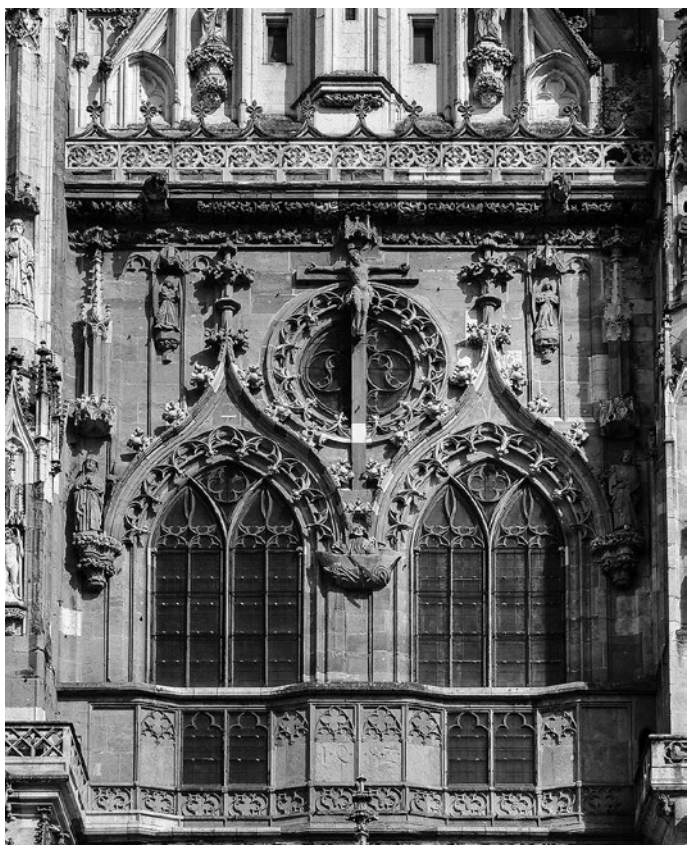


Abb. 29 Regensburg, Dom, Westfassade, erstes Obergeschoss des Mittelteils (Foto: A. Hubel)

In der ältesten komplett erhaltenen Regensburger Dombau-rechnung, die aus dem Jahre 1459 stammt, bekam Dombaumeis-ter Konrad Roriczer für eigenhändig gemeißelte Figuren, Kapi-telle und Bauplastik ein beachtliches Zusatzhonorar, das ungefähr der Hälfte seines sonstigen Jahreseinkommens entsprach.¹¹⁹ Dies ist der erste archivalische Beleg dafür, dass die Regensburger

119 GRUBER 2013/II, Nr. 2308–2317.

Dombaumeister nicht nur für den Skulpturenschmuck verantwortlich waren, sondern auch viele Bildwerke selbst meißelten und dafür ein Extrahonorar bekamen. Die in der Rechnung von 1459 erwähnten Skulpturen lassen sich am Dom eindeutig nachweisen.¹²⁰ Dabei erweist sich Konrad als ein nicht sonderlich begabter Bildhauer. Dennoch meißelte er eine ganze Reihe von Figuren, wie andere stilistisch vergleichbare Bildwerke bezeugen.¹²¹ Im Jahr 1472 erhielt Konrad Roriczer von der Priesterbruderschaft ein Honorar für seine Arbeiten am Wolfgangsalter (heute Albertus-Magnus-Altar, Abb. 30) im Dom; außerdem bekamen seine Gattin und sein Diener zusätzlich ein Trinkgeld („*pro bibalibus*“).¹²² Der Schlussstein im Gewölbe dieses Baldachinaltars zeigt das Haupt Christi, im gleichen Stil wie die anderen, ihm zuzuschreibenden Skulpturen. In der Dombaurechnung von 1459/60 schwankt die Zahl der Gesellen zwischen sieben und elf pro Woche.¹²³ Dies dürfte – auch im Vergleich mit den späteren, erhaltenen Rechnungen – die Durchschnittsbesetzung der Dombauhütte gewesen sein.

Konrad Roriczer, mehr Bauingenieur als Bildhauer,¹²⁴ scheint ein weithin geachteter Baumeister gewesen zu sein, der enge Beziehungen zur Bauhütte der Nördlinger Georgskirche hatte¹²⁵ sowie als Gutachter beim Wiener Stephansdom und bei der Münchner Liebfrauenkirche herangezogen wurde. 1459 fand in Regensburg der berühmt gewordene „Hüttentag“ statt, der die Baumeister der führenden deutschen Bauhütten vereinigte und zur Gründung einer Bruderschaft mit straff festgelegter Steinmetzordnung führte.¹²⁶ In den einschlägigen Quellen findet sich

120 HUBEL 2014/I, 363–365.

121 HUBEL 2014/I, 362–368.

122 GRUBER 2013/I, Nr. 141. – HUBEL 2014/I, 362. – HUBEL 2014/II, 440f.

123 GRUBER 2013/II, 91–97.

124 HUBEL 2014/I, 362.

125 SCHMID 1977, 39–42, 44–46, 48f., 92f. – MORSBACH 2009, 78–80.

126 JANNER 1876, 54–60, 251–265. – Konrad Roriczer war zwar Mitglied dieser Organisation und besaß ein Exemplar der Hüttenordnung; er erscheint merkwürdigerweise aber nicht unter den 20 Hüttenmeistern, die in Regensburg teilnahmen. MORSBACH 2009, 94. – Stefan Bürger wies in

Abb. 30 Regensburg, Dom,
nördliches Querhaus, ehem.
Wolfgangs-, heute Albertus-
Magnus-Altar von Südosten,
von Konrad Roriczer (Foto:
U. Gaasch, 1990)



allerdings kein einziger Hinweis auf dieses Ereignis. Das Domkapitel spendete den Teilnehmern lediglich einen Umtrunk mit Wein: *„Item geschenkt den fremden maister(e)n stainmeczen VI kanndl wälisch weyn, je I koph umb XIII obulis, und VI kanndl Francken, je I koph umb VI obulis. Facit III solidos VI denarios“*.¹²⁷ Verständlicherweise war der italienische Wein mehr als doppelt so teuer wie der fränkische. Das Steinmetzzeichen des Konrad Roriczer konnte Franz Dietheuer im Siegel nachweisen.¹²⁸

seiner Rezension zu MORSBACH 2009 (BÜRGER 2009) darauf hin, dass *„der Straßburger Hüttenverband eine allgemein verbindliche Haupthüttenposition (zwar anstrebte), doch blieben neben ihm auch Handwerksverbände in anderen politischen Strukturen bestehen. Wie im Falle der Regensburger Hütte hatte Straßburg keinen Zugriff auf jene Bauhütten, die den Domkapiteln unterstanden oder ausschließlich landesherrlich organisiert waren.“* Vielleicht wollte Konrad eher ein geheimes Mitglied bleiben, um das Domkapitel nicht zu provozieren. Später findet sich Konrads Sohn Matthäus Roriczer offiziell unter den Mitgliedern. JANNER 1876, 59. – MORSBACH 2009, 94–97.

127 GRUBER 2013/II, 89, Nr. 2247.

128 DIETHEUER 1961.

Dombaumeister Matthäus Roriczer (tätig 1477–1495)

Konrads Sohn und Nachfolger Matthäus Roriczer war systematisch auf seinen Beruf vorbereitet worden. Schon ab 1462 – ein Jahr vor seiner Meisterprüfung – durfte er in Vertretung des Vaters den Chorbau der Nürnberger Lorenzkirche leiten, bis beide Roriczer 1466 entlassen wurden. Anschließend arbeitete er bei dem bedeutenden Baumeister Hans Böblinger in Esslingen und mit großer Wahrscheinlichkeit am Eichstätter Dom. Ob das im nördlichen Seitenschiff von St. Ulrich und Afra (1474–1489) in Augsburg vorkommende Roriczer-Zeichen noch dem Matthäus, schon seinem Bruder Wolfgang oder, da es wohl mehrfach, auch spiegelbildlich vorkommt, beiden Brüdern zuzuweisen ist, lässt sich derzeit nicht entscheiden.¹²⁹ 1476 wurde Matthäus Roriczer Bürger von Regensburg und war seit Ende 1477 Dombaumeister.¹³⁰ Eine großartige Silberstiftzeichnung von Hans Holbein d. Ä. vermittelt uns nicht nur das lebendig erfasste Porträt des Matthäus, sondern auch sein auf dem Blatt wiedergegebenes Steinmetzzeichen (Abb. 31).¹³¹ Damit steht fest, dass Konrad, Matthäus und Wolfgang Roriczer alle das gleiche Steinmetzzeichen benutzten, das ähnlich dem Winkelhaken der Parler als „Firmenzeichen“ die Tradition der Baumeisterfamilie unterstrich. Die Zahl der Gesellen in der Dombauhütte schwankte in den drei Jahren von 1487–1490 zwischen sechs und 15 Gesellen. Dies dürfte – einschließlich der stark wechselnden Zahlen und auch im Vergleich mit der Rechnung von 1459/60 – die Durchschnittsbesetzung der Dombauhütte gewesen sein.

Von Matthäus Roriczer stammt der aufwendige, reich dekorierte Dreiecksgiebel des Mittelteils der Westfassade mit dem steinernen Dachreiter, der als „Eicheltürmchen“ bezeichnet wird (Abb. 32).¹³² Die Bekrönung dieses 1486 und 1487 datierten Türmchens nimmt die berühmten Turmhauben der Münchner Lieb-

129 BISCHOFF 1999, 455, Nr. 64; 456.

130 SHELBY 1977 (dort findet sich die bis dahin ausführlichste Biografie des Matthäus Roriczer: S. 7–28). – MORSBACH 2009, 99–112.

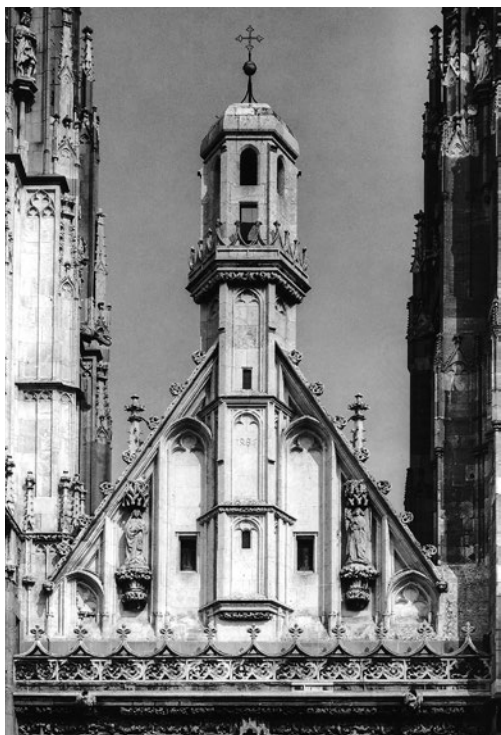
131 Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. KdZ 5008. – Ausst.-Kat. Augsburg 1965, 107, Kat.-Nr. 78.

132 HUBEL/SCHULLER 2010, Taf. 31.

Abb. 31 Regensburg, Dombau-
meister Matthäus Roriczer.
Zeichnung von Hans Holbein
d. Ä. (Foto: Jörg P. Anders)



Abb. 32 Regens-
burg, Dom,
Westfassade,
Mittelteil, Drei-
ecksgiebel mit
Eicheltürmchen
(Foto: A. Hubel)



frauenkirche vorweg. Matthäus Roriczer begann auch noch mit dem Bau des zweiten Nordturm-Obergeschosses, wie die Jahreszahl 1493 an den unteren Steinlagen bezeugt. Matthäus Roriczer war, im Gegensatz zu seinem Vater Konrad, ein hervorragender Bildhauer. Er ergänzte die von seinem Vater begonnenen, aber noch nicht versetzten Figuren der Kreuzigungsgruppe am Mittelteil der Westfassade durch die Skulpturen des hl. Apostels Johannes Ev. und zweier trauernder Engel. Außerdem stammen von ihm die monumentalen Figuren der Verkündigung an Maria am Dreiecksgiebel darüber. Die ungewöhnlich lebendig modellierten Figuren mit ihren bewegten Gesten und den Gesichtern mit schlanken Nasen und weichen Lippen verweisen stilistisch auf die engen Beziehungen des Matthäus nach Nürnberg. Die 1482 datierte steinerne Kanzel des Doms wurde von Matthäus entworfen.¹³³ Auch die älteren, 1493 datierten Teile des Sakramentshauses stammen nach Ausweis der Steinmetzzeichen von ihm.¹³⁴ Mit guten Argumenten kann man in ihm auch den Bildhauer für die Grabplatten geistlicher Personen vermuten.¹³⁵

Dombaumeister Matthäus Roriczer erhielt 1487 in Anerkennung seiner Arbeit einen mit Fuchspelz gefütterten Rock. Er kostete 3 Pfund und 15 Pfennige; ein Geselle der Dombauhütte hätte mindestens 92 Arbeitstage benötigt, um diese Summe zu verdienen. Ein solch aufwendiges Kleidungsstück ist wohl als standesgemäße Aufwertung zu interpretieren; dazu passt auch der Hinweis, dass ihm dieser Rock im Rahmen einer „*erung*“ überreicht wurde.¹³⁶ Die schriftstellerische Karriere des Matthäus brachte ihm den Ruhm, die ersten Lehrbücher zu Teilen der Bauhüttenlehre und der Geometrie im Mittelalter verfasst zu haben.¹³⁷ „Das Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit“ und „Die Geometria Deutsch“ gehörten zur Standardausstattung einer guten Bauhütte im Spätmittelalter.

¹³³ HUBEL 2014/II, 442.

¹³⁴ HUBEL 2014/II, 443f.

¹³⁵ HUBEL 2014/I, 374f.

¹³⁶ MORSBACH 2013/I, 104, Nr. 2967.

¹³⁷ RORICZER/GELDNER 1965. – SHELBY 1977. – COENEN 1990. – MORSBACH 2009, 119–122. – STROHMAYER 2009.

Dombaumeister Wolfgang Roriczer (tätig 1495–1514)

Kurz vor 1495 scheint Matthäus gestorben zu sein, denn im gleichen Jahr wurde sein jüngerer Bruder Wolfgang Bürger von Regensburg und neuer Dombaumeister. Über seine vorherige Tätigkeit ist bislang nicht viel bekannt; vielleicht war er unter Burkhard Engelberg beim Bau des nördlichen Seitenschiffs von St. Ulrich und Afra in Augsburg tätig.¹³⁸ Jedenfalls war er seit etwa 1480/85 bis 1495 Werkmeister des Ingolstädter Liebfrauen-Münsters.¹³⁹ Sein Steinmetzzeichen ist mehrfach nachgewiesen.¹⁴⁰ Er führte am Regensburger Dom das dritte Geschoss des Nordturms hoch (Jahreszahl 1496), war dann aber als Architekt mit dem Bau des Domkapitelhauses (südlich des Domkreuzgangs) beschäftigt, das in das ehemalige nördliche Seitenschiff des alten Doms integriert wurde. Die Michaelskapelle mit ihrem sehr reichen Netzrippengewölbe ist 1502 datiert, die nach Westen anschließende, heute als Lapidarium dienende Halle trägt am Treppenaufgang zum Obergeschoss die Jahreszahl 1506, an der Westwand eines Raums im ersten Obergeschoss des Domkapitelhauses findet sich die Jahreszahl 1507.¹⁴¹ Dann dürfte Wolfgang Roriczer noch mit der Umgestaltung des Domkreuzgangs begonnen haben, dessen Fensteröffnungen nun durchgehend verglast werden sollten; dafür erhielten sie eine neue, prächtige Rahmenarchitektur. Am aufwendigsten schmückte man das Mortuarium, in dessen Fens-
tergewände auch noch Apostelfiguren eingepasst wurden.¹⁴²

Der Werkvertrag Wolfgang Roriczers mit dem Regensburger Domkapitel aus dem Jahr 1495 ist als einziger Vertrag dieser Art erhalten. Er ist aber relativ stereotyp formuliert, so dass man annehmen kann, hier hätten die Verträge mit den früheren Dombaumeistern als Muster gedient. Ein Indiz dafür ist auch die Tatsache, dass Wolfgang Roriczer zwei Wünsche in den Vertrag

138 Vgl. Anm. 129.

139 MORSBACH 2009, 127–129. – MORSBACH 2013/II, 245.

140 Durch die Zeichnung seines (verschollenen) Grabsteins, die SCHUEGRAF 1847, 192, abbildete, und durch den Sockel einer nicht erhaltenen Figur, der heute im Historischen Museum Regensburg steht. MORSBACH 2009, 151f., Abb. 98.

141 MORSBACH 2009, 141–146.

142 HUBEL 2014/I, 382–384.

einbringen konnte, die nachträglich als Randnotizen zugefügt wurden: zum einen bedingte er sich aus, einen Gesellen bei sich aufnehmen zu dürfen, der als Parlier tätig sein sollte. Und zum anderen erbat er sich die Erlaubnis, in diesem Jahr noch ein- oder zweimal zum Liebfrauenmünster nach Ingolstadt fahren zu dürfen, sollte man dort seinen Rat benötigen (er war ja bis dahin der dortige Werkmeister gewesen). In dem Vertrag werden alle Leistungen aufgezählt, die man von dem Werkmeister erwartete, aber auch die Honorare und die Privilegien, die er genoss. In unserem Zusammenhang interessiert vor allem die Frage nach seiner Tätigkeit als Bildhauer. Hierzu heißt es: *„Was ich auch oder mey(n) dyener von pilden, Tyern lauber(e)n Tabernack(e)ln oder zybori machen, das sol mir besunderlich | nach redlichen geleichn dingen bezalt werden. Will aber ain pauherr die Tyer, lauberch | Tabernackel oder pildwerch selbs lassen machen eynen gesellen oder mer In der hutten, das soll ich fuderen ler und anweysung dar zu geben, nicht darwider sein. Und wann man ann dem Thuemb seczt und ich selbs daran arbeit, So soll man mir meyn taglon als aynem mayster | zu gehort geben. Ich mag auch machen und arbaytten grabstain und ander klain ding machen, | doch Sandt peter gantz an schaden und kosten. (Was ich oder mein Lehrling an Bildern, Tieren, Laubwerk, Tabernakeln und Ziborien mache, soll mir extra bezahlt werden, wie es üblich ist. Will aber der Bauherr die Tieren, Laubwerke, Tabernakel oder Bildwerke einen meiner Gesellen in der Hütte machen lassen, soll ich das unterstützen, Lehre und Anleitung dazu geben und nicht dagegen sein. Und wenn man am Dom Steine setzt und ich selbst mitarbeite, gibt man mir meinen Tagelohn wie es einem Meister zukommt. Ich darf auch Grabsteine und andere kleine Dinge fertigen, doch ohne Nachteil und Kosten für St. Peter.)“*¹⁴³

Es wurde also vom Domkapitel als selbstverständlich vorausgesetzt, dass Wolfgang Roriczer Figuren und andere aufwendige Schmuckformen herstellen sollte, für die er ein Extrahonorar erhielt. Auch Aufträge anderer Personen, z. B. für Grabsteine, durfte er annehmen, sofern dies der Dombauhütte keinen Nach-

Abb. 33 Regensburg, Dom,
südliches Seitenschiff, Turmjoch.
Grabmal des Bischofs Rupert II.
Pfalzgraf († 1507), von Wolfgang
Roriczer (Foto: A. Hubel, 1988)



teil brachte. Nachweislich schuf Wolfgang die Rotmarmor-Grabplatte für den 1507 verstorbenen Regensburger Bischof Rupert II. Pfalzgraf (Abb. 33). Er bekam dafür ein Honorar in Höhe von 20 rheinischen Gulden, sowie für die Aufstellung der Grabplatte im Jahr 1508 noch einmal 10 Gulden. Dazu hat sich sogar die handschriftliche Quittung Wolfgang Roriczers erhalten.¹⁴⁴ Außerdem können ihm weitere Grabsteine zugeschrieben werden.¹⁴⁵ Als Bildhauer lieferte Wolfgang Roriczer Kabinettstücke feinsten, virtuos verflochtener Maßwerkarchitektur: Er versah das Sakramentshäuschen seines Bruders Matthäus mit einer überschlangen dreigeschossigen Bekrönung sowie einer Reihe von Figuren, und schuf für den Ziehbrunnen im südlichen Querhaus den 1500

¹⁴⁴ GRUBER 2013/I, 27, Nr. 144. – MORSBACH 2013/II, 245, Anm. 30. – HUBEL 2014/I, 375f., 377–379.

¹⁴⁵ HUBEL 2014/I, 377–380.

datierten Baldachinaufbau einschließlich der Figuren von Christus und der Samariterin am Brunnen (Abb. 34).¹⁴⁶

Nachdem Kaiser Friedrich III. den bayerischen Herzog 1492 gezwungen hatte, Regensburg wieder als Reichsstadt freizugeben, gab es vielfach Unruhen von hiermit unzufriedenen Bürgern. Kaiser Maximilian I. begegnete diesen Aufständen mit brutaler Gewalt. Im Zuge solcher Auseinandersetzungen wurde der engagierte Bürger Wolfgang Roriczer 1514 zum Tode verurteilt und enthauptet.¹⁴⁷ Mit ihm ging die glanzvolle, mehr als ein Jahrhundert umspannende Schaffensperiode der Regensburger Dombaumeisterfamilie Roriczer zu Ende.

Dombaumeister Erhard Heydenreich (tätig 1514–1524)

Der Nachfolger Wolfgang Roriczers wurde der bisherige Werkmeister der Liebfrauenkirche in Ingolstadt, Erhard Heydenreich, der sein Amt in Ingolstadt parallel weiterführen durfte.¹⁴⁸ Er hatte, aus Kulmbach kommend, 1488 das Regensburger Bürgerrecht erworben und dürfte in der Dombauhütte unter Matthäus Roriczer tätig gewesen sein. Später zog er nach Amberg wohl zum Bau von St. Martin und kam 1496 von dort als „*stainmaister*“ zurück. Seine wichtigste Aufgabe war die Vollendung des Regensburger Domkreuzgangs mit seinen aufwendig geschmückten Fenstergewänden. Da die farbigen Wappenscheiben in den Fenstern schon 1517 und 1518 gestiftet worden sind, muss der Umbau damals fertiggestellt gewesen sein. Deshalb ist anzunehmen, dass die Umgestaltung des Kreuzgangs bereits unter Wolfgang Roriczer begonnen und dann von Heydenreich weitergeführt worden war.¹⁴⁹ Durch die Dombaurechnung von 1521/22 wissen wir, dass damals der Schwibbogen von der Domsakristei in das Domkapitelhaus fertig wurde, da in der Rechnung Zahlungen für die Fensterscheiben und Türen auftauchen.¹⁵⁰ Außerdem waren in der Zeit vom 11. bis 14. Sonntag nach Pfingsten 1521 Dachdecker

146 HUBEL 2014/I, 376f.

147 MORSBACH 2009, 125–127.

148 MORSBACH 2009, 153f.

149 HUBEL 2014/I, 381–384.

150 MORSBACH 2013/I, Nr. 5256, 5269, 5272.



Abb. 34 Regensburg, Dom, Ziehbrunnen, Figuren am nördlichen Baldachinfeiler. Christus und die Samariterin am Brunnen, von Wolfgang Roriczer (Foto: A. Hubel)

und Tagelöhner beschäftigt.¹⁵¹ Zum Abschluss der Arbeiten erhielt Dombaumeister Heydenreich auf Beschluss des Domkapitels als Anerkennung eine „*liebung*“, wobei wir nicht wissen, worin dieses Geschenk bestand. Es kostete allerdings 2 Pfund 4 Schilling und 18 Pfennige, war also eine sehr großzügige Gabe. Die Errichtung des reich dekorierten Schwibbogens wird einige Jahre in Anspruch genommen haben, so dass Heydenreich wohl unmittelbar im Anschluss an den Domkreuzgang mit dem Schwibbogen begonnen hat. Dafür spricht auch die Begründung für das erwähnte Geschenk: „*als er den kreuzgang und den gang in das capitlhaus gesezt hatt*“.¹⁵² Er starb am Thomastag (21. Dezember) 1524.¹⁵³

Dombaumeister Ulrich Heydenreich (tätig 1524–nach 1533)

Als Nachfolger Erhard Heydenreichs wurde sein Bruder Ulrich angestellt, der schon 1514 als Parlier in der Hütte des Liebfrauenmünsters Ingolstadt tätig war; dort wird er zeitweise seinen Bruder Erhard vertreten haben. Ulrich Heydenreich wurde gleichzeitig auch Werkmeister in Ingolstadt und behielt wie sein Bruder beide Ämter bei.¹⁵⁴ Wie der Bruder Erhard war auch Ulrich Heydenreich als Bildhauer tätig.¹⁵⁵ Er versetzte das Relief des „Petrus im Schifflein“ über der Tür im Nordquerhaus des Doms.¹⁵⁶ Da der Dombaumeister selbst das Relief eingebaut hat, darf man annehmen, er habe es selbst gemeißelt, auch wenn es keine besondere künstlerische Qualität aufweist. Die Entlohnung war mit 1 Schilling 29 Pfennigen demgemäß ziemlich gering. Außerdem schuf Ulrich Heydenreich das Gesims mit einem Gesprenge auf dem (nicht erhaltenen) Treppenturm im Nordquerhaus sowie drei zugehörige Skulpturen des auferstandenen Christus und der

151 MORSBACH 2013/I, Nr. 5417–5463.

152 MORSBACH 2013/I, Nr. 5279f. – Auch die Gesellen erhielten in diesem Zusammenhang ein Trinkgeld in Höhe von fünf Schilling 18 Pfennigen (= 168 Pfennige).

153 SCHUEGRAF 1847, 192f.

154 MORSBACH 2009, 154.

155 HUBEL 2014/I, 381.

156 HUBEL/SCHULLER 2012, Abb. 1978. – MORSBACH 2013/I, Nr. 6137.

Heiligen Florian und Mauritius. Für diese Bekrönung des Treppenturms erhielt er das beachtliche Honorar von 3 Pfund 4 Schillingen.¹⁵⁷ Die Bautätigkeiten am Dom gingen laufend zurück; ab Ende 1528 wird nur noch ein Geselle beschäftigt.¹⁵⁸

Die letzte Erwähnung des Dombaumeisters findet sich in der Dombaurechnung von 1532/33. Da die nächste erhaltene Dombaurechnung von 1538/39 keinen Dombaumeister mehr nennt, muss Ulrich Heydenreich in der Zwischenzeit gestorben sein. Statt eines Dombaumeisters wird in den Dombaurechnungen von 1538/39 und 1550 nur noch der Kapitelsmaurer Meister Carel Vendl genannt. Folglich gab es damals keine Dombauhütte mehr; es werden auch keine Gesellen mehr erwähnt, sondern nur noch der Hüttenknecht. Es ging nur noch um Instandsetzungsarbeiten; die eigentliche Dombauhütte zum Weiterbau am Dom gab es nicht mehr.

Köln

Schon 1973 hatte Herbert Rode in seinem Aufsatz über die Plastik des Kölner Doms die Überzeugung vertreten, dass der leitende Bildhauer der Kölner Domchorfiguren (Christus, Maria und die zwölf Apostel, Abb. 35) nur der Dombaumeister selbst gewesen sein kann: *„Wenn auch keines der genannten Werke urkundlich den Namen des Meisters trägt, so bietet sich am ehesten an, daß es der Dombaumeister selbst gewesen sein müßte, der Architekt und Bildhauer zugleich war. Kaum ist vorstellbar, daß ein Dombaumeister des 13. Jahrhunderts einem Bildhauer eine hochrangige Aufgabe überließ und er selbst nur weniger bedeutende Werke, wie etwa Kapitelle ausgeführt hätte.“*¹⁵⁹

Die erwähnte Tendenz im Fach Kunstgeschichte, die Gattungen voneinander zu trennen, führte dagegen zu verwirrenden Konstruktionen bei der Frage, wer denn die Skulpturen einer Kathedrale geschaffen hat. 1979/80 schrieb Robert Suckale zum einen: *„Die Annahme einer anderen Hand, so plausibel sie ist, hilft für das Verständnis wenig, da es sich bei den Domchoraposteln um*

157 MORSBACH 2013/I, Nr. 6138.

158 GRUBER/MORSBACH 2013, 46.

159 RODE 1973, 442.



Abb. 35 Köln, Dom, Chor, Apostel Bartholomäus und Simon (ex: HARDERING 2012)

*ein Konzept unter einer Leitung handelt.*¹⁶⁰ Im gleichen Aufsatz vermutete er aber auch: „Darzustellen, was das Unterscheidende des Apostels ausmacht, ist offensichtlich nicht Absicht dieser Bildhauer.“¹⁶¹ Und dann noch einmal: „Ich verzichte deshalb auf

¹⁶⁰ SUCKALE 1979/80, 238.

¹⁶¹ SUCKALE 1979/80, 240.

*alle Händescheidungen, so gewiß es mir auch scheint, daß mehrere Bildhauer an diesem Zyklus tätig gewesen sind.*¹⁶² In seinem 2012 erschienenen Aufsatz nimmt er an: *„Für die Anfertigung der Figuren und Baldachine dürften zwei bis drei Bildhauer etwa drei bis vier Jahre gebraucht haben.“*¹⁶³ Er betont auch: *„Deshalb macht es zum Beispiel keinen Sinn, bei den Kölner Domchorfiguren Hände scheiden zu wollen.“*¹⁶⁴ Oder: *„Indem sich die Bildhauer der Kölner Chorfiguren die Erfindungen und Motivkombinationen der jüngeren Pariser Marmorbildhauer aneigneten, waren sie die Avantgarde in Deutschland.“*¹⁶⁵ Aber an andere Stelle ist er sich sicher: *„Daß der Meister aus der französischen Kunstsphäre kam, sieht man auf den ersten Blick, aber auf eine bestimmte französische Schule läßt er sich nicht zurückführen.“*¹⁶⁶

Bei der Frage, wem der Kölner Chorapostelzyklus zugeschrieben werden kann, muss man aber – Herbert Rode folgend – als erstes an den damaligen Dombaumeister denken. Gegenüber der früheren Datierung um 1290/1300 hat sich mittlerweile ein späterer zeitlicher Ansatz durchgesetzt, der aber auf jeden Fall vor der Domweihe 1322 liegen muss.¹⁶⁷ Der damalige Dombaumeister Johannes, der Sohn des Dombaumeisters Arnold, hatte sein Amt von etwa 1296/99 bis 1331 inne,¹⁶⁸ war also mit der Fertigstellung des Obergadens und der Einwölbung des Hauptchors beschäftigt.

Der Bauplan für den Hauptchor des Kölner Doms wird in der Forschung meist als homogen bewertet, ohne erkennbare Planänderungen. Dagegen wies Peter Kurmann 2012 mit Recht darauf hin, dass die oberen Bauteile ab der Kämpferzone der Obergadenfenster (Abb. 36) nicht mehr der Zeit des Baubeginns 1248 entsprechen, sondern auf französische Vorbilder im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts zurückgehen, vor allem auf die in den

162 SUCKALE 1979/80, 252, Anm. 50.

163 SUCKALE 2012, 257.

164 SUCKALE 2012, 280.

165 SUCKALE 2012, 281.

166 SUCKALE 2012, 259.

167 SUCKALE 1979/80, 247: Datierung um 1290/1300. – SUCKALE 2012, 287: Datierung um 1320/40. – HUBEL 2014/I, 250f.: Datierung um 1320.

168 WOLFF 1989, 13–17.



Abb. 36 Köln, Dom, Chor, Südseite (Foto: Rainer Gaertner)

1280er Jahren entstandene nördliche Querhausfassade der Kathedrale von Rouen. Er verwies auf die Maßwerkformen der Obergadenfenster und deren Wimpergverzierungen. Dazu gehöre auch „*der für die Ansicht von der Stadt her berechnete überreiche Dekor des Strebewerks auf der Südseite des Domchores mit seinen scharfen Profilen und seinen hinterschnittenen Passformen*“.¹⁶⁹ Kurmann ließ offen, ob dies auf einen Wechsel in der Bauleitung zurückgeht.

Wie mir scheint, ist dieser um 1290/1300 zu datierende Stilwechsel aber so gravierend, dass er nur mit dem Wirken eines neuen Dombaumeisters zu erklären ist, eben der Ablösung des Meisters Arnold durch dessen Sohn Johannes. Diesem dürfte die überfeinerte Gestaltung des Domchor-Obergeschosses zu verdanken sein, welche die Maßwerke der Fenster bereicherte, vor allem aber am Außenbau in der Fülle der über- und hintereinander gestaffelten Wimperge und Fialentürmchen über den Strebepfeilern gipfelt (Abb. 36). Betrachtet man unter diesem Gesichtspunkt die Chorpfeilerfiguren im Dom, scheinen sie mir aus der gleichen Grundidee wie die Oberteile des Hauptchores heraus komponiert zu sein (Abb. 35, 36). Ihre in vielen dünnen Schichten übereinander und hintereinander liegenden Faltenröhren, Schüsselfalten, Saumkaskaden und Gewanddraperien überwältigen schier den Betrachter. Dieses verschwenderisch variierte Prinzip kennzeichnet die Figuren – zusammen mit der Fülle der Haar- und Bartlocken und den gleichförmigen Gesichtern – so perfekt, dass man von einer Gesamtkomposition ausgehen kann, für die ein leitender Kopf verantwortlich gewesen sein muss, folglich der Dombaumeister Johannes. Er hatte sicherlich Gesellen bei der Hand, die nach seinen Angaben die Grobformen schlagen mussten oder einzelne Details meißeln durften, aber das Endprodukt zeigt einen grandiosen Zyklus wie aus einem Guss. Bei ihrer Größe von jeweils etwa zwei Metern prägen sie wesentlich die Architektur des Domchores.

Dass die Kölner Domchorfiguren von Anfang an geplant worden sind, zeigen die Konsolen der Figuren, die sämtlich im

169 KURMANN 2012, 296–298, 308.

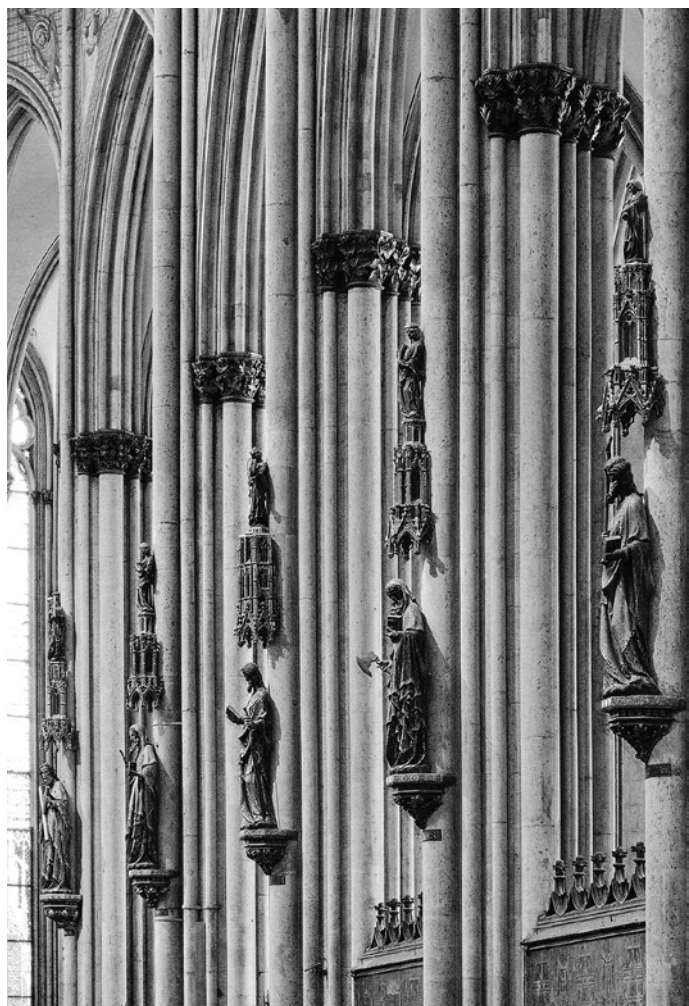


Abb. 37 Köln, Dom, Chorpfeilerfiguren (ex: HARDERING 2012)

Verband mit den Chorpfeilern stehen und gleichzeitig mit ihnen aufgemauert worden sein müssen.¹⁷⁰ Auch die Baldachine sind fest eingebaut, allerdings nur die unteren Baldachinteile, von denen zwölf einen achteckigen, zwei einen sechseckigen Grundriss zeigen. Sie bestehen aus krabbenbesetzten Wimpergen über offenen Spitzbögen, während in den Ecken zinnenbekrönte Fialen herauswachsen. Auf diesen Baldachinen saßen ursprünglich einfachere Aufbauten, die nicht mehr erhalten sind – bis auf den bekannten Baldachin über dem Apostel Simon, der wie ein Modell die Liebfrauenkirche in Trier nachbildet. Als aber unter der Leitung des Dombaumeisters Johannes die Chorpfeilerfiguren entstanden, waren ihm die alten Baldachine wohl nicht aufwendig genug. Da es ihm – wie beim Außenbau – um die Bereicherung und Verfeinerung der Domarchitektur ging, schuf er für die Baldachine neue, hohe Aufsätze, die aus polygonalen, mit Blendfenstern und Strebepfeilern besetzten Zentralbauten bestehen, aus denen ein kleinerer Zentralbau herauswächst.¹⁷¹ Die Kleinarchitekturen mit ihren komplizierten, unterschiedlichen Geschossgrundrissen hat Norbert Nußbaum ausführlich analysiert.¹⁷² Auf diese hoch aufragenden Baldachinarchitekturen ließ der Dombaumeister nun knapp 1 m hohe Engelsfiguren setzen, die alle auf einem Musikinstrument in ihren Händen spielen, aber nicht singen. Die Instrumente *„stellen eine wohl überlegte Auswahl zeitgenössischer Musikinstrumente dar“*,¹⁷³ mit denen die Engel ein vieltimmiges Konzert vorführen (Abb. 37). Die kühne Umgestaltung der Baldachine und deren Bekrönung durch die Engel verlieh dem gesamten Zyklus eine zusätzliche Dominanz und in ihrer kostbaren Farbfassung eine für das frühe 14. Jahrhundert bezeichnende Schmuckfülle, die den leuchtenden Glasmalereien in Triforium und Obergaden ebenbürtig war. Für die Idee und die Leitung der Ausführung kam meines Erachtens nur der damalige Dombaumeister Johannes in Frage.

170 SCHAAB 2012, 131–142.

171 SCHAAB 2012, 112–131.

172 NUSSBAUM 2012.

173 MENSE 2012, 344.

Prag

Es ist hier nicht der Ort, über Peter Parler und die in der Literatur immer wieder variierten Zuschreibungen an ihn, seine Familie und seinen Umkreis zu diskutieren. Dazu hat sich Robert Suckale mit guten Gründen ausführlich geäußert.¹⁷⁴ Immerhin gibt es seine archivalisch belegten Tätigkeiten als Prager Dombaumeister. Es ist urkundlich überliefert, dass Peter Parler nicht nur als Baumeister die Bauhütte der Prager Kathedrale leitete, sondern dort auch für die Skulpturen verantwortlich und selbst als Bildhauer tätig war. Er schuf 1377 die steinerne Tumba König Ottokars I. als „Priesterfürst“, für die er ein Extra-Honorar in Höhe von 15 Schock Prager Groschen bezog. Auch die Figur Ottokars II., die in ihrer Darstellung als „Kriegsfürst“ die für Kaiser Karl IV. maßgeblichen Grundeigenschaften eines Herrschers ergänzte, wird von Peter Parler selbst – wohl als Modell – entworfen worden sein. Auch die restlichen vier Grabmäler, zumindest die von Břetislav I. und von Spytihněv II., sind ohne das – mehr oder weniger direkte – Mitwirken von Peter Parler nicht denkbar. Ebenso verhält es sich mit den 21 berühmten Triforiumsbüsten im Chor des Veitsdoms, die um 1375/85 entstanden. Schon die singuläre Idee, diese profanen Personen als Porträtbüsten zu präsentieren, kann nur auf den Dombaumeister selbst – in Abstimmung mit Kaiser Karl IV. – zurückgehen. Sie war ähnlich revolutionär wie die Darstellung der Stifter im Naumburger Westchor. Peter Parler hatte unverändert die verantwortliche Leitung. Er wird Zeichnungen und/oder Modelle – wohl aus Ton oder Stuck – angefertigt haben; sicher kontrollierte er seine Gesellen ständig, legte selbst immer wieder Hand an. Das Ergebnis war eine Galerie unglaublich lebendig dargestellter Männer und Frauen, die zwar Qualitätsunterschiede aufweisen, insgesamt aber als homogener Zyklus erscheinen.¹⁷⁵ Wahrscheinlich war Peter Parler auch der Bildhauer der 1373 entstandenen Steinfigur des hl. Wenzel im Prager Veitsdom.¹⁷⁶ Robert Suckales Zuschreibung der Marienfigur aus St. Maria Magdalena in Breslau (heute im National-

174 SUCKALE 2004.

175 HOMOLKA 1978/II. – HOMOLKA 1978/III.

176 HLOBIL 2004. – HLOBIL 2006.

museum Warschau) darf ebenfalls als ein um 1360/70 entstandenes Werk von Peter Parler gelten.¹⁷⁷ Am und im Veitsdom zeigen zahlreiche figürliche Konsolen, Kopfkonsolen, Maskenkonsolen, Blattmasken, Tierdarstellungen, Fabelwesen, Grotesken usw. eine erstaunliche Innovationskraft und Bilderfindungen in einer expressiven, züngelnden, erregten Formenvielfalt, die – mal fein gemeißelt, mal grob – immer den leitenden Bildhauer erkennen lassen, der die Kontrolle über den Bau, aber auch den Schmuck der Kathedrale nie aus der Hand gab.¹⁷⁸ Schließlich entstand unter der Leitung Peter Parlers 1386–95 das aus Holz geschnitzte Chorgestühl des Veitsdoms, das der Brand von 1541 leider vernichtete. Peter Parler war also nachweislich ebenfalls ein Bildhauer-Architekt, der zudem Skulpturen in Stein und in Holz anfertigen konnte.¹⁷⁹

177 SUCKALE 2004, 202, Abb. 1, 2.

178 Vgl. die vorzüglich fotografierten und kenntnisreich zusammengestellten Beispiele bei BENEŠOVSKÁ/HLOBIL 1999.

179 Dass Steinbildhauer auch hölzerne Bildwerke geschaffen haben, lässt sich im 13. und 14. Jahrhundert mehrfach nachweisen. Das harte Eichenholz verlangte eine ähnliche Technik der Meißelführung und lag daher nahe; außerdem hielt es etwa in Chorgestühlen der intensiven Nutzung stand. Vgl. etwa in der Liebfrauenkirche in Oberwesel die Steinfiguren am Lettner und die vom gleichen Bildhauer stammenden Figuren des aus Eichenholz gefertigten Chorgestühls (insgesamt zwischen 1325 und 1330 entstanden). SUCKALE 1993, 96–102. – Auch die im Umkreis des Erminoldmeisters um 1300/10 entstandene Figur einer thronenden Muttergottes mit Kind im Metropolitan Museum New York besteht aus Eichenholz. HUBEL 2014/I, 229–231, Abb. 25. Das Bildwerk befand sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Sammlung Georges Hoentschel (1855–1915), eines vermögenden Künstlers, Designers, Sammlers und Kunsthändlers in Paris. Er war befreundet mit J. Pierpont Morgan, dem er einen Großteil seiner Sammlung verkaufte und die dieser dem Metropolitan Museum of Art stiftete. Es gibt ein Foto eines Raums der Villa von Hoentschel, auf dem die Madonna eindeutig zu sehen ist. Collections Hoentschel 1908, 11, pl. XXII. – Die aus Regensburg stammende Holzfigur der Maria einer Verkündigung im Bayerischen Nationalmuseum München dürfte von dem damals in Regensburg tätigen, stark von der italienischen Kunst beeinflussten Dombaumeister stammen. HUBEL 2014/I, 244–246, Abb. 36. – Im 15. Jahrhundert war es weit verbreitet, dass bekannte Bildhauer mit großen Werkstätten in Stein und in Holz arbeiteten, so Hans Multscher, Nicolaus Gerhaert, Veit Stoß und Tilmann Riemenschneider.

Ulm

Die Habilitationsschrift von Anne-Christine Brehm über die seit 1417 erhaltenen Rechnungsbücher der Ulmer Münsterbauhütte ist noch nicht erschienen.¹⁸⁰ Auf meine Anfrage hin teilte mir Frau Brehm aber freundlicherweise eine Zusammenfassung ihrer Ergebnisse und die genauen Quellenangaben mit.¹⁸¹ Auch in Ulm gab es Münsterbaumeister, die das Vielfache eines Gesellenlohnes erhielten. Die Abrechnungen dieser Baumeister finden sich aber nicht in den Wochenrechnungen, sondern sind gesondert verzeichnet. Einträge ab 1447 finden sich in dem Buch „*Gefunden Gelt und Bestallungen*“. In den Wochenrechnungen gibt es aber auch Einträge für gesonderte Arbeiten.

Bekannt ist der „Meister Hartmann“, der in einem engen Verhältnis zur Münsterbauhütte stand, gleichzeitig aber auch einen eigenen Hausstand hatte und ein selbständiger Bildhauer war. Ihm können auch andere Werke zugeschrieben werden.¹⁸² In den Rechnungen zwischen 1417 und 1435 wird – unter dem Münsterbaumeister Hans Kun – Meister Hartmann für zahlreiche Skulpturen bezahlt, unter anderem für die insgesamt 19 Figuren an der Stirnwand der Westportal-Vorhalle:

„It(em) dem bildhower geb(e)n xv guldin un(d) hät v guld(in) an ainem künftigen bild“.¹⁸³

„It(em) maister hartman gebe(e)n um(b) zway bild xx guldin. It(em) dez bildhowers knecht geb(e)n vj ß ze drinkgelt“.¹⁸⁴

„It(em) maister hartman geb(e)n ij lib uff die zwelff botten“.¹⁸⁵

„It(em) dem bildhower geb(e)n vij lib um die zwelffbotten un(d) um(b) unser frowen“.¹⁸⁶

„[... un]ser frowe(n) bild [wir] sien uber[ein] komen mit [meister hartman un(d) geb(e)n i[h]m ye von aine(m) bild ze lon iiij guld(in) ussgenome(n) von unser frowen bild dz sol an den herren

180 BREHM 2020.

181 Freundliche Mitteilungen von Frau Dr. Anne-Christine Brehm vom 23. und 27.01.2020.

182 LICHT 1997.

183 17. September 1418. Stadtarchiv Ulm, A [7077], fol. 45r.

184 17. Juni 1419. Stadtarchiv Ulm, A [7077], fol. 67v.

185 23. Januar 1420. Stadtarchiv Ulm, A [7077], fol. 86v.

186 23. Februar 1420. Stadtarchiv Ulm, A [7077], fol. 89r.

*stän daran haben wir i[h]m geb(e)n iiij guld(in) am <samst> fritag vor laurency an(n)o xx [9. August 1420]*¹⁸⁷

Für das erste Sakramentshaus im Münster, das um 1460 durch den prächtigen heutigen Neubau ersetzt wurde, werden ebenfalls Honorare separat abgerechnet:

„It(em) dem bildhower geb(e)n v guldin von den bilden die by dem hailtüm huß stan werdent“.¹⁸⁸

„It(em) vij guld(in) geb(e)n dem bildhower um(b) die zway bild die by dem hailtüm hüßlin stand un(d) vor geb(e)n v guld(in) dz machet xij gul(din)“.¹⁸⁹

Für das monumentale Westportal des Ulmer Münsters mussten ab etwa 1410 in kurzer Zeit sehr viele Skulpturen angefertigt werden. Das Tympanon mit der Darstellung der Schöpfungsgeschichte und die Archivoltenfiguren mit den Klugen und Törichten Jungfrauen und den Martyrien der Apostel sowie den sitzenden Aposteln weiter unten in den Archivolten des Doppelportals stehen im Verband mit der Architektur, müssen also gleichzeitig mit dem Bauverlauf eingesetzt worden sein. Teilweise waren die benötigten Skulpturen schon vorher angefertigt worden, um rechtzeitig zur Verfügung zu stehen. Das grandiose, aus einem Scheitelstück und drei Registern bestehende Tympanon des Westportals war schon in den 1380er Jahren begonnen worden, wahrscheinlich unter den Baumeistern Heinrich Parler d. Ä. und Michael Parler, während der nächste Baumeister Heinrich Parler d. J. (1387–91) das Tympanon fertigstellen ließ. Erst deutlich später konnte das Tympanon vor Ort versetzt werden, nachdem die unteren Partien des Westportals aufgerichtet waren.¹⁹⁰

187 Stadtarchiv Ulm, A [7077], fol. 140v.

188 14. Juli 1431. Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Cod. Donaueschingen 597, fol. 96r.

189 3. November 1431. Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Cod. Donaueschingen 597, fol. 111v.

190 SCHULTZ 1955. – ZAHLTEN 1984. – Die Szenen der Schöpfungsgeschichte lassen sich in zwei Gruppen aufteilen, von denen die erste, ältere Gruppe kleinteilige Szenen mit viel Beiwerk geschäftig aneinander reiht, während die Reliefs der jüngeren Gruppe nicht nur deutlich größer sind, sondern sie auch eine ausgewogene Komposition der einzelnen Szenen und eine innere Monumentalität kennzeichnet. Die Gruppen differieren

Auch bei den oberen Archivoltfiguren mit den Darstellungen der Klugen und Törichten Jungfrauen sowie den Martyrien der Apostel sind noch stilistische Anklänge an diese parlerischen Skulpturen zu sehen; sie dürften um 1400/10 zu datieren sein.¹⁹¹

Dagegen zeigen die unteren Archivolten mit den Sitzfiguren der zwölf Apostel (Abb. 38) eine deutlich jüngere Formsprache. Sie sind wohl erst entstanden, als das Portal hochgeführt war, also um 1410/15. Alle Apostelfiguren zeigen (unter dem Pult) als Steinmetzzeichen einen Kreuzwinkel.¹⁹² Mit Recht verwies Gerhard Ringshausen auf die stilistische Verwandtschaft mit Kölner Bildwerken, etwa den ebenfalls sitzenden Aposteln am Grabmal des Erzbischofs Friedrich von Saarweden († 1414) im Kölner Dom. Frappierend ist aber die Nähe zu den um 1417/19 geschaffenen, knienden Figuren von weiblichen Heiligen und Propheten am Fuß des Turm oktogons des Straßburger Münsters (Abb. 39).¹⁹³ Diese zeigen das Meisterzeichen des Münsterbaumeisters Ulrich von Ensingen, dürfen also als eigenhändige Skulpturen betrachtet werden. Die Ulmer Sitzapostel heben sich durch etwas geschmeidigere Faltenformationen von den lappigen Faltenmassen der Straßburger Figuren ab, was aber durch ihre frühere Entstehung und ihre größere Nähe zum Weichen Stil erklärbar ist. Gerhard Ringshausen betonte erneut die Nähe zwischen den beiden Zyklen,¹⁹⁴ war sich aber über das Verhältnis zwischen dem „Kreuzwinkelmeister“ und Ulrich von Ensingen nicht im Klaren.

Ulrich von Ensingen, „*zweifelloos der größte Stararchitekt der deutschen Spätgotik*“,¹⁹⁵ war ein wahrlich viel beschäftigter ‚Artifex‘, der ab 1389 Werkmeister der Frauenkirche in Esslingen war, ab 1392 auch die Leitung der Bauhütte des Ulmer Münsters übernahm, 1394/95 am Mailänder Dom baute, ab 1399 zusätzlich

so stark, dass sich dies nur mit dem Wechsel der Hüttenbaumeister von Meister Michael zu Meister Heinrich erklären lässt. Untergeordneten Bildhauern wären solche Freiheiten wohl nicht erlaubt worden.

191 RINGSHAUSEN 1984, 224–226, 239f.

192 RINGSHAUSEN 1984, 227–235.

193 Darauf verwies bereits Hans WEIGERT, in: HAMANN/WEIGERT 1928, 104. – FEULNER/MÜLLER 1953, 252f.

194 RINGSHAUSEN 1984, 233–239.

195 KURMANN 2006, 544.

Abb. 38 Ulm, Münster,
Hauptportal, Sitzapostel
(ex: SPECKER/WORTMANN
1984, nach S. 224, Abb. 67)



Werkmeister des Straßburger Münsters wurde, 1414 den Georgsturm des Basler Münsters entwarf und 1415 Entwürfe für den Westturm des Frankfurter Doms lieferte. Er starb 1419 in Straßburg. In Ulm war seine große Leistung der Entwurf für den Westturm mit dem Hauptportal. Hierzu schuf er auch einen großen Aufriss auf Pergament, den sog. Riss A im Ulmer Museum. Selbst erlebte er aber nur den Bau des Erdgeschosses, das weitgehend hochgeführt, 1419 aber noch nicht vollendet war. Angesichts der stilistischen Nähe der Ulmer Sitzapostel zu den Straßburger Oktogonfiguren darf man vermuten, dass Ulrich von Ensingen die Modelle für die Sitzapostel schuf, die dann ein Mitarbeiter, der „Kreuzwinkelmeister“, in Stein ausführte und mit seinem Steinmetzzeichen versah.¹⁹⁶ Er dürfte – wie „Meister Hartmann“

196 Für die Herstellung der mit verschwenderischen Falten ausgestafferten Figuren der Spätgotik genügte es nicht mehr, dass der leitende Meister eine Zeichnung lieferte oder die gewünschte Darstellung auf den Steinquader zeichnete. Es muss meines Erachtens hier Modelle als Vorlagen gegeben haben. Beispielsweise bestehen an dem ab 1493 geschaffenen Sak-



Abb. 39 Straßburg, Münster,
Oktogon, Sitzender
(ex: SPECKER/WORTMANN
1984, nach S. 224, Abb. 78)

und der um 1390 tätige sog. „Reißnadelmeister“ – ein mit der Münsterbauhütte eng zusammenarbeitender Bildhauer gewesen sein, weshalb er die Sitzapostel mit seinem Steinmetzzeichen versehen durfte.¹⁹⁷ Da das Tympanon des Westportals ursprünglich für eine ältere Planung geschaffen worden war, passte es nicht ganz in die Öffnung, die Ulrich von Ensingen geschaffen hatte. Deshalb mussten zusätzlich Reliefs zur Ergänzung gemeißelt

ramentshäuschen im Hauptchor des Regensburger Doms zwei von den dort präsentierten Figuren aus Stein, fünf dagegen aus Stuck. Vielleicht gab es bei der Fertigstellung des Sakramentshäuschens Zeitprobleme, so dass es schnell genutzt werden sollte. So hat man in der Eile bei einigen noch nicht gemeißelten Figuren die Stuckmodelle Wolfgang Roriczers aufgestellt, obwohl sie z. T. etwas zu klein sind – und dabei blieb es dann. HUBEL 2014/I, 376f.

¹⁹⁷ Die übrigen Archivoltenfiguren in den oberen Teilen des Westportals (Kluge und Törichte Jungfrauen, Apostelmartyrien) weisen keine Steinmetzzeichen auf, was für in der Hütte entstandene Figuren üblich war. Man wusste ja, wer die Skulpturen angefertigt hatte, so dass es für die Abrechnung keiner Zeichen bedurfte. Typischerweise finden sich hier Steinmetzzeichen nur an den Baldachinen. RINGSHAUSEN 1984, 224, Anm. 45.

werden: in den Zwickeln links und rechts oben zwei Teufelsrahen, sowie im mittleren Register links der Kriegselefant. Diese Skulpturen mussten unmittelbar nach der Vollendung und dem Versatz der Sitzapostel geschaffen werden; ihre bewegten Darstellungen könnten ebenfalls auf Modelle des Ulrich von Ensingen zurückgehen, die der „Kreuzwinkelmeister“ dann ausführte. Anschließend wurden die oberen Archivoltensfiguren versetzt, die – wie das Tympanon – schon länger bereit lagen.

Berühmt ist die herausragende Figur des Christus als Schmerzensmann von Hans Multscher aus dem Jahr 1429, die der Bildhauer für den unteren Tabernakel am Trumeau des Doppelportals schuf, also für einen bedeutenden Standort.¹⁹⁸ Dies bezeugt die Wertschätzung Multschers in der Stadt Ulm, wo der Bildhauer ja auch die Skulpturen für die Süd- und die Ostfront des Rathauses anfertigte. Der Münsterbaumeister Hans Kun fertigte im gleichen Jahr 1429 ein Maßwerk, für das er gesondert auch mit Sachmitteln (Ochse, Barchent) bezahlt wurde. Anne-Christine Brehm konnte nachweisen, dass der Baumeister die Maßwerke und Fensterstäbe für acht weitere Fenster der Seitenschiffe des Münsters in Auftrag gab, die von den Steinmetzen der Bauhütte an Ort und Stelle in den Steinbrüchen gemeißelt wurden.¹⁹⁹

Auch in Ulm gab es Münsterbaumeister, von denen bekannt ist, dass sie Skulpturen fertigten. Für Matthäus Ensinger (Münsterbaumeister 1446–63) konnte Luc Mojon in seiner Biografie nachweisen, dass er um 1425 zwei Figuren für das Kenotaph der Grafen von Neuenburg in der Schweiz gefertigt hat.²⁰⁰ In dem berühmten Skulpturenfund auf der Berner Münsterplattform von 1986 fanden sich auch Figuren bzw. Fragmente, die Matthäus Ensinger zugeschrieben werden; dieser war 1420 zum Werkmeister des Berner Münsters ernannt worden. Die fünf Sandsteinfiguren werden um 1425 bis zum 2. Viertel des 15. Jahrhunderts datiert, wobei vor allem die herausragende Qualität des relativ gut erhal-

198 Ausst.-Kat. Ulm 1997, 300–302, Kat.-Nr. 15 (Rainer KAHSNITZ). – SÖDING 1997, 35–39.

199 BREHM 2015, 89–93.

200 MOJON 1957, 83–89. – SLADCEK 1999, 87–90.



Abb. 40 Bern, Münsterplattform, Skulpturenfund. Hl. Georg, von Matthäus Ensinger (ex: SLADÉCZEK 1999)

Abb. 41 Ulm, Münster, Konso-
lentträger aus der südlichen
Turmschnecke (ex: MOJON 1957,
Abb. 2.a)



tenen Hl. Georg auffällt (Abb. 40).²⁰¹ Außerdem hat neuerdings Urs Zumbrunn zwei Werke in der Stiftskirche Schönenwerd (Solothurn) als mögliche Schöpfungen des Matthäus ins Gespräch gebracht. Es handelt sich um ein 1427 datiertes Heiliges Grab und ein Tischgrab der Familie von Falkenstein; bei beiden Werken wurde der gleiche blaugraue, sehr feinkörnige Sandstein verwendet, den Matthäus Ensinger auch für die Skulpturen in Ulm und Neuenburg verwendet hat. Außerdem verwies Zumbrunn auf die gleiche Behauart und die Verwendung bestimmter Werkzeuge.²⁰² In Bern selbst wurde erst 1453 der Bau des Münsters wieder aufgenommen. Als Bildhauer lässt sich in Bern wenig später Erhart Küng nachweisen, der 1479 zum Stadtbaumeister und 1483 zum Münsterbaumeister ernannt wurde; diesen Posten behielt er bis zu seinem Tod 1507.²⁰³ Küng, dessen wichtigste Leistung das Hauptportal des Berner Münsters war, wurde auch als Bildhauer geschätzt. Der Chronist Valerius Anshelm berichtete sogar 1495: „Was da werkmeister Erhart Küng, ein Niederländenscher West-

201 SLADCEK 1999, 77–92, 190–237.

202 ZUMBRUNN/GUTSCHER 1994, 39, Anm. 59.

203 SLADCEK 1999, 93.



Abb. 42 Ulm, Münster, Chor, Schlussstein, 1449 (Foto: Stadtarchiv Ulm)

*väler, zum bild- me, dan zum buw-werk geschickt, wie ouch das von im gemacht groß portal und des buws inzug anzeigend“.*²⁰⁴ Franz Sladeczek hat ihn zuletzt ausführlich gewürdigt und ihm auch Bildwerke aus dem Berner Skulpturenfund zuschreiben können.²⁰⁵

In Ulm selbst findet sich in der Amtszeit Matthäus Ensingers fast keine Bauskulptur. Luc Mojon verwies auf eine stark verwitterte Konsolfigur aus der südlichen Turmschnecke des Münsterturms (Abb. 41), die in die Schaffenszeit des Matthäus fällt. Da dieser mit der Einwölbung des Chores begann, ist auch an den großen Schlussstein im Chorgewölbe zu denken, der 1449 fertiggestellt war. Er zeigt die Figuren von vier Engeln, die in kreuzförmiger Anordnung aus der runden Öffnung in der Schlusssteinmitte herauswachsen und mit über der Brust gekreuzten Händen das Allerheiligste im Sanktuarium verehren. Ihre nach vorn geklappten Flügel berühren sich allseitig und ruhen auf einem blauen Wolkenband auf, so dass der Schlussstein von unten die Gestalt einer Blume mit symmetrischen Blütenblättern suggeriert (Abb. 42). Tatsächlich zeigen diese beiden Werke eine Reihe von Gemeinsamkeiten, beginnend mit den zu feinen Löckchen

204 MOJON 1957, 83. – MOJON 1960, 172–196, hier 172.

205 SLADECZEK 1999, 93–118, 238–339.

gedrehten, nach hinten wehenden Haaren. Die tief geschluchteten, scharfkantigen Faltenstege mit ihren wilden Zickzackformen finden sich sowohl bei den Ärmeln der Konsolfigur als auch bei den Gewändern der vier Engeln, die sich nach oben in der runden Öffnung des Schlusssteins verlieren. Hinzuweisen ist außerdem auf die relativ kleinen, weich modellierten Hände mit ihren eher kurzen Fingern, wie sie ähnlich auch der dem Matthäus Ensinger zugeschriebene Hl. Johannes der Täufer vom Berner Münsterfund besitzt.²⁰⁶ Archivalisch wird für das Jahr 1449 ein Bildhauer am Münster entlohnt: „*It(em) un(d) x groß de(m) bildhouer*“.²⁰⁷ Da es sich bei dem Honorar in Höhe von 10 Groschen um eine relativ geringe Summe handelt, kann man annehmen, dieser Bildhauer sei dem Matthäus Ensinger bei der Herstellung des Schlusssteins 1449 zur Hand gegangen.

Zusammenfassung

Mit diesem Blick auf ausgewählte gotische Kathedralen und Münster versuchte ich, deren Bauhüttenorganisation – und speziell das Verhältnis zwischen Baumeister und Bildhauer – mit dem Gesamtpaket an Informationen zu verknüpfen, das Manfred Schuller und ich im Team mit vielen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern innerhalb unseres Forschungsprojekts zum Regensburger Dom sammeln konnten. Durch die Vernetzung aller Disziplinen aus den Bereichen der Bauforschung, der Kunstgeschichte, der Geschichts- und der Restaurierungswissenschaft ließ sich auch zur Regensburger Dombauhütte ein gründlicher Überblick gewinnen. So kennen wir seitdem fast alle der verschiedenen, hintereinander angestellten Dombaumeister und die Struktur der Dombauhütte recht gut. Gleichzeitig ließen sich die Verpflichtungen der sehr hoch bezahlten Dombaumeister präzisieren. Sie waren für den Bauplan und den gesamten Bauablauf verantwortlich, von der Bearbeitung der Steinquader bis zum Versatz am Bau, einschließlich aller Dekorformen, Maßwerke und Gewölbe, aber auch der sonstigen plastischen Ausstattung. Dem Domkapitel gehörten Steinbrüche donauaufwärts bei Bad

206 SLADÉCZEK 1999, 226–231.

207 26. Juli 1449. Stadtarchiv Ulm, A [7081], fol. 32v.

Abbach; dem dort arbeitenden Meister mit seinen Gesellen hatten sie rechtzeitig das benötigte Steinmaterial und die gewünschten Größen mitzuteilen. Die Steine wurden auf einem Schiff nach Regensburg gebracht, das ebenfalls dem Domkapitel gehörte und „St. Peter“ hieß. Auch um Zimmerleute, Schmiede, Schreiner und andere Handwerker hatten sie sich je nach Bedarf zu kümmern. Die Glasmalereien waren ausgenommen; diese wurden außerhalb der Bauhütte von Stiftern bestellt und bezahlt. Steinfiguren und besonders aufwendige Schmuckelemente fertigten die Dombaumeister selbst und erhielten dafür ein hohes Extrahonorar. Sie konnten aber auch Gesellen oder auswärtige Steinmetze damit beauftragen, gerade wenn besonders viele Skulpturen anzufertigen waren. Mit Zustimmung des Domkapitels durften sie auch Aufträge anderer Arbeitgeber annehmen. Im Vergleich über etwa 250 Jahre hinweg ergab sich, dass die Organisation und die Aufgabenteilung der Dombauhütte unverändert blieben. Der einzige erhaltene Werkvertrag vom Jahr 1495 dürfte weitgehend genauso formuliert gewesen sein wie alle anderen Werkverträge vorher und nachher.

Der Vergleich mit den nun herangezogenen weiteren Bauhütten von Bamberg, Straßburg, Naumburg, Basel, Köln, Prag und Ulm zeigte, wie ähnlich auch dort die Bauhütten funktionierten. Entscheidend war immer ein Chefarchitekt, der die Gesamtleitung innehatte, dafür aber sehr gut entlohnt wurde und mit seinem Gehalt die übrigen Gesellen und Mitarbeiter weit übertraf. Er hatte aber auch die Verantwortung für den Bauplan und den gesamten Ablauf der Baumaßnahmen zu tragen. Die Ausbildung aller Steinmetze erfolgte in den Bauhütten, mit einer Lehrzeit von durchschnittlich fünf Jahren, den Wanderjahren und der anschließenden Anerkennung als Gesellen.²⁰⁸ Dabei wurden sie von der Herstellung einfacher Steinquader über Profilsteine, Basen, Maßwerkformen und Gewölberippen immer besser geschult, bis man ihnen auch Laubwerk, Kapitelle, Konsolen oder Friese mit pflanzlichen oder figürlichen Reliefs anvertraute. Dann lernten sie das Meißeln von Figuren auf der Basis

208 SCHOCK-WERNER 1978/II, 57.

von Zeichnungen oder Modellen, zunächst nur in den Grobformen, später auch – je nach Begabung – in der Feinarbeit. Zuletzt wurden sie – falls geeignet – in das Planen und Bauen eingeführt. Sie hatten Pläne zu interpretieren, was ein gutes dreidimensionales Verständnis voraussetzte. Sie mussten Planvorgaben lesen und verstehen, das jeweilige Werkstück im Maßstab 1:1 auf dem Stein oder dem Reißboden aufreißen und hatten die Ausführung zu überwachen.

Wurde ein solcher, universell ausgebildeter ‚Artifex‘ dann als Baumeister einer Dom- oder Münsterbauhütte berufen, musste er alle seine Erfahrungen einbringen, sowohl bei den Aufträgen an die Gesellen und deren Kontrolle als auch in der Ausbildung der Lehrlinge. Und schließlich musste er selbst in der Lage sein, das jeweilige Bauwerk weiterzuplanen, die nötigen Risse zu zeichnen und dabei den Überblick über den täglichen Ablauf in der Bauhütte nicht zu verlieren. Von seiner universellen Ausbildung her war es selbstverständlich, dass ein Baumeister auch in der Lage war, Skulpturen herzustellen. Soweit es sich belegen lässt, wurden die Baumeister für diese Tätigkeit großzügig honoriert, so dass sie solche Nebenverdienste sicher gern übernahmen. Nach Zustimmung des Domkapitels durften sie auch auswärtige Aufträge für Skulpturen annehmen, die separat bezahlt wurden. Wenn besonders viele Skulpturen und anspruchsvolle steinerne Ausstattungsstücke herzustellen waren, zum Beispiel bei der Einrichtung des Chors mit Hochaltar, Nebenaltären, Lettner, Chorgestühl, Sakramentshäuschen, Steinfiguren, oder der Ausführung eines Figurenportals, mussten zur Verstärkung zusätzliche Bildhauer eingestellt werden. Diese hatten sich prinzipiell an den Stil, die Formensprache und vielleicht sogar die Vorlagen des Baumeisters zu halten. Besonders herausragende Bildhauer erhielten aber anscheinend das Privileg, Figuren nach ihren eigenen Entwürfen und in anderen Stilformen zu meißeln.

All dies bezieht sich natürlich auf Großbaustellen, wie es die Dom- und Münsterbauhütten waren. Daneben gab es stets kleinere Bauprojekte, die keinen solchen Aufwand und wenig Schmuck durch Figuren oder prächtige Dekorformen verlangten. Allerdings waren diese regionalen Baustellen nicht zunftbefreit, sondern mussten die jeweiligen Zunftordnungen der Steinmetze

und Bildhauer berücksichtigen. Auch Klosterkirchen hatten oft Ausnahmecharakter, da sie – vor allem bei den Bettelorden – auf eigene Baumeister und Bildhauer zurückgreifen konnten. Aber grundsätzlich gehörte zur Ausbildung der Baumeister in den Bauhütten die Herstellung von Figuren, so dass ihre Qualifikation als Bildhauer-Architekt nicht die Ausnahme, sondern die Regel gewesen sein dürfte.

Peter Parler Baumeister und Bildhauer?

Jens Rüffer

Einleitung

„In Böhmen enthält der Prager Dom einige sehr beachtenswerthe Sculpturen. So die 21 Büsten der Stifter, Gönner und Mitarbeiter des Dombaues auf der / Triforiengallerie, von der wir gesprochen haben, und eine sechs Fuss hohe steinerne Statue des h. Wenzel. Jene verbinden in ungewöhnlicher Weise die Lebenswahrheit des Portraits mit einer energischen stylvollen Behandlung. [...] Alle diese Werke sind aber nicht einer einheimischen Schule zuzuschreiben, sondern der Hand oder doch der Leitung des Peter von Gmünd. An der Statue ist dies dadurch festgestellt, dass sich an der Basis dasselbe Zeichen befindet, wie an seiner Büste auf der Gallerie [...], und bei den Bildnissen selbst kann man vermöge seiner Stellung zu dem Dombau und zu dem kunstsinnigen Begründer des Domes und jener Gallerie seine persönliche Mitwirkung mit Gewissheit voraussetzen.“¹

Carl Schnaases Fazit in seiner *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter* zeigt, dass sich bereits im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts die Architekten-Bildhauer-These etabliert hatte, eine These, die in unterschiedlicher Begründung bis heute weiterhin vertreten wird. Als Schnaase 1874 seine überarbeitete und vermehrte Fassung publizierte, waren die Wochenrechnungen der Prager Dombauhütte noch nicht veröffentlicht. Deshalb konnte er auch nicht auf die Grabmale der böhmischen Könige eingehen. Schnaase schloss von der außergewöhnlichen Künstlerpersönlichkeit auf die Werke unter Verweis auf das Parlerwappen, den Kantenpfahl.

1 SCHNAASE 1874, IV, 503f.



Abb. 1 Prag, Veitsdom,
Triforium, Büste Peter Parlers
(Foto: Markus Hörsch)

Peter Parler (Abb. 1), Sohn des Werkmeisters Heinrich von Gmünd, wurde Anfang der 1330er Jahre geboren.² Im Alter von 23 Jahren holte ihn Kaiser Karl IV. (reg. 1346/48–78, Ks. 1355) als Nachfolger für den verstorbenen Dombaumeister Matthias von Arras († 1352) nach Prag. Sein architektonisches Hauptwerk ist zweifellos der Chor des Prager Veitsdomes auf dem Hradschin. Wahrscheinlich stand er diesem Bauvorhaben als oberster Bauleiter (*magister operis / fabricae*) bis kurz vor seinem Tod – er starb 1399 – vor. Als leitender Baumeister überwachte der Werkmeister auch die baugebundene Ausstattung, wie die Gestühle für die Kleriker im liturgischen Chor. Daneben war er in Prag mit dem Bau der Brücke über die Moldau (ab 1375) befasst, er begann den Chor der Bartholomäuskirche in Kolín (ab 1360) und stand schließlich auch dem Bau des Chores der Allerheiligenkapelle auf dem Hradschin (ab 1370) vor.³ In Prag sesshaft geworden, verfügte der Dombaumeister über mehrere Häuser auf dem

2 Zu den biografischen Eckdaten mit Quellenbelegen GRUEBER 1878. – NEUWIRTH 1891, 5–33. – SCHURR 2003, 13–17. – NEUWIRTH interpretierte jedoch die in der Triforieninschrift gegebene Jahreszahl als „1353“. Zur Inschrift vgl. Kapitel 1: Der Baumeister.

3 Zu Parlers architektonischem Schaffen SCHURR 2003.

Abb. 2 Prag, Veitsdom, Grab-
stein Peter Parlers
(Foto: Jens Rüffer)



Hradschin. In den 1360er Jahren ist Peter Parler mehrfach dort als Schöffe belegt. Im Jahr 1379 erhielt er zudem das Bürgerrecht der Altstadt. Der Werkmeister war zweimal verheiratet. Aus der ersten Ehe mit Gertrud, der Tochter des Kölner Baumeisters Bartholomäus von Hamm, gingen fünf Kinder hervor, zwei Töchter und drei Söhne. Von den Söhnen folgten Wenzel und Johann dem Beruf des Vaters, Nikolaus hingegen wurde Geistlicher. Nach dem Tod Gertruds heiratete Parler zwischen 1380 und 1382 Agnes von Bur. Von deren beiden Söhnen Janco und Paul ist nur Janco als Steinmetz bezeugt. Über die Ausbildung und den Lebensweg von Paul ist nichts überliefert. Der Dombaumeister starb am 13. Juli 1399 und wurde, wie der 1928 bei Renovierungsarbeiten gefundene Grabstein (Abb. 2) belegt, im nördlichen Seitenschiff des Langchores begraben.⁴ Peter Parler gehörte nicht zu

4 KLETZL 1931. – Über einem Teil der Grabplatte wurde Ende des 17. Jahrhunderts ein schwerer Beichtstuhl aufgestellt. Die Darstellung der

jenen Werkmeistern, die den Großteil ihres Lebens auf Wanderschaft verbrachten und die ohne eigene Familie blieben, weil sie der Arbeit immer wieder nachziehen mussten. Im Gegenteil, Meister Peter wurde in Prag sesshaft, gründete eine Familie, erwarb das Bürgerecht und Grundbesitz, übernahm Aufgaben in der städtischen Selbstverwaltung und blieb der Stadt und dem Dombau trotz anderer Bauaufgaben Zeit seines Lebens treu.⁵

Parlers Verdienste als Baumeister sind unbestritten.⁶ Die ältere Forschung ließ ihm eine zweite imposante Karriere als Steinbildhauer und Bildschnitzer angedeihen, die modifiziert bis heute, sowohl in Überblicksarbeiten als auch in thematisch enger gefassten Publikationen weiterhin vertreten wird.⁷ So schrieb Norbert Schneider, der durchaus einen reflektierten methoden-

Figur sowie die Inschrift sind aufgrund von Abnutzungserscheinungen nicht mehr vollständig erhalten. Die einst umlaufende Inschrift bricht bereits mit der Nennung des Sterbetags ab, sodass heute nicht einmal mehr der Name zu lesen ist. „† Anno . d . m . ccc . lxxxxviii . die . sce . mar / garethe . v[...]“. Die Deutung der Grabplatte als jene Peter Parlers basiert zum einen auf dem Fundort, zum anderen auf dem Sterbedatum. Der Grabstein lag unmittelbar neben dem des Matthias von Arras. Die Inschrift weist diesen eindeutig als den für den ersten Baumeister aus. Das Todesdatum auf dem Parler-Stein lässt sich biografisch ebenfalls gut einordnen, da Peter Parler für 1397 als Dombaumeister noch bezeugt ist, 1398 aber bereits dessen Sohn Johann in einer Urkunde als „*Johannis, magistri fabrice ecclesie Pragensis*“ genannt wird. NEUWIRTH 1891, 32 u. 133, Nr. 36. – Beide Baumeister, Matthias und Peter, sind in die Waldsteinkapelle umgebettet worden.

5 MORSBACH 2001, 29.

6 SCHURR 2003.

7 NEUWIRTH 1891, 96–109. – STIX 1908. – PINDER 1924, I, 26, 60–68. – KLETZL 1933/34. – SWOBODA 1942, 25–42. – SCHMIDT 1970. – SCHWARZ 1992. – SUCKALE 2004. – Bereits PINDER 1924, I, 26, verwies auf „*die (nicht ganz erwiesene) bildhauerische Tätigkeit des großen Peter Parler von Gmünd*.“ Mit Blick auf das bildhauerische Oeuvre werden gegenwärtig die Zuschreibungen wieder reduziert. Barbara Schock-Werner fasst zusammen: „*Von den Skulpturen lässt sich nur die Grabplatte Přemysl Ottokar I. (1377 vollendet) in der südlichen Chorkapelle des Prager Veitsdomes mit P[arler] quellenmäßig verbinden. Als eigenhändiges Werk zuzuschreiben sind ihm jedoch auch die in derselben Kapelle befindliche Grabplatte Přemysl Ottokars II. und zwei Konsolenfiguren in der Wenzelskapelle. Von P[arler] entworfen sind ferner die 21 Büsten im unteren Trifo-*

kritischen Ansatz verfolgt, in seiner Überblicksdarstellung zur Skulptur im Mittelalter:

„An Peter Parler (1330–1399) ist denn auch zu beobachten, dass er sowohl als Baumeister tätig war [...] wie auch als Bildhauer, der mit seiner Werkstatt die 21 Bildnisbüsten auf dem Chortriforium schuf. Wie andere gotische Bildhauer kennzeichnete er seine Arbeiten mit einem Steinmetzzeichen. [...] Der Stolz Peter Parlers auf seine künstlerische Leistung zeigt sich darin, dass er im Triforium sein Selbstbildnis gleichrangig neben die Porträts des Kaisers und anderer Würdenträger platzierte.“⁸

Herbert Schindler sah im Kontext der mittelalterlichen Chorgestühle Peter Parler als jenen Meister, der auch das Gestühl für die Kanoniker der Kathedrale schuf:

„Eine Inschrift über die [sic!] Bildnisbüste des Prager Dombaumeisters Peter Parler im Triforium des Veitsdomes erwähnt neben seinen Bauwerken allein das nach der Chorweihe 1385 begonnene Chorgestühl, das freilich 1541 verbrannte. Damit ist für den Werkmeister und Steinmetz auch ein geschnitztes Opus festgehalten, für das er sicher den Entwurf gezeichnet hat, und das er möglicherweise selber schnitzte. Obligatorisches Material für das Chorgestühl ist das harte Eichenholz. Seine Bearbeitung erfordert eine kräftige Bildhauerhand, die das Arbeiten in Stein gewohnt war. Auch deshalb ist anzunehmen, daß die Anfertigung der Chorgestühle ursprünglich in den Händen der Hüttenmeister und der leitenden Steinmetzen der Bauhütten lag, wie es uns von Peter Parler überliefert ist.“⁹

Innerhalb der Parlerliteratur im engeren Sinn wird der Werkmeister im Jubiläumsband anlässlich seines 600-jährigen Todesjahres als „Architect, sculptor, woodcarver“ präsentiert.¹⁰ Ivo Hlobil, einer der besten Kenner böhmischer Kunst zur Zeit Karls IV., schreibt Peter Parler nicht nur die Grabmale für Otto-

rium in Prag, unter denen sich auch seine eigene befindet, die als Selbstporträt betrachtet werden kann. [...]. 1386 schuf P[arler] das Chorgestühl des Prager Domes.“ SCHOCK-WERNER 2001, 73.

8 SCHNEIDER 2004, 18, 72.

9 SCHINDLER 1983, 15.

10 BENEŠOVSKÁ/HLOBIL 1999, 15.



Abb. 3 Prag, Veitsdom, Tumba Ottokars I., Deckplatte (Foto: Bildarchiv Foto Marburg fm1570361)

kar I. (Abb. 3) und Ottokar II. (Abb. 4) als eigenhändige Werke zu, sondern auch einige Büsten auf dem Triforium, darunter die beiden Baumeisterbildnisse.

Darüber hinaus betrachtet Hlobil das Grabmal für den Prager Erzbischof Ernst von Pardubitz († 1364) in der Pfarrkirche zu



Abb. 4 Prag, Veitsdom, Tumba Ottokars II., Deckplatte (Foto: Bildarchiv Foto Marburg)

Glatz (Kłodzko) sowie die aus Holz gefertigte „Madonna mit dem Spatz“, die aus der ehemaligen Glatzer Augustinerkirche stammt, als eigenhändige Werke des Dombaumeisters, wohl wissend, dass allein das Grabmal für Ottokar I. *„the only reliable fixed point for all other analyses of Parler’s work as a sculptor“* darstel-

len kann.¹¹ In jüngerer Zeit wurde vorgeschlagen, Parler als Hofkünstler unter Karl IV. zu deuten, womit eine andere Schwerpunktsetzung verbunden ist.¹² Wenngleich die jüngere Forschung der Architekten-Bildhauer-Bildschnitzer-These gegenüber zunehmend kritischer eingestellt ist, wurde die Bildhauer-Bildschnitzer-These meines Wissens nur von Pavel Kalina konsequent abgelehnt.¹³

Gemessen an der Vielzahl mittelalterlicher Großbaustellen sind wir zwar im Allgemeinen recht gut über die Bauprozesse, die Organisation der Werkprozesse sowie die Kommunikations- und Entscheidungsprozesse informiert, doch mit Blick auf das konkrete Bauwerk, in der Betrachtung konkreter Meister klaffen immer noch große Lücken. Es sind nicht nur die fehlenden schriftlichen Quellen (u. a. Chroniken, Baubeschreibungen, Urkunden, Rechnungsbücher, Plan- und Planungsunterlagen) oder die Zufälligkeit der überlieferten Werke, die die Beurteilungen so diffizil gestalten, sondern auch die methodischen Schwierigkeiten, die sich bei der Interpretation der schriftlichen als auch materiellen Zeugnisse ergeben. In der Regel müssen Verallgemeinerungen vorgenommen, Analogieschlüsse gebildet und Hypothesen aufgestellt werden, die sehr vage bleiben, die in der Summe jedoch eine Gewissheit suggerieren, die streng genommen nicht existiert. Dies lässt sich nicht vermeiden, doch ist das dahinterliegende Problem immer zu reflektieren. Problematisch wird es, wenn derartige ursprünglich nur dürftig begründbare Arbeitshypothesen in der Folgezeit zu akzeptierten Thesen werden und schließlich als *opinio communis* des Faches unhinterfragt als Wissen tradiert werden. Die Popularisierung solcher Thesen entfaltet, wenn sie dankbar von der Öffentlichkeit aufgenommen werden und sich zugleich vom wissenschaftlichen Diskurs loslösen können, nicht nur eine Eigendynamik, sondern auch ein Eigenleben. An derartigen Entwicklungen ist die Kunstgeschichte selbst maßgeblich beteiligt, vor allem dann, wenn sie beginnt, ihre eigenen methodisch-kritischen Maßstäbe zu unter-

11 HLOBIL 1999/I, 21.

12 CROSSLEY 2000. – KLEIN 2010.

13 KALINA 1998.

laufen, indem sie, wie im Fall Peter Parler, Setzungen von Sachverhalten vornimmt, um Lücken in der Argumentation zu überbrücken, einen ahistorischen Künstlerbegriff, der weitgehend dem 19. Jahrhundert entspringt, mit Leben zu füllen sucht, sich unausgesprochen auf die kunstphilosophische Genieästhetik bezieht und eine Künstlerpersönlichkeit favorisiert, die uns idealtypisch durch ihre universelle, innovative und zugleich individuelle Gestaltungskraft gegenübertritt, wie dies an einigen Ausnahmekünstlern der italienischen Renaissance studiert werden kann. Unabhängig davon erfüllte selbst in der italienischen Renaissance nicht jeder Künstler diese hohen Ansprüche, und einige Spitzenbegabungen lassen sich wiederum nicht auf künstlerische Bereiche reduzieren.¹⁴

Mit Blick auf die Baumeister nördlich der Alpen zeigen sich einige Ambivalenzen. Die Werkmeister traten zunehmend nicht nur biografisch in Erscheinung. Einigen gelang es, einen Status zu erlangen, der, um es mit einem gegenwärtigen Begriff auszudrücken, „Stararchitekten“ gleichkommt. Sie schafften es, mehrere Großprojekte gleichzeitig zu betreuen und den Gebäuden ihren Stempel aufzudrücken. Die Kehrseite dieser individuellen Gestaltungskraft lag darin, dass die Werkmeister wohl des Öfteren bereits bestehende Teile des Neubaus, die vom Vorgänger errichtet worden waren, wieder abreißen ließen. Die Regensburger Hüttenordnung von 1459, unterzeichnet von den führenden Meistern der großen Haupthütten im deutschsprachigen Gebiet, legte in Artikel 4 fest, dass, wenn der Baumeister stürbe und dessen Stelle vakant werde, solle sich der neu Berufene an die Konzeption (Visierung) seines Vorgängers halten – dies gelte sowohl für die errichteten Abschnitte als auch für die bereits vorgefertigten, aber noch nicht versetzten Steine. Dem Werkmeister sei untersagt, Teile des Neubaus, die von seinem Vorgänger stammen, wieder abzutragen, um sie dann in anderer Gestalt wieder aufzubauen. Es solle, so die Begründung in der Ordnung, *„nit zu vnredlichenn costen khomen vnnd auch der meister, der sollich werckh gelassen hett [soll] nach seinem todt, nicht geschmechet“*

14 ROECK 2013. – Für den Bereich des Baugewerbes und der prominenten Baumeister LINGOHR 2005. – GÜNTHER 2016.

werden.¹⁵ Für die damaligen Bauherren waren in der Regel die Kosten wohl wichtiger als eine Architektur, die nicht nur zeitgenössische, sondern vor allem innovative Formen besaß. Aus der Sicht des Handwerks kam die sich durchsetzende Haltung talentierterer Baumeister, Teile des Vorgängerbaus abzureißen und diese in neuer Gestalt wieder aufzubauen, einer Rufschädigung des vorangegangenen Baumeisters gleich. Das, was Peter Parler gegenüber Matthias von Arras, seinem Vorgänger am Veitsdom, architektonisch auszeichnete, die gestalterische Innovationskraft, konnte gut einhundert Jahre später problematisch erscheinen, und zwar nur deshalb, weil die Satzungen aus einer handwerklichen und nicht frühneuzeitlich künstlerischen Perspektive entworfen wurden. Zudem zielten sie auf das Bauwesen im Allgemeinen und berücksichtigten vor allem die Bedürfnisse durchschnittlich ambitionierter Bauherren.

Für das Mittelalter gilt deshalb eine doppelte Zurückhaltung; zum einen mit Blick auf die sozialhistorischen Bedingtheiten der Epoche, die noch keinen Künstlertypus im Sinne eines gesellschaftlich akzeptierten Rollenmodells kannte, zum anderen hinsichtlich der geografischen Unterschiede, der regionalen kulturellen Eigenheiten, der möglichen Gleichzeitigkeit des vermeintlich Ungleichzeitigen oder der Ausprägung von Zentren und Peripherien, die sich mit dem klassischen frühneuzeitlichen Modell künstlerischer Produktion nicht in Einklang bringen lassen.¹⁶ Albrecht Dürers Klage, dass er in Italien geachtet, in seiner Heimatstadt eher verachtet sei, ist nicht nur topisch zu verstehen oder als rhetorische Figur zu interpretieren, sie stellt auch einen Reflex auf die unterschiedlichen sozialen Rollen der Künstler nördlich und südlich der Alpen dar.¹⁷

Das Anliegen dieses Essays besteht in der kritischen Revision der Architekten-Bildhauer-Bildschnitzer-These. Für sich ge-

15 Bruderschaftsordnungen 1980, 166, § 4.

16 RÜFFER 2014, 39–224.

17 Kurz vor seiner Abreise aus Venedig schrieb Albrecht Dürer in einem Brief vom 13. Oktober 1506 an seinen Freund Willibald Pirckheimer: „O, wie wird mich noch der Sonnen frieren, hie bin ich / ein Herr, doheim ein Schmarotzer“. FAENSEN 1963, 94f.

nommen wäre dies jedoch zu wenig. Denn das Ergebnis der Quellenkritik ist einigermaßen vorhersehbar und endet letztlich in einem hermeneutischen Glaubenssatz, solange nicht neue, eindeutig interpretierbare Dokumente aufgefunden werden. Deshalb scheint es mir wichtig, das Peter Parler zugeschriebene attungsübergreifende Wirken in einen erweiterten sozialhistorischen Kontext einzubetten und die Argumentationsstrukturen der Verfechter der Bildhauerthese methodenkritisch genauer zu beschreiben. Des Weiteren soll ein Aspekt, der gerade für die Beurteilung von gestalterischen Prozessen innerhalb des Baugewerbes von Bedeutung ist, berücksichtigt werden: der Wandel vom Baumeister zum Bauunternehmer bzw. Ingenieur. Die kunsthistorische, meist einseitige Fokussierung auf den Künstlertypus lässt diese zeitgenössische Tendenz im Baugewerbe in den Hintergrund treten.¹⁸ Diese Werkmeister glänzten gegenüber ihren Auftraggebern neben den rein fachlichen Qualifikationen und der Fähigkeit, für konkrete Bauaufgaben intelligente Lösungen anzubieten, mit einer zusätzlichen Expertise: dem Fachkräftewissen. Denn sie kannten sich überregional hinsichtlich des handwerklichen Personals gut aus und wussten, wo geeignete Spitzenkräfte für die unterschiedlichen Gestaltungsaufgaben zu finden waren. Dies versetzte die Baumeister in die Lage, durch Vermittlung geeigneter Werkmeister oder durch Dienstleistungen auf Kommissionsbasis das gewünschte Anspruchsniveau gesellschaftlich hochstehender Auftraggeber zu garantieren. Schließlich ist noch auf einen letzten Aspekt hinzuweisen, der bis heute nicht systematisch erforscht ist: der Zusammenhang von Zunft und Hütte im Kontext städtischer Großbaustellen. Mit Blick auf Parler, der Steinbildhauer und Bildschnitzer gewesen sein soll, ergeben sich daraus zwei Schwerpunkte: Es stellt sich erstens die Frage, inwieweit sich Zünfte und Hütte voneinander abgrenzten und ihren Mitgliedern die Annahme von Aufträgen jeweils einschränkten, aber auch in welcher Struktur der Gewerke die Qualifikation des Steinbildhauers und des Holzbildschnitzers organisiert war. Es ist zweitens zu fragen, in welchen

18 BINDING 2004, 65–142.

Ausbildungskontexten die beiden Berufsbilder entstanden. Entwickelten sich die Spezialisierungen hin zur plastischen Arbeit in Hütte und Zunft gleichermaßen oder wurden hier unterschiedliche Wege beschritten? Denkbar wäre, dass innerhalb der Hüttenorganisation die Spezialisierung über das Material erfolgte, so dass der Holzbildschnitzer ursprünglich aus dem Schreiner hervorging und der Steinbildhauer aus dem Steinmetz. Innerhalb der Zünfte wiederum könnte das dreidimensionale Gestalten ausschlaggebend gewesen sein, unabhängig vom Material (Ton, Stein, Holz). Da es für diese Themengebiete noch keine grundlegende Quellenforschung gibt, müssen die hier gegebenen Hinweise kursorisch und oberflächlich bleiben.¹⁹

Wie aktuell das Problem des Architekten-Bildhauers ist, lässt sich am Kolloquium und am Katalog zur Ausstellung „Der Naumburger Meister – Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen“ aus dem Jahre 2011 ersehen. Der forschungsgeschichtlich scheinbar erledigte Mythos vom „Naumburger Meister“ als Bildhauer-Architekten wurde in subtiler Art und Weise in der Ausstellung sowie in einzelnen Beiträgen des Katalogbandes wiederbelebt.²⁰ Im Kolloquium gingen kritische Stimmen oft unter. Im Gegensatz zu Peter Parler, für den es mehrere historische Zeugnisse gibt und dessen architektonisches Schaffen durch Inschriften, archivalische Quellen sowie durch die erhaltenen Bauwerke ausreichend bezeugt ist, muss die Person des Naumburger Meisters und seiner Werkstatt eine reine Fiktion der

19 Ein erster Schritt ist mit der mehrbändigen Publikation der Zunftordnungen der Maler geschehen. TACKE u. a. 2018. – Eine vergleichbare Forschungsarbeit wäre für die Metiers der Steinmetze, Steinbildhauer und der Bildschnitzer zu leisten, um Aussagen auf einer halbwegs soliden Basis zu treffen.

20 Ausst.-Kat. Naumburg 2011, kuratiert von Hartmut KROHM. – Das wissenschaftliche Kolloquium (KROHM/KUNDE 2012) war in den Beiträgen vielfältiger und vielseitiger als hier im Rahmen der pointierten Zuspitzung dargestellt werden kann. Zudem gab und gibt es in Bezug auf die Bildhauer-Architekten-These durchaus konträre Positionen. Nur wurden diese und die mit ihnen verbundenen Konsequenzen in den Diskussionen kaum gewürdigt. Zum Katalog und zur Konzeption der Ausstellung KURMANN 2013. – Zur Wissenschaftsgeschichte des sogenannten Naumburger Meisters BRUSH 1993. – STRAEHLE 2009.

Kunsthistoriografie bleiben. Denn deren Rekonstruktion speist sich allein aus stilkritischen Überlegungen, die davon ausgehen, dass eine zweifellos handwerklich begabte Persönlichkeit, mit oder ohne Gehilfen, verschiedene Werke schuf, die von der kunsthistorischen Forschung, je nach Standpunkt in der Anzahl zwar divergieren, aber als relativ einheitliche Werkgruppe interpretiert werden.²¹ Methodisch fußt diese Hypothese auf der Annahme, dass der im Werk verifizierbare Stil zwingend eine persönliche Ausdrucksweise darstellen müsse, die, der Handschrift vergleichbar, individueller Natur ist und sich bewusst oder unbewusst im Werk artikuliert. Die vom künstlerischen Genius inspirierte Deutung, der auch ein Werkstattbetrieb mit hierarchischen Strukturen zugrunde liegt, lässt eine handwerkliche Deutungsperspektive in den Hintergrund treten. Denn der Werkprozess ließe sich alternativ auch als handwerklicher Integrations- bzw. Dienstleistungsprozess verstehen, in dem die besten und geschicktesten Handwerker nicht ihren Formwillen durchzusetzen versuchten, sondern sich in einer temporären Arbeitsgemeinschaft einem formalen Gesamtkonzept unterordneten, das als Visierung auch extern beigesteuert werden konnte. Im Sinne einer Werkgerechtigkeit strebten sie danach, den formalen Vorgaben zu folgen, wie es an englischen Baurechnungen vermutet werden kann, und diese zu erfüllen.²² Im Falle Naumburg wird darüber hinaus davon ausgegangen, dass schon deshalb ein Bildhauer-Architekt anzunehmen sei, weil hier die Einheit von Architektur und Skulptur kongenial umgesetzt wurde. Die These der Einheit von Skulptur und Architektur hat Dominik Jelschewski für die so genannten Stifterfiguren bauarchäologisch überzeugend nachgewiesen.²³ Doch folgt daraus nicht zwangsläufig, dass der Baumeister auch der Bildhauer sein muss, denn es gehörte zu den grundlegenden Aufgaben des Baumeisters, den Stein- und Fugenschnitt festzulegen, und dies betraf auch die

21 Das Problem der Konstruktion ästhetischer Künstlerpersönlichkeiten ist schon in der älteren kunsthistorischen Forschung diskutiert worden. CROCE 1926, 21. – KRIS/KURZ 1934.

22 RÜFFER 2012/II.

23 JELSCHESKI 2015.

bauplastische Ausstattung. Es ist ein Desiderat der Forschung, systematisch zu ergründen, inwieweit das Meißeln bauplastischen Schmuckes *avant la pose* oder *après la pose* erfolgte, ob es einen zeitlichen oder geografischen Schwerpunkt gab, oder inwieweit die Technik der Ausarbeitung vom zu gestaltenden Objekt abhing.

Es geht bei all den methodischen Überlegungen nicht um ein Entweder-oder, sondern um eine Offenheit im Denken. Ein dialektischer Ansatz setzt methodisch und theoretisch nicht allein auf die Verifikation einer Methode, sondern schließt zugleich die Falsifikation als grundlegendes Instrumentarium ein. Die zuweilen sehr lebendige Debatte um Zu- und Abschreibungen zeigt sehr deutlich, dass sich das Problem des Naumburger Meisters als Architekten-Bildhauer nie lösen lassen wird, sondern je nach der Position und dem methodischen Standpunkt andere Antworten bereit hält, ohne dass sich eine Ansicht durchsetzen könnte. Insofern sind nicht die Äußerungen der Diskutanten von besonderem Interesse, sondern die Debatte selbst, ihre Geschichtlichkeit, einschließlich der angeführten Argumente und deren Begründungszusammenhänge. Die eigentliche Kunstgeschichte ist wohl nicht die Geschichte der Werke und ihrer Schöpfer, sondern die Geschichte der Kunsthistoriografie, der sich wandelnden Interpretationen, des zuweilen vorgenommenen Paradigmenwechsels, der Traditionen und Innovationen, auch des Ausblendens und Verschweigens.

Im Vergleich zum „Naumburger Meister“ ist die These des Architekten-Bildhauers bei Peter Parler jedoch anders akzentuiert.²⁴ Während für den Naumburger Meister die konzeptionelle

24 Zu den „Parlern“ existiert ein umfangreiches Schrifttum. Die ersten großen Parlerstudien stammen von Bernhard GRUEBER (1878), Joseph NEUWIRTH (1891), Alfred STIX (1908), Otto KLETZL (1940) und Karl SWOBODA (3. Aufl. 1942). – Neuwirths Arbeit bleibt aufgrund der umfangreichen Quellenbezüge sowie der im Anhang transkribierten Quellen immer noch bedeutsam. Die ältere Forschung fasst der Ausst.-Kat. Köln 1978 (mit Kolloquiums- und Resultatband) zusammen. Über die Ergebnisse der jüngeren Forschung informiert der Tagungsband STROBEL 2004. Parlers Wirken im Kontext der königlichen Stiftungspolitik beschreibt KUTHAN 2009/III. – Im Folgenden sei nur auf einige ausge-

Einheit von Architektur und Skulptur zum Hauptargument avancierte, wird für Peter Parler eine von der Architektur unabhängige, jedoch parallele zweite Karriere als Bildhauer und Bildschnitzer angenommen.²⁵ Wie Thomas Flum gezeigt hat, ging wissenschaftsgeschichtlich die Wertschätzung Parlers, ähnlich wie die des Naumburger Meisters, mit der Etablierung der Stilanalyse als der in jener Zeit wichtigsten kunsthistorischen Methode einher.²⁶ Es ließ nicht lange auf sich warten, dass der Prager Dombaumeister einem Renaissance-Künstler vergleichbar schien. Mit der Ausweitung des künstlerischen Schaffens auf die Familie, aber auch mit der Zuschreibung ungesicherter Werke an die verschiedenen Parler, war der Weg vom „Parlerstil“ zum Epochenbegriff der „Parlerzeit“ bzw. zum architekturgeschichtlichen Begriff der „Parlergotik“ geebnet.²⁷ Wenngleich jede Wissen-

wählte Publikationen hingewiesen, die sich vor allem mit Peter Parler als Bildhauer beschäftigen, wobei die These bereits von NEUWIRTH 1891, 96–109, dezidiert vertreten wurde. SCHMIDT 1970. – HOMOLKA 1978/I und 1978/II. – SCHÄDLER 1978. – SUCKALE 1980. – SCHWARZ 1986, I, 337–339. – SCHWARZ 1992. – KALINA 1998. – HLOBIL 1999/I, 1999/II und 1999/III. – SUCKALE 2004. – FLUM 2006. – HLOBIL 2006. – HÖRSCH 2019. – Herkunft und familiäre Zusammenhänge der „Parler“ konnten immer noch nicht zufriedenstellend geklärt werden. So verwarf VÍTOVSKÝ 2004 aufgrund eines erneuten Quellenstudiums einige Vorstellungen der älteren Forschung. Obwohl immer noch Unsicherheiten bestehen, blieb nach Vítovský die Bezeichnung ‚Parler‘ immer Steinmetztitel und wurde nicht, wie von SCHOCK-WERNER 1978/I angenommen wurde, erblicher Familienname. Zudem versuchte er zu belegen, dass die Familie vom Oberrhein kam, womit sich die bisher übliche Teilung in einen böhmischen und süddeutschen Zweig als hinfällig erwies. Schließlich nahm er auch Korrekturen an der Zuschreibung von Arbeiten vor, die kritische Kommentare herausfordern dürften: u.a. betrachtet Vítovský Heinrich d. Ä., den Vater Peters von Gmünd, für die Jahre 1356–1366 als den eigentlichen Projektanten am Veitsdom, während sein Sohn Peter nur als Parlier unter seiner Leitung tätig gewesen sein soll.

25 MARKSCHIES 1996.

26 KLEIN/BOERNER 2006.

27 Robert Suckale hat sich mit überzeugenden Gründen gegen diesen Trend gewandt: *„Der Prager Dombaumeister Peter kann keinesfalls für alles Moderne und Gute verantwortlich gemacht werden, was damals an Architektur und Skulptur entstand, ebenso wenig seine Sippe. Er mag stilbildend gewesen sein; und vielleicht erhob man seine Erfindungen zur Norm.“*

schaft ordnen und klassifizieren muss, um nicht im Chaos zu versinken, sollten Klassifizierungsversuche, wie sie im Namen der Parler geschehen sind, nicht darüber hinwegtäuschen, dass derartige personalisierende Begriffsbildungen und Kategorien wissenschaftlich nicht gedeckt sind, vor allem deshalb nicht, weil es, zumindest mit Blick auf das skulpturale Werk der Parler, bisher nicht gelungen ist, Stile und Stilentwicklungen im Kontext historischer Werkprozesse an diesen Personenkreis überzeugend rückzubinden.²⁸ Darüber hinaus erscheint die Methode der Stilkritik, so Norbert Schneider, *„angesichts der Kollektivität des spätmittelalterlichen Werkstattbetriebs völlig unangemessen. Sie anzuwenden bedeutet, anachronistisch ein späteres Denkmuster, nämlich das des Genies, auf eine künstlerische Arbeitsform zu projizieren, die noch von ganz anderen ideellen Voraussetzungen ausging. Erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts zeichnete sich ein allmählicher Wandel hin zu einem Interesse der Auftraggeber an der aus der Werkstattarbeit herausgehobenen Leistung des Meisters ab.“*²⁹

Meister der Stilkritik wie Gerhard Schmidt oder Robert Suckale, auch das sei hervorgehoben, verfügten über das nötige methodische Problembewusstsein. In seiner Analyse der Parler-skulptur wies Schmidt ausdrücklich darauf hin, dass die damalige kollektive Arbeitsweise eine Bestimmung der „Handschrift“ fast unmöglich mache. Des Weiteren erlaube es die Hüttenorganisation kaum, künstlerische Ideen an Personen zu binden. Zudem könnten bestimmte Motive oder Gesichtstypen auch über zeichnerische Vorlagen (Musterbücher) ihren Weg in die Hütte gefunden haben. Schmidt ging schließlich noch davon aus, dass die Steinmetze eine hohe Mobilität besaßen und vorzugsweise zwischen den Parlerbaustellen (Prag, Nürnberg, Gmünd, Thann, Freiburg oder Basel) wechselten. Ein Wechsel wiederum bedeute zugleich eine Veränderung des Stils. Schmidt schien es deshalb

Aber die Verbreitung dieses Stils war weniger Sache der Künstler, sondern des Kaisers und seines Umkreises. Es ist deshalb nicht von der Parlerzeit zu sprechen, sondern von der Epoche Karls IV.“ SUCKALE 2004, 201.

²⁸ FLUM 2006.

²⁹ SCHNEIDER 2004, 21.

fruchtbarer, „im Bereich der Hütte nach den Auswirkungen einer ganz bestimmten schöpferischen Potenz, nach den Manifestationen eines unverwechselbar individuellen Künstlertums zu suchen. Mit Hilfe solcher übergeordneter Kriterien dürfen wir die Spur zu finden hoffen, die bedeutende Meister in ihrem Milieu hinterlassen haben – gleichgültig, ob sie die in Frage stehenden Werke lediglich entworfen oder auch mit eigener Hand ausgeführt haben“.³⁰

Das Paradoxon einer kollektiven Arbeitsweise mit wechselndem Personal und der Suche nach der schöpferischen Potenz eines individuellen Künstlertums führen zu bewusst offen gehaltenen Schlüssen, in deren Hintergrund Peter Parler oder Heinrich Parler als Bildhauer immer wieder aufscheinen.³¹ Die Suche nach Künstlerpersönlichkeiten, die mit den Parlern auch namhaft gemacht werden sollen, führte zu einem zweiten Aspekt, den Gerhard Schmidt vor allem an Heinrich Parler ausarbeitet: der Konstruktion künstlerischer Biografien, d. h. es besteht das Bedürfnis, einen relativ geschlossenen Werkzyklus zu etablieren und eventuelle Leerstellen mit fiktiven Arbeiten zu füllen oder Datierungen im methodischen Rahmen der Stilkritik anzupassen.³² Die stilkritische Analyse, wenngleich sie exzellent vorgetragen

30 SCHMIDT 1970, 111.

31 HLOBIL 1997 hat inzwischen überzeugend dargelegt, dass es sich bei Heinrich um den Parlier handelt und nicht um ein Familienmitglied der Parler.

32 SCHMIDT 1970, 128–132. Sein Fazit (S. 135): „Erinnern wir uns noch einmal der Laufbahn Heinrich Parlers, wie wir sie durch etwa zwei Jahrzehnte verfolgen zu können meinen: Von Anfang an für die zeitgenössischen Tendenzen der westeuropäischen Gotik empfänglicher als Peter, nimmt er schon in den siebziger Jahren Formulierungen und Ausdrucksqualitäten des ‚Weichen Stils‘ vorweg. Um 1380 bietet sich ihm dann die Möglichkeit, die knapp vorsluterische Plastik der Niederlande kennenzulernen, ja am Kölner Petersportal sogar mit einer Gruppe westlicher Steinmetzen zusammenzuarbeiten und sich so, in direkter Auseinandersetzung mit ihrer formal und technisch sehr verfeinerten Kunst, auch selbst noch erheblich weiterzubilden. Einen solchen, noch dazu hochbegabten Bildhauer könnte man es wohl zutrauen, daß er – wieder in das böhmische Milieu zurückgekehrt – den Anstoß zu der Entwicklung jener westlichen Variante der ‚Schönen Madonnen‘ gab, wie sie die Statuen der Gruppe Thorn-Sternberg-Breslau verkörpern. Gewiß eignen diesen Figuren ein zarter Liebreiz und eine Verhaltenheit des Ausdrucks, die man an vlämischen Skulpturen der gleichen

wurde, besitzt zwei methodische Kritikpunkte, die nur schwer aufzulösen sind, jedoch wesentlich das Ergebnis bestimmen. Der eine betrifft die überzeugende Trennung von individueller stilistischer Eigenheit und Motiv. Dies lässt sich nur auflösen, wenn es gelänge, einen strukturellen Stilbegriff zu entwickeln und zu zeigen, dass ein konkretes Motiv (Körperhaltung, Kopftyp, Haare oder Gewandfalten) individuell durchgearbeitet wurde. Der zweite Kritikpunkt betrifft die Sprache, die zuweilen poetisch und psychologisierend wird. Exzellente Stilkritiker, wie schon der Altmeister Wilhelm Vöge, waren wortgewaltig mit dem Nachteil, dass sie durch Sprache erst erschufen, was sie eigentlich zu analysieren hätten.³³ In Gerhard Schmidts Analyse zeigt sich ebenfalls die Tendenz zur poetischen und psychologisierenden Sprache, um Ausdruckswerte herauszuarbeiten, um die „Temperamente“ der Bildhauer zu ergründen. Der Vergleich der Wenzelsstatue mit dem Grabmal Ottokar I. führte zu folgendem Schluss:

„es scheint kaum möglich, die tragische Gestalt Ottokars I. und die dramatische Verspannung ihrer schweren Formmotive auf dieselbe künstlerische Imagination zurückzuführen wie die im Aufbau so geschmeidige, im Ausdruck so lyrische Statue des Heiligen.“³⁴

Die Unterschiede, die sich aus dem Vergleich des Grabmals für Ottokar I. mit dem für Ottokar II. ergaben, fasste Schmidt so zusammen:

„So hier der schwermütig die Last des Herrscheramtes tragende Ottokar I., der mit seinem üppig drapierten Mantel wie mit dem Schicksal zu ringen scheint, gegenüber dem energiegeladenen, strack aufgerichteten zweiten Ottokar, der seinen Umhang ungeduldig und tatbereit zurückschlägt. Der gleiche Unterschied der Charaktere spricht sich auch in den Köpfen ergreifend aus [...]. Und dennoch spürt man, daß hinter diesen beiden Figuren ein und derselbe Künstler steht: Es ist dasselbe pathetische Temperament,

Zeit durchaus vermißt, so viele formale Übereinstimmungen der Falten- und Bewegungsmotive man auch feststellen kann.“

33 VÖGE 1914. – CLAUSSEN 2004.

34 SCHMIDT 1970, 113.

Abb. 5 Prag, Veitsdom, Triforium, Büste Kaiser Karls IV.
(Foto: M. Hörsch)



das sich hier in den ruckhaften Bewegungen der Körper und in den gewalttätigen Kontrasten der plastischen Formen ausspricht.“³⁵

Nicht nur die Dramatisierung und Poetisierung der Sprache ist hier bedenklich, sondern auch das darin enthaltene psychologisierende Moment. Beschreibung und Interpretation gehen oft nahtlos ineinander über. Die den Figuren unterstellten darstellenden Eigenschaften wie lyrisch, schwermütig, energiegeladen, ungeduldig oder pathetisch sind natürlich keine mittelalterlichen. Sie sind Ausdruck der Konditionierung des Sehens einer bestimmten Zeit.

Die kunsthistorische Bedeutung Peter Parlers ergibt sich vor allem durch dessen Nähe zu Kaiser Karl IV. (Abb. 5), der auf ihn aufmerksam wurde und ihn nach Prag rief, einer Stadt, die nun über den fürstlichen respektive königlichen Herrsersitz Böhmens hinaus zur Residenzstadt des Heiligen Römischen Reichs aufstieg und als solche ausgebaut werden sollte.³⁶ Mit der Residenz verbindet sich die Vorstellung eines künstlerischen Zentrums, denn der Kaiser war gehalten, seinen Rang auch zu visualisieren, und dazu benötigte er Handwerker aus vielen Bereichen: Textilien, Goldschmiedekunst, Malerei, Skulptur sowie Archi-

35 SCHMIDT 1970, 115.

36 MACHILEK 1982.

tektur.³⁷ Prag bildete zweifellos in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ein solches Zentrum handwerklicher Prosperität aus. Für die Kunstgeschichte besteht jedoch oft das Problem, dass selbst die aus heutiger Sicht ambitioniertesten Werke anonym überliefert sind. Es fehlen die Signatur oder andere historische Quellenbelege, die eine Zuordnung zu Personen oder Werkstätten erlauben. Durch die historisch mehrfach bezeugte Person Peter Parlers bot und bietet sich die Möglichkeit, einige Spitzenwerke der Bau- und Freiskulptur der Anonymität zu entreißen und sie einer Person zuzuschreiben, die biografisch durch andere Quellen greifbar ist und von der mit der Triforiumsbüste sogar ein Selbstbildnis vorzuliegen scheint. Darüber hinaus stellen Karl IV. und die Parler für die tschechische Kunstgeschichte ein besonderes kulturhistorisches Erbe dar, das in einem hohen Maße seine Kraft aus der Zuschreibung von Werken an historisch verifizierbare Personen bezieht.³⁸ Damit wird Kunstgeschichte kulturpolitisch aufgeladen und läuft Gefahr, sich selbst einem wissenschaftsfremden Kontext anzudienen.³⁹ Die Diskussionen um das bildhauerische Oeuvre von Peter Parler entbehren zuweilen nicht eines ideologischen Untertons, wenngleich dieser, verglichen mit der Forschung zum Naumburger Meister, sehr moderat ausfällt.

Die wissenschaftliche Diskussion um die „Teschener Madonna“ (Abb. 6), der von Dezember 2002 bis Mai 2004 im Prager Palais Kinsky eine Ausstellung gewidmet war, führt zu den ver-

37 Prag als politisches und künstlerisches Zentrum: Ausst.-Kat. Prag 2006, 196–289. – FAJT/LANGER 2009, 117–191.

38 BENEŠOVSKÁ 1999 und 2014. – HLOBIL 1999/II. – FAJT 2004.

39 Während die kunsthistorischen Diskussionen des 19. Jahrhunderts und des frühen 20. Jahrhunderts zu Parler und dem Veitsdom zuweilen nationalistische Untertöne hatten, in denen die Spannungen zwischen Tschechen und Deutschen zum Ausdruck kamen, geht es heute vor allem um die legitime Frage der nationalen und kulturellen Identität. Ein interessanter früher Fall, der all die Widersprüchlichkeit zum Ausdruck bringt, ist der von Bernhard Grueber (GRUEBER 1878). Vgl. VYBÍRAL 2000. – Es sei daran erinnert, dass das Mittelalter kein nationalstaatliches Denken kannte, die Kunstgeschichte des Mittelalters jedoch immer noch im Banne des nationalstaatlichen Denkens steht.

Abb. 6 Teschen / Cieszyn,
Museum des Teschener Schlesiens
/ Muzeum Śląska Cieszyńskiego,
Teschener Madonna (ex: Ausst.-
Kat. Prag 2006, 16)



schiedenen Aspekten hin, die im Folgenden näher zu analysieren sind.⁴⁰ Viktor Michael Schwarz, der die Architekten-Bildhauer-These durchaus vertritt, ihrer bisherigen Begründung jedoch kritisch gegenübersteht, fasste in seiner Ausstellungsbesprechung das Kernproblem zusammen. Dass Peter Parler überhaupt als Bildhauer angesprochen werden kann, gründet allein in einer noch ausführlich zu analysierenden Notiz aus den Wochenrech-

40 Ausst.-Kat. Prag 2002. – SCHWARZ 2004. – HLOBIL 2008.

nungen der Prager Dombauhütte des Jahres 1377, in der ein *magister Petrus* das Grabmal für den böhmischen König Ottokar I. Přemysl († 1230) abrechnete und dessen Identität keineswegs gewiss ist. Für den Moment interessiert jedoch nur die methodische Konstruktion des Arguments für die Bildhauerthese. Angenommen Peter Parler ist mit jenem *magister Petrus* identisch und er hat diese Grabtumba weder in Kommission noch durch Mitarbeiter anfertigen lassen, dann wäre die Tumba für Ottokar II. Přemysl († 1278), die mit jener für Ottokar I. stilistisch eng verwandt scheint, auch dem Dombaumeister zuzuschreiben. Schwarz weist nun darauf hin, dass der „Teschener Madonna“ in der Begründung des parlerischen Bildhauerwerkes eine Schlüsselposition zukommen könnte, wenn es überzeugend gelänge, die Madonna durch stilkritische Argumente mit den Grabtumben der Ottokare und einigen Büsten, die sich auf dem Triforium des Veitsdomes befinden, in Verbindung zu bringen. Wie sind aber methodisch überzeugend Skulpturen unterschiedlicher Sujets (Grabmal, Bildnisbüste, vollansichtige Madonnenfigur) stilkritisch zu vergleichen? Formale, sujet- und motivbedingte Charakteristika helfen hier nicht weiter, weshalb Schwarz vorschlägt, einen strukturell begründeten Stilbegriff zu entwickeln, der es erlauben würde, Arbeiten unterschiedlicher Sujets miteinander zu vergleichen.⁴¹ Im Grunde müsste das Ergebnis in jenen Stilkriterien bestehen, die begnadete Fälscher aus Werken herausdestillieren, um neue Werke im Geiste des jeweiligen Künstlers zu schaffen, wie dies Beltracchi tat und damit renommierte Kunsthistoriker zu äußerst fragwürdigen Expertisen trieb.⁴² Für das bildhauerische Werk Parlers gibt es diese detaillierten sujetüber-

41 SCHWARZ 2004.

42 Die Ambivalenz kunsthistorischer Urteile, die allein auf stilkritischen Überlegungen beruhen, zeigen Expertisen der Fachgelehrten zu Fälschungen, die vor und nach deren Aufdeckungen vorgenommen worden sind. Wird die Echtheit angenommen, sind nicht selten Lobeshymnen zu hören. Sobald jedoch ein Werk als Fälschung entlarvt wurde, wird nur noch despektierlich darüber geurteilt. KEAZOR 2015 hat diese Argumentationsweisen in ihrer Komplexität beschrieben, die unterschiedlichen Einflüsse auf Werturteile analysiert und gezeigt, dass diese Muster nicht erst im 19. bzw. 20. Jahrhundert entstanden sind.

greifenden Kriterien meines Wissens (noch) nicht, und es wird sie wohl auch nie geben können. Denn ein solcher struktureller Stilbegriff müsste zuerst an eindeutig zuschreibbaren Objekten jener Zeit entwickelt werden, bevor er an anonymen Werken derselben Zeit angewandt wird.⁴³ In seinem Resümee der Diskussion um die „Teschener Madonna“ ist Ivo Hlobil zwar mit Zuschreibungen an Peter Parler äußerst vorsichtig, doch nutzt er oft das Adjektiv „parlerisch“, im Sinne eines Personen-, Werkstatt- oder Familienstils, wobei im Einzelnen unklar bleibt, woher sich konkret die Bezüge zu Peter Parler oder anderen Familienmitgliedern herleiten, denn die allgemeinen Kriterien können *cum grano salis* auf jede anspruchsvolle Skulptur der Zeit bezogen werden.⁴⁴

Die Architekten-Bildhauer-Bildschnitzer-These, dies sei abschließend zusammengefasst, wird von einigen Setzungen und methodisch zu hinterfragenden Annahmen getragen, die angesichts des derzeitigen Kenntnisstandes nicht mehr überzeugen können. Sie seien abschließend thesenartig kurz zusammengefasst:

- (1) Peter Parler wird vor dem Hintergrund eines ahistorischen Künstlertypus, wie er idealtypisch durch Leonardo da Vinci († 1519) oder Michelangelo Buonarroti († 1564) verkörpert wird, beschrieben. Die dem Universalgenie zukommenden Eigenschaften laden geradezu ein, einem zweifellos sehr begabten Baumeister anonyme Werke anderer Gattungen von hoher Qualität zuzuschreiben, die im Umkreis von Kaiser Karl IV. und dessen Sohn und Nachfolger Wenzel IV. (König v. Böhmen, reg. 1363–1419, röm.-dt. König, reg. 1376–1400) entstanden sind.
- (2) Indem die Wertschätzung gestalterischer Innovationen an den frühneuzeitlichen Begriff des Künstlers gebunden ist, sind all jene, die sich den Gestaltungsprozessen über die Organisationsformen des zeitgenössischen Handwerks nähern,

43 SUCKALE 1980, 184.

44 Als *parlerisch* bezeichnet HLOBIL 2008, 236: „individualisierten Gesichtsausdruck, gesteigerte Differenzierung von Figur und Mantel, kompliziertere Komposition und Rhythmisierung des Faltenwurfs (Verzicht auf die langen Linien) sowie Präzisierung der Details [...]“.

mit dem Vorwurf der Abwertung künstlerischer Prozesse konfrontiert. Eine angemessenere sozialhistorische Beschreibung entwertet jedoch nicht die Qualität der Werke, sie entzaubert lediglich die gesellschaftlich überhöhte Aura des Meisters und eine unzeitgemäße Betrachtung des Gegenstandes. Für die Entstehung des frühneuzeitlichen Künstlers im Sinne eines gesellschaftlich akzeptierten Rollenmodells war die Trennung von Kunst und Handwerk Voraussetzung und Bedingung zugleich.

- (3) Die These des Steinbildhauers basiert nicht nur auf einer zu hinterfragenden Interpretation des Eintrags aus den Wochenrechnungen, sondern auch auf kritikwürdigen Zuschreibungen. Sowohl die Notiz in den Wochenrechnungen als auch die methodisch problematischen Verknüpfungen sind in Zusammenhang mit der „Teschener Madonna“ bereits kurz erwähnt worden.⁴⁵ Mit Blick auf die Autorschaft des Grabmals müsste

45 Der jüngeren Generation von Kunsthistorikern scheint zuweilen das methodenkritische Bewusstsein für derartige Argumentationen zu fehlen. So hat Sascha Köhl in der Rezension meiner Habilitation, in der die Parler-Thematik nur sehr kursorisch behandelt wird, Folgendes dazu angemerkt: „*Rüffer reduziert, um nur ein Beispiel zu nennen, die vielstimmige Forschungsdiskussion zur Frage, ob Peter Parler, der Werkmeister des Prager Veitsdoms, zugleich Bildhauer gewesen sei, auf eine kritische Relektüre weniger, letztlich nichtssagender, da die These der bildhauerischen Tätigkeit Parlers weder belegender noch widerlegender Textquellen [...]. Darin offenbart sich eine prinzipielle Skepsis gegenüber der Aussagekraft der Objekte [...].*“ (KÖHL 2015). Es ist nicht eine *prinzipielle* Skepsis gegenüber der Aussagekraft der Objekte, die den Hintergrund bildet, sondern die Frage der Aussagekraft von Objekten, die – wie im Fall der Grabtumba – an wichtigen Stellen Zerstörungen aufweisen, das Bewusstsein hochgradig arbeitsteiligen Arbeitens sowie das Wissen um das Anforderungsprofil eines Baumeisters in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts. Hinzu kommt im konkreten Fall das methodische Problem, stilistische Parallelen zwischen einer Grabtumba und einer Madonna überzeugend herauszuarbeiten. Zum einen fehlen aussagekräftige restauratorische Untersuchungen, die gezielt, vergleichbar dem Berner Skulpturenfund, Bearbeitungsspuren und die dabei verwendeten Werkzeuge dokumentieren (ZUMBRUNN/GUTSCHER 1994). Zum anderen ist der Erhaltungszustand vieler relevanter Figuren in Bezug auf die für die Rekonstruktion des Werkprozesses essentiellen materiellen Spuren unzureichend, um hinreichende Ergeb-

auch die Frage plausibel beantwortet werden, warum die Inschrift über Parlers Büste im Triforium des Veitsdomes, die sich wie ein Werkkatalog liest, ausgerechnet das königliche Grabmal nicht erwähnt, obwohl es, wie die Gestühle im Chor, zur Ausstattung desselben gehörte.

- (4) Mit Blick auf Parlers Fähigkeit als Bildschnitzer wird angenommen, dass innerhalb der Hütte die Bildschnitzer aus den Bildhauern hervorgegangen sind. Es wird weder auf die Organisation der Gewerke innerhalb der Hütte, noch vergleichend auf die handwerklichen Ausbildungswege von Zunft und Hütte näher eingegangen. Die Zuschreibung dieser Fähigkeit ist dem Künstler quasi eingeschrieben.

Kapitel 1: Der Baumeister

Die Aufgaben eines Baumeisters und die Anforderungen, die an sein Können gestellt wurden, änderten sich mit der gotischen Bauweise in handwerklicher, technischer und bauorganisatorischer Hinsicht grundlegend.⁴⁶ Die Leitung von Großbaustellen wurde nicht nur komplexer, es stieg vor allem der organisatorische und planerische Aufwand, sodass die Arbeit am Stein in den Hintergrund trat.⁴⁷ Während diese Entwicklung weitgehend aus den Bauten selbst, aus unterschiedlichen Schriftquellen, den überlieferten Rissen und Zeichnungen sowie aus den mittelalterlichen Bildquellen erschlossen werden kann, lassen sich paradoxerweise die Ausbildung zum Werkmeister und dessen handwerkliches Profil für das deutsche Sprachgebiet erst aus spätmittelalterlichen Quellen erschließen. Aber auch für Nord-

nisse erhalten zu können. Im Fall von Peter Parler zeigt sich gerade in der Geschichte der Zu- und Abschreibungen von skulpturalen Werken, wohin die Setzung einer Werkmeistertätigkeit sowie eine methodisch nicht hinreichende stilkritische Begründung führen. Die fehlende Bereitschaft, Grundsätzliches in Frage zu stellen, führt schließlich dazu, dass strukturelle Vergleiche von Werkmeistern wie Peter Parler mit anderen Werkmeistern der gleichen Zeit wie z. B. Henry Yevele, hinsichtlich der sozialen Stellung, des Aufgabengebietes und der eigenen Tätigkeit als Argumente schlicht ignoriert werden.

46 BINDING 2014 (mit weiterer Literatur).

47 BINDING 1993. – KIMPEL 1995. – RÜFFER 2017.

italien hat Lingohr gezeigt, dass, wenn man von den wenigen prominenten Vertretern absieht, die das Leitbild der Kunstgeschichte dominieren, sich der Beruf des Baumeisters oder Architekten im 15. Jahrhundert „weder über die Entwurfsleistung noch über Theorie- oder Antikenstudien wirklich neu definieren“ lässt. „Vielmehr“ sei „der Architektenbegriff noch weitgehend von mittelalterlichen Vorstellungen geprägt“. Das Berufsbild ist auch in dieser Zeit noch sehr diffus.⁴⁸

Ausgehend von der Inschrift über der Parlerbüste auf dem Triforium des Chores soll jenseits stilkritischer Argumente gefragt werden, ob eine Tätigkeit als Bildhauer und Bildschnitzer selbstverständlich aus dem Berufsbild des Baumeisters abgeleitet werden kann. Dazu ist es notwendig, die Ausbildung des Steinmetzen bis hin zum Werkmeister zu verfolgen, aber auch das Anforderungsprofil an Baumeister zu analysieren, wie es in Werkverträgen zum Ausdruck kommt.

48 LINGOHR 2005, 67. – GÜNTHER 2016 hat an den prominenten Vertretern, die zu *capo maestri* von Großbaustellen in Norditalien berufen worden sind, gezeigt, dass diese ohne jede Bauerfahrung die Leitung übertragen bekamen. Am Florentiner Dombau waren Arnolfo di Cambio und Andrea Pisano (Bildhauer), Giotto (Maler) und Filippo Brunelleschi sowie Lorenzo Ghiberti (beide Goldschmiede) beschäftigt. Hier zeigen sich völlig andere historische und soziale Gegebenheiten als nördlich der Alpen. Die Gründe dafür sind keineswegs offensichtlich. Während die Ausbildung im Bauhandwerk traditionell verlief, vermutet Günther, dass für die Leitungsebene besonderer Bauvorhaben vor allem der soziale Status (mit der Ausnahme von Andrea Palladio), die geforderte enzyklopädische Bildung, Talent und gute Ideen wichtig waren. Dies genügte jedoch nicht. Es bedurfte noch weiterer Eigenschaften wie Umsicht, Risikobereitschaft und Eigeninitiative. Geschätzt wurde zudem die Fähigkeit des selbständigen Lernens und des Lernens aus den Erfahrungen von anderen. Zudem mussten die Baumeister mit unvorhersehbaren Problemen konstruktiv umgehen können. Aber selbst für die Spätgotik im deutschen Sprachraum, vor allem für die Gebiete Bayerns, Sachsens, Böhmens, des Elsass sowie für Teile Österreichs und der Schweiz sind Begriffe und Berufsbild keineswegs so evident wie es scheint. Vgl. KLEIN 2009.

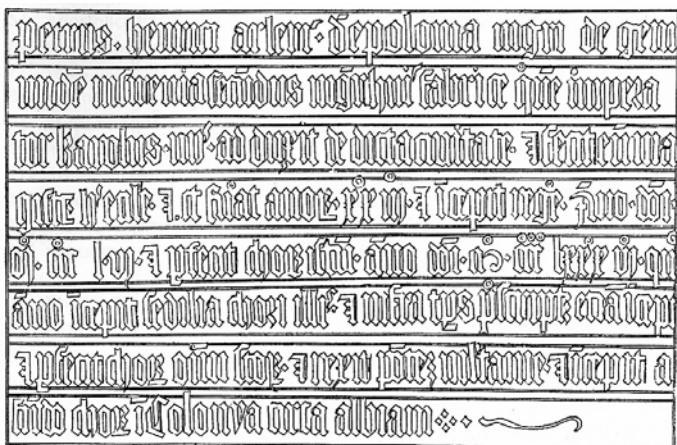


Abb. 7 Inschrift über der Büste Peter Parlers (Fototypie, Karel Bellmann 1894, ex: CHOTĚBOR 1999, 153)

Die Inschrift über der Parlerbüste

Die Hauptquelle für Parlers handwerkliches Wirken ist die nicht unproblematische Inschrift über seiner Büste (Abb. 7) im Triforium des Prager Veitsdomes.

„*Petrus . henrici arleri . de polonia m[a]g[ist]ri de gem / unde[n] in suevia secu[n]dus m[a]g[iste]r hui[us] fabrice que[m] impera / tor karolus . IIII[us] . adduxit de dicta civitate . [et] fecit eu[m] ma / gistr[um] h[uius] eccl[esi]e . [et] . ct[=tunc] fu[er]at an[n]or[um] . XXIII . [et] i[n]cepit rege[re] . an[n]o d[o]m[in]i / M°. CCC° L. VI. [et] p[er]fecit chor[um] istu[m] . an[n]o d[o]m[in]i . M°. C° C° C° LXXX° VI°. qu[o] / an[n]o i[n]cepit sedilia chori illi[us] . [et] infra t[em]p[us] p[re]script[um] ecia[m] i[n]cepit / [et] p[er]fecit chor[um] om[n]i[um] s[anc]tor[um] . [et] rexit po[n]te[m] multaui . [et] i[n]cepit a / fu[n]do chor[um] i[n] Colonya circa albiam.*“ – (Peter, Heinrichs Arlers aus Polen, des Meisters von Gmünd in Schwaben, zweiter Meister dieses Bauwerks, den Kaiser Karl IV. aus der genannten Stadt holte und diesen zum Meister dieser Kirche machte und er ist 23 Jahre gewesen und er begann im Jahre des Herrn 1356 diesen Chor zu leiten und vollendete diesen im Jahre des Herrn 1386, in diesem Jahr begann er auch

die Sitze desselben Chores und innerhalb der geschilderten Zeit begann er auch und vollendete er den Chor zu Allerheiligen und leitete die Brücke der Moldau und begann von Grund auf den Chor in Kolín an der Elbe.)⁴⁹

Ich habe den Text so wörtlich wie möglich übertragen, damit der bescheidene Sprachgestus der Inschrift und die darin enthaltenen Fehler besonders deutlich hervortreten. Der heute fast gänzlich ausgeblichene Text ist in nachmittelalterlicher Zeit übertüncht, verfälscht und später mehrfach restauriert worden.⁵⁰ Bereits Sulpiz Boisserée († 1854) wollte 1817 in einem Brief an den gelehrten Philologen Joseph Dobrowský († 1829) in Prag wissen, was es mit der Lesung „*Petrus Arler de Bolonia*“ auf sich habe, denn Arlerus sei weder ein italienischer Name, noch seien Italiener, soweit ihm bekannt, nach Norden gekommen, um gotisch zu bauen. Dobrowský nahm sich der Inschrift an und schrieb Boisserée zurück, dass es in dieser Sache in der einschlägigen Literatur viele Fehler gebe. Bolonia sei zu *polonia* zu korrigieren und er fährt fort: „*Also soll Arler ein Pole seyn? Ein deutscher Pole wahr-*

49 Transkript nach der Kopie von 1857 (KOTRBA 1972, 511, Anm. 24). – Die Abbréviation *ct* wurde mit *tunc* aufgelöst. BARTLOVÁ 2009, 95, löst *ct* mit *cum tempore* auf.

50 Zur Inschrift, ihrer Geschichte und den Restaurierungen KLETZL 1928. – KOTRBA 1972, 510–512, Transkription, 511, Anm. 24. – BARTLOVÁ 2009, 81–88. – Schon NEUWIRTH 1891, 7, beklagte, dass die Originalpausen der Inschrift, die Franz Bock um 1857 anfertigen ließ (BOCK 1857), im Archiv nicht mehr auffindbar seien. GRUEBER 1878, 9, hatte noch versucht, die Lesbarkeit durch Einsatz aufgesprühter chemischer Mittel zu verbessern, jedoch ohne Erfolg. Er schrieb: „*Ich bediente mich dabei einer kleinen Dunstspritze, wie man sie bei der Frescomalerei gebraucht und mengte dem destillirten Wasser einige Tropfen Schwefelsäure bei. Nachdem die Wand mit einer Bürste sorgfältig gereinigt und dann langsam mit Dunst angefeuchtet worden war, trat die erst unkenntliche nur mit Harzfarbe auf die Quadersteine gemalte Schrift allmählich hervor, indem der Grund einen gelbgrauen, die durchschnittlich 6 Centm. hohen Buchstaben einen schwarzbraunen Ton annahmen. Die ganze Schrift erschien unberührt und die Buchstaben zeigten, wie es nach fünfhundertjährigem Bestande nicht anders sein kann, unbestimmte verwaschene Ränder; nur das Wort polonia, dessen besondere Deutlichkeit schon dem Kunstschriftsteller Ambros aufgefallen war, liesz in unzweideutigster Weise eine Renovierung erkennen.*“

scheinlich, da sich in Krakau um diese Zeit und später viele deutsche Künstler aufhielten und niederließen. Es wäre möglich, aus alten Protocollen zu Krakau den Namen Arler herauszubringen.“⁵¹

Die Geschichte der Inschrift hat das Potential für ein bauhistorisches Kriminalstück, das sich jedoch mangels aussagekräftiger Quellen nicht mehr vollständig aufklären lässt. Die Texte über den Büsten sind aufgemalt, nicht in den Stein gemeißelt. Sie sind zudem an vielen Stellen fehlerhaft, und wer sie verfasst hat, ist ebensowenig bekannt, wie das Jahr, in dem sie aufgemalt worden sind. Milena Bartlová datiert sie in das ausgehende 14. Jh., jedoch noch vor 1392.⁵²

Wie bereits angedeutet wurde, besitzt die Parler-Inschrift mehrere Fehler bzw. unsichere Lesungen. Dies beginnt bereits mit den Anfangsworten „*Petrus . henrici arleri . de polonia*“, was schon Bernhard Grueber verzweifeln ließ und zu den Worten bewog:

„Welche Bewandtnis es mit dem Satze ‚arleri de polonia‘ habe, konnte bisher nicht sichergestellt werden. Die Worte sind sehr deutlich mit den im XIV. Jahrhundert üblichen Minuskeln geschrieben und nicht allein / vom Verfasser, sondern von vielen Forschern, namentlich Dobrowský, Ambros, Bock und Legis-Glückselig hundertfältig Buchstaben für Buchstaben geprüft worden, ohne dasz die Entzifferung ein anderes Resultat ergeben hätte.“⁵³

51 Zitiert nach KLETZL 1928, 233.

52 BARTLOVÁ 2009, 87f., resümierte: „Originally, inscriptions stating the name, status, memorable deeds, and (in most cases) also date of death were painted above the busts in gold and silver lettering. These were presumably not composed and written in a single campaign, but may either have been added gradually, or perhaps written together sometime after the busts were completed but before 1392. The rather unusual form of the inscriptions, which are not / chiselled in stone as may have been expected, may have been dictated by the need to add new data later. The inscriptions had been badly damaged by the early 18th century, and at some point before the 1770s their remains were abraded in order to replace them with newly written, uniform and complete-looking inscriptions. Where the original text was not properly legible it was either shortened, or information was drawn from other available sources [...]“

53 GRUEBER 1878, 6f.

Wenn also Heinrich als Vater Peter Parlers zu interpretieren ist, muss hinter Petrus *filius* ergänzt werden. Des Weiteren sind *arleri* zu *parleri* und *polonia* zu *colonia* zu korrigieren, wobei der korrekte Genitiv zu *parlerius parlerii* ist. Bereits Neuwirth hat dargelegt, dass „*henrici parleri de colonia m[a]g[ist]ri de gemunde[n] in suevia*“ als Parallelismus zu verstehen sei. Heinrich sei Parlier in Köln und Werkmeister in Gmünd gewesen.⁵⁴ Diese Deutung ist zwar korrekt, doch gibt es eine gleichberechtigte Alternative dazu. In Anbetracht der Tatsache, dass die Inschriften erst Ende des 14. Jhs. aufgemalt worden sind, besteht die Möglichkeit, dass hier quasi anachronistisch, nämlich aus der Rückschau von Peter Parler, Heinrich mit dem späteren Familiennamen versehen wurde: „*Peter, [Sohn] des Heinrich Parlers aus Köln, des Meisters zu Gmünd*“. Für Heinrich selbst gibt es außer der Triforieninschrift keine weiteren schriftlichen Zeugnisse, so dass die vermutete Herkunft und die verwandtschaftlichen Beziehungen nicht mehr mit letzter Gewissheit aufgeklärt werden können.

Für das Jahr, in dem Parler nach Prag gekommen sein soll, existieren zwei Lesarten: entweder M.CCC.L.III oder M.CCC.L.VI. Zudem ist das Jahr 1386 für die Vollendung des Chores falsch. Die Weihe fand bereits 1385 statt.⁵⁵ Auffällig ist zudem, dass alle Sinneinheiten, gleich den biblischen Erzählungen aus dem Schöpfungsbericht, syntaktisch mit *et* verbunden sind. Verglichen mit philologisch anspruchsvolleren Inschriften wirkt dieser Text extrem archaisch bzw. dilettantisch. In der Übertragung etwas eloquenter formuliert, ließe sich der lateinische Text in folgende Worte fassen:

„*Peter, [der Sohn] Heinrichs, des Parliers aus Köln und Meisters zu Gmünd in Schwaben, zweiter Meister dieses Bauwerks, den*

54 NEUWIRTH 1891, 11.

55 In der Inschrift von 1396, die sich westlich des Südportales befindet, heißt es: „*Item anno domini M°CCC°LXXXV° in festo sancti Remigii Consecratus est chorus pragensis in honore beate Marie et sancti viti per Reverendum patrem dominum Johannem Archiepiscopum pragensem tertium apostolice sedis legatum secundum olim Misnensem Episcopum.*“ Transkription SCHRÖDER 2006, 453.

Kaiser Karl IV. aus der genannten Stadt herbeigeht und der ihn mit 23 Jahren zum [Bau]meister dieser Kirche berufen hat, begann im Jahre des Herrn 1356 den Bau des Chores zu leiten und vollendete ihn im Jahre des Herrn 1386. Im selben Jahr begann er die Sitze dieses Chores. Innerhalb des oben genannten Zeitraumes begann er den Chor der Allerheiligenkapelle und vollendete ihn, er leitete [den Bau] der Brücke über die Moldau [Karlsbrücke] und er legte den Grundstein für den Chor [der Bartholomäuskirche] in Kolín an der Elbe.“

Die Inschrift besagt, dass Peter Parler, der Sohn eines Parliers aus Köln gewesen sei, der als Werkmeister den Bau des Heiligkreuzmünsters in Schwäbisch Gmünd geleitet habe. Oder man hat Heinrich den späteren Familiennamen beigelegt, dann stammte Heinrich aus Köln. Historisch gesehen, war für den Vater Heinrich "Parlier" noch eine Berufsbezeichnung (*nomen appellativum*), die nur eine Generation später, bei seinem Sohn Peter, zum Familienname (*nomen proprium*) avancierte.

In den verschiedenen historischen Zeugnissen zu Peter Parler variieren sowohl die Schreibweise als auch der Name selbst: Die Bauinschrift der Kolíner Bartholomäuskirche bezeugt, dass der Chor „*per magistrum petrum de gemundia lapicidam*“ begonnen worden sei. Die Akten, die den Baumeister als Stadtvertreter des Hradschin (1360–66) führen, nennen ihn „*Petrus Parlerz*“, „*Petrius dictus Parlerz*“, „*Petrus Parlerius*“ oder „*Petrus lapicida*“. In den Dokumenten (1361–91), die ihn als Haus- bzw. Grundbesitzer ausweisen, wird Parler als „*Petri dicti Parlerz*“, „*Petri magistri operis ecclesie Pragensis*“, „*magistri lapicide ecclesie Pragensis*“, „*magister Petrus fabricae ecclesie Pragensis*“, „*magistri Petri lathomi fabrice Pragensis*“ oder „*magistri Petri lathomi seu magistri nove fabrice ecclesie Pragensis*“ aufgeführt. Schließlich sei noch auf die Inschrift am Südquerhaus von 1397 hingewiesen, die anlässlich der Grundsteinlegung des Langhauses geschaffen wurde, in der der Baumeister mit den Worten „*Petro de Gmund magistro fabricae*“ charakterisiert wird.⁵⁶ Aus diesen Nennungen lassen sich folgende Schlüsse ziehen. Eindeutig scheint Peter Parler in all je-

56 Zu den genannten Dokumenten NEUWIRTH 1991, Kap. V; urkundliche Nachweise S. 114–142.

nen Fällen zu sein, in denen der Vor- oder Nachname in Verbindung mit der Herkunft (*de gmundia*) und / oder mit der Baustelle des Prager Veitsdoms (*ecclesie Pragensis / nove fabrice ecclesie Pragensis* etc.) genannt ist. Die unterschiedlichen Berufsbezeichnungen (*lathomus, lapicida, magister operis, magister lapicide, magister lathomi*) sind in den Quellen der Zeit durchaus üblich, auch dass die Berufsbezeichnung (*lathomus, lapicida*) ohne Meistertitel (*magister*) gegeben wird.⁵⁷ In der Bezeichnung *Petrus lapicida* ist Peter Parler jedoch nur aus dem Kontext erschließbar, da es wohl in jener Zeit auch andere Steinmetze mit dem häufig vorkommenden Namen Petrus gab. Interessant hingegen sind die Nennungen in Zusammenhang mit Parlers Engagement als Bürger für die Kommune. Hier scheint es, dass der Nachname Parler zum Familiennamen geworden ist (*Petrus Parlerz, Petrius dictus Parlerz, Petrus Parlerius*), wobei in der latinisierten Form *parlerius* noch die Herkunft aus dem Baugewerbe durchscheint. In den von Neuwirth zitierten Dokumenten, dies sei abschließend erwähnt, gibt es nur zwei Zeugnisse, die lediglich einen *magister Petrus* nennen, und dies geschieht in Zusammenhang mit Hausbesitzrechten, wobei hier die Zuordnung zu Peter Parler nicht eindeutig ist.⁵⁸

Zusammenfassend und mit Blick auf das Hauptthema der Studie bleibt festzuhalten, dass die Peter Parler unterstellte überregional ausstrahlende bildhauerische Tätigkeit in den schriftlichen Dokumenten nirgends einen Niederschlag gefunden hat. In keiner der Quellen gibt es einen Hinweis darauf, obwohl die Tätigkeit als Bildhauer durch eine Kombination von *lathomus* oder *lapicida* mit *sculptor* bzw. *imaginator* sehr leicht hätte angedeutet werden können.⁵⁹ Diese Beobachtung ist deshalb bemerkenswert,

57 BINDING 1993, 16–22, 55f., 236–246, 285f.

58 NEUWIRTH 1891, 119f., Nr. 9; 123f., Nr. 17. – Das zweite Dokument nennt in der ersten Zeile einen „*predictus magister Petrus*“, der aber im zitierten Dokument noch gar nicht eingeführt wurde. Des Weiteren heißt es „*condescendit et resignat uxori sue legitime Elizabet dicte de Bur*“. Peter Parler war jedoch mit Agnes von Bur verheiratet.

59 Zu den mittelalterlichen Berufsbezeichnungen im Baugewerbe und dem Begriff *sculptor* DODWELL 1987. – BINDING 1993, 285–311. – RÜFFER 2014, 117–126.

weil die oben zitierten Zeugnisse nicht aus den Dombauakten, sondern aus städtischen Verwaltungskontexten stammen, in denen die Nennung als Bildhauer durchaus ihren Platz gehabt hätte. Dies gilt um so mehr, als Peter Parler in der Kunsthistoriografie nicht nur in Zusammenhang mit der Bauskulptur am Veitsdom genannt, sondern auch als Schöpfer von Freiskulptur, die unabhängig einer baugebundenen Ausstattung entstand, diskutiert wird. Eine von der Hütte unabhängige Tätigkeit als Bildhauer und Bildschnitzer wirft darüber hinaus die Frage nach dem Verhältnis von Hütte und Zunft auf. Darauf wird weiter unten noch einzugehen sein.

Die Berufung nach Prag

Im Jahre 1356 berief Kaiser Karl IV., so die Triforiumsinschrift, den nur 23-jährigen Werkmeister zum Leiter der *fabrica* des Veitsdomes.⁶⁰ Peter Parler ersetzte damit den erst kürzlich verstorbenen ersten Dombaumeister Matthias von Arras († 1352, Abb. 8). Meister Peter wurde entweder aus Schwäbisch-Gmünd oder aus Nürnberg, wo die Hütte des Vaters an der Frauenkirche arbeitete, abberufen. Die direkte Berufung durch einen weltlichen Fürsten oder einen sakralen Würdenträger scheint etwas Besonderes gewesen zu sein. In der Regel dürfte der Baumeister in einem Auswahlverfahren ermittelt worden sein, wie es Gervasius von Canterbury in seinem Bericht zum Neubau der Kathedrale von Canterbury nach dem Brand von 1174 schildert, oder wie es aus den Mailänder Dombauakten hervorgeht.⁶¹ In Canterbury, in Prag, aber auch am Mailänder Dom ging es darum, einen bereits bestehenden Bau zu erneuern oder weiter bzw. zu Ende zu führen. Gerade in solchen Fällen hatten Werkmeister, die auf eine längere Bauerfahrung zurückblicken konnten, durchaus Vorteile. Insofern ist das Alter, in dem Peter Parler zum Dombaumeister berufen wurde, besonders bemerkenswert. Vor dem Hintergrund der damals relativ langen Ausbildungszeiten, auf die weiter unten noch näher einzugehen ist, bedeutet dies, dass

60 Vgl. dazu KOTRBA 1972.

61 Gervasius/STUBBS 1879, 330, 332, 39–51. – CANTÚ 1877. – FREI-GANG 2008.



Abb. 8 Prag, Veitsdom, Büste des Matthias von Arras (Foto: J. Rüffer)

Peter Parler ohne nennenswerte Bau- und Leitungserfahrung be-
rufen wurde. Vorausgesetzt, das Alter von ca. 23 Jahren ist kor-
rekt, dann wäre Parlers Geburtsjahr mit 1332/33 anzusetzen.

Wohl in Gmünd geboren, erwarb er vermutlich seine ersten handwerklichen Fähigkeiten auf der Baustelle des Heilig-Kreuz-Münsters, unter der Ägide seines Vaters. Die damals übliche vier- bis sechsjährige Lehrzeit, die sich daran anschließende mindestens einjährige Wanderschaft als Geselle sowie eine weitere zweijährige Ausbildungszeit bei einem Werkmeister lassen vermuten, dass die Berufung nach Prag offenbar unmittelbar oder nur kurz nach dem Abschluss seiner Ausbildung erfolgte. Wie die späteren Hüttenstatuten aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts nahe legen, ergab sich die lange Lehrzeit vor allem aus der Tatsache, dass dem Steinmetz-Lehrling vor der Arbeit am Stein grundlegende Kenntnisse des Maurerhandwerks beigebracht wurden.⁶² Aufgrund der körperlichen Anstrengung als Steinmetz (und Maurer) ist der Beginn der Lehre nicht vor dem 14. Lebensjahr anzusetzen.⁶³ So blieben bis zum Alter von 23 Jah-

62 Die Regensburger Hüttenordnung von 1459, § 73, sieht eine Lehrzeit für Diener von sechs Jahren vor, Paragraph 76 verkürzt jedoch die Steinmetzausbildung für ausgebildete Maurer um zwei Jahre, wenn die sich zu Steinmetzen weiter qualifizieren wollten. Friedrich Heldmann, Mitglied der Freimaurerloge zu Aarau, publizierte 1819 erstmals Material aus Straßburg. Dabei gab er irrtümlich die Speyrer revidierte Ordnung von 1464 als die Regensburger Ordnung von 1459 aus. HEIDELOFF 1844 machte diese Ordnung durch Wiederabdruck einem größeren Leserkreis zugänglich. Allerdings wurde das Dokument unkommentiert im Anhang abgedruckt. Der Regensburger Ordnung von 1459 stehen die Bestimmungen des Tiroler Hüttenbuches von 1460 nahe (NEUWIRTH 1896). Um dem Urtext näher zu kommen, hat Joseph Neuwirth auch eine Klagenfurter Ordnung von 1628 ausgewertet (NEUWIRTH 1888). JANNER 1876 übernahm die älteren Fassungen ohne philologische Arbeit an den Texten. – WISELL 1942 hat die grundlegende Edition nach der Thanner Handschrift (ca. 1515) besorgt, die von SEGERS 1980 noch einmal überprüft und korrigiert wurde. Einen leicht zugänglichen Abdruck bietet BINDING 1993, 110–120. Ich zitiere die Regensburger Ordnung nach der Edition von Segers (Bruderschaftsordnungen 1980). – Es ist darauf hinzuweisen, dass SCHOTTNER 1994/I und 1994/II diese Ordnungen unkritisch aus der älteren Literatur übernommen hat, ohne Segers zur Kenntnis zu nehmen. – Zur Quellenlage SEGERS 1980, 4–15.

63 Die Regensburger Ordnung von 1459 gibt noch kein Mindestalter, sondern verlangt nur die eheliche Geburt. Erst die Bruderschaftsordnungen von 1515, § 50, und von 1563, § 66, sehen ausdrücklich ein Mindestalter

ren neun Jahre für die gesamte Ausbildung. Was den Kaiser bewog, einen derartig jungen und in der Bauleitung noch unerfahrenen Meister nach Prag zu berufen, wird sich wohl nie mehr hinreichend klären lassen.⁶⁴ Für die frühe Berufung dürften jedoch nicht allein Parlers handwerkliche Qualitäten genügt haben, sondern auch die Tatsache, dass sein Vater sich bereits einen guten Ruf an Großprojekten erworben hatte und für seinen Sohn

von vierzehn Jahren vor, bei einer Lehrzeit von fünf Jahren. SEGERS 1980, 220, 245.

64 SCHURR 2010 hat sich dieser Frage genähert und die Antwort in den herrschaftspolitischen Interessen Karls IV. gesucht. Unbestritten dürfte der Kaiser einen großen Teil der Baukosten übernommen haben. Dennoch, so überzeugend diese Argumentation ist, so problematisch ist die fast völlige Ausblendung von Erzbischof und Kapitel, die sowohl juristisch als auch institutionell die Bauherren gewesen sind. Denn die grundlegenden Funktionen des Veitsdoms als Grabkirche des Landespatrons Wenzel, als Krönungskirche der böhmischen Könige sowie als Grablege derselben ist von den Luxemburgern dynastisch unabhängig. Was aber ausgerechnet den als Werkmeister unerfahrenen Peter Parler für diese große Aufgabe qualifizierte, bleibt offen. Denn Karl hätte nach dieser Argumentation auch jeden anderen fähigen Baumeister berufen können, der gewillt war, seine Vorstellungen gestalterisch umzusetzen. Warum also Meister Peter? Die Berufung Parlers erklärt sich in der Argumentation von Schurr vor allem retrospektiv aus dem Werk, das er schließlich schuf, und aus Parlers baukünstlerischem Vermögen. Aber woher konnte der Kaiser wissen, dass Parler diese außergewöhnlichen Fähigkeiten zu jener Zeit besaß, in der er diesen abwarb? Wer hat ihn in dieser Angelegenheit beraten? Denn bisher bot sich dem jungen Parler noch keine Gelegenheit, sein Potential auf einer eigenen Baustelle unter Beweis zu stellen. – Im Gegensatz zu Schurr erhielt Peter Parler nach Meinung von BÖKER 2010, 167, *„nicht wegen seiner bereits erwiesenen architektonischen Genialität, sondern wegen seiner genauesten Kenntnis des als Vorbild gewählten Kölner Domes seine Berufung [...], deren inzwischen historisches Formensystem er bis in Einzelheiten hinein auf das französisch angelegte Bauprojekt des Matthias von Arras übertrug. Wenn Peter Parler später hingegen – und bezeichnenderweise nach dem Tode des Kaisers Karls IV. – zu einer neuen raumgestalterischen Lösung gelangte, die durch die Vereinheitlichung der Gewölbeschale und dem Ausweichen des Obergadens das gotische Architektursystem revolutionieren sollte, dann hatte dieses sicher nicht im Sinne des ersten Bauherrn gelegen, dem gerade die sichtbare und unmissverständliche Rezeption der Königs Kathedrale in Köln entscheidendes Planungsziel gewesen sein musste.“*

im Zweifelsfall als Bürge eintreten konnte, wie dies gut 120 Jahre später Konrad Roriczer († nach 1477) für seinen Sohn Matthäus († um 1495) tat, als ihn 1472 der Rat von Eger fragte, ob er nicht einen geeigneten Werkmeister für den Bau der Pfarrkirche wisse. Konrad empfahl daraufhin seinen Sohn:

„[A]lso schick ich ewer weishait meister Mathes Roriczer mein leiplichen sün, zaiger des brieffs, der zw allen gepauwen kann und wais zu machen was von stainwerck ist, nichts ausgenumen köstlich oder schlecht als vil als ich dar fur ich vrsprechen will, als ich wol wais das ir an allen zweiffel und manicklich woll mit im versorgt seit und was ir an in pegert von stainwerck und was er euch zw sagt, daz kann und mag das mit der hant von Gottes gnaden woll pweisen und er nit der minst werckmaister ist in den landen hier [...] und also versprich und verlob ich von in und will für in stehen leib und güt, das er den ewern paw und ander merer gepaw redlich außrichten und machen kann, ob aber kainerlay pruch an in wer, dar für will ich habhafft sein [...]“⁶⁵

Mit Blick auf einen noch jungen Baumeister war wohl nicht die individuelle architektonische Gestaltungskraft maßgebend, sondern die Sicherheit, dass, wenn etwas schiefgehen sollte, eine Person zur Verfügung stand, die den Schaden begrenzte oder besser noch beheben konnte. Das Beispiel Roriczer verweist auch darauf, dass die Baustellen nicht auf Meister warteten. Aus spätmittelalterlichen Quellen ist bekannt, dass Werkmeister, die keine eigene Baustelle fanden, sich als Parliere oder Gesellen verdingen mussten, so sie im Beruf bleiben wollten.⁶⁶ Insofern stellt die Bürgschaft des Vaters ein ungeheuer wertvolles Startkapital für den Sohn dar. Viele der namenlos gebliebenen Werkmeister dürften nie durchgängig an anspruchsvollen Aufgaben gearbeitet haben. Für Peter Parler lässt sich gestützt auf zeitgenössische Quellen zeigen, dass er bis kurz vor seinem Tod dem Prager Dombau vorstand.⁶⁷

65 22. Mai 1472. Eger (Cheb), STA, Fasc. 455a. – Zitiert nach MORSBACH 2009, 100.

66 MORSBACH 2009, 100.

67 Rein stilkritisch rekonstruierte Künstlerbiografien unterstellen eine dauerhafte Auftragslage und blenden die historischen Zufälligkeiten in

Obwohl die Inschrift über der Büste betont, dass der Werkmeister von Kaiser Karl IV. als Leiter der Dombauhütte nach Prag gerufen wurde, und trotz der Tatsache, dass Parler an anderen kaiserlichen Aufträgen zumindest beteiligt war, ist es eine Überinterpretation des „*adduxit*“ in der Inschrift, Meister Peter als Hofkünstler zu charakterisieren.⁶⁸ Mit Blick auf England und Henry Yevele, „*the King's master mason*“, kann Peter Parler auch als Bauunternehmer tätig gewesen sein. In dieser Eigenschaft hätte sich Parler dann beratend oder kommissarisch um Werke, die der Kaiser realisiert wissen wollte, kümmern können. Zu seinem Oeuvre als Baumeister⁶⁹ gehört die von Karl IV. durch Stiftungen zur Kollegiatskirche erhobene Allerheiligenkapelle (ca. 1370–87) auf dem Hradschin, die er wohl im Auftrag und auf Kosten des Erzbischofs Johann Očko von Vlašim (1364–80) errichtete.⁷⁰ Die Bauleitung für die Moldaubrücke (ab 1375) dürfte Parler im städtischen Auftrag erhalten haben, wenngleich sein gestalterischer Anteil umstritten ist.⁷¹ Auch in Kolín (ab 1360) ar-

der Regel komplett aus. Beim Naumburger Meister ergibt sich das Ende der Karriere einzig durch das ihm zugebilligte physische Alter. Bei Peter Parler wird, wie bei SCHMIDT 1970 deutlich wird, das anzunehmende Frühwerk zum Problem, da Parler aufgrund seiner Berufung im Alter von nur 23 Jahren, bei einer minimalen Lehrzeit von acht Jahren, gar keine echte Chance auf ein Frühwerk besaß. Für viele Baumeister dürfte es, wenn sie nach Beendigung eines Werkes keinen Vertrag für ein neues erhielten, der Normalfall gewesen sein, sich unter der Leitung eines anderen Meisters zu verdingen. Es ist daran zu erinnern, dass es im Kontext der Hütten keine Meisterprüfung gab und die Berufung vom Parlier zum Meister nur durch den Auftrag, eine Baustelle zu leiten, erfolgte.

68 CROSSLEY 2000. – Auch KLEIN 2010 sieht Peter Parler, wenn auch aus anderen Begründungszusammenhängen, in einer dem Hofkünstler vergleichbaren Stellung.

69 Zu Parlers Wirken als Baumeister SCHURR 2003.

70 „*Item in castro Pragensi ad Omnes Sanctos missam de Beata Virgine cantari instituit per ministros singulis diebus ante primam, quam sufficienter dotavit, et etiam predictam ecclesiam Omnium Sanctorum quam pluribus sumptibus suis de novo construxit.*“ DOBNER 1774, 40 (Series Episcoporum et Archiepiscoporum Pragensium). – NEUWIRTH 1891, 78–80. – KUTHAN 2009/II, 315–318.

71 NEUWIRTH 1891, 64–72. – VÍTOVSKÝ 1994. – KUTHAN 2009/II, 319–324. – HLOBIL 2015. – In Zusammenhang mit dem Neubau der Mol-

beitete Parler am Bau der Pfarrkirche St. Bartholomäus vor allem im Auftrag städtischer Behörden.⁷²

Die Kunsthistoriografie hat schon immer Parlers architektonischen Erfindungsgeist gerühmt, auch in Bezug auf dessen Vorgänger, Matthias von Arras. Aber genau dieses Phänomen, dass ein neuer Baumeister dem übernommenen Bau seine gestalterische Expertise aufdrücken wollte, ist gut einhundert Jahre später auf dem Regensburger Hüttentag kritisiert worden. Die allgemeine Gewohnheit, dass der neue Baumeister das Konzept seines Vorgängers aus rein ästhetischen Gründen änderte, sollte unterbunden werden. Denn dadurch entstanden dem Bauherrn nicht nur unnötige Kosten, es wurde auch der Ruf des Vorgängers geschädigt, da dieser den Zeitgenossen als unfähig erscheinen musste.⁷³

Werkverträge

Auftraggeber für die Prager Kathedrale dürften der Erzbischof und das Domkapitel gewesen sein. Als Dombaumeister unterstand der Baumeister den bischöflichen Bauverwaltern („*rectores*“). Parlers Anstellungsvertrag („*pactum*“) wird in den Akten zwar erwähnt, ist jedoch nicht überliefert.⁷⁴ Anstellungsverträge

daubücke wird auch ein gewisser „*Ottlinus, magister pontis Pragensis*“ genannt, der 1375 starb. Nach dessen Tod soll Peter Parler die Bauleitung übernommen haben. Seine Tätigkeit wird vor allem auf den Bau des Altstädter Brückenturms bezogen, der reich mit skulpturalem Schmuck ausgestattet wurde. HLOBIL 2015, 2, nennt die Skulptur salomonisch „*Parlerian sculptures*“ und vermeidet eine direkte Zuschreibung an den Dombaumeister im Sinne eigenhändiger Arbeiten.

72 NEUWIRTH 1891, 73–78, Transkription der Inschrift im Anhang S. 115, Nr. 2. – MÁDL 1898, 49–68. – BUREŠ 1989. – In der Bartholomäuskirche zu Kolín befindet sich neben der Sakristei eine inzwischen zum Teil fehlerhaft erneuerte Inschrift, die Peter Parler ebenfalls als Werkmeister ausweist: „*Incepta est hec structura chori sub anno d[o]m[in]i m° ccc° lx° xiii kl[alend]ii [sic!] febru[ari]i temporibus serenissimi principis d[o]m[in]i karoli dei gra[tia] imperatoris romano[rum] & regis bohemie per m[a]gistr[um] petr[um] de gemu[n]dia lapicidam.*“

73 Bruderschaftsordnungen 1980, 166, § 4; 171, § 34.

74 Wie das Statut *De oneribus archiepiscopi Pragensis* aus dem Jahr 1350 bezeugt, waren Erzbischof und Domkapitel für den Bau verantwortlich

sind nur in geringem Umfang erhalten geblieben und wenn, dann meist aus dem Spätmittelalter. Für das Zeitalter gotischen Bauens gibt es jedoch schon frühe chronikalische Überlieferungen. Der bereits erwähnte Gervasius von Canterbury schildert kurz und knapp die ersten Tätigkeiten, die Wilhelm von Sens als frisch berufener Baumeister zu erledigen hatte. Nachdem er den Mönchen erklärt hat, wie mit dem zerstörten Chor zu verfahren sei und wie er den neuen Chor zu bauen gedenke, ließ er den alten Chor bis zu einem bestimmten Niveau abreißen. Er kümmerte sich um die Beschaffung der Steine aus Steinbrüchen, die jenseits des Ärmelkanals lagen, und entwarf die Hebezeuge sowohl zum Be- und Entladen der Schiffe als auch für die Baustelle zum Herausziehen von Mörtel und Steinen. Schließlich konstruierte er die Schablonen für die Steinmetze, damit diese ihre Tätigkeit aufnehmen konnten.⁷⁵

Wie man sich Parlers Vertrag vorstellen muss, zeigt der fast zeitgleiche Vertrag des Baumeisters Johannes von Gmünd vom 8. Januar 1359, in dem ihn die Stadt Freiburg im Breisgau für den Neubau des Münster-Chores als Werkmeister auf Lebenszeit anstellte: *„Alle den, die disen brief sehent oder hörent lesen, künde ich Johannes von Gmuñde, ein burger von Friburg, und vergihe offenlichen, das ich der vesten wisen lüte des burgermeisters, des rates der stette ze Friburg miner gnedigen herren und ouch der pfleger des gotzhuses zuo ünser frouen münster ze Friburg diener und Werkmeister des nuwen chores und des buwes desselben gotzhuses zuo ünser frouen münster worden bin und habe mich ouch zuo inen und iren nachkommenen verpflieht und verbunden mit dem eide, den ich inen herumb geschworn han mit ufgehebter hant gelert gegen den heiligen mit solicher beredunge und mit solchen gedingen, als hienach an disem brief geschriben stat. Daz ist also,*

(DUDIK 1867, 425). Bereits König Johann von Böhmen aus dem Hause Luxemburg (reg. 1310–46) stiftete in einer Urkunde vom 23. Oktober 1341 der Prager Kirche, vertreten durch den Dekan Ernst von Pardubitz, im Beisein des gesamten Kapitels, den Zehnten aus den Silbergruben von Kuttenberg (Kutná Hora) und Bresnitz (Březnice) *„pro fabrica et edificiis suis nouis“* (RBM IV, 411–413). Zur Rekonstruktion des Vertrages zwischen Erzbischof / Domkapitel und Peter Parler NEUWIRTH 1890, 408–412.

75 Gervasius/STUBBS 1879, 332, 51–56.

daz ich bi inen ze Friburg wanhaft und mit dem huse sessehaft sin und bliben sol, die wile ich lebe, und sol ouch das vorgeschribenen werk nüt ufgeben noch sol von dem werke nit komen, es en si dann mit wissende und urloube des rates ze Friburg oder des merenteils des rates und sol ouch zuo demselben werk und zuo andern iren buwen das beste und das erberste raten und tuon, ane alle geverde. Herumb so söllent mir die pfleger des vorgeanten gotzhuses zu ünser frouwen münster, die wil ich lebe, ich si gesunt oder siech, geben alle jar zuo sant Martis tag zehen pfunt pfennige Friburger münz und je zuo zwein jarn ein gewant mit eime belz als iren eren ze gebende und mir ze tragende zimlich ist. Darzuo so sol man mir ouch von des rates und der stette wegen ze Friburg alle jar geben vier pfount pfennige Friburger münz für ein hus, das ich damit verzinsen soll. Wenne ich ouch da werken und bi dem werke bin ungevarlichen, so sol man mir teglich minen gewonlichen taglon geben als unzher gewonlichen ist gewesen und anders nüt, ane alle geverde. Herüber ze eime offen uorkünde und das dise vorgeschribenen ding war und stete blibent, darumb so han ich Johannes von Gmu'nde werkmeister da / vorgeant min eigen ingesigel gehenket an disen brief. Dis beschach und wart dirre brief gegeben ze Friburg vor offem rate in der ratstuben des jars da man zalt von gottes gebürte drüzehenhundert jar und nünundfünfzig jar an sant Erharts tag.“⁷⁶

Der Vertrag enthält die wichtigsten Bestimmungen, die für beide Vertragsparteien gültig gewesen sind. Geschlossen wurde der Kontrakt zwischen dem Baumeister Johannes von Gmünd und dem städtischen Rat, der zugleich die Aufsicht über die Stadtpfarrkirche Unser lieben Frau, dem Freiburger Münster, inne hatte. Genannt wird auch der im Auftrag des Rates den Kirchenbau verwaltende Pfleger. Der Vertrag und dessen Bestimmungen wurden beeidet und besiegelt. Johannes verpflichtete sich in Freiburg zu wohnen und sesshaft zu werden, das heißt er musste auch das Bürgerrecht erwerben. Er hatte die Baustelle, solange er lebt, fortwährend zu beaufsichtigen, sollte dem Rat für weitere Bauvorhaben zur Verfügung zu stehen und durfte die

Baustelle nur nach Absprache und mit Genehmigung des Rates für längere Zeit verlassen. Dafür erhielt er vom Pfleger, ob gesund oder krank, jedes Jahr zehn Pfund Pfennige Freiburger Münze sowie alle zwei Jahre ein Gewand mit Pelzbesatz. Des Weiteren wurden jährlich vier Pfund Pfennige Freiburger Münze fällig, um Haus und Grundbesitz abzuführen. Hinzu kam schließlich noch das Tagesgeld für jeden Tag, an dem der Baumeister auf der Baustelle anwesend war.

Für den nicht überlieferten Vertrag, den der Erzbischof und das Kapitel mit Peter Parler geschlossen haben, hat Joseph Neuwirth einige Bestimmungen aus den erhaltenen Wochenrechnungen rekonstruiert.⁷⁷ Voraussetzung für eine dauerhafte Beschäftigung dürfte der Erwerb des Bürgerrechtes und eines Hauses gewesen sein. Im Jahr 1359 verfügte Parler über das Bürgerrecht auf dem Hradschin und wohl auch über ersten Grund- und Hausbesitz, dem weitere Häuser folgen sollten. Der jährliche Verdienst des *magister operis* belief sich auf 48 Schock Groschen und 32 Groschen, das heißt Parler wurden wöchentlich 56 Groschen ausbezahlt. Zu diesem Grundlohn kamen jährlich weitere Vergünstigungen, ein Sommergewand („*pro veste estivali*“) und ein Wintergewand („*pro veste hiemali*“) zu je vier Schock Groschen sowie das winterliche Brennholz („*pro lignis hiemalibus*“) im Wert von zwei Schock Groschen. Vergütet wurden dem Baumeister auch Sonderleistungen, die nicht mit dem Wochenlohn abgegolten waren, unter anderem die Besichtigung von Steinbrüchen. Zudem wurde Parler das Material zur Verfügung gestellt, dass er für die Anfertigung der Schablonen für die Steinmetze benötigte. Die Verträge jener Zeit besaßen ebenfalls eine Klausel, die die An- bzw. Abwesenheiten des Baumeisters regelte sowie die Bedingungen festlegte, unter denen der Werkmeister weitere Aufträge annehmen bzw. vom Bauherren für weitere Bauaufgaben verpflichtet werden konnte. Da Peter Parler im städtischen Kontext sowohl am Bau der Prager Moldau-Brücke als auch am Bau der Stadtpfarrkirche St. Bartholomäus in Kolín beteiligt war und zudem die Allerheiligenkapelle auf dem Hradschin errichtete, ist

77 Zur Rekonstruktion des Vertrages zwischen Erzbischof / Domkapitel und Peter Parler NEUWIRTH 1890, 408–412.



Abb. 9 Prag, Veitsdom, Büste des Wenzel von Radečz (Foto: M. Hörsch)

zu schließen, dass das Kapitel diese Arbeiten formal genehmigte. Ob er darüber hinaus weitere Aufträge hatte, ist nicht bekannt. Bereits Neuwirth sieht Parler mit Blick auf die Grabtumben der Přemysliden nicht nur als fest angestellten Baumeister, sondern auch als selbständigen Unternehmer, der neben der Festanstellung eigene Projekte verfolgte. Auf jeden Fall muss der Werkmeister eine beachtliche Reputation als Baumeister und Unternehmer besessen haben, denn der fünfte Bauverwalter, Wenzel von Radečz, ließ ihm 1380 30 Schock Groschen (Abb. 9). Diese Summe entsprach ungefähr zwei Dritteln seines Jahresgehaltes.

Zusammenfassend lässt sich folgendes festhalten: Die Werkverträge nennen die Vertragspartner, das zu erstellende Bauwerk, den Lohn, der im Falle des Baumeisters ein Jahreslohn war und der ihm auch im Krankheitsfall zustand, sowie Sonderzahlungen in Form von Geld und / oder Naturalien (Lebensmittel, Kleidung und Brennholz). Das Werk und die Aufgaben sind in der Regel nicht näher beschrieben, lediglich das allgemein zu erreichende Ziel. Der Meister solle für das Werk das tun, was für das Werk das Beste sei. Nur in wenigen Fällen wird auf eine Visierung Bezug genommen, die von des Meisters Hand sein konnte, aber nicht musste. Zu den Aufgaben der Werkmeister gehörten, wie aus anderen Quellen hervorgeht, der Besuch von Messen und Steinbrüchen, die Begutachtung externer Vorfabrikationen, aber auch die Tätigkeit als Gutachter für andere Großprojekte. Als es üblich wurde, mehrere (Groß-)Baustellen gleichzeitig zu betreuen, bestand die Gefahr, dass die Baustellen nicht mehr mit der nötigen Sorgfalt beaufsichtigt wurden. Die Bauherren begannen Bedingungen zu diktieren, unter denen es dem Baumeister gestattet wurde, auch jenseits der Hauptbaustelle tätig zu werden. Hinweise auf eine separate Karriere als Steinbildhauer oder Bildschnitzer bzw. den Unterhalt einer selbständig geführten Werkstatt sind in den Verträgen (noch) nicht zu finden, weshalb zunächst die Ausbildung zum Werkmeister kurz resümiert werden soll.

Ausbildung

Nicht nur die steile Karriere zum Vorsteher einer Bauhütte, ohne größere leitende Berufserfahrung, sowohl mit Blick auf das Handwerk als auch auf die Organisation einer Baustelle, wirft Fragen auf, sondern auch die Peter Parler unterstellten außerordentlichen bildhauerischen Fähigkeiten. Es wird einfach vorausgesetzt, dass die Steinmetzausbildung in jener Zeit für alle auch die meisterliche Steinbildhauerei regulär einschloss. Norbert Nußbaum und Barbara Schock-Werner hoben hervor, dass *„zur klassischen Ausbildung eines mittelalterlichen Steinmetzen selbstverständlich auch der bildhauerische Aspekt“* gehört habe, ohne jedoch für die qualitative Seite dieses Aspektes historische Belege anzuführen. Zudem lasse *„das belegbare architektonische und*

*bauplastische Werk Peter Parlers in Prag zugleich einen erfahrenen Bildhauer erkennen.*⁷⁸ Das letztere Argument hatte bereits Joseph Neuwirth bemüht.⁷⁹ Allerdings ist diese Argumentation tautologisch. Dass die hier zur Diskussion stehenden Prager Bildhauerarbeiten von einem erfahrenem Steinmetzen gemeißelt worden sind, ist unstrittig, dass es sich hierbei jedoch um eigenhändige Werke Peter Parlers handelt, bleibt spekulativ. Ivo Hlobil umging den noch unzureichend erforschten Aspekt der Steinmetzausbildung im Hochmittelalter und der damit verbundenen möglichen Spezialisierungen mit rhetorischen Fragen:

*„Warum sollte Peter Parler, dessen einzige Schulung die Steinmetzausbildung in der Bauhütte seines Vaters war, nicht auch als Bildhauer tätig gewesen sein? Warum sollten wir schriftliche Nachrichten über seine bildhauerische Tätigkeit zur Verfügung haben, wenn nach der Tradition der mittelalterlichen Bauhütten nördlich der Alpen eine solche Tätigkeit doch selbstverständlich war?“*⁸⁰

Woher wissen wir eigentlich, dass diese Tätigkeit selbstverständlich war? Für das Hochmittelalter fehlen aussagekräftige Quellen, die die Ausbildung vom Steinmetz zum Werkmeister und Leiter einer Großbaustelle näher charakterisieren.⁸¹ Mit der 1459 auf dem Regensburger Hüttentag beschlossenen Ordnung gibt es erstmals ein schriftlich fixiertes Regelwerk, dass die Rechte und Pflichten für Werkmeister, Parliere und Lehrlinge (Diener) festlegt, wobei die Mehrheit der Bestimmungen das Verhalten regeln und moralische Grundsätze fixieren.⁸² Über das eigentliche Arbeitsfeld, die Qualifikationen auf der jeweiligen Ausbildungsstufe wird nur am Rande Auskunft erteilt.

78 NUSSBAUM/SCHOCK-WERNER 2004, 17. – SEGERS 1980, 56–59. – BINDING 1993, 107–120, 291–296. – BINDING 2014, 29–73, 79–82.

79 NEUWIRTH 1891, 110.

80 HLOBIL 2006, 47.

81 BINDING 2014, 29–73, 79–82. – SCHOCK-WERNER 2009.

82 BREHM 2013/II, 86, hat jüngst am Beispiel der Werkmeister Konrad Roriczer († 1477) und Niklas Eseler († 1483) darauf hingewiesen, dass wohl mehr Meister auf dem Hüttentag zugegen waren als letztlich unterschrieben haben oder in die Bruderschaft aufgenommen worden sind. Dies sei ein Zeichen, dass die beschlossenen Statuten nicht bei allen Anwesenden völlige Zustimmung fanden.

Im dritten Teil ist die *Ordnung der Diener* festgeschrieben. Der Lehrling (*diener*), der von ehelicher Geburt sein musste (§ 72), absolvierte bei einem Werkmann eine mindestens sechsjährige Lehrausbildung (§ 73), die, wenn der Lehrling zuvor Maurer gewesen ist, auf vier Jahre verkürzt werden konnte (§ 76). Im Anschluss trat der Steinmetz der Bruderschaft bei (§ 77). Er ging dann als Geselle für ein weiteres Jahr auf Wanderschaft (§ 75). Danach konnte sich der Geselle als Parlier verdingen (§ 75), oder, wenn die Befähigung ausreichte, sich zwei weitere Jahre bei einem Meister zum Werkmeister ausbilden lassen (§ 70). Die Ordnung schreibt, im Gegensatz zu zeitgenössischen Zunftbestimmungen, die ein Gesellen- bzw. Meisterstück fordern, überhaupt keine Prüfung vor.⁸³ Segers sieht in der zweijährigen Weiterbildung die Möglichkeit zweier Spezialisierungen: der Ausbildung als „*Meisterknecht*“ zum Baumeister oder der Ausbildung als „*Kunstdiener*“ zum Bildhauer. Erst auf dieser Stufe werden konstruktionstechnisches Wissen und Entwurfskenntnisse gelehrt bzw. bildhauerische Fähigkeiten vermittelt.⁸⁴ In der Ordnung werden weder die von Segers verwendeten Begriffe *Meisterknecht* und *Kunstdiener* angeführt, noch wird irgendetwas Konkretes über die Ausbildung gesagt. Einen, wenn auch sehr späten Hinweis auf den Kunstdiener gibt die Querfurter Ordnung von 1574. Darin heißt es in den Artikeln 37 und 38:

„So ein Gesell were, der zuvor umb das handtwerck genugsam gedienet hette und wollte ferner einem Meister umb kunst, als auszug, Steinwerg, Laubwerg oder Bildnuß dienen, so soll derselbige auff wenigste zwey Jhar darumb lernen.“ [...] „Wollte einer aber nur von massen, gewundenen steigenden Schnecken, gewelben oder anderes lernen, der soll einem verstendigen Meister mit vormeldung der stucken, die er lernen will, ein Jhar darumb dienen.“⁸⁵

83 Allerdings hat MORSBACH 2001, 18, am Beispiel von Regensburg gezeigt, dass dort vor 1488 noch kein Meisterstück in den städtischen Verordnungen der Steinmetze verlangt wurde.

84 BINDING 1993, 107–120, 291–296. – SEGERS 1980, 56–59. – SCHOTTNER 1994/I, 63f.

85 Querfurter Ordnung 1843, 125, §§ 37–38.

Zu ergänzen ist ein Passus aus der Rochlitzer Ordnung von 1462: „*Do mag ein meister einem Diener, der do umb Kunst dinet, zu einem Pallirer setzen also fern er es verhegen kan, das die gebeude bewart sindt*“.⁸⁶ Die Querfurter Ordnung trennt geometrisch anspruchsvolle Steinmetzarbeiten von denen der Steinbildhauer, und die Rochlitzer Ordnung legt nahe, dass der Kunstdiener als Parlier nicht automatisch in Frage kommt, weil es diesem wohl an konstruktiven Kenntnissen fehlte. Der Baumeister musste entscheiden, ob er diesem die Arbeit zutraut. Es gibt ein spätmittelalterliches Zeugnis, welches zeigt, was einen zukünftigen Baumeister auf seiner Gesellenwanderung interessierte. Hans Hammer, der sich 1478 auf seine Gesellenreise nach Wien begab und über Ungarn 1481 nach Straßburg zurückkehrte, legte auf eben dieser Reise ein Musterbuch an. Darin dominieren Maschinen, vor allem Hebezeuge, Gewölbekonfigurationen und Treppenanlagen. Bau- oder gar Freiskulptur spielt hier keine Rolle.⁸⁷

Die Regensburger Hüttenordnung sollte nicht nur die Tradition für die Zukunft festschreiben, sondern auch das Bauhandwerk zukunftsfähig machen.⁸⁸ Letzteres betonte Johann Josef Böker, der im Übergang vom Hoch- zum Spätmittelalter einen Wandel im Berufsbild des Baumeisters oder Architekten sieht. Ziel sei es nun gewesen, „*die Autonomie des Werkmeisters und die Integrität seines Entwurfs vor Eingriffen von außen und Verfälschung in der Realisierungsphase zu schützen*“.⁸⁹ Während im Hochmittelalter aus Sicht der Bauherren, so Böker, der Vorbildcharakter der Architektur im Vordergrund stand und weniger

86 Rochlitzer Ordnung 1829, 64, § 29.

87 Gegenwärtig Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 114.1 Extrav. Online: <http://diglib.hab.de/mss/114-1-extrav/start.htm> (24.05.20). – FUCHS 1992. – BREHM 2013/III.

88 In der Präambel heißt es ausdrücklich: „*sollich alt harkomen ernüwert vnnd gelütert vnnd vns diser ordnung vnnd bruederschafft guettlich vnnd freuntlich vereint vnnd die einhelliglich vffgesetzt, auch glopt vnnd versprochen für vnnß vnnd alle vnser [...] nachkomen getrewlich zue halten alles wie hernach geschriben statt*.“ Bruderschaftsordnungen 1980, 165.

89 BÖKER 2010, 166.

die individuelle Gestaltungsleistung – für eine Beauftragung sei vor allem die Detailkenntnis jener Formen ausschlaggebend gewesen, die den Neubau auszeichnen sollten, indem sie konkrete Vorbilder evozierten –, begann man im Übergang zum Spätmittelalter, verstärkt, die architektonische Konzeption von der steinmetzmäßigen Ausführung zu trennen. Der Entwurfstätigkeit kam jetzt eine besondere Bedeutung zu. Sie galt es, handwerklich in einer systematischen Unterweisung zu erlernen. Die zukünftigen Baumeister sollten befähigt werden, ein Konzept für eine ganz konkrete Bauaufgabe zu entwickeln, die dann auch im Bauverlauf verbindlich sein sollte. Die Schulung des vor allem konzeptionellen Denkens erlaubte es, die theoretische Ausbildung von der unmittelbar praktischen Tätigkeit zu entkoppeln. Gelehrt wurden vor allem allgemeine Entwurfsprinzipien und die zeichnerischen Darstellungskonventionen, die ein Konzept adäquat visualisierten. Viele der spätmittelalterlichen Visierungen, so resümierte Böker, zeigten, dass sie nicht als Baupläne für eine konkrete Umsetzung gezeichnet worden sind, sondern didaktisch-theoretische Übungen darstellten. Dieser Wandel im Berufsbild, so das Fazit, stelle einen entscheidenden Schritt zur *„Professionalisierung und Systematisierung der Architektenausbildung“* dar.⁹⁰

Dass ein Steinmetz nicht zwingend zugleich Steinbildhauer war, legen auch die zugegeben späten Beispiele für Meisterstücke innerhalb des Kontextes der städtischen Zünfte nahe, die sich in den Ordnungen der Steinmetze, Maurer und Dachdecker zu Regensburg aus den Jahren 1488 und 1514 erhalten haben.⁹¹ Für die

90 BÖKER 2010, 169.

91 Regensburger Ordnung 2001, 47, § 1–6. – SCHUEGRAF 1855, 193–221, hier 200f., §§ 19–20. – Synopse der Anforderungen für den Meistertitel bei MORSBACH 2001, 58. – Der Vergleich von städtischen Steinmetzen mit denen der Dombauhütten ist immer noch ein Desiderat der Forschung. Die Abgrenzung dürfte im Einzelfall oft, wie die Regensburger Bestimmungen zeigen, schwierig sein, da es auch fließende Übergänge gab und in der Regel nur das verschriftlicht werden musste, was aktuell strittig war. Stichprobenartig wurde hier neben der Regensburger Handwerksordnung noch jene von Straßburg aus dem Jahr 1402 und die Wiener aus dem Jahr 1435 verglichen. In beiden Fällen wird nichts über das konkrete Können

Steinmetze wird die Ausbildung bei einem Steinmetz und die Fähigkeit, Steine sachgerecht zu behauen, vorausgesetzt. Als Werkstücke werden in der Ordnung von 1488 genannt: ein Kreuzrippengewölbe, eine Tür bzw. ein Tor oder eine Ausladung. Die Ordnung von 1514 verlangt noch eine Visierung. Von bildhauerischen Arbeiten ist in beiden Fällen keine Rede.

Darüber hinaus hat Peter Morsbach am Beispiel von Regensburg im 15. Jahrhundert die Probleme, Widersprüche und Konflikte aufgezeigt, die unterschiedliche Steinmetzordnungen (Stadt Regensburg, bayerische Ordnung, überregionale Hüttenordnungen) in Regensburg zeitigen konnten.⁹² Für das hier zur Diskussion stehende Thema sind zum einen die unterschiedlichen Lehrzeiten, die Morsbach erwähnt, von Bedeutung, zum anderen aber auch die Versuche, sich von anderen Gewerken, wie z. B. dem der Maurer und Bildschnitzer, abzugrenzen. Ein weiterer Aspekt betrifft die graduell zunehmende handwerkliche Spezialisierung aufgrund der Komplexität der Architektur vor allem durch den Gewölbebau und die Tatsache, dass Werkmeister wie Peter Parler mehrere Baustellen zugleich betreuten.

Mit Blick auf die Spezialisierung und das handwerkliche Vermögen ist ein Rechtsstreit zwischen dem Baumeisters Hans Niesenberger von Graz († 1493) und dem Freiburger Bildhauer und Maler Konrad Nüchter aus dem Jahr 1481 von Interesse. Nüchter war Niesenbergers Nachbar in Freiburg und wurde, weil er diesen als „*verlumpten Meister*“ bezeichnet habe, wegen übler Nachrede von Bürgermeister und Rat zu Freiburg vor Gericht zitiert. Von Bedeutung hier ist ein Argument Niesenbergers, das in den Prozessakten überliefert ist und das paradoxerweise nicht die Anschuldigung selbst zu entkräften versucht, sondern den Op-

der Steinmetze ausgesagt. Während die Straßburger Ordnung bemüht ist, das Verhältnis von Maurern und Steinmetzen des Münsters zu klären, sind die Wiener Bestimmungen den Steinmetzen und Maurern gewidmet. Steinbildhauer kommen in dem Wiener Handwerksordnungsbuch gar nicht vor. In Straßburg beziehen sich die Bestimmungen auf die Werkleute des Münsters. Zu Trier Trierer Zunftordnung 1856. – Zu Straßburg BRUCKNER/WETHLY 1889, 486–489. – Zu Wien GNEISS 2017, 351f., Nr. 206.

92 MORSBACH 2001.

ponenten in der Sache generell für inkompetent erklärt. Damit sollte Konrad Nüchter grundsätzlich diskreditiert werden:

„darzü sig w[e]r | meist[er] Conrat ein bildhow[er] und nit ein Steinmetz | demnach I[h]m nit gebürt, der kunst mit I[h]m umb kunst ze | disputieren [...]“⁹³

Niesenberger stellte fest, dass ein Bildhauer keine Ahnung von der Kunst des Steinmetzen (im Sinne des Baumeisters) habe, weshalb Konrad Nüchter nicht befähigt sei, mit ihm über sein handwerkliches Vermögen zu disputieren. Gestritten wurde nicht um handwerkliche Kompetenzen in der Steinbearbeitung, sondern um die Kompetenz, das angemessene Niveau der Ausbildung von Gesellen zu bewerten, die Entwerfen, Zeichnen, Planen und die Baustelle zu organisieren lernen mussten. Genau diese Tätigkeiten hebt die Arbeitsbeschreibung des Regensburger Dombaumeisters Wolfgang Roriczer (1495–1514) hervor. Neben der Leitung der Hütte, der Verpflichtung, in der Hütte zu arbeiten und die Gesellen mit Material zu versorgen und deren Arbeit zu kontrollieren, wurde vom Baumeister Folgendes verlangt:

„Damit ich meinen unten stehenden Sold empfange, soll und will ich versprechen und schuldig sein, aufzureißen, zu messen und Maßbretter zu machen wie es für den Bau notwendig ist, und mich nach bestem Können, Wissen und Vermögen bemühen, dass die Glocken und Gläser des Doms mit allem Nötigen versehen und nicht vernachlässigt werden. Auch soll ich dem Zimmermann behilflich sein und ihm guten Rat geben und darin unterweisen, zu zimmern, Gerüste und Stützkonstruktionen zu bauen. [...] Was ich oder mein Lehrling an Bildern, Türen, Laubwerk, Tabernakeln und Ziborien machen, soll mir, wie es üblich ist, extra bezahlt werden. Will aber der Bauherr die Türen, Laubwerke, Tabernakel oder Bildwerke einen meiner Gesellen in der Hütte machen lassen, soll ich das unterstützen, Lehre und Anleitung dazu geben und nicht dagegen sein. Und wenn man am Dom Steine setzt und ich selbst mitarbeite, gibt man mir meinen Tagelohn wie es einem Meister zukommt. Ich darf auch Grabsteine und andere kleine Dinge fertigen, doch ohne Nachteil und Kosten für St. Peter.“⁹⁴

93 BREHM 2013/I, 310, Dokument A18; zum Streit 148–151.

94 Zitiert nach MORSBACH 2009, 22f.

Während der erste Teil des Zitats auf die technischen und bauhandwerklichen Qualifikationen eines Leiters abhebt, gibt der zweite Teil einen kleinen Einblick in das Vermögen der Steinbearbeitung von Meister, Geselle und Lehrling. Zum einen deutet die Aufzählung der Werkstücke (Türen, Laubwerke, Tabernakel oder Bildwerke) darauf hin, dass es sich dabei um baugebundene Aufgaben handelt. Dies gilt wohl auch für die Bildwerke, wobei sich aus dem Kontext nicht erschließen lässt, was man sich im Einzelnen darunter vorzustellen hat. Interessant ist in diesem Zusammenhang das sogenannte Laubhauerbuch von Hans Böbling († 1482), welches er 1435 während seiner Lehrzeit in Konstanz anlegte.⁹⁵ Es zeigt insgesamt 31 zeitgenössische Laubmuster. Zum anderen sind konstruktive oder Werkstück-Einheiten, wie die oben genannten, auch separat im Werkvertrag abgerechnet worden. Dem Meister war es jedoch nicht nur erlaubt, derartige Arbeiten an Lehrlinge zu delegieren, sondern sie auch unter seinem Namen abzurechnen. Allerdings ist im Vertrag nur von einem Lehrling die Rede, nicht von einer nebenher geführten Werkstatt. Vor dem Hintergrund der Ausbildung der Steinmetzen scheint auch das Wort Lehrling mit Blick auf die genannten bauplastischen Stücke seltsam. Denn diese Stücke dürften eher eine Aufgabe für Gesellen gewesen sein. Darüber hinaus konnte der Bauherr ebenfalls fordern, dass bestimmte Aufgaben vom Gesellen des Werkmeisters ausgeführt würden, wobei unklar bleibt, ob diese Werkstücke der Geselle direkt abgerechnet hat, oder ob der Lohn dafür, vergleichbar mit der Lehrlingsarbeit, über den Meister ausbezahlt wurde. Die Anfertigung von Grabsteinen fällt unter die kleinen Dinge. Hier dürfte die Zurichtung des Steins im Vordergrund gestanden haben sowie das Einmeißeln der Inschrift, der Wappen oder der eher grafisch angelegten Bildnisse der Personen. Wichtig hinsichtlich des Umfangs der Nebenarbeiten ist die Einschränkung, dass alle Nebentätigkeiten nicht zu Lasten der Bauhütte gehen dürfen.

95 Die stilisierten Zeichnungen, die den Charakter einer Mustersammlung haben, befinden sich heute im Bayrischen Nationalmuseum. Das Laubwerk kam vor allem an Fialen und Wimpergen zum Einsatz. BUCHER 1982. – STRAUB 2013.

An die Regensburger Ordnung anknüpfend und unter der Voraussetzung, dass einhundert Jahre zuvor bereits vergleichbare Regelungen Geltung besaßen, darf für Peter Parler vermutet werden, dass für seine Person eine gleichrangige Meisterausbildung, sowohl als Baumeister als auch als Steinbildhauer nicht nachzuweisen ist. Vielmehr legen spätere Indizien nahe, dass dies eher die Ausnahme gewesen ist. Parler könnte aber bis zu fünf Diener, Gesellen und Meisterknechte ausgebildet haben. Diese Ausbildung innerhalb der Hütte und im Kontext der Steinmetzbruderschaft bedeutet nicht, dass Parler mit den Auszubildenden eine eigene Werkstatt betrieben hätte. Dies scheint nur innerhalb der Zünfte wahrscheinlich.

Steinmetzzeichen

Die Interpretation der Steinmetzzeichen ist keineswegs eindeutig.⁹⁶ Sie sind immer im konkreten Kontext zu deuten. Zudem bedarf es einer systematischen Aufnahme der Zeichen am Bauwerk, um überhaupt sinnvolle Aussagen machen zu können. Das Steinmetzzeichen kann ein persönliches Zeichen des Steinmetzen sein, welches er während seiner gesamten Berufstätigkeit führt, wie es bereits die Rochlitzer Ordnung von 1462 nahelegt.⁹⁷ Wenn Familienmitglieder, wie es für die Parler vermutet wird, die Steinmetztätigkeit über Generationen ausüben, liegt es nahe, dass die Grundstruktur des Zeichens sich wiederholt, da es die Familie repräsentiert. Dieses Grundzeichen, so die These, wird von den Familienmitgliedern entsprechend erweitert bzw. modifiziert. Dann müsste aber der Kantenpfahl als Familienwappen vom Steinmetzzeichen unterschieden werden. Während das Steinmetzzeichen das Individuum repräsentiert, verweist das Wappen auf die Familie.

Denkbar ist aber auch, dass Zeichen von der *fabrica* oder dem Werkmeister temporär an Steinmetze vergeben wurden, die sie nur solange führten, wie sie an der Hütte arbeiteten. Die Analyse der Regensburger Steinmetzzeichen hat noch etwas anderes ergeben. Nicht jeder Stein erhielt ein Zeichen. Die Zeichen dien-

96 FUCHS/CHOTĚBOR 2012.

97 Rochlitzer Ordnung 1829, 64, §§ 30–31.

ten hier vor allem der Abrechnung, sodass nur in den obersten Stein des Stapels das Steinmetzzeichen eingeschlagen wurde.⁹⁸

Für den Veitsdom wurden zu verschiedenen Zeiten Zeichen aufgenommen, die bisher noch nicht systematisch ausgewertet werden konnten. Mit jeder weiteren Restaurierung gehört die Kartierung der Steinmetzzeichen zur allgemeinen Befundsicherung. Für Prag bestünde die Möglichkeit, die Steinmetzzeichen mit den Wochenrechnungen abzugleichen, die einen sehr überschaubaren und zugleich über die Zeit wechselnden Personenkreis benennen. Diese Arbeit steht noch aus, wäre aber für die Forschung von eminenter Bedeutung.⁹⁹

Ausgehend von Prag und Regensburg haben Friedrich Fuchs und Petr Chotěbor erste Überlegungen zum Familienzeichen der Parler vorgelegt, die weiterer umfangreicherer Analysen bedürfen.¹⁰⁰ Aber schon der erste Überblick zeigt, dass nicht alle in Frage kommenden Zeichen mit den Parler in Verbindung gebracht werden können, noch lassen sich die Zeichen zwingend einem Steinmetz zuordnen.¹⁰¹ Darüber hinaus ist zu berücksichtigen, dass ein Großteil des bauplastischen Schmuckes aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, der sich am Außenbau befindet, bereits durch Restaurierungsmaßnahmen des 19. und 20. Jahrhunderts ersetzt worden ist. Die überwiegende Zahl der in Frage kommenden Werkstücke sind allerdings einfache Werksteine. Lediglich ein Schlussstein der Goldenen Pforte mit vegetabilem Schmuck und ein Blendwimperg mit Kreuzblume und Krabben, der sich an der Seitenfront des Strebepfeilers V befindet, sind hervorzuheben. Die Autoren resümierten vorsichtig: *„Offenkundig arbeiteten nicht alle auf dem Niveau wie magister operis Peter oder seine Söhne Wenzel und Johann.“*¹⁰²

98 FUCHS/CHOTĚBOR 2012, 511–513. Eine gewisse Unsicherheit besteht darin, dass zumindest bei standardisierten Quadersteinen der Steinmetz nicht wusste, welche Seite letztlich sichtbar blieb.

99 FUCHS/CHOTĚBOR 2012, 509–511.

100 FUCHS/CHOTĚBOR 2012, 518f.

101 In Prag wurden die relevanten Zeichen an der Südvorhalle, der Goldenen Pforte (vor 1367), dem Strebepfeiler V am Hochchor (um 1380) und an der Südquerhausfassade (ca. 1415–1419) entdeckt.

102 FUCHS/CHOTĚBOR 2012, 518.

Die Parlerbüste zeigt das Wappen, den Kantenpahl (Abb. 1). Für die Stilkritik war dies zu Recht nie ein triftiges Argument, die Büste Peter Parler als eigenhändiges Werk zuzuschreiben. Entweder überzeugen stilkritische Beobachtungen oder nicht. Zudem besitzt die Büste des Matthias von Arras ebenfalls ein Wappen. Der Baumeister war schon lange tot, als dessen Büste gemeißelt wurde. Das Wappen bezeichnet also keine Urheberschaft, sondern den Status der Person. Denn es war im Mittelalter nicht jedem erlaubt, ein Wappen zu führen. Darüber hinaus besitzt keine der Triforienbüsten ein Steinmetzzeichen. Dies ließe sich allerdings damit begründen, dass die Steinmetze der Hütte angehörten und alle Büsten eindeutig zu benennen sind. Damit konnte es auch zu keinen Unstimmigkeiten bei der Abrechnung kommen. Dies gilt letztlich auch für die Grabtumba für Ottokar. Das Fehlen der Steinmetzzeichen ist somit ein Indiz dafür, dass die Zeichen primär für die Abrechnung relevant waren. Sie sollten jedoch nicht den Bildhauer im Sinne des Künstlerstolzes der Nachwelt überliefern, wie es später die Signaturen übernahmen. Hervorzuheben ist, dass keines der Peter Parler zugeschriebenen figürlichen Werke ein Meisterzeichen besitzt. Dies erstaunt vor allem im Zusammenhang mit der Peter Parler zugeschriebenen Grabtumba. Diese war nicht nur ein kaiserlicher Auftrag, sondern, folgt man der *opinio communis*, auch ein eigenhändiges Werk des Meisters, das dieser separat abrechnete. Warum hat er es dann versäumt, dieses Werk mit seinem Zeichen zu signieren?

Kapitel 2: Der Steinbildhauer

Vor allem die ältere Forschung hat einen Eintrag in den Wochenrechnungen der Prager Dombauhütte zur Begründung einer beispiellosen „zweiten“ künstlerischen Karriere als Bildhauer in Anspruch genommen. Seinem skulpturalen Oeuvre wurden unter anderem zugeschrieben: das Chorgestühl sowie einige der Triforienbüsten im Veitsdom, allen voran sein Selbstbildnis (1374/76), die Statue des hl. Wenzel († 929/35) in der gleichnamigen Kapelle des Doms (Weihe 1367), die Grabmäler für Ernst von Pardubitz († 1364), den ersten Erzbischof von Prag, im nördlichen Seitenschiff der Pfarrkirche zu Glatz (Kłodzko) und die der Přemysliden

Ottokar I. und Ottokar II. in den Chorkapellen des Veitsdoms (1376/77) sowie das Modell für das Reiterstandbild des hl. Georg (1373).¹⁰³ Die jüngere Forschung ist bedeutend kritischer geworden, sie geht mit Zuschreibungen weitaus vorsichtiger um und versucht, den Parler-Zentrismus aufzuheben, indem einerseits den Auftraggebern mehr ästhetische Kompetenz eingeräumt und andererseits eine Pluralität von bilderhauerischen Ausdrucksmitteln anerkannt wird.¹⁰⁴ Kategoriale Zweifel am Bildhauer Peter Parler wurden indessen nur von Pavel Kalina geäußert.¹⁰⁵

Die These des Steinbildhauers soll vor allem auf zwei prominente Objekte fokussiert werden, die beide als Ausstattungsstücke für den Neubau gearbeitet worden sind: die Grabtumba für Ottokar I. und die Statue des hl. Wenzel in der gleichnamigen Kapelle. Im ersten Fall wird es vor allem darum gehen, das Interpretationsspektrum aufzuzeigen, in dem der Meister Petrus verortet werden kann: als auswärtiger Bildhauer, als städtischer Bildhauer innerhalb der Zünfte, als Bildhauer innerhalb der Dombauhütte. Im Mittelpunkt des zweiten Falls steht die Interpretation des Baumeisters als Stifter.

Die Grabtumba Ottokars I.

Die Quellenbasis für die These des Steinbildhauers ist äußerst dürftig, denn das einzige Zeugnis kann höchstens als Indiz gewertet werden. In den Wochenrechnungen der Prager Dombauhütte¹⁰⁶ aus dem Jahr 1377 gibt es einen Vermerk, aus dem hervor-

103 HOMOLKA 1978/II.

104 Vgl. FAJT 2004. – SCHWARZ 2004. – SUCKALE 2004.

105 KALINA 1998.

106 Für die Prager Dombauhütte sind die Abrechnungen für die Zeit vom 15. Februar 1372 bis zum 21. November 1378 in zwei Faszikeln erhalten. Unter dem Titel „*Solutio hebdomadaria pro structura Templi Pragensis Anno domini 1372 et sequentibus usque ad Annum 1374*“ gibt Faszikel 1 auf 55 Folia die Rechnungen vom 15. Februar 1372 bis zum 21. Mai 1374 wieder, während Faszikel 2 unter der Überschrift „*Hic est liber distributorum Nove fabrice Ecclesie Pragensis, incipiens post rationem, que facta est feria tertia post dominicam XVI^{mam}, qua canitur Miserere sub Anno domini Millesimo Trecentesimo septuagesimo quarto. Et incipit dominica XVII^{ma} Iustus es*“



Abb. 10 Prag, Veitsdom, Büste des Andreas Kotlík (Foto: J. Rüffer)

geht, dass der Verwalter Ondřej Kotlík († 1380, Abb. 10) einem Meister Peter fünfzehn Schock Groschen für das Grabmal des Königs Přemysl Ottokar I. (†1230) auszahlte. Der Eintrag findet

Domine et sic per ordinem ut apparet in subnotatis“ auf 74 Folia die Rechnungen vom 24. September 1374 bis zum 21. November 1378 enthält. Beide Rechnungsbücher, die sich heute im Prager Burgarchiv befinden, wurden von Joseph Neuwirth ediert (NEUWIRTH 1890). – Von der kommentierten Neuausgabe Marek Suchýs ist bisher nur der erste Band erschienen (SUCHÝ 2003). Zur Auswertung des Baubetriebes SUCHÝ 2016.

sich am Ende der Wochenabrechnung vom 30. August 1377, Faszikel II, fol. 60r:

„*Nota: de mandato domini Imperatoris feci sepulchrum domino Ottokaro primo regi Boemie et solvi magistro Petro XV sexag. gr.*“ (Anmerkung: Auf Anweisung des Herrn Kaiser habe ich das Grabmal für Herrn Ottokar, den ersten König Böhmens, anfertigen lassen und dem Meister Peter 15 Schock Groschen ausgezahlt.)¹⁰⁷

Dieser Eintrag, der die einzige Grundlage für die Bildhauertthese darstellt, kennt lediglich einen Magister Peter. Der aktiv Handelnde in diesem Eintrag ist der Verwalter, der im Namen des Kaisers den Auftrag für das Grabmal erteilte („*feci*“) und dafür dem Meister Peter eine bestimmte Summe Geldes auszahlte („*solvi*“). Setzt man die ausbezahlten 15 Schock Groschen ins Verhältnis zu Parlers Wochenlohn von 56 Groschen, den dieser ganzjährig für sechs Werktage erhielt, dann entspräche die Summe einer Vollzeitarbeitsleistung von ungefähr vier Monaten.¹⁰⁸ Aus der Abrechnung geht jedoch nicht hervor, inwieweit hier Materialkosten und andere Arbeitsleistungen mit abgegolten wurden. Mit Blick auf die Materialkosten ist die Abrechnung eines marmornen Steins für das Grabmal von Gutha, Königin von Böhmen, durch Meister Tilmann von Interesse.¹⁰⁹ Dieser erhielt dafür drei Schock Groschen. Wird diese Summe hypothetisch auch für das Grabmal Ottokars I. berücksichtigt, so läge der Vollzeitarbeitsaufwand immer noch bei über drei Monaten. Schließlich ist, mit Blick auf den Lohn und die Arbeitsleistung, auf den Eintrag vom 3. April 1373 hinzuweisen. Darin wurde einem gewissen Heinrich für die Arbeit an einem Bildnis („*imago*“) des hl. Wenzel für fünf Tage ein Lohn von 30 Groschen gezahlt.¹¹⁰ Was dieser genau tat, bleibt unklar. Da aber der Betrag unter der Rubrik „*In hutta lapida*“ eingetragen ist, könnte es sich um ei-

107 NEUWIRTH 1890, 324. – HLOBIL 1994, 57.

108 In der folgenden Überschlagsrechnung werden die Lohnanteile Parlers, die dieser in Naturalien erhielt, nicht berücksichtigt.

109 NEUWIRTH 1890, 324, Faszikel 2, fol. 60r.

110 „*Henrich pro V diebus laboris ymaginis sancti Wenceslai XXX gr. sol.*“ NEUWIRTH 1890, 90, Faszikel 1, fol. 27r. – Zur Person HLOBIL 1997.

nen Bildhauer handeln, dessen Tageslohn bei sechs Groschen oder 72 Pfennigen lag. Zum Vergleich: Peter Parler erhielt neun Groschen und 4 Pfennige Tageslohn (112 Pfennige pro Tag) und verdiente damit ca. ein Drittel mehr als Heinrich. Angenommen Meister Petrus ist ein Bildhauer gewesen, entspräche der Lohn von 15 Schock Groschen 150 Vollzeitarbeitstagen, wobei hier die Differenz zwischen Sommer- und Winterlohn nicht berücksichtigt ist. Rechnet man die drei Schock Groschen für das Material ab, bleiben immer noch 120 Werktage. Angesichts der vielen Feiertage im Mittelalter bedeutet dies immer noch mindestens ein halbes Jahr Arbeit. Mit Blick auf den oben zitierten Text ist abschließend hervorzuheben, dass der Verwalter Ondřej Kotlík für seine Tätigkeit das lateinische Verbum *facere* benützt, zugleich in Bezug auf Meister Peter, der aus heutiger Sicht als der eigentliche Schöpfer gilt, auf einen dessen Beziehung zum Werk klarstellenden Hinweis verzichtete. Während in den Wochenrechnungen Peter Parlers Name nur selten explizit vermerkt ist¹¹¹ – es wird in der Regel nur die Dienststellung *magister operis* angegeben –, fehlt im Eintrag zum Grabmal vor allem der Hinweis auf die berufliche Qualifikation und die organisatorische Zuordnung zur Dombauhütte.

Der Vermerk lässt vier grundsätzliche Deutungsmöglichkeiten zu, ohne dass damit bereits geklärt wäre, wer die Grabtumba gemeißelt hätte:

111 Im Rechnungsbuch ist bezogen auf Peter Parler keine einheitliche Terminologie festzustellen. Die Rechnungslegung ist jedoch hierarchisch gegliedert. An erster Stelle werden die Festangestellten, die über das ganze Jahr beschäftigt wurden, genannt, d.h. der Baumeister („*magister operis*“), der Parlier, der Bauverwalter („*rector fabricae*“), der Zimmermannsmeister („*carpentarius*“) und der Schmiedemeister zum Schärfen der Werkzeuge („*faber de acutione*“). Der zweite große Block, unter der Überschrift „*In hutta lapicide*“, enthält die Leistungen der Steinmetzen. Es folgen die Ausgaben für Steinsetzer, Transport etc. Peter Parler, der einen Wochenlohn von 56 gr. sol. erhielt, wird als „*magister operis*“, „*magister Peter operis*“ oder als „*magister Peter*“ angesprochen. Da gemäß der Hierarchie der Rechnungslegung klar ist, dass an erster Stelle der Abrechnung der „*magister operis*“ aufgeführt wird, sind die im Text erscheinenden Varianten auch nicht von Belang.

- (1) Magister Peter ist mit Peter Parler identisch. Selbst wenn man der Gleichsetzung zustimmt, heißt dies noch nicht, dass der Meister das Werk eigenhändig schuf.¹¹² Wie die Vereinbarung für Wolfgang Roriczer als Dombaumeister bereits gezeigt hat, konnte ein solches Werk auch durch die dem Meister unterstellten Mitarbeiter gefertigt werden. Der Baumeister garantierte mit seinem Namen die Qualität. Allerdings zeigen sowohl spätere Hüttenstatuten als auch einige Baurechnungen aus England, dass die Baumeister keine eigenen Werkstätten im Sinne künstlerischer Ateliers leiteten.
- (2) Meister Peter arbeitete als spezialisierter Bildhauer innerhalb der Dombauhütte und führte das Grabmal eigenständig als Sonderauftrag aus. Dies dürfte bei Steinbildhauern noch häufiger vorgekommen sein als bei Steinmetzen, denn figürlicher bauplastischer Schmuck, vor allem figürliche Darstellungen, wurden nur noch selten benötigt. Sieht man von der Wenzelsstatue und kleineren Konsolfiguren ab, beschränken sich in Prag die figürlichen Darstellungen vor allem auf die Grabmale im Chorumgang sowie auf die Büsten im unteren und einige Darstellungen im oberen Triforium. Man muss sich allerdings klar machen, dass talentierte Bildhauer nicht dauerhaft anspruchsvolle Werke fertigen konnten. Sie hatten letztlich zwei Möglichkeiten: Entweder waren Sie auch damit zufrieden, weniger anspruchsvolle Werkstücke auszuarbeiten oder sie versuchten es auf einer anderen Großbaustelle. Letzteres barg ohne Wissen über den Bau das hohe Risiko, vom Regen in die Traufe zu kommen.
- (3) Magister Petrus war kein Bürger der Stadt Prag. Er erhielt als auswärtiger Bildhauer den Auftrag, das Grabmal zu fertigen. Angesichts des kaiserlichen Anspruchsniveaus wäre es keineswegs ungewöhnlich, dass sich der Bauverwalter überregional

112 Robert Suckale, der in Peter Parler „*ein[en] erfindungsreiche[n] Künstler mit großer gestalterischer Spannweite*“ sieht, muss selbstkritisch einräumen: „*Da die Zahlung in den Dombaurechnungen an einen ‚magister Peter‘ – ohne nähere Namensnennung – geht, bleibt ein kleiner Unsicherheitsfaktor, ob es nicht auch ein anderer ‚magister Peter‘ sein kann als der Dombaumeister.*“ SUCKALE 2004, 200 u. 203, Anm. 2.

nach einem geeigneten Bildhauer umsah und diesen dann verpflichtete. Allerdings bleibt die überregionale Suche nach einem Bildhauer namens Peter ohne substantielle Quellenhinweise aussichtslos. Damit ist die Hypothese jedoch nicht ungültig.

- (4) Meister Peter war Bürger von Prag und als Handwerker in einer der Zünfte eingeschrieben. Prag, die Hauptstadt des böhmischen Königreiches, bestand nach der Gründung der Neustadt durch Karl IV. im Jahre 1348¹¹³ aus vier selbständigen Städten: dem Hradschin, der Kleinseite, der Altstadt und der Neustadt, die alle über Zünfte verfügten (Abb. 11). Da für jene Zeit noch keine Zunft der Steinmetze und Maurer überliefert ist, kommt der 1347 gegründeten Altstädter Malerzeche eine besondere Bedeutung zu, denn hier waren in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts neben den Malern, Schildermachern, Goldschlägern auch Glaser, Schnitzer und Bildhauer eingeschrieben.¹¹⁴ Für Peter Parler ist gesichert, dass er das Stadtrecht auf dem Hradschin besaß und 1379 das Bürgerecht der Altstadt erwarb.¹¹⁵

Das älteste Buch der Prager Malerzeche,¹¹⁶ ein Papierheft im Format von 15 x 11,5 cm, enthält Einträge aus der Zeit von 1348 bis

113 Benesch von Weitmühl/EMLER 1884, 516. – Zur Stadtentwicklung im Mittelalter MACHILEK 1982. – HLAVÁČEK 1999.

114 TACKE 2018, IV, 227.

115 „*magister Petrus operis in castro artifex acquisivit ius civile dans XXXII grossos, quos domini inter se diviserunt*“. NEUWIRTH 1891, 133, Nr. 33.

116 Das Buch der Prager Malerzeche (Kniha bratrstva malířského v Praze), Prag, Archiv der Nationalgalerie Prag / Archiv Národní galerie Praha, AA 1207, wurde erstmals von PANGERL 1878 einem größeren Leserkreis publik gemacht. Die fehlerhafte Transkription des Textes bewirkte noch im selben Jahr, 1878, eine Neuedition des Textes durch Adolf Patera und Ferdinand Tadra (PATERA/TADRA 1878). Inzwischen ist eine heutigen philologischen Ansprüchen genügende Edition dieses Textes sowie weiterer Texte der Prager Malerzunft innerhalb der von Andreas Tacke herausgegebenen Reihe *artifex: Quellen und Studien zur Künstlersozialgeschichte* erschienen (TACKE 2018, V, 220–444). Da hier die Namenslisten nicht mit aufgenommen wurden, wird im Folgenden nach PATERA/TADRA 1878 zitiert.



Abb. 11 Stadtplan von Prag 2. H. 14. Jh. (ex: FAJT/ŠÍCHA 2016, 47)

1527, die in deutscher, tschechischer und lateinischer Sprache abgefasst sind. Von den ursprünglich 236 Seiten waren nur 84 beschrieben.¹¹⁷ Hinter den Namen wird manchmal die spezielle Tätigkeit („*pictor*“, „*sculptor*“, „*snyzer*“) genannt, auf handwerkliche Qualifikationsgrade (Geselle, Meister) hingegen wird verzichtet.¹¹⁸ Das ist auch wenig verwunderlich. Die Malerzexe war eine Bruderschaft (*fraternitas*), weshalb auch die Mitglieder als „*fratres*“ bezeichnet wurden. Allerdings wird einmal die Bezeichnung

117 Zur kodikologischen Beschreibung PATERA/TADRA 1878, 55–60.

118 PATERA/TADRA 1878, 68f.

„magister“ in Zusammenhang mit Namen (*magister Ulrich et magister Claus*), jedoch ohne Nennung des Gewerks gebraucht.¹¹⁹

Die hier niedergelegten Bestimmungen sind durch zwei Mitgliederlisten ergänzt, die auch fachfremde Handwerker führen. Padera und Tadra datierten die erste Namensliste in die 1360er und die zweite etwas später, das heißt in die 1370er Jahre. In beiden Listen wird jeweils ein „*Petrus sculptor*“ und ein „*Wenczeslaus sculptor*“ genannt.¹²⁰ Dass der Petrus der Malerzeche mit Peter Parler zu identifizieren ist, wie es Jakub Vítovský nahe legt, scheint eher unwahrscheinlich.¹²¹ Wie im ersten Kapitel bereits dargelegt wurde, ist Peter Parler in den Dokumenten, die ihm mit einiger Gewissheit zugeordnet werden konnten, nie als *sculptor* bezeichnet worden, sondern entweder mit einer Form seines

119 PATERA/TADRA 1878, 69.

120 PATERA/TADRA 1878, 91f. – Der Begriff *sculptor* ist bezüglich der ausgeübten handwerklichen Tätigkeit keineswegs eindeutig. Es sei hier auf DODWELLs 1987 Ergebnisse hingewiesen. Einerseits fand das Substantiv *sculptor* in den untersuchten Quellen kaum Anwendung und lässt sich in seiner modernen Bedeutung als Bildhauer nur selten nachweisen. Andererseits wurde das Verb *sculper* in einem viel umfassenderen Sinne benutzt. Es bezeichnete nicht nur unterschiedliche Tätigkeiten (behauen, schneiden, schnitzen, gravieren etc.), sondern diese auch in Bezug auf verschiedene Materialien (Stein, Holz, Elfenbein Metall, Wachs, Edelsteine, Gemmen bzw. Blei). Zudem erschwert der Rückgriff mittelalterlicher Autoren auf biblische Vorlagen die Deutung der sich dahinter verbergenden Tätigkeiten, wie das Beispiel Sugers von St-Denis in seiner Schrift *De consecratione* zeigt, der sich auf den Tempelbau unter König Salomon durch den sagenhaften Baumeister Hieram bezog (Suger/SPEER/BINDING 2000, 210, 17). Schließlich beobachtete Dodwell, dass das Wort *sculptor* als Berufsbezeichnung in einschlägigen Dokumenten (z. B. Steuerlisten, Rechnungen oder Zeugenreihen in Urkunden) nur sehr vereinzelt auftritt. Zum anderen signierten die Bildhauer im Gegensatz zu den Schreibern, Buchmalern oder Goldschmieden nie mit ihrer Berufsbezeichnung. Schließlich legen spätere Zeugnisse wie die Rechnungsrollen nahe, dass der Bildhauer im engeren Sinn nun als *imaginator* bezeichnet worden ist. Für das Hochmittelalter fehlt eine derartige Analyse.

121 „*Peter fertigte als Bildhauer am Veitsdom wohl zuerst die heute nicht mehr erhaltenen Skulpturen an der Goldenen Pforte; 1366 wurde ‚Petrus sculptor‘ ein Hauptmitglied der Lukasbrüderschaft. Laut Baurechnungen von 1377 hat Peter die Grabplatte von Přemysl Ottokar I. abgerechnet.*“ VÍTOVSKÝ 2004, 152.

Nachnamens („*Parler*“, „*Parlerz*“ oder „*Parlerius*“), der Herkunft („*de gmunden*“) oder mit der Tätigkeit als Baumeister („*magister fabricae ecclesie Pragensis*“) bzw. der Berufsbezeichnung Steinmetz („*lathomus*“ bzw. „*lapidida*“). Zudem würde dies bedeuten, dass Peter Parler neben der Aufsicht über den Veitsdom noch eine von der Dombauhütte unabhängige Bildhauerwerkstatt geleitet haben müsste. Dafür gibt es jedoch keinerlei Indizien. Andererseits ist nicht völlig auszuschließen, dass der „*Petrus sculptor*“ der Malerzeche mit dem „*magister Petrus*“ der Wochenrechnung von 1377 identisch ist. Natürlich genügt die chronologische Übereinstimmung nicht, es bedürfte zusätzlicher substantieller Indizien, wenn man diese Spur weiterverfolgen möchte.

Gegen die Bildhauerthese sprechen auch arbeitspraktische Erwägungen, die sich nur durch das unzeitgemäße Postulat des künstlerischen Genies aushebeln lassen. Peter Parler war noch sehr jung, als er nach Prag berufen wurde. Er besaß keinerlei Erfahrung als selbstständiger Baumeister. Wie im ersten Kapitel zu sehen war, ist es keineswegs gewiss, dass die zweijährige Ausbildung des Gesellen zum Werkmeister beide Aspekte, die Bildhauerei und die architektonisch-konstruktiven Fähigkeiten gleichrangig beinhalteten. Obgleich die von Segers vermutete Trennung von Meisterknecht (Ausbildung zum Baumeister) und Kunstdiener (Ausbildung zum Steinbildhauer) sich aus den Quellen nicht eindeutig herauslesen lässt, so legen zumindest spätere Ordnungen nahe, dass die Ausbildung zum Baumeister vor allem konstruktive Aspekte vertiefte. Entwerfen und konzeptionelles Denken standen im Mittelpunkt der Übungen. Die Ausbildung wurde allerdings ohne Meisterstück abgeschlossen. Welche bildhauerischen Referenzen konnte Parler als Steinmetz, der gerade seine Ausbildung zum Meister beendet hatte, der aber noch ohne Berufserfahrung war, vorweisen? Genügte in der damaligen Zeit die Anfertigung ornamentaler, vegetabiler oder figürlicher Schlusssteine bzw. Kapitelle als handwerklicher Nachweis für den kaiserlichen Auftrag einer monumentalen Grabskulptur? Hier geht es nicht um die Frage, was ein Steinmetz einem anderen zutraute, sondern um die Frage, über welche Informationen ein Auftraggeber verfügen musste, um eine Skulptur mit hohem

Gestaltungsanspruch an einen Werkmeister zu vergeben, der (noch) keine vergleichbaren Referenzobjekte nachzuweisen hatte.

Es dürfte auch heute unstrittig sein, dass eine hohe handwerkliche Leistung als Bildhauer einer mehr oder weniger kontinuierlichen, meist langjährigen Erfahrung an den unterschiedlichen Materialien bedurfte. Dabei geht es weniger um die Fähigkeiten, dreidimensional zu denken und zu arbeiten. Dies musste schon der einfache Steinmetz beherrschen. Es geht sowohl um die Erfahrung, die dem Steinmaterial inhärenten Gestaltungsmöglichkeiten richtig auszuloten, als auch um die Routine eines zügigen Herausarbeitens der Form. Bereits die Baurechnungen von Westminster und Exeter aus dem 13. bzw. 14. Jahrhundert zeigen, dass Steinmetzarbeiten im Werklohnverfahren vergeben wurden und dass der Steinmetz seine Fähigkeiten gut einzuschätzen hatte, damit er die vorgegebene Aufgabe auch innerhalb des Zeitbudgets erfüllen konnte. Ansonsten war dieser Meister schnell pleite.¹²² Der Zeitfaktor spielt bei Peter Parler eine nicht unerhebliche Rolle. Denn um 1377 war er nicht nur mit dem Domchor beschäftigt, sondern auch mit dem Bau der Moldaubrücke in Prag (ab 1375), mit dem Chorneubau der Bartholomäuskirche in Kolín (ab 1360) sowie mit dem Chor der Allerheiligenkapelle auf dem Hradschin (ca. 1370–87). Neben den Entwürfen und den ausgearbeiteten Visierungen, der Zeichnung von Detailrissen, der Anfertigung von Schablonen, der Qualitätskontrolle des Materials sowie der ausgeführten Arbeiten vor Ort bestand die große Herausforderung vor allem im reibungslosen Management der unterschiedlichen Gewerke und einer effizienten Koordination verschiedener, jedoch gleichzeitiger Tätigkeiten am Bau. Nicht alles ließ sich an den Parlier delegieren. Dass ein Baumeister jener Epoche an einer derartig großen Baustelle noch die meiste Zeit selbst mit dem Meißel unterwegs war, dürfte ins Reich der *fama* gehören. Die bisher am Chor analysierten Steinmetzzeichen zeigen zudem, dass Peter Parler selbst (noch) keine Spuren hinterlassen hat.¹²³ Bereits gut einhundert Jahre zuvor, um das Jahr 1261, hatte der Dominikaner Nicolas de Biard

122 RÜFFER 2012/I und 2012/II.

123 FUCHS/CHOTÉBOR 2012, 518f.

die fehlende eigenhändige Arbeit der leitenden Baumeister kritisiert:

„*Magistri cementariorum, virgam et cyrothecas in manibus habentes, alii dicunt: ‚Par ci me le taille‘, et nihil laborant; et tamen majorem mercedem accipiunt, quod faciunt multi moderni prelati. [...] Operantur aliqui solo verbo. Nota: In istis magnis aedificiis solet esse unus magister principalis qui solum ordinat ipsa verbo, raro aut nunquam apponit manum, et tamen accipit majora stipendia aliis. Sic multi sunt in Ecclesia qui habent pingua beneficia, et Deus scit quantum faciant de bono; operantur in ea solum lingua, dicentes ‚Sic debetis facere‘ et ipsi nihil horum faciunt.*“ (Die Baumeister sagen, indem sie eine Rute und Handschuhe tragen, den anderen: ‚Hier, behau mir diesen Stein‘ – sie selbst aber arbeiten nichts; dennoch erhalten sie den höchsten Lohn, so wie es auch viele [gegenwärtige] Prälaten machen. [...] Einige arbeiten nur mit dem Mund. Merke: An den großen Bauwerken pflegt es einen Hauptmeister zu geben, der allein mit dem Wort befiehlt, der selten oder niemals Hand anlegt und dennoch eine höhere Bezahlung erhält als die anderen. So gibt es auch viele in der Kirche, die fette Pfründe haben, und von denen Gott ja weiß, wie viel Gutes sie tun. Sie sind darin nur mit dem Munde tätig, indem sie sagen: ‚so müsst ihr es machen‘, während sie selbst nichts dergleichen tun.)¹²⁴

Biards moralisches Anliegen, so aufrichtig es auch gewesen sein mag, erkennt die Komplexität einer hochgradig arbeitsteilig organisierten Großbaustelle, vor allem den zunehmend wichtiger werdenden Zeitfaktor. Die geleistete Arbeit ist nur effizient, solange sie permanent einen Gegenwert schafft. Die Hauptaufgabe des *magister operis*, das Baustellenmanagement, das Anfertigen von Rissen und Schablonen, war eben nicht mehr in gleicher Weise sichtbar wie die Handarbeit der Steinmetze, und die im ersten Kapitel erwähnte Bestimmung aus den Werkverträgen, wonach die Voraussetzung für eine längere Abwesenheit des Baumeisters von der Baustelle darin bestand, dass dieser den rei-

124 MORTET/DESCHAMPS 1929, 291. – WARNKE 1984, 137.

bungslosen Bauablauf und die dauerhafte Beschäftigung der Werkleute zu garantieren hatte.

Die Wenzelsstatue

Wie schwierig die Deutung der wenigen Quellen ist, zeigt auch die Diskussion um die Autorschaft der Statue des hl. Wenzel, die sowohl mit Peter Parler als auch mit Heinrich d. J. von Gmünd in Verbindung gebracht wurde.¹²⁵ Die Statue befindet sich heute in der Wenzelskapelle des Veitsdomes, an der Ostwand über dem Altar (Abb. 12). Allerdings besteht bis heute keine Einigkeit darüber, ob dies der ursprüngliche Aufstellungsort gewesen ist.¹²⁶ Dass sich an der Stelle, wo sich heute die Wenzelsstatue befindet, einst eine Statue befunden haben muss, ist unstrittig. Denn die restauratorischen Befunde zeigen, dass die Wandfläche unmittelbar hinter der Figur weder verputzt noch farbig gefasst wurde. Die Fehlstelle rechnet also mit einem Objekt, das diese verdeckt. Ivo Hlobil versuchte erneut die These zu stärken, dass die Statue des hl. Wenzels letztlich für die Kapelle bestimmt war.¹²⁷ Die Fi-

125 Ein Resümee des Forschungsstandes findet sich bei GROSSMANN 1993/94 und HLOBIL 1997. Zur Statue und dem aktuellen Forschungsstand HLOBIL 2006. – Eine neue Übersicht zur Familiengeschichte gibt VÍTOVSKÝ 2004. Über Heinrichs Eltern gibt es keine zeitgenössischen Quellen. Die Eingliederung Heinrichs in die Familie basiert einzig auf seinem Wappen, dem Winkelhaken bzw. Kantenpfahl.

126 Die Statue des hl. Wenzel befand sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts in einem Tabernakel des Strebesystems über der Wenzelskapelle. Um die Skulptur vor weiterer Verwitterung zu schützen, ließ der Domkustos Václav Michal Pešina das Original abnehmen. Dieses wurde 1867 durch eine leicht vergrößerte Kopie, die unter der Leitung des Bildhauers Eduard Veselý entstand, ersetzt (Abb. 13). In diesem Zusammenhang wurden erste restauratorische Maßnahmen ergriffen. Weitere Restaurierungen und Untersuchungen erfolgten 1913 und in den Jahren 1999 bis 2002. Im Jahr 1912 wurde die Statue am heutigen Standort über dem Kaffgesims an der östlichen Wand der Wenzelskapelle aufgestellt. Ein Jahr später erfolgte eine Farbrestaurierung durch den Restaurator und Maler Gustav Miksch. Im Zuge dieser Restaurierung erhielt die Figur eine neue Lanze und ein neues Postament. HLOBIL 2006, 32–37.

127 HLOBIL 2006 geht davon aus, dass die Statue zwischen 1366 (Vollendung der Architektur) und August 1372 (dem Beginn der Ausmalung sowie dem Verlegen der Inkrustationen) entstanden sein muss, denn die



Abb. 12 Prag, Veitsdom, Wenzelskapelle, hl. Wenzel (ex: FAJT/
LANGER 2009, 185)

gur sei ursprünglich nicht farbig gefasst gewesen. Erst nach der Entscheidung, sie in der Wenzelskapelle über dem Altar zu platzieren, sei die Figur bemalt worden.¹²⁸

Viktor Michael Schwarz hingegen hat sehr überzeugend bauarchäologische, mediale und kultische Gründe in die Debatte eingebracht, die nahe legen, dass die Wenzelsstatue ausschließlich für den Strebepfeiler-Tabernakel über der Wenzelskapelle geschaffen und demzufolge in mittelalterlicher Zeit nie in der Wenzelskapelle aufgestellt worden ist (Abb. 13). An jener Stelle der Ostwand der Kapelle, an der sich zweifelsfrei eine nicht vollplastisch ausgearbeitete Figur befand, war einst, so Schwarz, entweder ein Christus als Schmerzensmann oder eine Maria mit dem Christusknaben aufgestellt.¹²⁹

Zwei Hinweise führten dazu, die Statue des hl. Wenzels mit Heinrich bzw. Peter Parler in Verbindung zu bringen, zum einen

Malereien zu beiden Seiten der Figur rechnen mit dieser, und die rückwärtige Seite der Statue war nie farbig gefasst. Die Figur sei ursprünglich für einen anderen Ort bestimmt gewesen. Die Entscheidung, diese in der Wenzelskapelle aufzustellen, habe man jedoch erst nach der Fertigstellung der Statue getroffen. Damit bliebe die These vom ursprünglichen Aufstellungsort im Tabernakel weiterhin aktuell, auch wenn die Figur dort erst in der Barockzeit eingestellt worden ist.

128 Es wurde allgemein angenommen, dass der Eintrag in den Wochenrechnungen vom 11. September 1373 („*Item de pictura ymaginis s. Wenceslai ad hostium minus magistro Osvaldo dedimus I f sexag. gr.*“ NEUWIRTH 1890, 118) sich auf die Wenzelsstatue beziehe. HLOBIL 2006, 44, sich selbst revidierend, spricht sich jetzt dafür aus, dass sich die Farbfassung nicht mehr auf Meister Oswald beziehen könne, weil die in den Wochenrechnungen genannten Arbeiten weder mit Blick auf die Ortsbestimmung noch hinsichtlich des Systems der Buchführung mit der Statue des hl. Wenzels in Einklang zu bringen seien.

129 Den Ausgangspunkt bildet die Beobachtung, dass das Horizontalgestimm auf dem heute die Wenzelsstatue steht, ursprünglich viel weniger tief ausgebildet war, so dass eine vollplastische Figur dort gar nicht aufgestellt werden konnte. Die Statue des hl. Wenzel macht an der Ostwand zudem wenig Sinn, weil das liturgische Zentrum der Kapelle die Tumba des Heiligen bildete und zwar mit dem dazugehörigen Altar. Demgegenüber lässt sich die Position der Wenzelsfigur im Strebepfeiler-Tabernakel auch didaktisch gut erklären. Sie verweist nicht nur auf den Ort der Kapelle und die darin verehrten Reliquien, sondern auch auf die Verbindung von Königtum und Heiligenkult. SCHWARZ 2008 und 2009.



Abb. 13 Prag, Veitsdom, Chorsüdseite, Wenzelsstatue im Strebepfeilertabernakel (Foto: J. Rüffer)

der bereits erwähnte Eintrag vom 3. April 1373 in den Wochenrechnungen, zum anderen Parlers Wappen am Fuß der Wenzels-

statue. In den Wochenrechnungen sind Ausgaben in Höhe von 30 Groschen für eine fünftägige Arbeit an einem Bildnis (*imago*) für einen gewissen Henrich eingetragen worden.¹³⁰ Hlobil hat überzeugend darlegen können, dass es sich bei jenem besagten Heinrich nicht um einen „Parler“ handelte, sondern um einen Parlier Heinrich.¹³¹ Vítovskýs Identifikation von Henrich mit Heinrich, dem Schwiegersohn des Kölner Werkmeisters Michael und Baumeisters des mährischen Markgrafen Jobst in Brünn, ist reine Setzung. Darüber hinaus raten Zeitaufwand und Arbeitslohn zur Skepsis. Auch wenn der Tageslohn von sechs Groschen mit rund zwei Groschen über dem der einfachen Steinmetzen lag, die im Durchschnitt bis zu vier Groschen erhielten, so sind fünf Werk-tage für die Fertigung der Figur kaum vorstellbar. Bereits Schwarz und Großmann verwarfen mit unterschiedlichen Argumenten die These, dass Henrich der Meister der Statue gewesen sei.¹³² Hlobil interpretiert die Rechnung dahingehend, dass Henrich damit befasst war, die Statue, die einst für einen Standort am Außenbau geschaffen wurde, nun für den neuen Aufstellungsort herzurichten, wozu auch die Glättung der Wandflächen hinter der Figur gehört haben soll.¹³³ Als Bildhauer nimmt Hlobil weiterhin Peter Parler an, zum einen, weil dieser gemäß den Wochenrechnung als erfahrener Steinmetz am Dombau tätig blieb, zum anderen, weil jene Steinmetzen, denen aufgrund der Wochenrechnungen bildhauerische Arbeiten zugewiesen werden können, nicht „*im Stil der Statue des hl. Wenzels*“ gearbeitet hätten.¹³⁴ Das erste Argument ist problematisch, weil es Peter Parler auf der Basis einer frühneuzeitlichen Vorstellung vom Künstler-genie interpretiert und nicht den Baumeister im Kontext seiner zeitgleichen Baustellen, der komplexeren Baustellenorganisation aber auch des individuellen Ausbildungsweges und der dabei er-

130 Im Eintrag unter dem Datum 3. April 1373 (Faszikel 1, fol. 27r) heißt es im Abschnitt „*In hutta lapicide*“: „*Henrich pro V diebus laboris ymaginis sancti Wenceslai XXX gr. sol.*“ NEUWIRTH 1890, 90.

131 HLOBIL 1997.

132 SCHWARZ 1986, I, 337–357. – GROSSMANN 1993/94, 235f.

133 HLOBIL 2006, 49.

134 HLOBIL 2006, 49.

langen Fähigkeiten diskutiert. Das zweite ist nicht weniger zweifelhaft, weil baugebundener Schmuck mit einer figürlichen Bildhauerarbeit (Freiskulptur) verglichen wird und damit der Stil *strukturell* als eine Art persönliche Handschrift erklärt werden müsste, und zwar in der Art, wie kongeniale Fälscher der jüngeren Vergangenheit neue Werke schufen, die sich dann in das kunsthistorisch (re)konstruierte Oeuvre einpassen lassen.

Am Fuß der Statue des hl. Wenzels befindet sich ein Wappen, das nicht zur Figur gehört, abnehmbar ist und auch aus einem anderen Material gefertigt wurde (Abb. 12). Ferdinand Břetislav Mikovec hat es erstmals 1860 einschließlich seiner Farbigkeit geschildert. Er beschrieb es als Winkelhaken auf rotem Feld. Im heutigen Zustand ist der Schild farbig zweigeteilt, rot und blau. In der Frage, ob das Wappen an der Parlerbüste und das Wappen an der Statue des hl. Wenzels ursprünglich identisch gewesen sind, besteht keine Einigkeit.¹³⁵ Allgemein wurde unterstellt, dass das Wappen an der Wenzelsstatue Peter von Gmünd gehöre. Vítovský rekonstruiert die Familie „Parler“ anhand des von Vater Heinrich d. Ä. an seine Söhne Johann, Michael und Peter vererbten Kantenpfehl-Wappens, allerdings unter teils umstrittenen Prämissen.¹³⁶ Die jüngsten restauratorischen Untersuchungen stellen die farbige Fassung des Wappens in Zusammenhang mit den Wandmalereien der Wenzelskapelle. Die Anbringung des Zeichens stünde dann mit der Entscheidung in Verbindung, die Statue in der Wenzelskapelle aufzustellen.¹³⁷ Wenn das Wappen, trotz der sich in Teilen widersprechenden Farbüberlieferungen, Peter Parler zuzuordnen ist, dann dürfte dieses auf eine Stiftung hinweisen. Denn Parler ist als Stifter auch anderweitig bezeugt.¹³⁸ Doch fällt es nicht leicht, zu erklären, warum das Wappen, wenn die Figur für die Wenzelskapelle gedacht war, erst nachträglich angebracht wurde. Die Stifterthese setzt

135 HLOBIL 2006, 49f.

136 VÍTOVSKÝ 2004, 153. – Zur Kritik HLOBIL 2006, 50.

137 HLOBIL 2006, 50.

138 Im Domschatz befindet sich ein Reliquiar in Form einer Monstranz mit Parlerwappen. Ausst.-Kat. Prag 2006, 226f., Kat.-Nr. 75 (Achim TIMMERMANN).

die Einheit von Wappen (Stiftersymbol) und Figur voraus. Folgt man der These von Schwarz, die in der Funktion des Wappens die Repräsentation des Stifters und in Bezug auf die dargestellte Heiligenfigur auch eine *Memoria* für die Parler vermutet, ergibt sich mit Blick auf den Aufstellungsort im Strebepfeiler-Tabernakel eine andere Auflösung. Um das Wappen von unten wahrnehmen zu können, bedurfte es nicht nur einer bestimmten Größe, sondern auch eines Anbringungsortes in einer bestimmten Höhe und dieser musste empirisch ermittelt werden.¹³⁹ Unterstellt man dieser These eine gewisse historische Wahrscheinlichkeit, dann stellt sich erneut die Frage, warum Peter Parler als mutmaßlicher Schöpfer des Grabmals für Ottokar I. sogar auf das Anbringen seines Werkmeisterzeichens verzichtet hat.

Schließlich sei noch darauf hingewiesen, dass die Inschrift über Parlers Büste auf dem Triforium die Statue des hl. Wenzel nicht erwähnt. Im Gegensatz zur Präsentation der königlichen Grabmäler, die in den Kranzkapellen nur aufzustellen waren, ohne dass dafür eine bestimmte, auf die Grabmale abgestimmte Raumform geschaffen werden musste, ist die Wenzelskapelle ein in sich geschlossener und bewusst gestalteter liturgischer Raum der übergreifenden Sakraltopografie des Doms. Es läge deshalb nahe, dass die Triforiumsinschrift innerhalb der ihr zugeordneten Intention die Wenzelsfigur erwähnt. Folgt man der anderen These, dann ist auch die Aufstellung des Kirchenpatrons im Strebepfeiler Teil des architektonischen Gesamtkonzepts, und wenn Parler diese Figur selbst geschaffen hätte, dann wäre auch dafür die Triforiumsinschrift der angemessene Ort, um die Nachwelt darüber zu informieren.

Die Parlerbüste auf dem Triforium des Chores

Die Büste von Peter Parler auf dem im Mittelalter schwer zugänglichen, aber dennoch gut begeharen, Chortriforium des Veitsdomes ist Teil eines größeren Zyklus von 21 Büsten. Bis auf eine Büste lässt sich der Zyklus grob in die Mitte der 1370er Jahre datieren. Da es sich hierbei um bauplastischen Schmuck handelt, ist

139 SCHWARZ 2009, 188.

davon auszugehen, dass Peter Parler an der Konzeption und Umsetzung seinen Anteil hatte, ohne dass er daran bildhauerisch mitgewirkt haben muss. Dargestellt sind vor allem Personen, die institutionell, architektonisch und finanziell mit dem Kirchenbau zu tun hatten: Mitglieder der kaiserlichen Familie, die ersten drei Erzbischöfe von Prag, vier Baurektoren der Kirchenfabrik sowie die beiden Werkmeister Matthias von Arras und Peter Parler.

Parlers Büste ist hier nur insofern von Interesse, als dass sie dem Baumeister als eigenhändiges Werk zugeschrieben und damit Teil des Puzzles einer universalen Künstlergestalt wird. Der Verismus in der Darstellung legt dann die Interpretation eines Selbstporträts nahe. Gerade die ältere Forschung interessierte sich vor allem für Zuschreibungsfragen, sie nahm Händescheidungen vor und war geneigt, im Bildnis nicht nur ein Selbstbildnis zu erkennen, sondern den aus dem Mittelalter herauswachsenden Renaissance-Künstler. Letzteres hat bereits Michael Schwarz als Anachronismus kritisiert.¹⁴⁰

Bestand in der älteren Forschung kaum ein Zweifel an der bildhauerischen Kompetenz des Werkmeisters, so ist die Zuschreibung seiner Büste an ihn als eigenhändige Arbeit auch unter Stilkritikern keineswegs einhellig. Die Zuschreibungsschwierigkeiten hinsichtlich der Triforienbüsten – darin besteht ein Konsens – liegen vor allem in deren unterschiedlichen Qualitäten, die es unmöglich machen, aus rein stilkritischen Kriterien die Büsten einer Hand zuzuweisen. Alfred Stix sah zwar in Peter Parler den Architekten-Bildhauer, doch schrieb er diesem vom Büstenzyklus aus formalen Gründen nur jene des Wenzels von Luxemburg und die des ersten Baumeisters, Matthias von Arras, zu.¹⁴¹ Wilhelm Pinder bemerkte einerseits, dass *„kein Parler selbst bildnerisch war“*, andererseits sei *„doch der neue Stil des Körperlichen, den ihr neuer Stil des räumlichen forderte, mittelbar zum größten Teile ihr Werk“*.¹⁴² Karl Swoboda legte sich nicht fest, indem er von einer *„von Peter Parler geleiteten Bildhauerwerkstatt“*

140 PINDER 1924, 120. – GERSTENBERG 1966, 42. – SCHWARZ 1992, 57.

141 STIX 1908, 96.

142 PINDER 1924, 120.

ausging.¹⁴³ Gerhard Schmidt ließ zwar gelten, dass der Formgedanke mit Sicherheit auf Peter Parler zurückgehe, jedoch eine eigenhändige Ausführung nicht in Frage komme, weil sich selbst die besten Büsten von den Grabtumben der Přemysliden hinsichtlich „*Niveau und handwerkliche(r) Ausführung*“ deutlich unterschieden.¹⁴⁴ Reiner Hausherr sah im Architekten und Bildhauer Peter Parler den Konzepteur des Büstenzyklus, ohne näher auf die Frage der Bildhauer einzugehen.¹⁴⁵ Nach Jaromír Homolka „*schuf Peter Parler die Porträtbüste als ein selbständiges bildhauerisches Gebilde, das eigener Existenz fähig ist.*“ Er interpretierte die Büste als „Selbstporträt“.¹⁴⁶

Die jüngere Forschung interessiert sich weniger für die klassischen stilkritischen Probleme. Das hängt natürlich auch mit den Paradigmenwechseln in der kunsthistorischen Forschung zusammen. Dennoch sind stilkritische Überlegungen nicht obsolet, wie Robert Suckales Forschungen zeigen, der die Parlerbüste nicht als Selbstporträt des Meisters bewertet. Er schlägt vielmehr vor, diesem, neben dem Grabmal für Ottokar I., die Breslauer Madonna und die Büste des Benesch von Weitmühl (Abb. 14) zuzuschreiben.¹⁴⁷ Die Basis für die Zuschreibungen bilden nicht nur der Stil selbst, sondern auch das Maß an Innovationen sowie die Einordnung der Objekte in das Konzept der Stillagen. Michael Schwarz hingegen, der in seiner Analyse des Büstenzyklus die beiden Baumeisterbüsten als die qualitativ besten einschätzt, vermutet in der Parler-Büste ein Selbstporträt.¹⁴⁸ Beate Fricke interpretiert die Büste als Ausdruck eines künstlerischen Selbstbewusstseins, dies unter anderem deshalb, weil sich hier der Künstler in seinem Werk selbst inszeniert. Die Meisterfrage spielt in dieser Interpretation keine Rolle.¹⁴⁹ Für die tschechische Forschung ist Peter Parler mehr als nur Werkmeister und

143 SWOBODA 1942, 38.

144 SCHMIDT 1970, 147f.

145 HAUSSHERR 1971.

146 HOMOLKA 1978/I, 655.

147 SUCKALE 2004, 202.

148 SCHWARZ 1992, 70.

149 FRICKE 2005, 30.

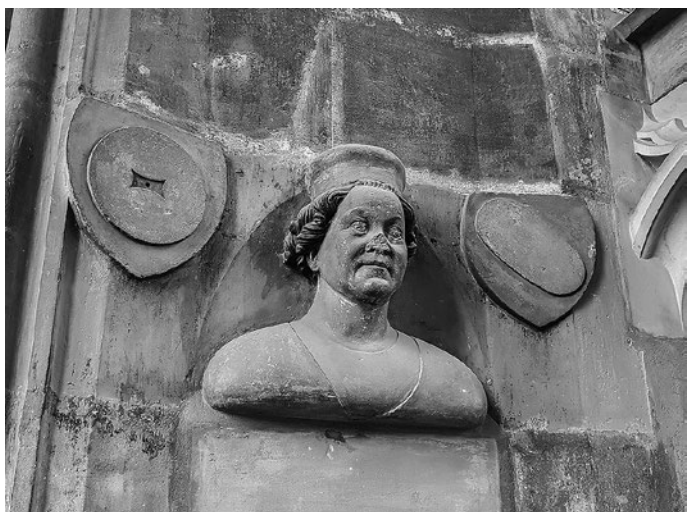


Abb. 14 Prag, Veitsdom, Büste des Benesch Krabitz von Weitmühl
(Foto: M. Hörsch)

Bildhauer, er ist vor allem in Bezug auf die eigene kunstgeschichtliche Tradition ein Künstler von europäischem Format im Umkreis des Kaisers. Ivo Hlobil und Petr Chotěbor, sie seien hier stellvertretend genannt, schreiben, wie schon Jaromír Homolka, dem Baumeister dessen Büste als Selbstporträt zu.¹⁵⁰

Interessant scheint mir, dass die ältere Kunstgeschichte das bildhauerische Werk Peter Parlers aus der Perspektive seines Lebenswerkes betrachtet und damit dessen künstlerische Gesamtleistung im Auge hat. Der Künstlertypus bedingt auch die Setzung von Eigenschaften wie innovativ, qualitativ hochwertig etc. Damit wird aber die Argumentation tautologisch. Denn nur weil Parler als künstlerisches Genie angenommen wird, können ihm

¹⁵⁰ BENEŠOVSKÁ/HLOBIL 1999, 101. – St. Veit 1994, I, 41. – Milena Bartlová schrieb diplomatisch unter Verweis auf SUCKALE 2004 über die Büsten: *“Authorship of them has long been attributed to Peter Parler, but recent opinion is in favour of a larger number of sculptor’s being involved, leaving to Peter himself only some of the portraits – notably not his own – and the general design.”* BARTLOVÁ 2009, 81.

auch nur die qualitativ besten Werke zugeschrieben werden. Die jüngere Forschung geht eher objektbezogen heran. Dieser Paradigmenwechsel zeigt sich auch darin, dass Parler als Architektenbildhauer nicht (mehr) monografisch behandelt wird. Marc Carel Schurrs Monographie beschränkt sich aus nachvollziehbaren Gründen auf dessen architektonisches Oeuvre.

Der Baumeister als Subunternehmer

Eine Möglichkeit, die bisher noch nicht betrachtet wurde, ist die Tätigkeit des Baumeisters Peter Parler als Subunternehmer. Hierfür lohnt ein Blick nach England, wo sich durch schriftliche Quellen eindeutig belegen lässt, dass Baumeister im königlichen Auftrag kommissarisch Skulpturen und Grabmäler besorgten.

John von Gloucester¹⁵¹ († 1260), „*the King's Master Mason*“ in Westminster, beschaffte im Auftrag König Heinrichs III. (1216–72) fünf Statuen für St. Martin in London:

„*Henricus dei gratia Rex Anglie Dominus Hibernie Dux Normannie Aquitannie & Comes Andegavie Magistro Johanni de Gloucestr' cementario suo & custodibus operacionum Westm' salutem. Precipimus vobis quod quinque ymages regum excisas in franca petra & quandam petram ad supponendum pedibus unius ymaginis beate Marie faciatis habere custodibus operacionum ecclesie sancti Martini London' ad easdem operaciones de dono nostro. Teste meipso apud Westmonasterium xij^o die Maii anno regni nostri xliij^o.*“ (Heinrich, von Gottes Gnaden König von England, Herr von Irland, Herzog der Normandie und Aquitaniens, Graf von Anjou sendet dem Meister Johannes von Gloucester, seinem Baumeister und Verwalter der Arbeiten in Westminster Grüße. Wir ordnen Euch an, dass ihr fünf aus freiem Stein geschnittene Bildnisse von Königen und einen gewissen Stein als Postament für die Füße eines Bildnisses der seligen Jungfrau herstellen lasst und [diese] dem Verwalter der Werke der Kirche des hl. Martin zu London als unser Geschenk für dieselbe übergebt. Durch mich

151 Zu John von Gloucester HARVEY 1987, 118–120.

bezeugt in Westminster am 12. Mai im dreiundvierzigsten Jahr unserer Herrschaft [1259]).¹⁵²

Dieses frühe Beispiel zeigt sehr deutlich, dass eine auf den Künstler fixierte Darstellung derartige Phänomene nicht berücksichtigt. Denn ohne diese Nachricht würde man die Bildhauer im Umfeld von St. Martin suchen und andere Möglichkeiten von vornherein ausschließen. Die unternehmerische Facette zeigt sich noch deutlicher am englischen Baumeister Henry Yevele (um 1320–1400), einem Zeitgenossen von Peter Parler, der auf verschiedenen Gebieten tätig war und dessen Schaffen weitaus besser in zeitgenössischen Quellen fassbar ist, als jenes des Prager Baumeisters. Hier können das allgemeine Anforderungsprofil, die Vielseitigkeit und Flexibilität auch durch zeitgenössische Quellen hinreichend belegt werden. Damit erscheinen die zeitgenössischen Erwartungen an exzellente Baumeister in leitender Stellung in einem anderen Licht.¹⁵³ Yevele arbeitete nicht nur an Kathedralen (u. a. Westminster Abbey), sondern auch an Brücken (London Bridge / Rochester Bridge) sowie an der Stadtmauer von Canterbury. Während die Tätigkeit als Subunternehmer beim Prager Dombaumeister nur vermutet werden kann, ist sie bei Yevele durch Quellen vielfach gesichert. So erhielt Yevele unter anderem den Auftrag, königliche Grabmäler für Westminster Abbey anfertigen zu lassen.¹⁵⁴ Während der Auftragge-

152 London, Westminster Abbey Muniments 15999(c). – COLVIN 1971, 196.

153 HARVEY 1944. – HARVEY 1987, 358–366. – MCLEES 1973. Letzterer vertrat die These, dass Yevele vor allem als *administrator*, *supervisor* oder *warden* tätig war, d. h. Bauabläufe organisierte und verwaltete, und, zumindest mit Blick auf die überlieferten Quellen, kaum als entwerfender und projektierender Baumeister nachzuweisen ist.

154 Eine immer noch gute Zusammenfassung der verschiedenen Aspekte zu den Grabmalen von Edward III., Richard II. und Anna von Böhmen, einschließlich der Aufarbeitung des Quellenmaterials, bietet WENDENBOURG 1986, 198–209, 210–227. – BINSKI 1995, 198f., behandelt die Monumente in größeren dynastischen Zusammenhängen. – MCGEE MORGANSTERN 2000, 117–132 ordnet das Grabmal Edwards III. ausführlich kunsthistorisch ein, während die Studie von Mark Duffy ganz den königlichen Grabmalen des englischen Mittelalters gewidmet ist. DUFFY 2003 101–117, 146–151, 163–173.

ber, der Auftrag und die ausführenden Werkmeister für das Grabmal Edwards III. († 1377) strittig bleiben müssen,¹⁵⁵ sind die Verträge für die Herstellung des Grabmals von König Richard II. († 1399) und seiner Gemahlin, Königin Anna von Böhmen († 1394), erhalten geblieben.¹⁵⁶ Der König selbst hatte noch zu seinen Lebzeiten (1395) sein Grabmal als Doppelgrab in Auftrag gegeben. Der erste Vertrag, den der König mit seinem Baumeister Henry Yevele und dessen Partner Stephen Lote schloss, bezog sich nur auf die Anfertigung der Tumba aus grauem Petworth-Marmor.¹⁵⁷ Der zweite Auftrag für die Grabplatte und die Herr-

155 Auftraggeber und Datierung sind nicht explizit belegt. Im Zusammenhang mit einer Notiz, in der Richard II. einem Schiffsbesitzer Landeerlaubnis gewährt, wird auch die Ladung erwähnt, die u. a. aus Marmor für ein Monument für Edward III. bestanden haben soll (London, The National Archives, C 66/321 m.22). Hinsichtlich der Werkmeister ist jedoch zu berücksichtigen, dass das aus einer Tumba aus Petworth-Marmor und einer bronzenen Grabplatte mit Herrscherbildnis bestehende Grabmal von mindestens zwei verschiedenen Meistern erarbeitet worden sein muss. Die Tumba verfügt über Nischen an den Längsseiten, die bronzene Figuren aufnehmen sollten. Allerdings sind für die 16 Nischen nur zwölf Figuren in Auftrag gegeben worden. Die Zuschreibung der Bronzearbeiten an John Orchard beruht auf stilkritischen Überlegungen. MCGEE MORGANSTERN 2000, 121.

156 Die Verträge (London, The National Archives E 101/473/7 m.1 bzw. E 101/473/7 m. 2) wurden erstmals von RYMER 1740, III, pars 4, 105, abgedruckt. Beide Texte sind vollständig bei WENDEBOURG 1986, 249–251, wiedergegeben.

157 Henry Yevele und Stephen Lote werden im Vertrag als *citeins et masons* bezeichnet. Die Länge der Tumba bestimmte sich nach dem Aufstellungsort, d. h. sie sollte den Raum zwischen jenen Säulen füllen, zwischen denen die Königin begraben worden war. Die Breite war so zu wählen, dass die Grabplatte mit den Bildnissen stabil auflag, und die Höhe bemaß sich nach dem gegenüberliegenden Grab von Edward III. Die Längsseiten sollten jeweils sechs Nischen für Figuren haben sowie ausreichend Platz für Wappen bieten. Vereinbart wurden schließlich das Datum der Fertigstellung (zu Michaelis 1397) und der zu zahlende Lohn (£ 250) gemäß den vereinbarten Raten. Bei Abschluss waren zusätzlich £ 25 vereinbart, und falls die Arbeit dem König gefiele, stand eine weitere Prämie von £ 20 in Aussicht. Wie WENDEBOURG 1986, 223, feststellte, lassen sich nur Zahlungen in Höhe von £ 233. 6s. 8d. nachweisen. Inwieweit beide Meister mit eigener Hand an der Tumba arbeiteten oder das Werk in Kommission herstellen ließen, ist nicht mehr zu klären. Beide trugen jedoch die

scherbildnisse aus Bronze erging an die Londoner Kupferschmiede Nicholas Broker und Godfrey Prest.¹⁵⁸ Beide Verträge demonstrieren, dass der Auftraggeber schon recht klare Vorstellungen von seinem Grabmal hatte. Die wichtigsten ikonografischen Merkmale waren somit festgelegt, so dass sich das Können der Werkmeister vor allem auf Details der Ausführung zu konzentrieren hatte.¹⁵⁹ Da, wie im Falle des Grabmals von Richard II. und Königin Anna, auch der Schatzmeister entscheidungsbe-rechtigt war, dürfte das königliche Anspruchsniveau zudem we-niger ein individuelles als vielmehr ein institutionelles gewesen sein.¹⁶⁰

Verantwortung hinsichtlich der endgültigen Ausführung. So dürfte min-destens der ausgeführte Entwurf von ihnen stammen.

158 Nicholas Broker und Godfrey Prest erhielten den Auftrag für zwei Bronzefiguren von König und Königin (*„lune ymage conterfait le corps de nostre dit sign[eur] le Roy et lautre conterfait le corps del tresexcellent et tresnoble dame dame Anne“*). Sie waren mit bekrönten Häu-ptionen darzu-stellen, in ihrer linken Hand (*„lour meyns senestres“*) das Herrschaftszei-chen, eine Kugel mit Kreuz (*„un Ball ovesque un crosse“*) haltend und die rechte (*„meyns dextres“*) sich gegenseitig reichend. Auch die die Figuren rahmende Mikroarchitektur sollte aus demselben Metall bestehen (*„tabernacles appellez hovels ove gabletz le dit metall endorrez“*). Zwei Löwen sollten zu Füßen des Königs, ein Adler und ein Leopard zu Füßen der Königin liegen. Die Grabplatte war mit denselben heraldischen Moti-ven zu verzieren. Hinzu kam das Motiv der *„flourdelys“*, der königlichen Lilie. Des Weiteren gehörten zwölf Heiligenfiguren für die Nischen der Tumba, die vom König oder Schatzmeister (*„tresorer“*) noch zu bestim-men waren, zum Auftrag wie acht Engelsfiguren. Schließlich sollten auch noch Wappenschilder gefertigt werden, die wiederum König oder Schatz-meister noch zu benennen hatten. Der Auftrag war innerhalb der nächs-ten zwei Jahre (*„deins deux ans proscheins“*) auszuführen. WENDE-BOURG 1986, 250f. – Als Lohn wurde £ 400 vereinbart, der in bestimmten Raten zu zahlen war. Der ausgezahlte Betrag überstieg nach COLVIN 1963, I, 488, noch die vereinbarte Summe.

159 Für die Porträts Kaiser Karls IV. SUCKALE 2003.

160 Vgl. HARVEY/MORTIMER 1994, 30–39. – Für Edward III. ist über-liefert, dass einem gewissen Stephen Hadley die Summe von £ 22. 4s. 11d. bezahlt wurde, *„pro factura unius ymagine ad similitudinem Regis, uno sceptro, una pila, una cruce cum cruxifixo argentea deaurata et aliis diver-sis custubus per ipsum factis circa preparacionem corporis ejusdem domini Regis ante diem sepulture“*. London, The National Archives E/101/398/9, f.

Eben diese Rolle, die hier dem königlichen Baumeister zufiel, könnte auch Peter Parler bezüglich des Grabmals für Ottokar I. eingenommen haben. Seine Sachkenntnis und vor allem seine Personalkenntnis sind für die hochrangigen potentiellen Auftraggeber von außerordentlichem Wert gewesen, und das Grabmal verlangte nach einem besonders qualifizierten Meister. Diese Argumentation würde zudem erklären, warum in der Trifori-umsinschrift das Grabmal nicht erwähnt wird. Denn im Gegensatz zum Chorgestühl, dass in die direkte Verantwortung des *magister operis* fiel, weil es zur primären Ausstattung des Domes gehörte, ist das Grabmal als kaiserlicher Auftrag durch den Leiter der Hütte lediglich kommissarisch organisiert worden, und zwar nicht deshalb, weil Parler das Amt des Dombaumeisters innehatte, sondern vor allem weil dieser über die entsprechenden Kontakte verfügte, hervorragende Bildhauer kannte und damit wusste, wer einen derartigen Auftrag mit dem geforderten Anspruchsniveau ausführen konnte. Parler wäre dann, wie John von Gloucester oder Henry Yevele, als Subunternehmer aufgetreten.

27v. – HARVEY/MORTIMER 1994, 31, Anm. 4. – Stephen Hadley gehörte zum Haushalt des Königs und sorgte für die Herstellung der geforderten Gegenstände, er war nicht der ausführende Meister. Die erhaltene und bemalte Figur aus Walnussholz wurde aufgrund stilkritischer Vergleiche mit dem Bronzebildnis als diejenige Edwards III. identifiziert. – Zu den Effigien sei noch angemerkt, dass sich für Edward III. und für Königin Anna die Anfertigung von Totenbildnissen aus Holz nachweisen lässt und dass diese, zumindest was die Gesichtszüge betrifft, auch für die Ausführung der bronzenen Grabplastik als Vorbild gedient haben können. Dies bedeutet jedoch nicht, dass es sich bei diesen Effigien um Porträts nach unserem heutigen Verständnis gehandelt haben muss. Vielmehr ist von stilisierten Herrscherbildnissen auszugehen, die den Konventionen der Zeit folgten. Das Totenbildnis von Anna von Böhmen zum Beispiel unterscheidet sich in einigen Gesichtspartien deutlich vom späteren Bronzebildnis und da das gemeinsame Grabmal noch zu Richards Lebzeiten fertiggestellt worden war, dürfte *seine* Vorstellung maßgebend gewesen sein. Der Herrscher hat sich und seine Gattin für die Nachwelt selbst inszeniert.

Kapitel 3: Der Bildschnitzer – Das Chorgestühl des Prager Doms

Für die Einheit von Baumeister, Bildhauer und Bildschnitzer gibt es eine geradezu klassisch zu nennende kunsthistorische Argumentation. Herbert Schindler schrieb in seiner Abhandlung zu mittelalterlichen Chorgestühlen:

„Eine Inschrift über der Bildnisbüste des Prager Dombau-meisters Peter Parler im Triforium des Prager Veitsdomes erwähnt neben seinen Bauwerken allein das nach der Chorweihe 1385 begonnene Chorgestühl, das freilich 1541 verbrannte. Damit ist für den Werkmeister und Steinmetz auch ein geschnitztes Opus festgehalten, für das er sicher den Entwurf gezeichnet hat, und das er möglicherweise selber schnitzte. Obligatorisches Material für das Chorgestühl ist das harte Eichenholz. Seine Bearbeitung erforderte eine kräftige Bildhauerhand, die das Arbeiten in Stein gewohnt war. Auch deshalb ist anzunehmen, daß die Anfertigung der Chorgestühle ursprünglich in den Händen der Hüttenmeister und der leitenden Steinmetzen der Bauhütten lag, wie es uns von Peter Parler überliefert ist.“¹⁶¹

Dass Peter Parler als oberster Werkmeister den Entwurf für das Chorgestühl zu begutachten hatte und gegebenenfalls Änderungen verlangte, dürfte unstrittig sein. Die Behauptung aber, der Werkmeister habe das Gestühl eigenhändig gefertigt, weil die Analogie von mühevoller Steinbearbeitung und anstrengender Bearbeitung des Eichenholzes dies nahe lege, ist zwar sehr originell, sie bleibt aber ohne historische Begründung rein spekulativ. Der Verlust des Chorgestühls während des Brandes von 1541 stützt paradoxerweise die Bildschnitzerthese, da das Gestühl weder materialtechnisch noch formal näher bestimmt werden kann. Zudem wird angenommen, dass die Domkirche aufgrund ihres Status ein elaboriertes Chorgestühl besessen haben *musste* und dass dieses von Werkleuten innerhalb der Hütte, vorzugsweise von Steinmetzen, die zugleich Steinbildhauer waren, geschaffen wurde.

Quellen aus späterer Zeit, wie die zum Konstanzer Zunftstreit, zeigen, dass die Ausdifferenzierung von Schreiner und Bildschnitzer – hier allerdings im Kontext städtischer Zunftorganisation – zum Problem werden konnte, weil es dem Schreiner nicht erlaubt war, Arbeiten eines Bildschnitzers anzunehmen, es sei denn, es wurden temporäre objektbezogene Werkstattgemeinschaften gegründet. Selbst wenn die Seitenwangen, der obere Abschluss des Dorsales sowie die Miserikordien ornamental, vegetabilen oder figürlichen Schmuck besaßen, bleibt die Grundkonstruktion des Gestühls eine Schreinerarbeit (Kistler). Die Verwendung von Eichenholz ist wahrscheinlich, aber nicht sicher. Denn auch für Chorgestühle konnte durchaus anderes Holz benutzt oder es konnten verschiedene Holzarten miteinander kombiniert werden. Die Art und Weise der Materialbearbeitung hingegen hängt nicht nur von den Materialeigenschaften der Baumarten ab, sondern auch von den Wachstumseigenschaften. So wurde bei Eichenholz jenes bevorzugt, das langsam gewachsen war und dichte Jahresringe besaß. Dieses Holz ließ sich im saftfrischen Zustand problemlos bearbeiten. Schwieriger waren jedoch Eichenstämme zu bearbeiten, deren Wachstum schnell voranschritt und deren Jahresringe weiter auseinanderstanden. Dieses Holz gilt als besonders fest bzw. hart.

In der Triforiuminschrift über Parlers Büste heißt es zum Chorgestühl:

„[...] *et perfecit chorum istum anno domini MCCCLXXXVI / quo anno incepit sedilia chori illius.*“ (Er vollendete im Jahre des Herrn 1386 diesen Chor und in demselben Jahr begann er das Gestühl für jenen Chor.)¹⁶²

Die Inschrift betont hier vor allem eine zeitliche Abfolge von Ereignissen, die der allgemeinen Logik des Bauverlaufs entspricht.¹⁶³ Mit der Schließung des Gewölbes im Jahre 1385 konnte

162 KOTRBA 1972, 511, Anm. 24.

163 Beneš Krabice von Weitmühl († 1375), Domkapitular und ab 1355 zugleich Verwalter der Prager Bauhütte, berichtete in seiner Chronik bis zum Jahr 1374 von verschiedenen Altarweihen, besonders ausführlich jedoch über die 1373 erfolgte Translation der sterblichen Überreste der böhmischen Könige in die Chorkapellen des neuen Doms sowie die ein

die baugebundene Ausstattung in Angriff genommen werden.¹⁶⁴ Peter Parler wird in seiner Gesamtverantwortung als oberster Leiter der *fabrica* auch die Arbeiten am Chorgestühl (*sedilia*) supervisiert haben. Zu beachten ist jedoch, dass der mittelalterliche Begriff *sedilia* jede Form von Sitzmöbel bezeichnen kann. Im Falle von Prag ließe sich sogar die komplette Ausstattung des Chores mit Sitzmöbeln darunter fassen, also das Chorgestühl der Kanoniker, der Dreisitz für die Assistenten bei der Messe und der Bischofssitz.¹⁶⁵

Inschriften mit derartigen Formulierungen sind keineswegs so evident, wie sie scheinen, weil sie sowohl aktiv als auch passiv interpretiert werden können. Da Parler das Gesamtprojekt des Chor Neubaus leitete, ist die Passage vorzugsweise passivisch zu lesen.¹⁶⁶ So wie der Meister den Chor nicht mit eigener Hände

Jahr später durchgeführte Überführung der sterblichen Überreste der Prager Bischöfe „*in novo choro Pragensis in loco, qui est inter sepulchrum sancti Viti et capellam imperialem sancte Trinitatis.*“ Benesch von Weitmühl/EMLER 1884, 547f.

164 Die Inschrift am Südquerhausportal von 1396 gibt für die Vollen-
dung der Gewölbe und für die Weihe des Chores das Jahr 1385 an: „*Item
anno domini M°CCC°LXXXV° in vigilia sancte Margarethe XII hora orlo-
gii completa est testudo Chori pragensis infra missarum solempnia. Item
anno domini M°CCC°LXXXV° in festo sancti Remigii Consecratus est cho-
rus pragensis in honore beate Marie et sancti viti per Reverendum patrem
dominum Johannem Archiepiscopum pragenssem tertium apostolice sedis
legatum secundum olim Misnensem Episcopum.*“ Zwischen der Vollen-
dung des Chores („*vigilia sanctae Margarethe*“, 19. Juli) und der Weihe des
Chores („*in festo sancti Remigii*“, 1. Oktober) liegen gut neun Wochen, in
denen die noch fehlende liturgische Ausstattung im Kirchenraum instal-
liert werden konnte. SCHRÖDER 2006, 452–461, Transkription der
Inschrift S. 453.

165 Zur Terminologie CAMERON 2015.

166 Bei der Interpretation derartiger Inschriften wird oftmals nicht
berücksichtigt, dass im Lateinischen das *fieri*, das die passivische Bedeu-
tung anzeigt, meist weggelassen wurde. Ein in diesem Sinn korrektes Bei-
spiel liefert Benesch von Weitmühl, der in seiner Chronik über Kaiser
Karl IV. als Stifter berichtet: „[1370] *Eodem eciam tempore fecit ipse domi-
nus imperator fieri et depingi [picturam] supra porticum ecclesie Pragensis
de opere vitreo more greco, de opere pulchro et multum sumptuoso.*“ Und
für 1371 heißt es unter anderem: „*Eodem anno perfecta est pictura solemp-
nis, quam dominus imperator fecit fieri in porticu ecclesie Pragensis de*

Arbeit selbst vollendet hat, sondern unter seiner Leitung vollenden *ließ*, so wurde auch das Chorgestühl unter dessen Aufsicht begonnen.¹⁶⁷

Die These des Meisters vom Chorgestühl verdient es, derartige Aufgaben in einem weiteren Kontext zu betrachten und einen Blick auf jene Quellen zu werfen, die aussagekräftige Informationen über die Herstellung von Chorgestühlen enthalten und zugleich einen Einblick in zeitgenössische handwerkliche Organisationsformen erlauben. Die Bauhütte war, im Gegensatz zur städtischen Zunft, rechtlich anders gestellt und auch strukturell anders organisiert. Von besonderem Interesse ist jedoch die Frage, inwieweit die von der handwerklichen Qualifikation scheinbar vergleichbaren Berufe Steinbildhauer und Bildschnitzer auf unterschiedliche Ausbildungswege zurückgehen. Während der spätmittelalterliche Bildhauer im Kontext der städtischen Zünfte in verschiedenen Materialien gleichermaßen kompetent sein konnte, liegt für die Ausbildung innerhalb der hochmittelalterlichen Bauhütten die Vermutung nahe, dass der Steinbildhauer aus den Steinmetzen und der Bildschnitzer aus den Zimmerleuten hervorgegangen ist.

Die Hypothese, dass ein hochmittelalterlicher Bildhauer in Holz und Stein zugleich gearbeitet habe, geht meist vom mittelalterlichen Baubetrieb aus. Von spätmittelalterlichen Meistern wie Niclaus Gerhaert van Leyden († um 1473) oder Veit Stoß (1448–1533) werden keine Rückschlüsse gezogen.¹⁶⁸ So bezog sich in der

opere maysaico more Grecorum, que quanto plus per pluviam abluitur, tanto mundior et clarior efficitur.“ Benesch von Weitmühl/EMLER 1884, 541 u. 544. Benesch wählte in beiden Fällen die korrekte Passivkonstruktion mit *fecit fieri*.

167 JÜLICH 1994, 201. Die Interpretation derartiger Inschriften berührt sehr komplexe Fragestellungen, denn die philologische Deutung muss die sozialen Verhältnisse respektieren. Hierzu zählt u. a. auch der sogenannte „Künstlerstolz“. DIETL 1994.

168 Der Bildhauer Niclaus Gerhaert von Leyden (um †1473) ist vom Konstanzer Tischler Simon Haider um Mitarbeit an dem von ihm in Auftrag genommenen Chorgestühl für den Konstanzer Dom gebeten worden. Die Zusammenarbeit ist aber aufgrund zu hoher Geldforderungen nicht zustande gekommen. ROTT 1933/Quellen, 85. – Eigenhändige Arbeiten von Niclaus Gerhaert in Holz sind nicht erhalten, doch legen schriftliche

älteren Forschung Hannelore Sachs explizit auf Peter Parler, als sie feststellte, dass Chorgestühle im Rahmen einer Bauhütte zum Teil bis ins 14. Jahrhundert – Parler starb 1399 – von Steinmetzen angefertigt worden sind.¹⁶⁹ Stellvertretend für die jüngere Forschung sei auf Ulrike Bergmann und ihre Analyse des Kölner Chorgestühls (1308–11) vor dem Hintergrund des Dombaues hingewiesen. Im Kontext der Bauhütte, so die These, habe es noch keine „Spezialisten für Holzsulptur oder auch Chorgestühle“ gegeben. Obwohl Bergmann in ihrer Analyse der Werkprozesse erhebliche Bedenken äußerte, ging sie dennoch davon aus, dass die Bildhauer innerhalb der Hütte alle Materialien bearbeiteten.¹⁷⁰

Ein besonders interessanter, weil zugleich gut dokumentierter und, wie in Prag, im Milieu des Kathedralbaus beheimateter Fall ist der in Holz gearbeitete Bischofsthron von Exeter, der sich noch heute im Chor der Kathedrale befindet (Abb. 15).¹⁷¹ Der

Quellen nahe, dass Niclaus und seine Werkstatt, sowohl Aufträge in Stein als auch in Holz ausgeführt haben METZGER 2011. – THEISS 2011. – Für Veit Stoß scheint die Lage eindeutiger. Stellvertretend sei auf die Grabtumba König Kasimirs IV. Jagiello in der Krakauer Kathedrale auf dem Wawel verwiesen.

169 SACHS 1964, 23. Am Beispiel von Villard de Honnecourt vermutete sie, dass die Anfertigung eines Klappsitzes „ganz augenscheinlich damals eine Arbeit für Steinmetzen“ gewesen sei (S. 13). Zu Villard de Honnecourt und der im Portfolio (Folia 27v u. 29r) abgebildeten Wangen eines Chorgestühls BARNES 2009, 1–26, 179–181, 186f.

170 An der Herstellung des Chorgestühls mussten auch Zimmerleute beteiligt gewesen sein, zumal kurz zuvor der Dachstuhl über dem Domchor gesetzt worden war. Darüber hinaus zeigt Bergmanns differenzierte stilkritische Analyse, dass unter der Berücksichtigung von spezifischen Werkstattzusammenhängen (Organisation und Arbeitsteilung), der Funktion und dem Rang des Werkes (Kunsth Handwerk) als auch der Frage nach den Stillagen (Kleinkunst/Dekorationskunst), eine Zuweisung bestimmter Teile des Gestühls an Einzelpersonen äußerst schwierig ist, was sich auch in der Forschungsgeschichte widerspiegeln. Die jüngere Forschung sieht keinen unmittelbaren Zusammenhang zur Domskulptur mehr und ist bemüht, die Vorbilder direkt in Frankreich (Paris / Rouen) zu suchen. Bergmann selbst schlägt Pariser und lothringische Werkmeister vor. BERGMANN 1987, I, 114. – BERGMANN 1995, 11, 14.

171 TRACY 2015, 27–55, 137–173.



Abb. 15 Exeter, Kathedrale, Bischofsthron (ex: TRACY 2015, 26)

Thron ist in Form eines stark in die Höhe aufragenden Tabernakels gestaltet und folgt in seinen Formprinzipien der Mikroarchitektur.¹⁷² Seine Anfertigung ist in den Rechnungsrollen der Jahre 1312–24 überliefert.¹⁷³ Der erste Eintrag findet sich in den Abrechnungen des Sommerquartals für das Jahr 1313.¹⁷⁴ Dort wird berichtet, wie das Holz zur Herstellung des Bischofsthrones beschafft wurde. Meister Thomas de Winton (de Whitteneye / Whitney, „*cementarius*“) wurde aus Winchester gerufen und erhielt die Aufgabe, bei Norton und Chudleigh nach geeigneten Bäumen zu suchen. Sein Wochenlohn betrug 3s. Nach vier Wochen erhielt Meister Thomas noch eine Zusatzzahlung von 5s. für seine Heimreise („*in recessu eius versus patriam suam*“). Der Lohn lag über dem Durchschnittslohn der Fachkräfte. Zum Vergleich: Der Baumeister als Leiter der Baustelle, der quartalsweise bezahlt wurde, erhielt umgerechnet einen Wochenlohn von ungefähr 2s. 5d. Allerdings wurden dem „*magister operis*“ einige Vergünstigungen gewährt, wie z. B. freie Logis und unentgeltliches Beschlagen seines Pferdes. Thomas de Whitney kam aus Winchester und hat auch seine Reisekosten vergütet bekommen. Warum jedoch extra ein auswärtiger Meister herbeigerufen werden musste, der auch noch Steinmetz war und kein Zimmermann, bleibt unklar. Von 1300–13 erscheint regelmäßig in den Lohnlisten ein Meister Walter „*carpentarius*“.¹⁷⁵ Dieser wird jedoch in den neuen Listen ab dem Jahre 1316 nicht mehr erwähnt.¹⁷⁶ Auffällig ist, dass Walter im Sommerquartal 1313 nur die Wochen 11–13 mit einem Lohn von 2s. 3d. beschäftigt war. Danach verliert sich seine Spur. Deshalb darf angenommen werden, dass in den

172 SEKULES 1991, 175f.

173 ERSKINE I (1981), 63–163.

174 ERSKINE I (1981), 71. – Das Sommerquartal umfasste die Zeit von der Sommersonnenwende (21./22. Juni) bis zu Michaelis (29. September).

175 Regelmäßig heißt hier über einen längeren Zeitraum nachweisbar, nicht jedoch, dass Meister Walter eine jede Woche eines jeden Quartals angestellt gewesen wäre. Die beiden einzigen, die keinen Tages- oder Wochenlohn erhielten, waren der Baumeister und der aus den Reihen der Kleriker stammende Finanzverwalter der Hütte.

176 Für das Rechnungsjahr 1314/15 sind keine Zeugnisse überliefert.

ersten Wochen des Sommerquartals ein kundiger Holzfachmann, der das Vertrauen der Auftraggeber genoss, fehlte.

Thomas de Winton gingen mehrere Zimmerleute und einfache Arbeiter zur Hand, letztere sind nur für das Sägen bezahlt worden.¹⁷⁷ Unter den Zimmerleuten befand sich auch ein gewisser Robert de Galmeton, der über einen längeren Zeitraum (1313–22) an der Kathedrale nachweisbar ist. Allerdings wird Robert in den Listen der Wochenlöhne nur selten erwähnt, dafür jedoch in den zusätzlichen Abrechnungen für Werklöhne, so zum Beispiel für das Rechnungsjahr 1316/17, in dem er sich für gefertigte Lehrbögen, wahrscheinlich für die Einwölbung des Chores, auszahlen ließ.¹⁷⁸ Am Ende des Sommerquartals 1317 heißt es dann: „Cost of the bishop's throne (*Custos sedis episcopi*). Paid to Robert de Galmeton and his associate (*socio suo*) for making the bishop's throne at task (*pro factura sedis episcopi ad tascam*) £ 4.“¹⁷⁹

Für den Bischofsthron erhielt Robert wahrscheinlich einen Werkvertrag, der leider nicht überliefert ist. Hervorzuheben ist jedoch, dass der Zimmermann an mehreren Objekten gleichzeitig arbeitete und dass mit der Übergabe das Werk keineswegs

177 Als Beispiel mögen hier die Rechnungen der ersten beiden Wochen dienen: „Cost of timber for the bishop's throne (*Custus meremii ad sedem episcopi*). In wages of Master Thomas de Winton being at Norton and Chudleigh (*Chuddelea*) for the purpose of looking over timber and concerning the felling of timber (*ad providend' merem' et circa merem' prosternend'*) for one week 3s. In wages of William de Membiri carpenter for 3 days 13 ½ d. And Richard de Brugges 10 ½ s. J. de la Wichie 9d. And R. Prodomme 9d. And 2 sawyers 8d. In wages of the said master Thomas for another week 3s. And William Membiri carpenter 2s 3d. And Robert Grop and John Loch 3s 8d. And Richard de Briggis, Walter Unfrey and Alexander de Holecomb 5s 3d, 21d. each. And Thomas Ata Wichie 19d. And J. Prodomme and J. Schere 3s. And 2 sawyers 2s 6d. And 2 sawyers 2s 3d. And one sawyer 15d. And 2 sawyers 20d.“ ERSKINE I (1981), 71.

178 ERSKINE I (1981), 73–75, 79.

179 ERSKINE I (1981), 85. – Dem Eintrag folgt noch ein weiterer, der später ausgestrichen wurde: „And to Nicholas the painter for images 11s“. Der Tabernakel wird von vier Stützen getragen, die als Strebebögen ausgebildet sind. Am Fuße der vier Stützen befinden sich Bildnisse, auf die hier Bezug genommen worden ist. Das Streichen des Eintrags gründet im Modus der Rechnungslegung und bedeutet nicht automatisch, dass die Tätigkeit überhaupt nicht ausgeführt worden ist.

vollendet war. Letzteres geht aus Einträgen der Jahre 1317/18, 1319/20 und 1323/24 hervor. Im Weihnachtsquartal 1317/18 wurden sechs Bildwerke für den Bischofsthron für 32s. abgerechnet.¹⁸⁰ Tatsächlich sind noch sechs Engelsfiguren erhalten, eine mit einem Buch in den Händen, die anderen mit liturgischen Gegenständen zur Ölung und Beweihräucherung. Geht man davon aus, dass, wie sonst üblich, das Material gestellt wurde, so kostete eine Figur im Durchschnitt 64d., also etwas mehr als 5s. Für einen einzelnen Schnitzer, bei einem Wochenlohn von 2s. 6d., würde dies zwei Wochen Arbeit bedeuten. Wenn das Material allerdings nicht gestellt wurde, stand entsprechend weniger Arbeitszeit zur Verfügung. Im Sommerquartal wurden 2 ½ Pfund Bleiweiß zur Grundierung dieser *imagines* eingekauft¹⁸¹ und für das Herbstquartal nach Michaelis 1323 wurde einem Handwerker für das Aufmalen von 250 Buchstaben ein Lohn von 5d. bezahlt.¹⁸² Obwohl man davon ausgehen muss, dass die Rechnungslegung auch hier Lücken aufweist, bleibt dennoch festzuhalten: Das Kapitel beauftragte einen Meister zur Materialauswahl, der jedoch an der Herstellung des Objektes nicht mehr beteiligt war. Robert de Galmeton schuf als Zimmermann den Bischofsstuhl als Kleinarchitektur, allerdings ohne die Figuren, die gemalten Bildnisse und den Schriftzug. Da die Engelsfiguren extra abgerechnet wurden, dürften sie wohl nicht von Roberts Hand gewesen sein. Der ausgestrichene Eintrag zu den gemalten Bildnissen an den Fußenden der Stützen, die einem Maler Nicholas zugeschrieben wurden, verdeutlicht, dass hier mehrere verschiedene Gewerke ohne einen übergeordneten Werkstattzusammenhang an der Arbeit waren. Ob Robert und sein Gehilfe das Werk nach eigener oder fremder Visierung geschaffen haben, muss ebenfalls offen bleiben.

180 „Cost of images for the bishop's throne (*imag' ad sedem episcopi*). For carving 6 images for the bishop's throne (*In vj imagin' talliand' pro sede episcopi*) 32s.” ERSKINE I (1981), 94.

181 „2 ½ lbs of white lead (*albo plumbo*) 10d. for the images of the bishop's throne (*pro ymaginibus sedis episcopi*).” ERSKINE I (1981), 119.

182 „For writing 250 letters around the bishop's throne (*In ij c et di. literis scribendis circa sedem episcopi*) 5d.” ERSKINE I (1981), 147.

Ein zweites vergleichsweise gut dokumentiertes Beispiel ist das Chorgestühl der weitgehend zerstörten ehemaligen königlichen Palastkapelle St. Stephens zu Westminster. Die von Maureen Jurkowski transkribierten und von Tim Ayers herausgegebenen Baurechnungen zur Palastkapelle sind trotz Lücken äußerst aufschlussreich.¹⁸³ Mit Blick auf das Gestühl der Kapelle lassen sich zwei Projekte unterscheiden. Das erste wurde unter der Leitung von William Herland (*carpentarius*) zwischen 1351 und 1353 realisiert. Doch dürfte es vor der Gutachterkommission nicht bestanden haben, weshalb unter dem Kanoniker und *carpentarius* Edmund von St. Andrew ein zweites Gestühl gefertigt wurde. In beiden Fällen waren die Zimmermannsmeister mit der Leitung betraut. William Herland arbeitete bereits unter Meister William Hurley in Westminster. Um 1362/63 wurde er dann zu des Königs Zimmermann („*the king's carpenter*“) in Westminster ernannt. Meister Edmund, Augustinerchorherr, dürfte seine handwerkliche Ausbildung noch vor Eintritt in den geistlichen Stand erhalten haben.¹⁸⁴

Wer für die Entwürfe des Gestühls verantwortlich war, ist nicht überliefert, auch nicht die Anzahl der Stallen, Reihen und sonstigen Merkmale. Auf jeden Fall bestätigen die Abrechnungen unter William Herland, dass hier keine Werkstatt im organisatorischen Sinn existierte, sondern eine temporäre Arbeitsgemeinschaft, in der wechselndes Personal angestellt wurde.¹⁸⁵ In den Rechnungen vom 1. August 1351 bis zum September 1353 werden, außer dem Vorsteher des Projektes, insgesamt 26 *carpentarii* namentlich genannt, einige von ihnen sind langfristiger am Gestühl beschäftigt, andere nur kurzzeitig. Die Anzahl der Werkleute wechselte: in einigen Wochen waren nur drei bis fünf Zim-

183 AYERS 2020. – Die hochentwickelte Rechnungslegung der englischen Krone, die mehrfache Kontrollebenen hat, ermöglicht es oft, fehlenden Zeiten durch Abrechnungen einer anderen Ebene zu ergänzen. Zum System AYERS 2020, 13–26.

184 HARVEY 1987, 142f. (Herland, William), 154f. (Hurley, William), 265 (St. Andrew, Edmund of).

185 No. 41, E101/471/5. AYERS 2020, II, 1225–1236. – Die Rechnungslegung ist die detaillierte von William Herland über Einnahmen und Ausgaben für das Chorgestühl.

mermänner beschäftigt, in einigen bis zu zehn. Für die Monate Juli bis September 1353 wird nur die Anzahl der Werkleute angegeben, nicht aber deren Namen. Für Juli und August wurde in den Rechnungen festgehalten, dass sechs *carpentarii* die Stallen in der Kapelle mit den Paneelen (Dorsalen?) installierten, damit sich sowohl der Thesaurarius als auch andere Mitglieder des königlichen Rates über Form und Aussehen des Gestühls informieren konnten.¹⁸⁶

Im Oktober 1355 wird in den Rechnungen der Kanoniker, Augustinerchorherr und Zimmermann Edmund von St. Andrews erstmals in Zusammenhang mit dem neuen Gestühl für St. Stephens Chapel erwähnt.¹⁸⁷ Sein Stellvertreter (*socio suo*) dürfte John Drax gewesen sein. Für die Arbeit am Gestühl erhält Edmund im September 1362 immer noch Lohn.¹⁸⁸ Die Rechnungen liegen zwar nicht vollständig vor, doch geben die Wochenabrechnungen von Oktober 1355 bis Mai 1356 einen interessanten Einblick in Tätigkeit und Organisationsstruktur. Bis März 1356 arbeiten ca. sechs bis sieben *carpentarii* am Gestühl, wobei nur der Leiter, sein Stellvertreter und William Padington namentlich erwähnt werden. Die anderen *carpentarii* bleiben anonym. Hinzu kommen gelegentlich noch Lehrlinge. Ab Mitte März erhöht sich die Zahl der Werkleute signifikant, in Spitzenzeiten bis zu 18 Personen, einschließlich der Lehrlinge (*apprenticis* 3–4) und der Hilfsarbeiter (*laborariis servientibus* 2).¹⁸⁹ Allerdings bleiben die Werkleute bis auf die bereits genannten Personen weiterhin anonym. In der Berufsbezeichnung erscheinen nun neben den *carpentarii* auch sogenannte *talliatores*, was man wohl am ehesten mit „Schnitzer“ übersetzen kann. Der Begriff taucht ebenfalls bei

186 No. 41, E101/471/5, m. 3: „*Et in vadiis vj carpentariorum remouentium dictos stallos cum framat' [?] in capella predicta ac operancium super levacionem diversorum panellorum pro le reredos dictorum stallorum ad nunciandum et demonstrandum eidem thesaurio et aliis de consilio Regis modum et formam predictorum stallorum vis per {duas} ij septimanas mensibus Julij et Augusti quilibet ipsorum per diem vj d.: xi s.*“ AYERS 2020, II, 1232.

187 No. 46, E 101/471/17. AYERS 2020, II, 1272.

188 No. 54, E 372/207, ROT 40. AYERS 2020, II, 1363.

189 No. 46, E 101/471/17, m. 6. AYERS 2020, II, 1292.

Steinmetzen auf. Er bezieht sich also primär auf die Formgebung, nicht auf das Material, aus dem die Formen herausgearbeitet werden. Die Zunahme von Schnitzarbeiten ist durchaus plausibel, da grundlegende Schreinerarbeiten den Schnitzarbeiten vorausgehen müssen. Allerdings gibt es in den Rechnungen keine durchgehend einheitliche Terminologie in der Charakterisierung der Werkleute, die am Chorgestühl tätig waren. Eine spätere Counter-roll von Adam Chesterfield, die den Zeitraum zwischen Juni 1357 und 1358 abbildet, macht plötzlich alle Mitarbeiter zu *talliatores* und Edmund zu deren Magister. Insgesamt werden 18 Personen genannt, die zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedlich lang am Gestühl gearbeitet haben. Richard atte Lee und Richard Kotel waren bereits am ersten Projekt beteiligt. Hervorzueben ist, dass Richard atte Lee nicht nur als *carpentarius* und *tallliator* in Erscheinung tritt, sondern auch als *cementarius*.¹⁹⁰ Gleiches gilt für William Patrington, wobei dieser relativ gut dokumentiert ist.¹⁹¹

Auf Patringtons Charakterisierung als *cementarius* wurde bereits hingewiesen. Dieser hat verschiedene Steinbildhauerarbeiten für St. Stephens, unter anderem Engelsfiguren für einen Tabernakel, als *cementarius* abgerechnet, und zwar im Werklohn (*ad tascam*). Er erhielt für diese 20 Engel 6 s. 8 d. pro Figur.¹⁹² Als *cementarius* bekam William einen Taglohn von 6 d. Rechnet man diesen auf den Lohn für einen Engel um, so entspräche dies einem Arbeitsvolumen von rund 17 Werktagen, vorausgesetzt das Material wurde gestellt. Für alle 20 Figuren benötigte der Steinmetz, einschließlich der zu berücksichtigenden Feiertage, mehr

190 Richard atte Lee war vom 09. Oktober bis 06. November 1357 für 6 d. pro Tag als *cementarius* beschäftigt. No. 47, E 101/472/05, m. 1. AYERS 2020, II, 1312. – William Patrington erhielt vom 09. April bis 04. Juni 6 d. pro Tag als *cementarius*. No. 47, E 101/472/05, m. 2. AYERS 2020, II, 1314. – Die Bezeichnung *cementarius* kann auch kein Versehen sein, denn beide erscheinen in der Abrechnung in der Rubrik für die Mauerer, Steinmetze und Steinsetzer.

191 HARVEY 1987, 229 (Patrington, William). – AYERS 2020, II, 39.

192 „Et Willelmo de Patryngon cementario pro factura xx angelorum ad standum in tabernaculis capelle ad tascam capienti pro quali ymagine vj s. viij d.: vj li. xiiij s. iiij d.“ No. 40, E 101/471/6, m. 27 d. AYERS 2020, II, 1220.

als ein Jahr. Einige Bildwerke erscheinen aber nur generalisiert in den Rechnungen („*per manus Willelmi de Padryngton' super facturam ymag' pro capella regis Westm*“).¹⁹³ Hier ist auf die Formulierung *per manus* hinzuweisen, die das Werk als eigenhändiges ausweisen soll. William scheint eine Art Soloselbständiger gewesen zu sein, da er auch Steine, aus denen später Skulpturen gefertigt werden sollten, abrechnete. Organisatorisch erscheint dieser jedoch nicht als Teil einer Werkstatt oder Hütte. Ob er als Bildhauer in einer Londoner Zunft eingeschrieben war, bleibt offen.

Verblüffend ist nun seine Tätigkeit unter den *carpentarii* bei der Fertigung des Gestühls für die Palastkapelle St. Stephens zu Westminster. Hier erscheint er in den Wochenabrechnungen ohne Berufsbezeichnung unter den Zimmermännern.¹⁹⁴ In einer Counter-roll wird er als *talliator* bezeichnet und rechnet in einem anderen Abschnitt schließlich elf Bildnisse für das Gestühl („*pro stallis*“) im Werklohn („*ad tascam*“) zu „*viiij s. pro imago*“ ab.¹⁹⁵ In jedem Bildnis stecken 16 Werktage Arbeit, insgesamt ist dies mehr als ein halbes Jahr. Wie schon als Steinmetz ist es hier durchaus üblich gewesen, in verschiedenen Lohnverhältnissen auf ein und derselben Baustelle tätig zu sein.

Die Rechnungen zum Chorgestühl machen deutlich, dass es vor allem *carpentarii* waren, die es erstellten. Die Rechnungen sind zu vage, als dass man William Patryngton definitiv einordnen könnte. Auf jeden Fall war er sowohl im Stein- als auch im Holzbau tätig, wahrscheinlich als Soloselbständiger, der sich nach Belieben verdingte. Er schuf definitiv dreidimensionale figürliche Darstellungen in beiden Materialien. Der Vergleich mit Peter Parler macht aber sehr schnell deutlich, dass es hier keine Anknüpfungspunkte gibt, die These von Parler als Holzbildschnitzer und Schöpfer des Chorgestühls substantiell zu stützen. Zudem zeigen die beruflichen Charakterisierungen von Patryngton in den Rechnungen (*cementarius*, *carpentarius*, *talliator*),

193 No. 40, E 101/471/6, m. 1. AYERS 2020, II, 1126.

194 No. 46, E 101/471/17, m. 6–10. AYERS 2020, II, 1284, 1286, 1288, 1292, 1294, 1296, 1298, 1300, 1302, 1304.

195 No. 47, E 101/472/05, m. 5. AYERS 2020, II, 1321.

dass nicht zwingend von der Bezeichnung der Tätigkeit auf das Werkstück geschlossen werden kann.

Die methodischen Probleme der Interpretation der Schriftquellen werden mit Blick auf die Zünfte besonders deutlich. Die immer noch lesenswerte Arbeit von Hans Huth zu *Künstler und Werkstatt der Spätgotik* zeigt, dass es keineswegs einfach ist, Bildhauer in bestimmten mittelalterlichen Gewerken zu verorten, egal ob sie mit Holz oder Stein gearbeitet haben.¹⁹⁶ Sie waren in den verschiedensten Zünften eingeschrieben, und dies war, wie später noch zu sehen sein wird, auch hin und wieder problematisch.¹⁹⁷ Denn die Entwicklung der Zünfte spiegelt zugleich das Bemühen, Gewerke handwerklich, rechtlich und sozial derart ausgewogen zu organisieren, dass verschiedene Interessen gewahrt oder ausgeglichen und Qualitätsstandards bzw. Arbeitsfelder gesichert wurden.¹⁹⁸ Aber auch die unmittelbare Konkurrenz sollte in einem vertretbaren Rahmen gehalten werden. Die überlieferten Werkverträge demonstrieren Regelungen und Bedürfnisse, die keineswegs den heutigen Vorstellungen vom künstlerischen Schaffen entsprechen.¹⁹⁹ Der ausführende Meister erscheint in diesen oft als Dienstleister, der, wenn es gewünscht wurde, auch nach fremden Vorlagen arbeitete, aber nicht als jemand, der sich im Werk selbst zu verwirklichen suchte. Hinzu kommt, dass viele der in der Retrospektive herausgehobenen Meister zwar handwerklich begnadet, aber innerhalb der Zunft in aller Regel mit der Mehrheit der anonym gebliebenen Werkmeister formal gleichgestellt waren. Was aus der kunsthistorischen Retrospektive besonders irritiert, ist die Tatsache, dass nur sehr wenige Bildhauer – und diese wahrscheinlich auch nicht durchgängig – von der Herstellung anspruchsvoller Werke leben konnten. Adam Krafft († 1509), der Meister des Sakramentshauses zu St. Lorenz in

196 HUTH 1925/1967. – Aus der jüngeren Literatur ist vor allem die Studie von Michael BAXANDALL 1980 zu nennen.

197 Vgl. die große Urkunde zum Zunftstreit in Konstanz von 1490. ROTT 1933/Quellen, 82–88.

198 BAXANDALL 1980, 117–131.

199 Im Anhang bei HUTH 1925, 108–139, sind 24 Werkverträge, die zwischen 1424 und 1533 geschlossen wurden, abgedruckt.

Nürnberg, erhielt 1505 von Hans Imhoff einen Auftrag zur Ausbesserung von Steinstufen.²⁰⁰ Sein Werkstattbetrieb sowie die Erfahrungen aus der zeitgenössische Praxis schienen es notwendig gemacht zu haben, für das Sakramentshaus des Meisters die *eigenhändige* Arbeit im Vertrag auch schriftlich zu fixieren.²⁰¹

Ein Blick in spätmittelalterliche Zeugnisse zeigt, dass die Schnitzer oft in der Zunft der Maler organisiert und bestrebt waren, sich vom einfachen Tischler abzuheben. Die Prager Malerzехe, die sich 1348 ihre Statuten gegeben hat, vereinte zuerst nur Maler (*pictores*) und Glaser (*vitreatores*) in der Form einer Bruderschaft (St. Lukas). Das Zechenbuch gibt Aufschluss darüber, wie sich diese im Laufe der Jahrzehnte langsam rechtlich und organisatorisch zu einer Zunft wandelte. Für die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts sind, wie bereits im vorangegangenen Kapitel diskutiert wurde, einige wenige Namen überliefert. Zwei Namenslisten führen neben den Malern und Glasern auch Schildermacher („*clypeatores*“), Goldschläger („*auripercussores*“), Pergamentmacher („*membranatores*“), zudem werden zwei Bildhauer („*sculptores*“) erwähnt, ein gewisser Wenczeslaus und ein gewisser Petrus.²⁰²

Zu diesen frühen Einträgen gehört auch ein gewisser Nicolaus „*snyczyer*“.²⁰³ Wie problematisch die Begrifflichkeit *sculptor* / *snyczyer* ist, zeigt ein Eintrag aus dem Jahr 1400. In diesem wird ein gewisser Kuncz (Konrad) als „*scultor*“ [sic!] bezeichnet, später jedoch als „*snytyer*“, „*snyczyer*“, „*snyczyer*“ bzw. „*rzezak*“.²⁰⁴ Nach

200 HUTH 1925, 31.

201 „Auch soll der mergenannt meister Adam an solchem werck stettigs verpunden sein mit sein selbs leib zu arbeiten, und zusamt im bestellen vier oder auff das mynst drey gesellen, redlich und kunstlich zu solcher arbeit kunnent, die auch stettigs daran arbeiten und sich sunst keiñß andern wercks oder arbeit untterwintten noch daran machen.“ HUTH 1925, 120–122, hier 121.

202 PATERA/TADRA 1878, 91f.

203 PATERA/TADRA 1878, 68, 92.

204 PATERA/TADRA 1878, 69, 92–96. – Es bedarf noch weiterer systematischer Quellenanalysen, um die sprachlichen Differenzierungen zwischen Bildschnitzer und Bildhauer genauer beschreiben zu können. Aus dem Begriff Bildschnitzer kann nämlich nicht zwingend auf das Material Holz geschlossen werden. Während Adam Krafft im Vertrag von 1493

1400 werden die Gewerke hinter den Namen fast ausschließlich in den beiden Landessprachen Deutsch und Tschechisch angegeben. In diesen Fällen handelt es sich mit ziemlicher Sicherheit um Bildschnitzer. Dies legt auch die Eingliederung derselben in die Malerzunft nahe. Bezogen auf das Prager Chorgestühl und Peter Parler bleibt festzuhalten, dass sich zu jener Zeit, in der das Chorgestühl gefertigt wurde, Bildschnitzer in Prag nachweisen lassen. Die Künstlerhypothese, die die Einheit von Holzbildschnitzer und Steinbildhauer postuliert, den Künstler im Kontext der Zünfte verortet, geht vom zu schaffenden Objekt, dem dreidimensionalen Bildwerk, aus. Im Kontext der Hüttenorganisation dürfte die Spezialisierung im zu bearbeitenden Material den Ausgangspunkt gebildet haben. Es ist deshalb wahrscheinlicher, dass die Bildschnitzer ursprünglich aus den Zimmermännern oder Schreibern (Kistlern) hervorgegangen sind. Für Altäre wie für Chorgestühle bildeten die Schreinerarbeiten die grundlegenden Voraussetzungen. Mit Blick auf die Zünfte lässt sich ihre Einbindung in jene der Maler und Glas(maler) mit dem Aufkommen der opulenter gestalteten Flügelaltäre begründen. Diese wurden immer reicher mit ornamentalem Schnitzwerk, aber auch mit halb- bzw. vollplastischen Figuren ausgestattet. Zudem war es bis zu Riemenschneider üblich, Rahmen, Ornamente und Figuren farbig zu fassen.

Die bereits geäußerte Vermutung, dass Großprojekte wie Chorgestühle nicht von einem einzelnen Meister, sondern von einer Werkstatt in Angriff genommen wurden, wenngleich ein Meister als Unternehmer für den Gesamtauftrag haftete, bestätigen auch spätmittelalterliche Verträge.²⁰⁵ Dabei ist es nicht einmal zwingend, dass der Meister in jedem Fall selbst umfangreich Hand anlegte. Sonst wären Vertragsklauseln, wie bei Adam Krafft kaum nötig geworden. Simon Haider († 1480/81), Leiter ei-

zum Sakramentshaus für St. Lorenz als „*pildhauer*“ bezeichnet wird, weist ein Vertrag von 1516 Meister Ludwig Juppe über die Errichtung des Grabmals für Wilhelm II. in Marburg diesen als „*bildschnitzer*“ aus, der jedoch „*ein grab von steinwerck*“ schaffen sollte. HUTH 1925, 120, Nr. X; 134, Nr. XVIII.

205 SACHS 1964, 21–28.

ner großen Schreinerei und Schnitzwerkstatt in Konstanz, wurde in den Urkunden als „*Tischmacher*“ bezeichnet²⁰⁶ und Jörg Syrlin d. Ä. (†1491), der als Schöpfer des Ulmer Chorgestühls gilt, führte die Berufsbezeichnung „*Schreiner*“, die unter Kunsthistorikern für viel Interpretationsspielraum gesorgt hat.²⁰⁷ Denn ein großer Werkstattbetrieb erlaubte und förderte zugleich die Spezialisierung Einzelner, aber auch den Ankauf von Spezialleistungen, die nicht von der Werkstatt selbst ausgeführt werden konnten, die aber letztlich durch ihr Gütesiegel mitverantwortet werden mussten. Ein eindrucksvolles Beispiel für eine derartige Praxis ist der eben erwähnte Tischler Simon Haider. Auf der in seinem Atelier gefertigten und mit viel Reliefschmuck versehenen Konstanzer Domtür steht zu lesen: „*Simon Haider artifex me fecit*“ (Abb. 16). Hans Rott stellte fest, dass die Inschrift erst mit den Ergänzungen, die *nach* Haiders Tod im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts erfolgten, angebracht worden ist. Sowohl der hervorragende „*bildhower*“,²⁰⁸ Schwager und Werkstattherbe Heinrich Iselin († 1513), als auch Haiders Sohn Hans († 1519), „*tischmacher*“²⁰⁹ und Ratsherr, so Rotts These, hätten mit dieser Inschrift nicht nur den im Zunftstreit von 1490 stark attackierten Werkstattbegründer posthum geehrt, sondern auch öffentlich et-

206 ROTT 1933/Quellen, 73.

207 Die Urkunde zur Erstellung des Chorgestühls ist abgedruckt in BAZING/VEESENMEYER 1890, 104, Nr. 236. – Der Eintrag aus den Wochenrechnungen des Ulmer Münsters findet sich bei PRESSEL 1877, 133f. – Wilhelm Vöge kämpfte, wortgewaltig wie er war, gegen die Anonymisierung und versuchte, der zersetzenden Stilkritik mit einer gestalten-den zu begegnen, um auf diese Weise Syrlin als Werkmeister zu rehabilitieren (VÖGE 1950, 12f.). Für die jüngere Forschung scheint dies kein Thema mehr zu sein. David Gropp schließt aus dem Werkvertrag: „*Er [Syrlin] ist also nicht nur durch die dreifache wiederholte Signatur als Schöpfer sicher beurkundet, sondern auch durch den erhaltenen Vertrag, der allein mit ihm abgeschlossen wurde. Syrlin wurde in ihm zwar ausdrücklich als Schreiner angesprochen, bekam aber das gesamte Gestühl ohne Einschränkung, also einschließlich der Skulpturen, verdingt.*“ GROPP 1999, 13.

208 Zur Werkstatt und Türinschrift ROTT 1933/Text, 100–104; zu Iselin ROTT 1933/Quellen, 77–80.

209 Zur Familie Haider ROTT 1933/Quellen, 73–76.



Abb. 16 Konstanz, Münster, Westportal, hl. Pelagius und Signatur
(Foto: J. Rüffer)

was für die Wiederherstellung der Familienehre getan. In diesem Zunftstreit wurde unter anderem Simon Haider nicht nur vorgeworfen, dass er für das Weingartner Chorgestühl den Bildschnitzer Heinrich Iselin unberechtigtweise engagiert hat – Haider hätte laut Auftrag das Werk selbst ausführen müssen –, vielmehr sind seine bildschnitzerischen Fähigkeiten gänzlich bezweifelt worden. So heißt es in einem Dokument zum Zunftstreit:

„Daß sy [u. a. Simon Haider] aber dehain bild geschnitten habint, das enhaben sy nit, dann sy habint das nit kunnen. [...] Aber als antzogen werd maister Symon Haider sälig und Hans sin sun, dass die ouch bildhower gesellen bestellt habint, da habint dieselben ain werch zu Wingarten gemacht, aber nit bild gehowen, sunder dem Yselin, ihrem tochterman und schwager by hundert guldin geben, inen bild ze schniden. Werin sy nun ain bildhower und tischmacher gesin, so hetten sy im das nit bedörfen geben, sunder selbs gemacht; sy kunnit aber das nit.“²¹⁰

210 ROTT 1933/Quellen, 85.

Die spätmittelalterliche Werkstattpraxis der Bildschnitzer für die Herstellung von Chorgestühlen lässt sich mit Sachs wie folgt zusammenfassen:

*„Der Meister bekam das thematische Programm und mitunter ein Vorbild für Form und Aufbau genannt. Er lieferte daraufhin eine ‚Visierung‘ und fertigte schließlich ein Probestück an, das manchmal der Levitensitz war. Dann erfolgte die Ausführung des gesamten Gestühls, die sich bei größeren Werken wohl über ein bis zwei oder mehrere Jahre erstrecken konnten.“*²¹¹

Hinzuzufügen ist, dass man sich je nach eigenen Kompetenzen die noch fehlenden Fertigkeiten hinzukaufte. Es konnte jedoch auch eine temporäre objektgebundene Werkstattgemeinschaft gegründet werden, wie es sich an einigen Werkverträgen der Goldschmiede zeigen lässt.²¹² Simon Haider gründete wohl erst eine derartige Werkgemeinschaft, verheiratete aber dann seine Tochter mit dem Bildschnitzer Heinrich Iselin, so dass dieser reguläres Mitglied im Familienbetrieb wurde.

Im 13. Jahrhundert beginnen die Chorgestühle in ihrer Gestaltung anspruchsvoller zu werden. Beispiele aus dem Skizzenbuch des Villard de Honnecourt (um 1220/30) zeigen, dass diese Gestaltungsaufgabe durchaus Aufmerksamkeit erzielte (Abb. 17).²¹³ Der kreative Eigenanteil eines Meisters ist jedoch immer konkret zu bestimmen, da die Auftraggeber, wie aus vielen Werkverträgen ersichtlich ist, oftmals recht genaue Vorstellungen davon hatten, wie das Werk aussehen sollte. Eines der wenigen frühen Beispiele (um 1302) für einen Vertrag zu einem Chorgestühl ist im Staatsarchiv Bern überliefert.²¹⁴ Der Konvent des Predigerordens schloss mit dem Zimmermann Rudolf einen Vertrag zur Errichtung von sogenannten „*zwifaltigen*“ Stühlen aus

211 SACHS 1964, 23.

212 CLAUSSEN 1978.

213 BARNES 2009, 179–181f., 186f., 27v, 29r.

214 *Liber redituum conventus praedicatorum* 1438, f. 183. Ediert in: Fontes Rerum Bernensium 1889, 112f., Nr. 100. – Der Herausgeber weist darauf hin, dass die im Text gegebene Datierung auf einem Abschreibfehler beruhen muss, da der hierin erwähnte Schultheiß Lorenz Münzer erstmalig 1302 erwähnt wird.

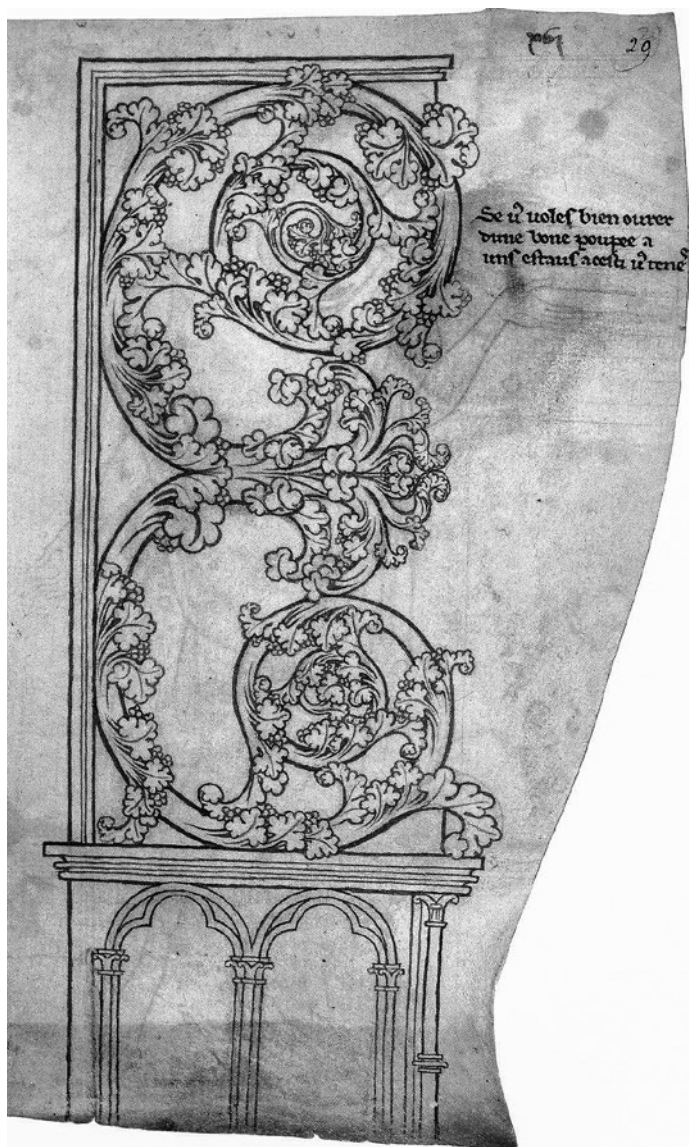


Abb. 17 Villard de Honnecourt, Portfolio, BnF, ms fr. 19093, f. 29r
(ex: BARNES 2009, Color Plate 60)

Eichenholz für ihren Kirchenchor. Das Gestühl war jedoch nach dem Vorbild ihrer Brüder in Freiburg im Breisgau zu arbeiten.²¹⁵

Die Ausstattung des Chores mit Sitzmöbeln für das Kathedraalkapitel und den Erzbischof von St. Veit gehörte zu den wichtigsten baugebundenen Aufgaben. In seiner Eigenschaft als Leiter der Dom-*fabrica* hatte Peter Parler auch die Aufgabe, den Bau des Chorgestühls, des Dreisitzes und des Bischofsthrones zu beaufsichtigen. Inwieweit und in welchem Umfang er an einer Visierung für die Objekte beteiligt war, entzieht sich unserer Kenntnis. Es ist die Hypothese vom Künstlergenie, die den Einfluss erzwingt. Das Chorgestühl als Parlers eigenhändiges Werk zu betrachten, wie es immer noch vereinzelt angenommen wird, kann mit dem Text der Triforiumsinschrift allein nicht hinreichend begründet werden. Der Bischofsthron von Exeter, der im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts entstand, zeigt, dass an einem dem Chorgestühl vergleichbaren Werk mehrere Personen ohne einen übergeordneten Werkstattzwang zusammenarbeiten konnten. Darüber hinaus bestand die Hauptarbeit an Chorgestühlen im Bau der Sitze, die von Schreibern oder Kistlern erledigt wurde. Will man Meister, die außerhalb der Hüttenorganisation standen, ausschließen – wozu es keinerlei Gründe gibt –, dann scheint es im Kontext der Bauhütten näher zu liegen, dass die Handwerker, die die Sitzmöbel bauten, aus dem Zimmermannshandwerk hervorgegangen sind. Es spricht generell zudem nichts dagegen, dass für die vegetabilen und figürlichen Arbeiten externe Bildschnitzer beauftragt wurden. Während innerhalb des Baugewerbes an Großbaustellen die Ausbildung in der Steinbearbeitung vom Mauererhandwerk über das Steinmetzhandwerk zum Steinbildhauer oder Baumeister führte, dürfte die Ausbildung im Bereich der Holzbearbeitung vom Zimmermann über den Schreiner zum Bildschnitzer erfolgt sein. Die städtischen Zünfte hingegen waren anders organisiert und in großen Städten sehr, in kleineren viel weniger spezialisiert. Die Zuordnung von Bildschnitzern, die Bildwerke jeder Art, ob Hochrelief, Objekt

215 „[...] das er úns sol machen zwifaltig stu(e)l in únsrem kor von eichnem holtze [...], in der wis und in aller form als únser bru(e)der stu(e)le zu Fribourg in Brisgo(v)w gemacht sint.“ *Fontes Rerum Bernensium* 1889, 112.

gebunden oder Freiskulptur, schufen, zur Malerzunft, zeigt, dass der gemeinsame Nenner hier nicht das Material war, sondern das Produkt (Bildwerk). Zudem wurden die meisten dieser Bildwerke von Fassmalern gefasst, die wiederum durch ihren Beruf eine besondere Affinität zur Malerzunft hatten.

V. Resümee

Wenn auch die vorliegende Untersuchung den letzten Zweifel nicht ausräumen kann, so zeigt sie zumindest, dass viel mehr gegen die These des Architekten-Bildhauers spricht als dafür. Bereits die Triforiumsinschrift lässt neben der allgemein akzeptierten Interpretation noch zwei andere Lesarten zu: Peter als Heinrichs Parlier sowie Heinrich Parlier oder Parler. Dass Heinrich bereits den Familiennamen „Parler“ trug, ist mit Blick auf andere Quellen auszuschließen. Es zeigt sich vielmehr, dass der Familienname „Parler“ erst mit dem Prager Baumeister Peter einsetzt. Darüber hinaus stellt die Annahme der Identität des Meisters Peter im Rechnungsbuch von St. Veit (Grabtumba) mit dem Werkmeister Peter Parler nur eine von mehreren gleichberechtigten Interpretationen dar. Die Zuschreibung des Chorgestühls bleibt eine kunsthistorische Fiktion. Stilkritische Untersuchungen müssen mit Annahmen operieren, die wiederum selbst reine Setzung bleiben. Darüber hinaus bedürfte es eines strukturellen Stilbegriffs, um von der vermuteten Grabskulptur andere figürliche Darstellungen ableiten zu können. Hinzu kommt, dass grundlegende sozialhistorische Gegebenheiten im Handwerk und Baugewerbe kaum näher untersucht werden. Der Rechnungseintrag lässt es offen, ob Meister Peter die Grabtumba selbst gefertigt hat, ob sie unter seiner Leitung von anderen Steinmetzen gearbeitet wurde oder ob er diesen Auftrag in Kommission abgewickelt hat.

In summa beruht die Architekten-Bildhauer-These weniger auf der Rekonstruktion historisch verifizierbarer Tatsachen, sie ist vor allem eine Konstruktion der Kunsthistoriografie, die sich bemühte und zum Teil immer noch bemüht, den für das Mittelalter so vermissten genialen Künstler wenigsten in Einzelfällen aus der Anonymität hervortreten zu lassen. Methodisch problematisch sind zudem die schwammigen Begriffe des „Parleri-

schen“, der „Parler-Plastik“ oder der „Parlerschule“ in Bezug auf die Bildhauerei. Pinder trieb dies bis zur Aporie, dass zwar „*kein Parler je bildnerisch selbst tätig war*“, dass es aber dennoch „*eine Art von Parlerschule gegeben haben*“ müsse.²¹⁶

Das eigentlich bemerkenswerte an der These vom Architekten-Bildhauer ist die Tatsache, dass die vage Interpretation nicht dazu geführt hat, die vielen dunklen bzw. grauen Zonen in der Historie des Spätmittelalters durch vergleichende, interdisziplinär angelegte Studien aufzuhellen. Es scheint fast so, als erschleiche einige Meister der Zunft das dumpfe Gefühl, damit die Väter vom Sockel zu stoßen und die im System der großen Erzählung integrierten und gebändigten Unsicherheitsfaktoren ins Chaos zu entlassen. Mit Blick auf die Gestaltung der Architektur und die dafür gefertigte Bauskulptur sakraler Großbaustellen des Spätmittelalters bedient sich die Kunstgeschichte, zuweilen bis heute, einer relativ einseitigen Interpretation, jedoch mit der Maßgabe, dass davon abweichende Narrative nur zulässig sind, wenn sie mit historischen Fakten aufwarten können, während das eigene Narrativ aufgrund der anerkannten Methode dieser nicht zwingend bedürfe. Ging die ältere Forschung noch von fest organisierten Hütten aus, die mit ihrem Werkmeister zur nächsten Baustelle weiterzogen, versucht die jüngere Forschung gestalterische Faktoren durch wandernde Gesellen bzw. Meister zu erklären, wobei der Werkmeister im Zweifelsfall nicht nur auf architektonischem Gebiet, sondern auch im Bereich des Bildhauerischen kompetent gewesen sei. Hier werden spätmittelalterliche Ausnahmen retrospektiv zur Regel. Im Zuge dieser Studie haben sich jedoch mit Blick auf die bildhauerischen Fähigkeiten innerhalb der Steinmetzen Pfade aufgetan, die in größer angelegten, interdisziplinären Forschungsprojekten verfolgt werden müssten. Denn es zeigte sich sehr schnell, dass es noch viele archivalische Quellen gibt, die wissenschaftlich zu erschließen sind. Allerdings sind Archivrecherchen mühsam, zeitaufwendig und nicht zwingend von Erfolg gekrönt.

Die spätmittelalterlichen sakralen Großbauten in Straßburg, Köln, Ulm, Freiburg, Basel, Bern, Regensburg, Prag oder Wien entstanden innerhalb prosperierender Städte, die in jener Zeit mit den Zünften für eine neue organisatorische Form von Handwerk, Gewerbe und Handel sorgten. Gleichzeitig begann sich jedoch auch das Amt eines Stadtbaumeisters zu etablieren. Für jene sakralen Großbauten, die wie in Straßburg, Freiburg, Ulm und Bern vor allem unter kommunaler Aufsicht entstanden, aber auch für die anderen sind die Wechselbeziehungen zwischen Bauamt, Hütte und Zunft von großem Interesse. Städtische Steinmetze konnten nicht nur für die Bauhütte Arbeiten übernehmen, sondern es konnten auch umgekehrt Mitglieder der Hütte Arbeiten im städtischen Auftrag ausführen. Das Verhältnis von Zunft und Hütte wird zwar in kunsthistorischen Arbeiten diskutiert, ist aber bisher nicht auf einer breiten Materialbasis erforscht worden.²¹⁷ Pinders stilkritische Argumentation erkannte bereits an, dass für die mittelalterliche Skulptur jener Schöpfer typ fehle, der als Person hervortrete und aus seiner Vorstellung heraus schaffe. Dennoch erkannte er historisch und formenbedingte Zusammenhänge an, die er unter dem numinosen Begriff der „plastischen Kraft“ zusammenfasste.²¹⁸ Er unterschied zwei Formengelegenheiten – „Plastik für einen festen Ort und bewegliche Plastik“ –, denen er „zwei Arbeitsformen“ zuordnete: „die Hütte und die Zunft“.²¹⁹ Die Differenz zwischen Hütte und Zunft entsprang vor allem einer ideen- und formgeschichtlichen Hypothese, nicht einer Recherche historisch begründeter Arbeitsformen. Für Pinder stellte die Hütte den eigentlichen mittelalterlichen Schaffensprozess dar, der, stark verallgemeinert, vor

217 Arbeiten wie die von Gerhard FOUQUET 1999 zu Basel oder von Roland GERBER 1994 und Richard NĚMEC 2019 zu Bern bilden eine erste Grundlage, um die personalen Verflechtungen zwischen kommunalem Bauwesen, den bauhandwerklichen Zünften und den großen Münsterbaustellen genauer zu untersuchen. Auch für Wien dürfte die Aufarbeitung der Archivalien zum Stephansdom durch Barbara Schedl einiges an aussagekräftigen Quellen zu den Wechselwirkungen zwischen Hütte und Zunft bereithalten.

218 PINDER 1924, 10f.

219 PINDER 1924, 12.

allem ein genossenschaftlicher war, während die Zunft „die einzelnen denkenden, einzeln schaffenden Meister der Spätzeit, die modernen Künstler“ in sich birgt.²²⁰ Die Koexistenz dieser zwei handwerklichen Organisationsformen bedeutete natürlich auch, dass es einen Austausch und dass es Wechselwirkungen gegeben haben musste. Diese werden aber nur auf Grundlage der Formen diskutiert. Im Wettstreit siegte bei Pinder schließlich die Zunft über die Hütte.²²¹

Barbara Schock-Werner kritisiert zurecht die einst von Friedrich Janner konstruierte Feindschaft zwischen den städtischen Zünften und den Bauhütten.²²² Gerade in Zusammenhang mit dem Bau der großen städtischen Pfarrkirchen wird deutlich, dass der städtische Rat nicht nur Bauherr war, sondern auch die Aufsicht über die Zünfte und die Bauhütte hatte. Schock-Werner geht des Weiteren davon aus, dass Arbeitsleistungen, die die Hütte nicht aus sich selbst heraus erbringen konnte, von Meistern der städtischen Zünfte eingekauft wurden. Allerdings beschränkt sie dies auf Gewerbe wie das der Schmiede, Schlosser, Maler und Maurer. Sie weist schließlich auch darauf hin, dass Steinmetzen der Bauhütte zugleich in den städtischen Zünften organisiert sein konnten (u. a. in Regensburg, Bern) und dass Münsterbaumeister, wurden sie vom Rat angestellt, städtische Bauaufgaben bei Bedarf zu übernehmen hatten (u. a. in Freiburg/B.).

Die These vom Architekten-Bildhauer gibt Anlass, über die bildhauerischen Arbeiten an spätmittelalterlichen Großbaustellen quellenkritisch neu nachzudenken. Im Kontext dieser Studie wurde deutlich, dass die wenigen hier konsultierten spätmittelalterlichen Handwerksordnungen und Hüttenordnungen der Steinmetzen die Bildhauerei nicht eigens thematisieren. Mehr noch, die erst spät überlieferten Meisterprüfungen fragen vor al-

220 PINDER 1924, 18.

221 „Die Bauhütten entlassen gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts die Steinmetzen; der Hüttensteinmetz sinkt zum vorbereitenden Gehilfen des freien ‚Bildhauers‘. Die Hütte selbst erzeugt nur mehr Architekturteile, die Plastik bezieht sie schließlich vom ‚Schnitzer‘, dessen Technik der weiche Sandstein auch entgegenkommt. [...] Im ganzen muß diese Auffassung richtig sein, da sie durch die Formen bestätigt wird.“ PINDER 1924, 21.

222 SCHOCK-WERNER 1978/III, 64. – JANNER 1876, 35–55.

lem architektonisch-konzeptionelles Denken ab (Proportionen, Dimensionen, Kreuzgewölbe, Schnegg etc.), bildhauerische Aufgaben werden auch mit Blick auf die Visierungen nicht verlangt. Daraus ergibt sich die Frage, ob nicht im Spätmittelalter bildhauerische Aufgaben im strengen Sinn von Spezialisten übernommen worden sind, die nicht zwingend ihre bildhauerische Arbeit in den Hütten erlernt haben mussten, sondern auch im Kontext der städtischen Zünfte, oder sogar als Einzelunternehmer auftraten. Aus englischen Baurechnungen ist ersichtlich, dass bildhauerische Arbeiten an externe Meister oder Werkstätten vergeben worden sind. Andererseits zeigen einige Rechnungen auch, dass einzelne Werkleute an einem größeren Werk arbeiteten, ohne dass daraus ein Werkstattzusammenhang, im Sinne einer hierarchischen Organisationsstruktur abzuleiten wäre. Es ist deshalb wichtig, aus den zur Verfügung stehenden Archivalien, die Arbeitsaufgaben von Steinmetzen zu recherchieren, die sowohl Mitglied der Steinmetzbruderschaft als auch einer städtischen Zunft sein konnten. Des Weiteren ist zu ergründen, inwieweit Steinmetzen der Hütte auch Aufträge von außerhalb annehmen durften und welche das waren bzw. ob Steinmetze ohne Hüttenzugehörigkeit im Werkvertrag für die Hütte tätig wurden – und all dies mit einer besonderen Aufmerksamkeit für bildhauerische Arbeiten.

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) 1508.“

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 lapicide 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. – BOROVSKEÝ 1999, 39.

7 Datierter Nachtrag im Brünner Lösungsbuch von 1477: AMB, 1/3, Nr. 9, fol. 104v. – Vgl. auch den Eintrag im 1509 angelegten neuen Lösungsbuch: 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. Brunn 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 Nahaufnahme 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 Bergwerkunternehmers 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 Testamentes 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 Endrődi)

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 „*etlicheinn 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, VII f. – Wiederabgedruckt in OETTINGER 1951, 100 f.

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 rechts-historischer 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 arbait 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 Gottsleichnamsbruderschaft 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 Brunn:

Das gesicherte architektonische Œuvre

Brunn

Jakobskirche. – Die 1502 datierte Bauinschrift der Brünner 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. ENDRÖDI 2018/II.

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

42 Ausst.-Kat. Brunn 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 Strebebögen, 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 größtenteils aus Backstein gemauerte, aus drei Torbauten bestehende Barbakane.⁴⁵ Die Baugeschichte des ganzen Komplexes lässt sich nicht mehr nachvollziehen, nur das großzügige Haupteinportal 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 Museum 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 aufgefundenen 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 Barbarakapelle, 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. ENDRÖDI 2006, 71, Anm. 48. – Kürzlich auch MIČKOVÁ 2020.

nen unregelmäßigen Grundriss, in den die für einfache Rechtecke erdachten Gewölbefiguren 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 Öchls 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 Frühdatering 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 Eleemosynariuskapelle 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 nahestehenden 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 „*lapi-cida*“. 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 ENDRÖDI 2016, 88–96.

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

78 VÖGE 1927, 31. – Zum Hintergrund dieser Aussage ENDRÖDI 2016, 85–88; zu den Voraussetzungen dieses Charakterbildes in der früheren Pilgram-Rezeption ENDRÖDI 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 ausgeufener 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 Brünner 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 Kunsthause 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 Brünner, 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 Stephans-
dom, 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 Brunn, Mährische Galerie, hl. Andreas aus der Augustinereremitenkirche St. Thomas in Brunn, um 1520
(Foto: Brunn, 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. Selmezbánya) 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 Figurenkonsole 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 Eleemosynarius 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. Szlatvin; 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. ENDRŐDI). – Eine hinreichende Erklärung für diesen Befund steht noch aus.

92 GLATZ 1984, 260–262.

93 Antal Kampis 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. ENDRŐDI). – 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 Eleemosynariuskonsole. 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 Figurenschmuck 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 konfuse 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 einstechen. 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 Brunn, 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 Brunn 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 Brünner 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 Brunn, 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 Brünner Figuren sind eher mit den entsprechenden Details der Passionsreliefs verwandt. Die Mimik der Ratsherren ist eindi-

gehören der Sammlung der Moravská galerie und sind gegenwärtig im Brünner 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 Brunn, 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 Unterkiefers 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 Brünner 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 Brünner 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 Brünner 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 irrthümlich als Ton (Lehm) bestimmten Material des Reliefs auf die Auftragegeberrolle 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 Auftragegeberrolle 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, Filialkirche 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 Ädikularahmen 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)

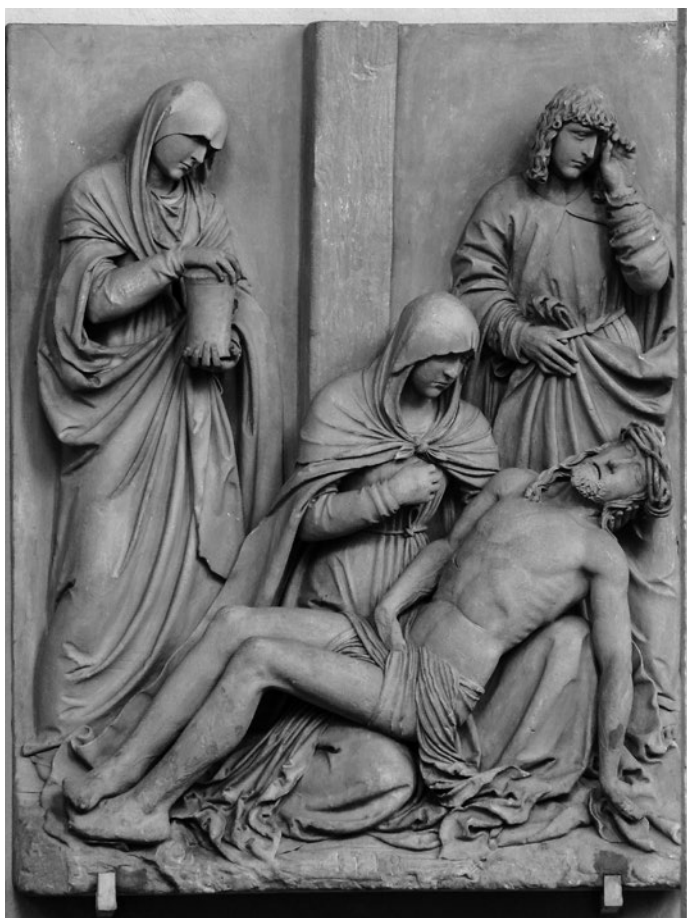


Abb. 19 Brunn, Pfarrkirche St. Jakob, Beweinung Christi, datiert 1518
(Foto: G. Endrődi)

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.

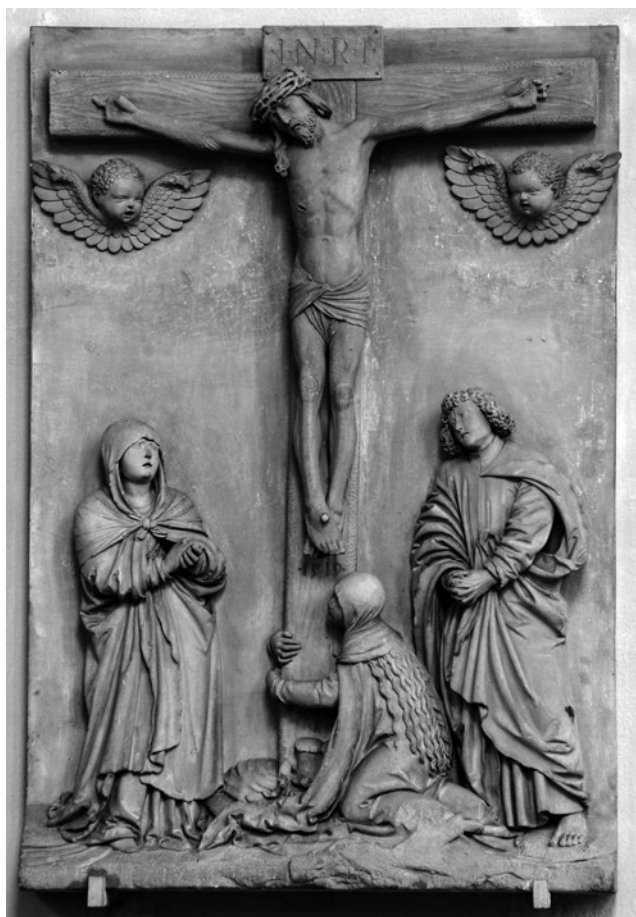


Abb. 20 Brunn, Pfarrkirche St. Jakob, Kreuzigung Christi, datiert 1519 (Foto: G. Endrődi)

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 Künstlurname 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 eingenistet.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 Requisit 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 Oberkör-

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 Kaltenmarckter-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 sammelnd drängen, 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 *Ceuvre* 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 *Ceuvres* 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 *Ceuvres* 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 Domini¹²⁵ 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 Verkündigungsenkel 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 zusammenzuschließen, 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 Verkündigungseengel 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. Endrődi)



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 aufgebogenen 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. Endrődi)

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 Kanzel-
korb (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 Faltengraben haben folglich zungenförmige, elastische Umriss. Diese Beschreibung passt ebenso auf die bisher bekannten Werke des Meisters MT. Man kann Johannes Ev. am Kaltenmarckter-Epith, 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 Parallele 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 Kaltenmarckter-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 gerillte Locken, die



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



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

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 humoral-pathologischen 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. Endrődi)

erkannten Werken des Meisters MT nur der Kopf Kaltenmarkters 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, korpusculierten 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 Stifterpaares 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 Brunn, Mährische Galerie, Heimsuchung Mariä, um 1520
(Foto: Brunn, Moravská galerie)

Das Heimsuchungsrelief in der Moravská galerie zu Brunn. – 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 Brünner 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 festgelegt.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 bescheidenen 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.

Literatur

A

- ACETO, Francesco u. a. (Bearbb.): *Chantiers médiévaux*. Paris 1996 (Présence de l'art 2).
- ALBERT, Peter P.: Urkunden und Regesten zur Geschichte des Freiburger Münsters. In: *Freiburger Münsterblätter* 5 (1909), 23–42.
- ALBRECHT, Stephan / BREITLING, Stefan / DREWELLO, Rainer (Hgg.): *Das Kirchenportal im Mittelalter*. Petersberg b. Fulda 2019.
- ASCHBACH, Joseph von: *Geschichte der Wiener Universität*, Bd. 2. Die Wiener Universität und ihre Humanisten im Zeitalter Kaiser Maximilians. Wien 1877.
- AUGUSTYN, Wolfgang / SÖDING, Ulrich (Hgg.): *Dialog – Transfer – Konflikt. Künstlerische Wechselbeziehungen im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*. Passau 2014 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 33).
- [Ausst.-Kat. Augsburg 1965]: *Ausst.-Kat. Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik*. Augsburg 1965.
- [Ausst.-Kat. Brünn 1935]: *Ausst.-Kat. Výstava gotického umění na Moravě a ve Slezsku [Ausstellung gotischer Kunst in Mähren und in Schlesien]*. Brünn, Zemské museum, 31.10.1935–31. 3.1936. Brno 1935.
- [Ausst.-Kat. Brünn 1999]: *Ausst.-Kat. Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550 [Von der Gotik zur Renaissance. Künstlerische Kultur in Mähren und Schlesien 1400–1550]*, Bd. 2. Hg. von Kaliopi CHAMONIKOLA. Brünn, Moravská galerie, 14.10.1999–27. 2.2000. Brno 1999.
- [Ausst.-Kat. Brünn 2009]: *Ausst.-Kat. Zdaleka i zblízka. Středověké importy v moravských a slezských sbírkách. – From far and near. Medieval imports in Moravian and Silesian collections*. Hg. von Kaliopi CHAMONIKOLÁ, Bearb. v. ders. und Tomáš BERGER. Brünn, Moravská galerie, 30.10.2009–7. 2.2010. Brno 2009.
- [Ausst.-Kat. Frankfurt/M. 2011]: *Ausst.-Kat. Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des Späten Mittelalters*. Hg. von Stefan ROLLER. Frankfurt/M., Liebieghaus Skulpturensammlung, 27.10.2011– 4. 3.2012; Straßburg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, 30. 3.–8. 7.2012. Petersberg b. Fulda 2011.
- [Ausst.-Kat. Frauenberg 1965]: *Ausst.-Kat. Jihočeská pozdní gotika 1450–1530 [Südböhmische Spätgotik 1450–1530]*. Frauenberg / Hluboká nad Vltavou, Alšová jihočeská galerie, 1965. Hluboká nad Vltavou 1965.
- [Ausst.-Kat. Heilbronn 2002]: *Ausst.-Kat. Hans Seyfer. Bildhauer an Neckar und Rhein um 1500*. Hg. von Andreas PFEIFFER und Karl HALBAUER. Heilbronn, Städtische Museen, Skulpturen-Museum,

- und Heilbronn, Kilianskirche, 29.11.2002–26. 1.2003. Heilbronn 2002 (Heilbronner Museumskatalog 105).
- [Ausst.-Kat. Köln 1972]: Ausst.-Kat. Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400, Band 1. Hg. von Anton LEGNER. Köln, Schnütgen-Museum (Kunsthalle) 14. 5.–23. 7.1972. 4. verb. Aufl. Köln 1972. – Band 2. Berichte, Beiträge und Forschungen zum Themenkreis der Ausstellung und des Katalogs. Köln 1973.
- [Ausst.-Kat. Köln 1978]: Ausst.-Kat. Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Hg. von Anton LEGNER. 3 Bde. Köln 1978.
- [Ausst.-Kat. Köln 1978, Kolloquiumsband 1980]: Ausst.-Kat. Die Parler und der Schöne Stil. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Das internationale Kolloquium vom 5. bis zum 12. März 1979 anlässlich der Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln. Hg. von Anton LEGNER. Köln 1980.
- [Ausst.-Kat. Köln 1978, Resultatband 1980]: Ausst.-Kat. Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Hg. von Anton LEGNER. Resultatband zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln. Köln 1980.
- [Ausst.-Kat. München 2006]: Ausst.-Kat. Conrat Meit. Bildhauer der Renaissance. „desgleichen ich kein gesehen...“. Hg. von Renate EIKELMANN, mit Beiträgen von Jens Ludwig BURK u. a. München, Bayerisches Nationalmuseum, 1.12.2006–18. 3.2007. München 2006.
- [Ausst.-Kat. Naumburg 2011]: Ausst.-Kat. Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen. Hg. von Hartmut KROHM und Holger KUNDE. Naumburg, 29. 6.–2.11.2011, Landesausstellung Sachsen-Anhalt. 2 Bde. Petersberg b. Fulda 2011.
- [Ausst.-Kat. Naumburg 2012]: Ausst.-Kat. Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen. Hg. von Hartmut KROHM und Holger KUNDE. Naumburg, 29. 6.–2.11.2011, Landesausstellung Sachsen-Anhalt. Bd. 3. Forschungen und Beiträge zum internationalen wissenschaftlichen Kolloquium in Naumburg vom 5. bis 8. Oktober 2011. Petersberg b. Fulda 2012 (Schriftenreihe der Vereinigten Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstifts Zeitz).
- [Ausst.-Kat. Prag 2002]: Ausst.-Kat. Těšínská Madona a vzácné sochy Petra Parleře / Die Teschener Madonna und wertvolle Statuen von Peter Parler. Hg. von Helena DÁŇOVÁ und Ivo HLOBIL. Prag, Národní Galerie v. Praze, 2002–04. Praha 2002.
- [Ausst.-Kat. Prag 2006]: Ausst.-Kat. Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437. Hg. von Jiří FAJT unter Mitwirkung von Markus HÖRSCH und Andrea LANGER. Prager Burg, 15.2.–21.5.2006. München / Berlin 2006. – Tschechische Ausgabe Praha 2006.

- [Ausst.-Kat. Pressburg 1999]: Ausst.-Kat. Gotické umenie z bratislavských zbierok [Gotische Kunst aus Pressburger Sammlungen]. Hg. von Anton C. GLATZ. Pressburg, Mestské múzeum, 1999. Bratislava 1999.
- [Ausst.-Kat. Pressburg 2003]: Ausst.-Kat. Gotika [Gotik]. Hg. von Dušan BURAN. Pressburg, Slovenská národná galéria, 21.11.2003–21. 3.2004. Bratislava 2003 (Dejiny slovenského výtvarného umenia).
- [Ausst.-Kat. Straßburg 1989]: Ausst.-Kat. Les bâtisseurs des cathédrales. Hg. von Roland RECHT. Straßburg, Musées de la ville de Strasbourg (Musée de l'Oeuvre Notre-Dame), 1989. Strasbourg 1989.
- [Ausst.-Kat. Stuttgart 1977]: Ausst.-Kat. Die Zeit der Staufer. Geschichte, Kunst, Kultur. Stuttgart, Württ. Landesmuseum 26. 3.– 5. 6.1977. 4 Bde. Stuttgart 1977.
- [Ausst.-Kat. Stuttgart, Supplement 1979]: Ausst.-Kat. Die Zeit der Staufer, Bd. V. Supplement: Vorträge und Forschungen. Stuttgart 1979.
- [Ausst.-Kat. Ulm 1997]: Ausst.-Kat. Hans Multscher. Bildhauer der Spätgotik in Ulm. Eine Ausstellung des Ulmer Museums und des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart, 7. 9.–16.11.1997. Ulm 1997.
- [Ausst.-Kat. Wien 1988]: Ausst.-Kat. St. Michael. Stadtpfarrkirche und Künstlerpfarre in Wien 1288–1988. Hg. von Karl ALBRECHT-WEINBERGER. Wien, Historisches Museum der Stadt Wien, 26. 5.– 2.10.1988. Wien 1988 (Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien 113).
- AYERS, Tim (Hg.): The Fabric Accounts of St Stephen's Chapel, Westminster, 1292–1396. Transcriptions and translations by Maureen JURKOWSKI. 2 Bde. Woodbridge 2020.

B

- BALAŠA, Gejza: Kamenárske znaky na strednom Slovensku [Steinmetzzeichen in der Mittelslowakei]. In: Stredné Slovensko. Zborník Stredoslovenského múzea v Banskej Bystrici 5 (1986), 123–138.
- BARNES, Carl F. (Hg.): The Portfolio of Villard de Honnecourt (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 19093). A new critical edition and color facsimile. Farnham 2009.
- BARRAL I ALTET, Xavier (Hg.): Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Colloque internationale. Centre National de Recherche Scientifique, Université de Rennes II – Haute-Bretagne, 2–6 mai 1983. 2 Bde. Paris 1986–87.
- BARRAL I ALTET, Xavier / LŐVEI, Pál / LUCHERINI, Vinni / TAKÁCS, Imre (Hgg.): The Art of Medieval Hungary. Roma 2018 (Bibliotheca Academiae Hungariae – Roma. Studia 7).
- BARTLOVÁ, Milena: The Choir Triforium of Prague Cathedral Revisited. The Inscriptions and Beyond. In: OPAČIĆ 2009, 81–100.
- BARTLOVÁ, Milena: Unsere „nationale“ Kunst. Studien zur Geschichte der Kunstgeschichte. Ostfildern 2016 (Kompass Ostmitteleuropa 1).
- BASTIAN, Franz / WIDEMANN, Josef (Bearbb.): Regensburger Urkundenbuch, Bd. II. München 1956 (Monumenta Boica 54).

- BAUER, Thomas / LAUTERBACH, Jörg: Die Schlingrippen der Gewölbe. O. O. 2011.
- BAXANDALL, Michael: The Limewood sculptors of Renaissance Germany. New Haven / London 1980. – Deutsch. Die Kunst der Bildschnitzer. Tilman Riemenschneider, Veit Stoss und ihre Zeitgenossen. 4. Aufl. München 2004.
- BAZING, Hugo / VEESENMEYER, Gustav (Hgg.): Urkunden zur Geschichte der Pfarrkirche in Ulm. Ulm 1890.
- BECK, Herbert / HENGVOSS-DÜRKOP, Kerstin (Hgg.): Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur. 2 Bde. Frankfurt/M. 1994.
- BENESCH, Otto: Eine Zeichnung des Schalldeckels der Pilgramkanzel aus dem 16. Jahrhundert. In: Alte und neue Kunst 2 (1953), 32–40.
- BENESCH, Otto: Zwei unerkannte Werke von Anton Pilgram. In: Jahrbuch der Berliner Museen 1 (1959), 198–217.
- [Benesch von Weitmühl/EMLER 1884]: EMLER, Joseph (Bearb.): Chronicon Benessii de Weitmil. In: FRB IV, Dtl IV. Prag 1884, 457–548.
- BENEŠOVSKÁ, Klára: Parler the Architect. In: BENEŠOVSKÁ/HLOBIL 1999, 16–19.
- BENEŠOVSKÁ, Klára: D'artistes exogènes en artistes établis: l'exemple des Parler en Bohême (1356–1420). In: DUBOIS/GUILLOUËT/VAN DEN BOSSCHE 2014, 189–207.
- BENEŠOVSKÁ, Klára / HLOBIL, Ivo: Petr Parléř – Svatovítska katedrála 1356–1399. Hg. von Petr CHOTĚBOR. Praha 1999. – Englische Ausgabe: Peter Parler and St. Vitus' Cathedral 1356–1399. With Contributions by Milena BRAVERMANOVÁ, Petr CHOTĚBOR and Marie KOSTÍLKOVÁ. Praha 1999.
- BENGEL, Sabine: Der Marientod am Südquerhausportal des Straßburger Münsters. In: KROHM 1996/I, 151–165.
- BENGEL, Sabine: Das Südquerhaus des Straßburger Münsters. In: Ausst.-Kat. Naumburg 2011, I, 382–396.
- BENGEL, Sabine / NOHLEN, Marie-José / POTIER, Stéphane: Bâisseurs de cathédrales. Strasbourg, mille ans de chantiers. Strasbourg 2014.
- BERGMANN, Ulrike: Das Chorgestühl des Kölner Doms. 2. Bde. Neuss 1987.
- BERGMANN, Ulrike: Das Kölner Domchorgestühl. Köln 1995 (Meisterwerke des Kölner Doms 3).
- BERMANN, Moritz: Der Wiener Stefans-Dom und seine Sehenswürdigkeiten in Geschichte, Kunst, Legenden- und Sagengebilde. Wien / Pest / Leipzig 1878.
- BINDING, Günther: Baubetrieb im Mittelalter. In Zusammenarbeit mit Gabriela ANNAS, Bettina JOST und Anne SCHUNICHT. Darmstadt 1993.
- BINDING, Günther: Meister der Baukunst. Geschichte des Architekten- und Ingenieursberufs. Darmstadt 2004.
- BINDING, Günther: Bauwissen im Früh- und Hochmittelalter. In: RENN/OSTHUES/SCHLIMME 2014, 9–94.

- BINSKI, Paul: Westminster Abbey and the Plantagenets. Kingship and the Representation of Power 1200–1400. New Haven / London 1995.
- BISCHOFF, Franz: „Der vilkunistreiche Architector und der Statt Augsburg Wercke Meister“. Burkhard Engelberg und die süddeutsche Architektur um 1500. Anmerkungen zur sozialen Stellung und zur Arbeitsweise spätgotischer Steinmetze und Werkmeister. Augsburg 1999 (Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen 18).
- BIXA, Ute: Die Porträtbüsten des Wilhelm von Zelking und der Margaretha von Sandizell in der Sierndorfer Schlosskapelle. Dipl.-Arb. Wien 2008.
- BLÁHOVÁ, Zdenka: Západní portál kostela sv. Mořice v Olomouci a přenášení vzorů v pozdně gotické architektonické tvorbě [Das Westportal der Kirche St. Moritz in Olmütz und die Übertragung von Mustern bei spätgotischen architektonischen Schöpfungen]. In: PRÍX 2002, 217–227.
- BOCK, Franz: Die Inschriften und Büsten der Gallerie im Dome von St. Veit zu Prag. In: Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale II (1857), 185–186.
- BOECK, Wilhelm: Der Bamberger Meister. Mit Beiträgen von Urs BOECK. Tübingen 1960.
- BÖKER, Johann Josef: Architektur der Gotik. Bestandskatalog der weltgrößten Sammlung an gotischen Baurissen der Akademie der bildenden Künste Wien. Salzburg / Wien / München 2005.
- BÖKER, Johann Josef: Der Wiener Stephansdom. Architektur als Sinnbild für das Haus Österreich. Salzburg / Wien / München 2007.
- BÖKER, Johann Josef: Laurenz Spenning und die Entwicklung des Architektenberufes im späten Mittelalter. In: BÜRGER/KLEIN 2010, 162–170.
- BÖKER, Johann Josef: Die mittelalterlichen Baurisse zum Regensburger Dom. In: HUBEL/SCHULLER 2013, 339–350.
- BÖMER, Peter: Der Westlettner des Naumburger Doms und seine Bildwerke. Form- und funktionsgeschichtliche Studien. Regensburg 2014.
- BÖNING-WEIS, Susanne / HEMMETER, Karlheinz / LANGENSTEIN, York (Hgg.): Monumental. Festschrift für Michael Petzet zum 65. Geburtstag am 12. April 1998. München 1998 (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege 100).
- BOROVSKÝ, Tomáš: Kameníci, zedníci a malíři v Brně od poloviny 14. do třicátých let 16. století [Steinmetze, Maurer und Maler in Brunn von der Mitte des 14. bis in die 30er Jahre des 16. Jahrhunderts]. In: Ausst.-Kat. Brunn 1999, 35–46.
- BRANDL, Heiko/ FORSTER, Christian (Hgg.). Der Dom zu Magdeburg. 2 Bde. Regensburg 2011.
- BRANDL, Heiko/ LUDWIG, Matthias/ RITTER, Oliver: Der Dom zu Naumburg. Hg. von Holger KUNDE, Harald MELLER und Wolfgang SCHENKLUHN. 2 Bde. Regensburg 2018.

- BRANIŠ, Josef: Spätgothische Sculpturen. In: Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale 3. F. 1 (1902), Sp. 75–79.
- [BREHM 2013/I]: BREHM, Anne-Christine: Hans Niesenberger von Graz. Ein Architekt der Spätgotik am Oberrhein. Basel 2013.
- [BREHM 2013/II]: BREHM, Anne-Christine: Organisation und Netzwerk spätmittelalterlicher Bauhütten. Die Regensburger Ordnung und ihre Organisatoren. In: Ulm und Oberschwaben. Zeitschrift für Geschichte, Kunst und Kultur 58 (2013), 71–101.
- [BREHM 2013/III]: BREHM, Anne-Christine: Hans Hammers Skizzenbuch. In: KALCHTHALER/LINKE/STRAUB 2013, 104–105.
- BREHM, Anne-Christine: „von dem stain ze brechen“. Die Werksteine des Ulmer Münsters anhand der archivalischen Quellen 1417–1512. Ulm 2015 (Kleine Reihe des Stadtarchivs Ulm 12).
- BREHM, Anne-Christine: Netzwerk Gotik. Das Ulmer Münster im Zentrum von Architektur- und Bautechniktransfer. Ulm 2020 (Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm 36) (im Druck).
- BRETHOLZ, Berthold: Die Pfarrkirche St. Jakob in Brünn 1901.
- BRUCKNER, Jean Charles / WETHLY, G. (Bearbb.): Straßburger Zunft- und Polizeiverordnungen des 14. und 15. Jahrhunderts. Aus den Originalen des Stadtarchivs ausgewählt und zusammengestellt nebst einem Glossar zur Erläuterung sprachlicher Eigenthümlichkeiten. Straßburg 1889.
- [Bruderschaftsordnungen 1980]: Die allgemeinen Bruderschaftsordnungen der Steinmetzen „in deutschen Landen“. In: SEGERS 1980, 165–183.
- BRUSH, Kathryn: The Naumburg master. A chapter in the development of Medieval Art History. In: Gazette des Beaux-Arts 52 (1993), 109–122.
- BUCHER, François: Hans Böblingers Laubhauerbüchlein und seine Bedeutung für die Graphik. In: Esslinger Studien 21 (1982), 19–24.
- BÜCHSEL, Martin / SCHMIDT, Peter (Hgg.): Das Porträt vor der Erfindung des Porträts. Mainz 2003.
- BÜRGER, Stefan: Rezension zu MORSBACH 2009. In: sehepunkte 9 (2009), Nr. 5 [15.05.2009]. URL: <http://www.sehepunkte.de/2009/05/15275.html> (31. 5.20).
- BÜRGER, Stefan (Hg.): Werkmeister im Konflikt. Quellen, Beiträge und ein Glossar zur Geschichte der sog. Bauhütten. Der Annaberger Hüttenstreit und andere Streitfälle im Bauwesen des 15. und frühen 16. Jahrhunderts als Spiegel bauorganisatorisch-rechtlicher Verhältnisse großer und kleiner Handwerksverbände der Steinmetzen. Stuttgart / Leipzig 2020 (Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse 84, H. 5).
- BÜRGER, Stefan / KLEIN, Bruno (Hgg.): Werkmeister der Spätgotik. Position und Rolle der Architekten im Bauwesen des 14. bis 16. Jahrhunderts. In Zusammenarbeit mit Katja SCHRÖCK. Darmstadt 2009.

- BÜRGER, Stefan / KLEIN, Bruno (Hgg.): *Werkmeister der Spätgotik. Personen, Amt und Image*. In Zusammenarbeit mit Katja SCHRÖCK. Darmstadt 2010.
- BUREŠ, Jaroslav: *Die Meister des Preßburger Domes*. In: *Acta Historiae Artium* 18 (1972), 85–105.
- BUREŠ, Jaroslav: *Peter Parlers Chor in Kolín und seine Beziehungen zur Prager Bauhütte im Lichte der schriftlichen Quellen*. In: *Gesta* 28 (1989), 136–146.

C

- CAMERON, James Alexander: „*Sedilia in choro sunt fracta*.“ The medieval nomenclature of seating in churches. In: *The journal of the British Archaeological Association* 168 (2015), 111–130.
- CANTÙ, Cesare (Hg.): *Annali della fabbrica del duomo di Milano dall'origine fino al presente*, Bd. 1. Publicati a cura della sua amministrazione. Milano 1877.
- CAPRA, Maria: *Zur Datierung der Kanzel Anton Pilgrams in St. Stephan*. In: *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien* 4 (1952), 21–23.
- CAPRA, Maria: *Wann und wo starb Anton Pilgram?* In: *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien* 6 (1953), 101–102.
- CASTELFRANCHI VEGAS, Liana (Hg.): *Die Baukunst im Mittelalter*. Solothurn 1995 (*Geschichte der europäischen Kunst* 2). – Französische Ausgabe: ACETO 1996.
- CHAMONIKOLA, Kaliopi: *K autorské identity architekta a sochaře Antona Pilgrama* [Über die Autorenidentität des Architekten und Bildhauers Anton Pilgram]. In: *Umění* 52 (2004), 414–426.
- CHAPUIS, Julien (Hg.): *Tilman Riemenschneider, c. 1460–1531*. New Haven / London 2004 (*Studies in the history of art* 65).
- CHOTĚBOR, Petr (Hg.): *Petr Parléř. Svatovátská katedrála 1356–1399* [Peter Parler. Der Veitsdom 1356–1399]. Praha 1999.
- CLAUSSEN, Peter Cornelius: *Goldschmiede des Mittelalters. Quellen zur Struktur ihrer Werkstatt am Beispiel der Schreine von Sainte-Geneviève in Paris, Westminster Abbey London, St. Gertrud in Nivelles und St. John in Beverley*. In: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 32 (1978), 46–86.
- CLAUSSEN, Peter Cornelius: *Was studieren Vöges mittelalterliche Bildhauer? Ein künstlerischer Schöpfungsmodus am Anfang des 20. Jahrhunderts*. In: *SCHLINK* 2004, 23–50.
- COENEN, Ulrich: *Die spätgotischen Werkmeisterbücher in Deutschland. Untersuchung und Edition der Lehrschriften für Entwurf und Ausführung von Sakralbauten*. München 1990 (*Beiträge zur Kunstwissenschaft* 35).
- [*Collections Hoentschel 1908*]: *Collections Georges Hoentschel*, vol. 1. *Moyen Age et Renaissance*. Paris 1908.

- COLVIN, Howard Montagu: *The History of the King's Works*, Bd. 1. The Middle Ages. London 1963.
- COLVIN, Howard Montagu (Hg.): *The Building Accounts of Henry III*. Oxford 1971.
- CROCE, Benedetto: Zur Theorie und Kritik der Geschichte der bildenden Kunst. Übersetzt und eingeleitet von Julius SCHLOSSER. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 4 (1926), 1–51.
- CROSSLEY, Paul: The Politics of Presentation. The Architecture of Charles IV of Bohemia. In: REES JOHNS u. a. 2000, 99–172.

D

- DANZL, Thomas/ HERM, Christoph/ HUH, Annemarie (Hgg.): *Polychrome Steinskulptur des 13. Jahrhunderts. Beiträge zur Tagung des Naumburg-Kollegs vom 13. bis 15. Oktober 2011 in Naumburg/Saale. Görlitz/ Zittau 2012.*
- D'ELVERT, Christian: Versuch einer Geschichte Brünns. Brunn 1828.
- DIETHEUER, Franz: Drei Originalbriefe des Dombaumeisters Conrad Roritzer und der Ingolstädter Liebfrauenturmplan um 1460. In: *Verhandlungen des Historischen Vereins für Regensburg und Oberpfalz* 101 (1961), 166–170, mit Abbildung.
- DIETL, Albert: Künstlerinschriften als Quelle für Status und Selbstverständnis von Bildhauern. In: BECK/HENGVOSS-DÜRKOP 1994, I, 175–191.
- DOBNER, Gelasius (Hg.): *Monumenta historica Boemiae*, Bd. III. Prag 1774.
- DODWELL, Charles Reginald: The Meaning of 'Sculptor' in the Romanesque Period. In: *Festschrift Zarnecki 1987*, 49–61.
- DONIN, Richard (Hg.): *Geschichte der bildenden Kunst in Wien*, Bd. 1. Plastik in Wien. Wien 1970 (*Geschichte der Stadt Wien N. R.* 7,1).
- DROBNÁ, Zoroslava: K opravě kostela sv. Jakuba v Brně. Jeho stavitelé a kameníci v první polovině XVI. století [Zum Bau der Kirche St. Jakob in Brunn. Ihre Baumeister und Steinmetzen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts]. In: *Umění* 14 (1942/43), 343–348.
- DUBOIS, Jacques / GUILLOUËT, Jean-Marie / VAN DEN BOSSCHE, Benoît (Hgg.): *Les transferts artistiques dans l'europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des oeuvres, des thèmes et des savoir-faire (xii^e–xv^e siècles)*. Paris 2014.
- DUDIK, Beda (Hg.): Statuten der Prager Metropolitankirche vom Jahre 1350. In: *Archiv für österreichische Geschichte* 37 [1867], 411–455.
- DUDZIŃSKI, Ilona Katharina: *Der Westturm des Naumburger Doms. Historische Bauforschung an Architektur und Skulptur*. Regensburg 2018.
- DUDZIŃSKI, Ilona Katharina: La (r)évolution gothique? Neue Ergebnisse der Historischen Bauforschung zum Südquerhausportal des Straßburger Münsters. In: *In situ* 11 (2019), H. 1, 23–40.

- DÜLBERG, Angelica: Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert. Berlin 1990.
- DUFFY, Mark: Royal Tombs of Medieval England. Brimscombe 2003; Neudruck Stroud 2011.

E

- EGGENDORFER, Anton / KRUG, Wolfgang / STANGLER, Gottfried (Hgg.): Altes Landhaus. Vom Sitz der niederösterreichischen Stände zum Veranstaltungszentrum. Wien 2006 (Kataloge des Niederösterreichischen Landesmuseums N. F. 467).
- ENDRŐDI, Gábor: Niektoré aspekty sochárstva v Banskej Bystrici a okolí na prelome 15. a 16. storočia [Einige Aspekte der Bildhauerei in Banská Bystrica und Umgebung um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert]. In: Ausst.-Kat. Pressburg 2003, 462–474.
- ENDRŐDI, Gábor: Große Kunst „aus Hass und Neid“. Überlegungen zu Bauarbeiten und zur Ausstattung der Neusohler Pfarrkirche um 1500. In: Acta Historiae Artium 47 (2006), 37–78.
- ENDRŐDI, Gábor: A libetbányai Keresztrefeszítés-oltár [Der Kreuzigungsalter in Libethen]. In: Művészettörténeti Értesítő 60 (2011), 265–275.
- ENDRŐDI, Gábor: A Pilgram-apokrifek. Vizsgálódások Antal brünni kőfaragóról és a szobrászairól [Die Pilgram-Apokryphen. Untersuchungen zum Steinmetzen Anton von Brunn und zu seinen Bildhauern]. Diss. Budapest 2012. URL: <http://doktori.btk.elte.hu/art/endrodi-gabor/diss.pdf> (01.08.20).
- ENDRŐDI, Gábor: Die Geburt des mittelalterlichen Stils aus dem Geiste Michelangelos – Michelangelo und die Pisani im Kontext des kunsthistorischen Werks von Wilhelm Vöge. In: VÖGE 2016, 80–105, 114–123.
- [ENDRŐDI 2018/I]: ENDRŐDI, Gábor: Eine Sonderklassik für den Stephansdom oder Pluralismus der Faltenstile bei Meister MT. In: FAJT/JAEGER 2018, 222–235.
- [ENDRŐDI 2018/II]: ENDRŐDI, Gábor: Objekte und historische Überlieferungen in der Auseinandersetzung der deutschen und italienischen Baumeister in Wien im 17. Jahrhundert. In: TACKE/MÜNCH/AUGUSTYN 2018, 300–320.
- [ENDRŐDI 2018/III]: ENDRŐDI, Gábor: Winged Altarpieces in Medieval Hungary. In: BARRAL I ALTET/LÖVEI u. a. 2018, 193–209.
- ENDRŐDI, Gábor: Zur Antwort fertig: Anton Pilgram betritt die Bühne der Kunstwissenschaft. In: HELTEN/HUBERT u. a. 2019, 124–145.
- ERSKINE, Audrey M. M. (Hg.): The Accounts of the Fabric of Exeter Cathedral, 1279–1353. Part I: 1279–1326. Torquay 1981 (Devon and Cornwall Record Society N. S. 24). – Part II: 1328–1353. Torquay 1983 (Devon and Cornwall Record Society N. S. 26).
- EXNER, Matthias (Hg.): Stadt Bamberg, Bd. 2. Domberg, 1. Drittelbd. Das Domstift. Teil 1: Baugeschichte, Baubeschreibung, Analyse. Teil 2:

Ausstattung, Kapitelsbauten, Domschatz. Berlin/ München 2015 (Die Kunstdenkmäler von Bayern, Oberfranken IV).

[Expozícia Zvolen 1977]: Expozícia Slovenská národná galéria. Zámok Zvolen. O. O. 1977.

F

FAENSEN, Hubert (Hg.): Albrecht Dürers schriftlicher Nachlass. Eine Auswahl. 2. Aufl. 1963.

FAJT, Jiří: Peter Parler und die Bildhauerei des dritten Viertels des 14. Jahrhunderts in Prag. In: STROBEL 2004, 207–220.

FAJT, Jiří / HÖRSCH, Markus (Hgg.): Vom Weichen über den Schönen Stil zur Ars Nova. Neue Beiträge zur europäischen Kunst zwischen 1350 und 1470. Wien / Köln / Weimar 2018 (Studia Jagellonica Lipsiensia 19).

FAJT, Jiří / JAEGER, Susanne (Hgg.): Das Expressive in der Kunst 1500–1550. Albrecht Altdorfer und seine Zeitgenossen. Berlin / München 2018.

FAJT, Jiří / LANGER, Andrea (Hgg.): Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im europäischen Kontext. Aufsatzband zur Tagung im Rahmen der Ausstellung Karl IV., Kaiser von Gottes Gnaden. Prager Burgverwaltung, New York, Metropolitan Museums of Art, Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas an der Universität Leipzig, Prag 9.–13. 5.2006. München / Berlin 2009.

FAJT, Jiří / ŠÍCHA, Jan (Hgg.): Weiser Herrscher in einer Zeit der Katastrophen. Auf den Spuren Kaiser Karls IV. zwischen Prag und Nürnberg. Praha u. a. 2016.

FEHR, Götz: Benedikt Ried. Ein deutscher Baumeister zwischen Gotik und Renaissance in Böhmen. München 1961.

FEIL, Joseph: Vorwort. In: PERGER 1854, V–IX.

[Festschrift Domanovszky 1937]: Emlékkönyv Domanovszky Sándor születése hatvanadik fordulójának ünnepére [Festschrift zur Feier des 60. Geburtstags von Sándor Domanovszky]. Budapest 1937.

[Festschrift Zarnecki 1987]: Romanesque and Gothic. Essays for George Zarnecki. Woodbridge 1987.

FEUCHTMÜLLER, Rupert: Das Niederösterreichische Landhaus. Ein kunsthistorisches Denkmal 1513–1850. Wien 1949.

FEUCHTMÜLLER, Rupert: Die spätgotische Architektur und Anton Pilgram. Gedanken zu neuen Forschungen. Wien 1951.

FEUCHTMÜLLER, Rupert: Die Herrengasse. Wien / Hamburg 1982 (Wiener Geschichtsbücher 28).

FEULNER, Adolf / MÜLLER, Theodor: Geschichte der deutschen Plastik. München 1953 (Bruckmanns Deutsche Kunstgeschichte II).

FILLOVÁ, Lubica / MÁCELOVÁ, Marta / ŠIMKOVIČ, Michal: Opevnenie mestského hradu v Banskej Bystrici v 15. a na začiatku 16. storočia [Die Befestigungen der Stadtburg in Neusohl im 15. und frühen 16. Jahrhundert]. In: Archaeologia Historica 27 (2002), 355–370.

- FISCHER-KOHNERT, Barbara: Das mittelalterliche Dach als Quelle zur Bau- und Kunstgeschichte. Dominikanerkirche, Minoritenkirche, Dom, Rathaus und Alte Kapelle Regensburg. Petersberg b. Fulda 1999.
- FITZINGER, Leopold Joseph: Versuch einer Geschichte des alten Niederösterreichischen Landhauses bis zu seinem Umbau im Jahre 1837 [1838]. In: Archiv für österreichische Geschichte 41 (1869), 113–194.
- FLUM, Thomas: Die Parler. Ein Stolperstein der Stilgeschichte. In: KLEIN/BOERNER 2006, 151–163.
- FOLETTI, Ivan / PALLADINO, Adrien (Hgg.): *Inventing Medieval Czechoslovakia, 1918–1968. Between Slavs, Germans, and Totalitarian Regimes.* Brno / Roma 2019.
- [Fontes Rerum Bernensium 1889]: *Fontes Rerum Bernensium*, Bd. 4. 1300–1317. Bern 1889.
- FOUQUET, Gerhard: Bauen für die Stadt. Finanzen, Organisation und Arbeit in kommunalem Baubetrieben des Spätmittelalters. Eine vergleichende Studie vornehmlich zwischen den Städten Basel und Marburg. Köln / Weimar / Wien 1999 (Veröffentlichungen des Instituts für Vergleichende Städtegeschichte in Münster, Reihe Städteforschung, Reihe A: Darstellungen 48).
- [FRB IV]: EMLER, Joseph (Hg.): *Fontes Rerum Bohemicarum*, Bd. IV. *Chronicon Aulae regiae u. a.* Prag 1882, ab Dñl IV 1884; Neudruck Hildesheim 2004.
- FREIGANG, Christian: Was geschah in Mailand? Die Expertisen zum Mailänder Dombau um 1400 und die Vorgeschichte der neuzeitlichen Architekturtheorie. In: JAROŠOVÁ/KUTHAN/SCHOLZ 2008, 427–442.
- FRICKE, Beate: Peter Parler. In: PFISTERER/ROSEN 2005, 30–31.
- FUCHS, François Joseph: Les dessins du „Musterbuch“ de Hans Hammer: introduction et textes. In: *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg* 20 (1992), 11–70.
- FUCHS, Friedrich / CHOTĚBOR, Petr: Zu den Steinmetzzeichen an den Domen in Prag und Regensburg. In: *Umění* 60 (2012), 509–521.
- FUCHS, Friedrich / HUBEL, Achim Hubel: *Die farbige Kathedrale. 700 Jahre Farbgestaltung im Regensburger Dom.* Regensburg 2019 (Regensburger Domstiftung 5).

G

- GASSER, Stephan / FREIGANG, Christian / BOERNER, Bruno (Hgg.): *Architektur und Monumentalskulptur des 12.–14. Jahrhunderts. Produktion und Rezeption. Architecture et sculpture monumentale du 12e au 14e siècle. Production et réception.* Festschrift für Peter Kurmann zum 65. Geburtstag. Bern / Berlin / Bruxelles / Frankfurt/Main / New York / Oxford / Wien 2006.
- GERBER, Roland: *Öffentliches Bauen im mittelalterlichen Bern. Verwaltungs- und finanzgeschichtliche Untersuchung über das Bauherrenren-*

- amt der Stadt Bern 1300 bis 1550. Bern 1994 (Archiv des Historischen Vereins des Kantons Bern 77).
- GERSTENBERG, Kurt: Die deutschen Baumeisterbildnisse des Mittelalters. Berlin 1966.
- [Gervasius/STUBBS 1879]: Gervasius von Canterbury: Tractatus de combustione et reparatione Cantuariensis ecclesiae. In: STUBBS, William (Hg.): Historical Writings of Gervase of Canterbury, Bd. 1. London 1879.
- GINHART, Karl: Die gotische Bildnerei in Wien. In: DONIN 1970, 1–81.
- GLATZ, Anton C.: Neskorogotické umenie stredoslovenských banských miest [Spätgotische Kunst der zentralslowakischen Bergbaustädte]. In: Expozícia Zvolen 1977, 7–45.
- GLATZ, Anton C.: Neskorogotické sochárstvo horného Ponitria v zbierkach Múzea v Bojniciach [Spätgotische Skulptur des Oberen Ponitrie in den Sammlungen des Museums in Weinitz]. In: Horná Nitra 9 (1980), 97–128.
- GLATZ, Anton C.: Gotické sochárstvo v zbierkach Stredoslovenského múzea, II [Gotische Skulptur in den Sammlungen des Zentralslowakischen Museums, II]. In: Stredné Slovensko. Zborník Stredoslovenského múzea v Banskej Bystrici 3 (1984), 255–286.
- GNEISS, Markus (Hg.): Das Wiener Handwerksordnungsbuch (1364–1555). Wien 2017 (Quelleneditionen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung 16).
- GÖHLER, Hermann: Das Wiener Kollegiat-, nachmals Domkapitel zu St. Stephan in Wien, 1365–1554. Diss. Wien 1932; Wien / Köln / Weimar 2015.
- [GOETHE/HUSE 1984]: GOETHE, Johann Wolfgang von: Von deutscher Baukunst. In: HUSE 1984, 23–25.
- GRAUS, Igor: Z minuslosti a prítomnosti stredovekej mestskej fortifikácie Banskej Bystrice [Aus der Vergangenheit und Gegenwart der mittelalterlichen Stadtbefestigung Neusohls]. In: Stredné Slovensko. Zborník Stredoslovenského múzea v Banskej Bystrici 9 (1990), 173–195.
- GROPP, David: Das Ulmer Chorgestühl und Jörg Syrlin der Ältere. Untersuchungen zu Architektur und Bildwerk. Berlin 1999.
- GROSSMANN, Dieter: Überlegungen zur Person von „Henrich“ in den Prager Dombaurechnungen. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 46/47 (1993/94), Teil 1, 223–236.
- [GRUBER 2013/I]: GRUBER, Johann: Urkunden und andere Quellen zum Dombau. In: HUBEL/SCHULLER 2013, 1–28.
- [GRUBER 2013/II]: GRUBER, Johann: Die mittelalterlichen Baurechnungen (um 1380–1550), Teil II. Die Dombaurechnungen um 1380–1459. In: HUBEL/SCHULLER 2013, 49–97.
- GRUBER, Johann / HUBEL, Achim / MORSBACH, Peter: Die Regensburger Dombauhütte. Struktur, Finanzierung und Organisation im Mittelalter. In: HUBEL/SCHULLER 2016, 85–105.

- GRUBER, Johann / MORSBACH, Peter: Die mittelalterlichen Baurechnungen (um 1380–1550), Teil I. Erläuterungen. In: HUBEL/SCHULLER 2013, 29–48.
- GRUEBER, Bernhard: Peter von Gmünd genannt Parler, Dombaumeister in Prag 1333–1401. Eine auf Urkunden und Denkmale gegründete biographische Studie. In: Württembergische Vierteljahreshefte für Landesgeschichte 1 (1878), 1–13, 65–78, 137–148, 193–205.
- GÜNTHER, Hubertus: Der Architekt ohne Ausbildung als Normalfall in der italienischen Renaissance. In: SPEER/JESCHKE 2016, 745–759.

H

- HALBAUER, Karl: Predigstül. Die spätgotischen Kanzeln im württembergischen Neckargebiet bis zur Einführung der Reformation. Stuttgart 1997 (Veröffentlichungen der Kommission für Geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg, Reihe B, 132).
- HAMANN, Richard / WEIGERT, Hans: Das Straßburger Münster. Berlin 1928.
- HARDER, Klaus (Hg.): Die Chorpfeilerfiguren des Kölner Domes. Festschrift Barbara Schock-Werner. Köln 2012 (Kölner Domblatt 77).
- HARRER, Anton: Die Herren und Frauen von Zelking. Eine Spurensuche. Melk 2016.
- HARTLEITNER, Walter: Zur Polychromie der Bamberger Domskulptur. Bamberg 2011 (Schriften aus der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg 5).
- HARVEY, Anthony / MORTIMER, Richard (Hgg.): The Funeral Effigies of Westminster Abbey. Woodbridge 1994.
- HARVEY, John Hooper: Henry Yevele c. 1320 to 1400. The Life of an English Architect. London 1944.
- HARVEY, John Hooper: English Mediaeval Architects. A Biographical Dictionary Down to 1550. Including Master Masons, Carpenters, Carvers, Building Contractors and others responsible for Design. With contributions by Arthur OSWALD. London 1954. Completely revised 1984; Gloucester 1987.
- HAUSSERR, Reiner: Zu Auftrag, Programm und Büstenzyklus des Prager Domchores. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 34 (1971), 21–46.
- HEIDELOFF, Carl Alexander Ritter von: Die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland. Eine kurzgefasste geschichtliche Darstellung mit Urkunden und anderen Beilagen, sowie einer Abhandlung über den Spitzbogen in der Architektur der Alten als Vorläufer der Grundzüge der abendländischen Baukunst und auch an des Verfassers Werk „Die Ornamentik des Mittelalters“ sich anreihend. Nürnberg 1844.
- HELTEN, Leonhard / HUBERT, Hans W. / PETERS, Olaf / SIEBERT, Guido (Hgg.): Kontinente der Kunstgeschichte. Der Kunsthistoriker Wilhelm Vöge (1868–1952). Halle/S. 2019 (Quellen und Forschungen zur Geschichte Sachsen-Anhalts 19).

- HENTSCHEL, Walter: Rezension zu OETTINGER 1951. In: Deutsche Literaturzeitung 73 (1952), Sp. 456–460.
- HINZ, Berthold: Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19 (1974), 139–218.
- HLAVÁČEK, Ivan: Prag. In: Lexikon des Mittelalters, Bd. 7. Stuttgart / Weimar 1999, Sp. 159–164.
- HLOBIL, Ivo: Die Parlerhütte und der Bau der St. Veit-Kathedrale unter Karl IV. In: St. Veit 1994, 49–74.
- HLOBIL, Ivo: Heinrich IV. Parler und der Parlier Heinrich. Die Rechnungsbücher des Veitsdoms in Prag beziehen sich auf den Parlier Heinrich, nicht auf Heinrich Parler. In: Umění 45 (1997), H. 2, 141–152.
- [HLOBIL 1999/I]: HLOBIL, Ivo: Petr Parlér – sochař [Peter Parler – Bildhauer]. In: CHOTĚBOR 1999, 20–22.
- [HLOBIL 1999/II]: HLOBIL, Ivo: Parler the Sculptor. In: BENEŠOVSKÁ/HLOBIL 1999, 20–22.
- [HLOBIL 1999/III]: HLOBIL, Ivo: Die Wenzelsstatue mit Parlers Zeichen im Veitsdom. In: Umění 47 (1999), 385–388.
- HLOBIL, Ivo: Neue Beobachtungen zur Wenzelstatue im Prager Veitsdom. In: STROBEL 2004, 221–227.
- HLOBIL, Ivo: Der Prager hl. Wenzel von Peter Parler – Fortsetzung eines hundertjährigen Diskurses mit neuen Argumenten. In: Umění 54 (2006), 31–56.
- HLOBIL, Ivo: Zum Stand der Diskussion um die Teschener Madonna. In: Kunstchronik 61 (2008), 231–239.
- HLOBIL, Ivo: Challenge and risk: the Parlerian statutes on the Old Town Tower of Charles Bridge. A reinterpretation. In: Umění 63 (2015), 2–33, 139.
- HÖRSCH, Markus: Nürnberg und der „Schöne Stil“. Überlegungen an Beispielen der Skulptur, insbesondere zu seiner Formierung und Verwendung in den Parler-Hütten. In: LEHNER/BAUERNFEIND 2019, 164–197.
- [HOMOLKA 1978/I]: HOMOLKA, Jaromír: Tumben der Přemysliden, Hl. Wenzel, Büstenzyklus im Unteren Triforium. In: Ausst.-Kat. Köln 1978, II, 650–662.
- [HOMOLKA 1978/II]: HOMOLKA, Jaromír: Peter Parler, der Bildhauer. In: Ausst.-Kat. Köln 1978, III, 27–34.
- [HOMOLKA 1978/III]: HOMOLKA, Jaromír: Zu den ikonographischen Programmen Peter Parlers. In: Ausst.-Kat. Köln 1978, II, 607–618.
- [Http://www.pukanec.sk/zachrana-hlavneho-oltara.html](http://www.pukanec.sk/zachrana-hlavneho-oltara.html) (25.05.20).
- HUBEL, Achim: Der Erminoldmeister und die deutsche Skulptur des 13. Jahrhunderts. Diss. München 1972. In: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 8 (1974), 53–241.
- HUBEL, Achim: La fabrique de Ratisbonne. In: Ausst.-Kat. Straßburg 1989, 164–177. Deutsche, erw. Version: HUBEL 2005/III.

- HUBEL, Achim: Studien zum Reichssaalbau des Alten Rathauses in Regensburg. In: BÖNING-WEIS/HEMMETER/LANGENSTEIN 1998, 530–547. – Wieder in HUBEL 2005/I, 139–144.
- [HUBEL 2005/I]: HUBEL, Achim: Kunstgeschichte und Denkmalpflege. Ausgewählte Aufsätze. Festgabe zum 60. Geburtstag. Hg. von Alexandra FINK, Christiane HARTLEITNER-WENIG und Jens REICHE. Petersberg b. Fulda 2005.
- [HUBEL 2005/II]: HUBEL, Achim: Die ältere Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms. In: *das münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft* (Sonderheft Bamberger Dom) 56 (2003), 326–346. Wieder in: HUBEL 2005/I, 71–94.
- [HUBEL 2005/III]: HUBEL, Achim: Die Regensburger Dombauhütte. In: HUBEL 2005/I, 23–34.
- HUBEL, Achim: Die jüngere Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms. Überlegungen zur Erzählform und zur Deutung der Skulpturen. In: GASSER/FREIGANG/BOERNER 2006, 475–528.
- [HUBEL 2011/I]: HUBEL, Achim (Hg.): Neue Forschungen zur mittelalterlichen Bau- und Kunstgeschichte in Franken. Vorträge der Ringvorlesung des Zentrums für Mittelalterstudien der Otto-Friedrich-Universität Bamberg im Sommersemester 2010. Bamberg 2011 (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien. Vorträge und Vorlesungen 2).
- [HUBEL 2011/II]: HUBEL, Achim: Das Grabmal des Papstes Clemens II. im Bamberger Dom. In: HUBEL 2011/I, 11–49.
- [HUBEL 2011/III]: HUBEL, Achim: Das Hauptportal – zwei Meister, zwei Stile und die Frage nach den Werkstätten. In: MEIER/SCHWINN-SCHÜRMANN 2011, 120–151.
- [HUBEL 2014/I]: HUBEL, Achim: Die Plastik des Regensburger Doms und ihr Verhältnis zur Architektur. In: HUBEL/SCHULLER 2014, 205–386.
- [HUBEL 2014/II]: HUBEL, Achim: Die Baldachinaltäre und die übrige mittelalterliche Ausstattung des Doms. In: HUBEL/SCHULLER 2014, 425–455.
- HUBEL, Achim: Der Regensburger Dom im Mittelalter. Architektur, Ausstattung und Farbgestaltung als Gesamtkunstwerk. In: Regensburg 2018, 134–163.
- [HUBEL 2019/I]: HUBEL, Achim: Der farbige Dom im Mittelalter – ein Gesamtkunstwerk. Zusammenfassung. In: FUCHS/HUBEL 2019, 52–54.
- [HUBEL 2019/II]: HUBEL, Achim: Das Hauptportal des Regensburger Doms. Bauplanung – Planungsänderungen in Architektur, Ikonographie und Stil – Ergebnis. In: ALBRECHT/BREITLING/DREWELLO 2019, 94–111.
- HUBEL, Achim / SCHULLER, Manfred: Überlegungen zur frühen Baugeschichte des Bamberger Doms. In: *das münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft* (Sonderheft Bamberger Dom) 56 (2003), 310–325.

- HUBEL, Achim / SCHULLER, Manfred (Hgg.): Der Dom zu Regensburg, Tafeln. Konzeption, Zusammenstellung und Bearbeitung Manfred SCHULLER und Katarina PAPAJANNI. Regensburg 2010 (Die Kunstdenkmäler von Bayern N. F. 7, Teil 5).
- HUBEL, Achim / SCHULLER, Manfred (Hgg.): Der Dom zu Regensburg, Fotodokumentation. Fotografiert und zusammengestellt von Achim HUBEL. Regensburg 2012 (Die Kunstdenkmäler von Bayern N. F. 7, Teil 4).
- HUBEL, Achim / SCHULLER, Manfred (Hgg.): Der Dom zu Regensburg, Textband 1. Regensburg 2013 (Die Kunstdenkmäler von Bayern N. F. 7, Teil 1, Textband 1).
- HUBEL, Achim / SCHULLER, Manfred (Hgg.): Der Dom zu Regensburg, Textband 2. Regensburg 2014 (Die Kunstdenkmäler von Bayern N. F. 7, Teil 2, Textband 2).
- HUBEL, Achim / SCHULLER, Manfred (Hgg.): Der Dom zu Regensburg, Textband 3. Regensburg 2016 (Die Kunstdenkmäler von Bayern N. F. 7, Teil 3, Textband 3).
- [HUBER 2014/I]: HUBER, Markus T.: Die Westfassade des Regensburger Doms. Konvention und Innovation in einem spätmittelalterlichen Hüttenbetrieb. Regensburg 2014 (Regensburger Domstiftung 4).
- [HUBER 2014/II]: HUBER, Markus T.: Stilgeschichte der Architektur ab 1340. In: HUBEL/SCHULLER 2014, 133–204.
- HUBER, Markus T.: Rezeption, Aneignung und Variation. Die Entwicklung der Regensburger Dombauhütte zwischen 1380 und 1425. In: FAJT/HÖRSCH 2018, 29–46.
- HUSE, Norbert: Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten. München 1984.
- HUSSLEIN-ARCO, Agnes / PIRKER-AURENHAMMER, Veronika (Hgg.): Gefährdet – Konserviert – Präsentiert. Die Passionsreliefs vom Wiener Stephansdom. Weitra 2009.
- HUTH, Hans: Künstler und Werkstatt der Spätgotik. Augsburg 1925. Erw. Neudruck Darmstadt 1967.

I

- ILG, Albert: Über ein Grabdenkmal des St. Stephansdomes in Wien. In: Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale 17 (1872), 9–18.
- ILG, Albert: Nachlese zu den kunsthistorischen Bemerkungen und Beiträgen, gesammelt in Wien und auf Wanderungen in Niederösterreich. In: Berichte und Mittheilungen des Alterthums-Vereines zu Wien 14 (1874), 78–88.
- ISELER, Maritta/ LORENZ-RUPSCH, Sophie/ HÖRSCH, Markus (Bearbb.): Künstler der Jagiellonen-Ära in Mitteleuropa. Unter Mitarbeit von Mitarbeit von Jana KNEJFL und Aleksandra SZEWCZYK. Ostfildern 2013 (Kompass Ostmitteleuropa 2).

J

- JAN, Libor (Hg.): Dějiny Brna, Bd. 2. Středověké město [Geschichte Brünns, Bd. 2. Die mittelalterliche Stadt]. Brno 2013.
- JANNER, Ferdinand: Die Bauhütten des deutschen Mittelalters. Leipzig 1876.
- JAROŠOVÁ, Markéta / KUTHAN, Jiří / SCHOLZ, Stefan (Hgg.): Prag und die großen Kulturzentren von Europa in der Zeit der Luxemburger (1310–1437). Prague and the Great Cultural Centres of Europe in the Luxembourgian Era (1310–1437). Internationale Konferenz aus Anlaß des 660. Jubiläums der Gründung der Karlsuniversität in Prag. 31. 3.–5. 4. 2008. Toggia 2008 (Opera Facultatis Theologiae catholicae Universitatis Carolinae Pragensis. Historia et historia artium 8).
- JELSCHEWSKI, Dominik: Zur Bautechnik der Naumburger Stifterfiguren. In: DANZL/HERM/HUHN 2012, 165–176.
- JELSCHEWSKI, Dominik: Skulptur, Architektur und Bautechnik des Naumburger Westchors. Regensburg 2015.
- JOHANNES, Ralph (Hg.): Entwerfen. Architekturausbildung in Europa von Vitruv bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Geschichte – Theorie – Praxis. Hamburg 2009.
- JOLLY, Anna: Madonnas by Donatello and His Circle. Diss. Cambridge 1993; Frankfurt/M. u. a. 1998 (European University Studies XXVIII, 319).
- JÜLICH, Theo: Godefroy von Huy, der Goldschmied „G“ und vergleichbare Fälle. Zur Problematik der Forschung zu Künstlerbiographien im Hohen Mittelalter. In: BECK/HENGEOSS-DÜRKOP 1994, I, 193–203.

K

- KAISER, Friedhelm Berthold / STASIEWSKI, Bernhard (Hgg.): Stadt und Landschaft im deutschen Osten und in Ostmitteleuropa. Köln / Wien 1982 (Studien zum deutschen Osten 17).
- KALCHTHALER, Peter / LINKE, Guido / STRAUB, Mirja (Hgg.): Baustelle Gotik. Das Freiburger Münster. Im Auftrag der Städtischen Museen Freiburg und des Freiburger Münsterbauvereins herausgegeben (...). Petersberg b. Fulda 2013.
- KALINA, Pavel: Was Peter Parler a Sculptor? In: Acta Polytechnica 38 (1998), 75–85.
- KAMPIS, Antal: A Szent Anna-oltárok mestere [Zum Meister der St.-Annen-Altäre]. In: Festschrift Domanovszky 1937, 302–322.
- KARL, Daniela: Die Polychromie der Naumburger Stifterfiguren. Kunsttechnologische Untersuchung der Farbfassungen des 13. und 16. Jahrhunderts. Regensburg 2015.
- KEAZOR, Henry: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung. Darmstadt 2015.

- KELLY, Francis (Hg.): *Medieval Art and Architecture at Exeter Cathedral*. Leeds 1991 (The British Archaeological Association Conference Transactions 11).
- KERN, Friedrich: Regesten, Grabschriften und Notizen zur Genealogie und Geschichte der Herren von Zelking. In: *Jahrbuch der Heraldischen Gesellschaft Adler in Wien* 2 (1875), 187–215.
- KIMPEL, Dieter: *Die Querhausarme von Notre-Dame zu Paris und ihre Skulpturen*. Diss. Bonn; Bonn 1971.
- KIMPEL, Dieter: Die Entfaltung der gotischen Baubetriebe. Ihre sozio-ökonomischen Grundlagen und ihre ästhetisch-künstlerischen Auswirkungen. In: *MÖBIUS/SCHUBERT* 1984, 246–272.
- KIMPEL, Dieter: Zur Sozialgeschichte des Bauhandwerks. In: *KURZ-ROCK* 1985, I, 37–46.
- KIMPEL, Dieter: La sociogenèse de l'architecture moderne. In: *BARRAL I ALTET* 1986–87, Bd. 1 (1986), 135–161.
- KIMPEL, Dieter: Struktur und Wandel der mittelalterlichen Baubetriebe. In: *CASTELFRANCHI VEGAS* 1995, 11–50 – Französisch: Structures et évolution des chantiers médiévaux. In: *ACETO* 1996, 11–51.
- KIMPEL, Dieter / SUCKALE, Robert: *Die gotische Architektur in Frankreich 1130–1270*. München 1985.
- KIRCHWEGGER, Franz / SCHMITZ-VON LEDEBUR, Katja / WINTER, Heinz / ZEHETNER, Franz (Hgg.): In Hoc Precioso Monumento. Die Bestattung Kaiser Friedrichs III. im Wiener Stephansdom. Wien 2019 (Schriften des Kunsthistorischen Museums 20).
- KLEIN, Bruno: Werkmeister oder Architekten? Ein Problem kunsthistorischer Paradigmen. In: *BÜRGER/KLEIN* 2009, 13–17.
- KLEIN, Bruno: Zwischen Hofkünstler und Zunft. Architektendynastien im späten Mittelalter. In: *BÜRGER/KLEIN* 2010, 13–25.
- KLEIN, Bruno / BOERNER, Bruno (Hgg.): *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters*. Eine Einführung. Berlin 2006.
- KLEMM, Christian / LENTZSCH, Franziska (Hgg.): *Kunsthhaus Zürich. Gesamtkatalog der Gemälde und Skulpturen*. Ostfildern 2007.
- KLETZL, Otto: Sulpiz Boisserée und Joseph Dobrowský. Ein Briefwechsel als Beitrag zur Parlerforschung. In: *Witiko* 1 (1928), 231–249.
- KLETZL, Otto: Die Grabsteine der Dombaumeister von Prag. In: *Zeitschrift für bildende Kunst* 64 (1931), 175–180.
- KLETZL, Otto: Parler. In: *THIEME, Ulrich / BECKER, Felix* (Hgg.): *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 26. Leipzig 1932; Nachdruck Leipzig 1999, 242–248.
- KLETZL, Otto: Zur Parler-Plastik. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch N. F.* 2/3 (1933/34), 100–154.
- KLETZL, Otto: *Peter Parler. Der Dombaumeister von Prag*. Leipzig 1940.
- KODOŇOVÁ, Mária / VALLAŠEK, Adrian: Banská Bystrica, mestský hrad – Niekoľko poznámok k histórii jeho opevnenia [Neusohl, die Stadtburg – einige Anmerkungen zur Geschichte ihrer Befestigungsanlagen]. In: *Pamiatky – Príroda* 15 (1985), 8–13.

- KÖHL, Stefan: Rezension zu RÜFFER 2014. In: *sehепunkte* 15 (2015), Nr. 12. URL: <http://www.sehепunkte.de/2015/12/28231.html> (22.05.20).
- KOEPE, Hans: Die Heilbronner Kilianskirche und ihre Meister. Heilbronn 1961.
- KOHN, Renate: Der Wiener Stephansdom als „österreichisches Pantheon“. Ein sensationeller Handschriftenfund im Oberösterreichischen Landesmuseum. In: *Wiener Geschichtsblätter* 56 (2001), 347–355.
- KOHN, Renate (Hg.): Der Kaiser und sein Grabmal 1517–2017. Neue Forschungen zum Hochgrab Friedrichs III. im Wiener Stephansdom. Wien / Köln / Weimar 2017.
- KOTRBA, Viktor: Okud pocházeli Roritzerové? Přispěvek k otázce pozdněgotického stavitelského rodu [Woher kamen die Roritzer? Ein Beitrag zur Frage der spätgotischen Baumeisterfamilie]. In: *Umění XI* (1963), 65–68, mit deutschem Resümee: Über die Herkunft der Roritzer. Ein Beitrag zur Geschichte einer Meisterfamilie der Spätgotik (S. 69).
- KOTRBA, Viktor: Wann kam Peter Parler nach Prag? Zu den Anfängen der Parlerhütte in Böhmen. Ein Beitrag zu der Entwicklungsgeschichte der Gotik Mitteleuropas. In: *RÓZSA* 1972, I, 507–520.
- KRAUSE, Hans-Joachim / RANFT, Andreas (Hgg.): Studien zur mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Kunstgeschichte und Geschichte. Stuttgart / Leipzig 2009 (Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse 81, H. 3).
- KRINGS, Anne: Die Inszenierung von Bildhauerfiguren in der Kirchenausstattung um 1500. „Der maister, der diß stuck gepawt, hat sich so kunstlich selbs einghawt“. Regensburg 2016.
- KRIS, Ernst / KURZ, Otto: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. Wien 1934; Mit einem Vorwort von Ernst H. GOMBRICH. Frankfurt/Main 1980.
- [KROHM 1996/I]: KROHM, Hartmut (Hg.): Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur. Die Berliner Gipsabgußsammlung. Berlin 1996.
- [KROHM 1996/II]: KROHM, Hartmut: Das Südquerhaus des Straßburger Münsters. Architektur und Bildwerke. In: KROHM 1996/I, 185–203.
- KROHM, Hartmut / KUNDE, Holger (Hgg.): Der Naumburger Meister – Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen. Ausstellungskatalog, Bd. 3. Ergänzungsband. Forschungen und Beiträge zum internationalen wissenschaftlichen Kolloquium in Naumburg vom 4.–8. Oktober 2011. Hg. im Auftrag der Vereinigten Domstifter zu Naumburg und Merseburg und des Kollegiatstiftes Zeitz. Petersberg b. Fulda 2012.
- KROPÁČEK, Jiří: Marginálie k dílu mistra reliéfu Oplakávání ze Žebráka [Randbemerkungen zum Werk des Meisters der Beweinung von Bettlern]. In: *Ausst.-Kat. Frauenberg* 1965, 157–168.

- KROUPA, Jiří (Hg.). Dějiny Brna, Bd. 7. Uměleckohistorické památky. Historické jádro [Geschichte Brünns, Bd. 7. Kunstgeschichtliche Denkmäler. Historischer Kern]. Brno 2015.
- KROUPA, Petr: Architektonické dílo Antona Pilgrama na Moravě / Architectural Works of Anton Pilgram in Moravia. In: MARTYČÁKOVÁ 2001, 109–115.
- KŠÍR, Josef: Málo známé kroužené klenby v Olomouci [Wenig bekannte Schlingrippengewölbe in Olmütz]. In: Památková péče 32 (1972), 39–50.
- KUBA-HAUK, Waltraut / SALIGER, Arthur u. a.: Dom- und Diözesanmuseum Wien. Wien 1987 (Schriftenreihe des Erzbischöflichen Dom- und Diözesanmuseums Wien N. F. 10).
- KURMANN, Peter: La façade de la cathédrale de Reims. Architecture et sculpture des portails. Etude archéologique et stylistique. 2 Bde. Lausanne 1987.
- KURMANN, Peter: Mobilité des artistes ou mobilité des modèles? A propos de l'atelier des sculpteurs rémois au XIII^e siècle. In: Revue de l'art 120 (1998), H. 2, 23–34.
- KURMANN, Peter: „Stararchitekten“ des 14. und 15. Jahrhunderts im europäischen Kontext. In: SCHWINGES/HESSE/MORAW 2006, 539–557.
- KURMANN, Peter: Zur Rolle der Kathedrale von Reims in der deutschen Gotik. In: KRAUSE/RANFT 2009, 36–52.
- KURMANN, Peter: Perfektion und Kostbarkeit. Die Chorpfeilerfiguren im architektonischen Kontext des Kölner Domes. In: HARDERING 2012, 290–309.
- KURMANN, Peter: Der Naumburger Meister – Ein Wiedergänger der Kunstgeschichte. In: Kunstchronik 66 (2013), 481–488.
- KURMANN, Peter: Stilgeschichte der Architektur bis 1340. Der Regensburger Dom und sein Verhältnis zur französischen Rayonnant-Gotik. In: HUBEL/SCHULLER 2014, 93–132.
- KURZROCK, Bernd (Hg.): Baugeschichte und europäische Kultur. 2 Bde. Berlin 1985 (Forschungen und Information 37/38).
- KUTAL, Albert: Dvě nové práce Antonína Pilgrama [Zwei neue Werke Anton Pilgrams]. In: Umění 4 (1956), 93–106.
- [KUTHAN 2009/I]: KUTHAN, Jiří (Hg.): Splendor et Gloria Regni Bohemiae. Kunstwerke als Herrschaftszeichen und Symbole der Staatsidentität. Praha 2009 (Opera Facultatis Theologiae catholicae Universitatis Carolinae Pragensis, Historia et historia artium 6).
- [KUTHAN 2009/II]: KUTHAN, Jiří: Das königliche Werk zur Zeit der Luxemburger. In: KUTHAN 2009/I, 275–348.
- [KUTHAN 2009/III]: KUTHAN, Jiří: Praga Sacra. Kaiser Karls IV. Vision vom heiligen Prag. In: KUTHAN 2009/I, 349–402.

L

- LAMPEL, Joseph (Bearb.): Verzeichnis der Originalurkunden des Städtischen Hauptarchives, 1494–1526, Halbbd. 1. Wien 1917 (Quellen zur Geschichte der Stadt Wien, Abth. 2, Regesten aus dem Archive der Stadt Wien 4).
- LEHNER, Julia (Hg.) / BAUERNFEIND, Martina (Red.): Politik. Macht. Kultur. Nürnberg und Lauf unter Kaiser Karl IV. und seinen Nachfolgern. Aufsatzband zur gleichnamigen Tagung vom 17. bis 19. Juni 2016. Nürnberg 2019 (Schriften des Kulturreferats der Stadt Nürnberg 5).
- LEISCHING, Peter: Werkstreit zu St. Stephan in Wien in den Jahren 1511–1513. In: MARTINEK/WACHTER 1988, 805–820.
- LÍBAL, Dobroslav: Die Baukunst [zu: Prag und Böhmen]. In: Ausst.-Kat. Köln 1978, II, 619–621.
- LICHTE, Claudia: Meister Hartmann in Ulm – ein Bildhauer „zwischen Hütte und Zunft“. In: Ausst.-Kat. Ulm 1997, 53–60.
- LINGOHR, Michael: Architectus. Überlegungen zu einem vor- und frühneuzeitlichen Berufsbild. In: *architectura* 35 (2005), 47–68.

M

- MACHILEK, Franz: Praga caput regni. Zur Entwicklung und Bedeutung Prags im Mittelalter. In: KAISER/STASIEWSKI 1982, 67–125.
- MÁDL, Karel Boromejský: Topographie der historischen und Kunst-Denkmale im politischen Bezirk Kolín. Prag 1898.
- MAILLY, Anton: Die Kirche von St. Ruprecht in Wien. Wien 1927.
- MARÍKOVÁ-KUBKOVÁ, Jana (Hg.): Katedrála viditelná a neviditelná [Die sichtbare und die unsichtbare Kathedrale]. 2 Bde. Praha 2019.
- MARKSCHIES, Alexander: Der Naumburger Meister als Bildhauer-Architekt. In: KROHM 1996/I, 315–325.
- MARKSCHIES, Alexander: Wilhelm Vöge und der „Bildhauer-Architekt“. Bemerkungen zu einem verlorenen Diskurs. In: SCHLINK 2004, 51–94.
- MARKSCHIES, Alexander: Der Kathedralbaumeister als „neuer“ Dädalus. In: Ausst.-Kat. Naumburg 2011, I, 80–85.
- MARTINEK, Oswin / WACHTER, Gustav (Hgg.): Arbeitsleben und Rechtsordnung. Festschrift Gerhard Schnorr zum 65. Geburtstag. Wien 1988.
- MARTYČÁKOVÁ, Alena (Hg.): Podzim středověku. Vyhraňování geografických teritorií, městská kultura a procesy vzniku lokálních uměleckých škol ve střední Evropě 15. století / The Waning of the Middle Ages. Specification of Geographic Territories, Town Culture and the Rise of Local Artistic Schools in 15th Century Central Europe. Brno 2001.
- MATULAY, Ctibor: Mesto Banská Bystrica. Katalóg administratívnych a súdnych písomností, (1020) 1255–1536 [Stadt Neusohl. Katalog der Verwaltungs- und Gerichtsdokumente, (1020) 1255–1536]. Bratislava 1980.

- MAYER, Anton: Das Niederösterreichische Landhaus in Wien (1513–1848). Wien 1904 (Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereines zu Wien 38).
- MC GEE MORGANSTERN, Anne: Gothic Tombs of Kingship in France, The Low Countries, and England. Pennsylvania 2000.
- MCLEES, David A.: Henry Yevele: Disposer of the King's works of Masonry. In: The Journal of the British Archaeological Association 36 (1973), 52–71.
- MEIER, Hans-Rudolf/ SCHWINN-SCHÜRMAN, Dorothea (Hgg.): Himmelstür. Das Hauptportal des Basler Münsters. Basel 2011.
- MEIER, Hans-Rudolf/ SCHWINN-SCHÜRMAN, Dorothea: Westfassade. In: Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Band X. Bern 2019 (Die Kunstdenkmäler der Schweiz), 116f., 152–155, 159–166.
- MENCL, Václav: Vznik a vývoj gotické kroužené klenby [Ursprung und Entwicklung des gotischen Schlingrippengewölbes]. In: Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1934. Praha 1935, 93–110.
- MENSE, Lucia: „Exultet celum“. Die musizierenden Engel im Kölner Dom. In: HARDERING 2012, 342–368.
- METZGER, Christof: Leben und Werk Nicolaus Gerhaerts. Quellen und Inschriften. In: Ausst.-Kat. Frankfurt/M. 2011, 186–197.
- MIČKOVÁ, Zuzana: The Late Gothic Chapel of St Barbara in the Church of the Assumption of the Virgin Mary in Banská Bystrica. In: Muzeológia a kultúrne dedičstvo 8 (2020), 47–65.
- MÖBIUS, Friedrich/ SCHUBERT, Ernst (Hgg.): Architektur des Mittelalters. Funktion und Gestalt. Weimar 1984.
- MOJON, Luc: Der Münsterbaumeister Matthäus Ensinger. Bern 1957.
- MOJON, Luc: Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern, Band IV. Das Berner Münster. Basel 1960 (Die Kunstdenkmäler der Schweiz).
- MORSBACH, Peter: „in gütigkeit und nach gewonhait des hantwerchs“. Beiträge und Forschungen zur Organisation und Geschichte des Regensburger Steinmetzhandwerks im späten Mittelalter und in der Neuzeit. In: Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg 141 (2001), 7–58.
- MORSBACH, Peter: Die Erbauer des Doms. Die Geschichte der Regensburger Dommeisterfamilie Roriczer-Engel. Regensburg 2009 (Regensburger Domstiftung 3).
- [MORSBACH 2013/I]: MORSBACH, Peter: Die mittelalterlichen Baurechnungen (um 1380–1550), Teil III. Die Dombaurechnungen 1487–1533. In: HUBEL/SCHULLER 2013, 98–240.
- [MORSBACH 2013/II]: MORSBACH, Peter: Der Werkmeistervertrag mit Wolfgang Roriczer. In: HUBEL/SCHULLER 2013, 241–246.
- MORTET, Victor / DESCHAMPS, Paul (Hgg.): Recueil des textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen Âge, Tome II. XIIe–XIIIe siècles. Paris 1929; Neudruck Paris 1995.

N

- [Naumburg Kolleg 2013]: Naumburg Kolleg. Interdisziplinäre Forschungen zum Naumburger Dom. Ein Werkstattbericht. Regensburg 2013.
- NĚMEC, Richard: Die Ensinger. Eine Werkmeisterdynastie im reichsstädtischen Auftrag. In: NICOLAI/SCHWEIZER 2019, 231–287.
- NEUMANN, Wilhelm Anton: Der Töpfer-Altar. In: Wiener Dombauevereins-Blatt 1. Serie 4 (1884), 94–96.
- NEUMANN, Wilhelm Anton: Die Dombaumeister von St. Stephan im XV. und XVI. Jahrhunderte. In: Wiener Dombauevereins-Blatt 2. Serie 12 (1892), 55–57, 61–63, 65–67, 73–74, 79–80.
- NEUWIRTH, Joseph (Hg.): Die Satzungen des Regensburger Steinmetzentages im Jahre 1459 auf Grund der Klagenfurter Steinmetzen- und Maurerordnung von 1628. Wien 1888.
- NEUWIRTH, Joseph (Hg.): Die Wochenrechnungen und der Betrieb des Prager Dombaues in den Jahren 1372–1378. Prag 1890.
- NEUWIRTH, Joseph: Peter Parler von Gmünd, Dombaumeister in Prag, und seine Familie. Ein Beitrag zur deutsch-österreichischen Künstlergeschichte. Prag 1891.
- NEUWIRTH, Joseph (Hg.): Die Satzungen des Regensburger Steinmetztages nach dem Tiroler Hüttenbuche von 1460. In: Zeitschrift für das Bauwesen 46 (1896), Sp. 175–218.
- NICOLAI, Bernd / SCHWEIZER, Jürg: Das Berner Münster. Das erste Jahrhundert: Von der Grundsteinlegung bis zur Chorvollendung und Reformation (1421–1517/1528). Regensburg 2019.
- NUSSBAUM, Norbert: Deutsche Kirchenbaukunst der Gotik. 2. Aufl. Darmstadt 1994.
- NUSSBAUM, Norbert: Die Figurenbaldachine der Kölner Chorpfeilerfiguren – Zur Pragmatik ihres baugeometrischen Entwurfs. In: HARDERUNG 2012, 148–167.
- NUSSBAUM, Norbert / SCHOCK-WERNER, Barbara: Einführung. In: STROBEL 2004, 15–17.

O

- OETTINGER, Karl: Anton Pilgram und die Bildhauer von St. Stephan. Wien 1951.
- OGESESSER, Joseph: Beschreibung der Metropolitankirche zu St. Stephan in Wien. Wien 1779.
- OPAČIĆ, Zoë (Hg.): Prague and Bohemia. Medieval Art, Architecture and Cultural Exchange in Central Europe. Leeds 2009 (The British Archaeological Association Conference Transactions 32).
- ORIŠKO, Štefan: Architektúra [Architektur]. In: VOŠKOVÁ 2017, 55–89.

P

- PALLADINO, Adrien / ROSENBERGOVÁ, Sabina: An Artist Between Two Worlds? Anton Pilgram in Czech-speaking and German-speaking Historiographies. In: FOLETTI/PALLADINO, 127–160.

- PANGERL, Matthias (Hg.): Das Buch der Malerzeche in Prag. Wien 1878 (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechniken des Mittelalters und der Renaissance 13).
- PARELLO, Daniel: Die Bildkünste im Dialog. Konzeptuelle Zusammenführung. Programmatistische Abstimmung. Stiltransfer. In: Ausst.-Kat. Naumburg 2012, 368–387.
- PATERA, Adolf / TADRA, Ferdinand (Hgg.): Das Buch der Prager Malerzeche (Kniha bratrstva malířského v Praze) 1348–1527. Vollständiger Text nebst einem kritischen Commentar zu der von Prof. Pangerl (und Prof. Woltmann) veranstalteten Ausgabe dieses Buches im 13. Theile von Eitelberger's „Sammlung von Quellen der Kunstgeschichte etc.“. Prag 1878.
- PERGER, Anton von: Der Dom zu Sanct Stephan in Wien. Triest 1854.
- PERGER, Richard: Die Baumeister des Wiener Stephansdomes im Spätmittelalter. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 23 (1970), 66–107.
- PERGER, Richard: Quellen zur Wiener Stadtgeschichte im Archiv der Stadt Brünn. In: Wiener Geschichtsblätter 30 (1975), 327–330.
- PERGER, Richard: Neues über Anton Pilgram. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 46 (1992), 1–3.
- PERGER, Richard: Wiener Künstler des Mittelalters und der beginnenden Neuzeit. Regesten. Wien 2005 (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Kommission für Kunstgeschichte 7).
- PEVSNER, Nikolaus / METCALF, Priscilla: The Cathedrals of England. 2 Bde. Harmondsworth 1985.
- PFISTERER, Ulrich / ROSEN, Valeska von (Hgg.): Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart 2005.
- PINDER, Wilhelm: Die deutsche Plastik des ausgehenden Mittelalters und der Frührenaissance, Bd. 1. Wildpark-Potsdam 1924. Bd. 2. 1929 (Handbuch der Kunstwissenschaft).
- PITZ, Ernst: Das Aufkommen der Berufe des Architekten und Bauingenieurs. Baubetrieb und Baugewerbe insbesondere nach unteritalienischen Quellen des 13. Jahrhunderts. In: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken. Hg. v. Deutschen Historischen Institut in Rom. Tübingen 1986, 40–74.
- PLIEGER, Cornelia: Die Passionsreliefs – Werke aus dem Umkreis Michael Tichters. Überlegungen zur Frage der Autorenschaft. In: HUSSLEIN-ARCO/PIRKER-AURENHAMMER 2009, 26–45.
- PLIEGER, Cornelia: Wien, St. Stephan, anno 1513. Divergierende Stiltendenzen in der Bildhauerei des frühen 16. Jahrhunderts. In: AUGUSTYN/SÖDING 2014, 307–327.
- PLIEGER, Cornelia: Michael Tichter und die Brüstung am Grabmal Friedrichs III. In: KOHN 2017, 221–237.
- PLIEGER, Cornelia: Lukas Cranach d.Ä. und die Plastik des frühen 16. Jahrhunderts in Wien. In: FAJT/JAEGER 2018, 236–253.

- PRESSEL, Friedrich: Ulm und sein Münster. Festschrift zur Erinnerung an den 30. Juni 1377. Ulm 1877.
- PRIMIŠSER, Alois: Ueber den Baumeister Anton Pilgram oder Pilgraben, Vollender des St. Stephansthurmes und Urheber mehrerer Zierarbeiten im Innern des Domes. Ein Beytrag zur Kunstgeschichte des Mittelalters. In: Jahrbücher der Literatur. Anzeige-Blatt für Wissenschaft und Kunst 11 (1820), 40–48.
- PRIX, Dalibor (Hg.): Pro arte. Sborník k počtě Ivo Hlobila [Pro arte. Sammelband zu Ehren von Ivo Hlobil]. Praha 2002.
- PROKOP, August: Ueber das ehemalige „Judenthor“ in Brünn. In: Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale N. F. 21 (1895), 110–112.
- PROKOP, August: Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung. Grundzüge einer Kunstgeschichte dieses Landes mit besonderer Berücksichtigung der Baukunst, Bd. 2. Das Zeitalter der gotischen Kunst. Wien 1904.

Q

- [Querfurter Ordnung 1843]: Die Querfurter Ordnung von 1574. Handwerks-Ordnung der Maurer und Steinmetzen im Amt und Stadtgericht Querfurt v. J. 1574. In: Neue Mittheilungen aus dem Gebiet historisch-antiquarischer Forschungen 6,3 (1843), 116–127.

R

- RADOCSAY, Dénes: A középkori Magyarországnak faszobrai [Holzskulpturen des mittelalterlichen Ungarn]. Budapest 1967.
- RATHE, Kurt: Der sogenannte Töpferaltar in der St. Helena-Kirche bei Baden. Der Hochaltar der Pfarrkirche in Sierndorf. Wien 1910 (Mappen des Vereins zum Schutze und der Erhaltung der Kunstdenkmäler Wiens und Niederösterreichs, Taf. 7–8).
- [RBM IV]: EMLER, Joseph (Hg.): Regesta diplomatica nec non epistolaria Bohemiae et Moraviae, pars IV. Annorum 1333–1346. Prag 1892.
- REES JOHNS, Sarah u. a. (Hgg.): Courts and Regions in Medieval Europe. York 2000.
- [Regensburg 2018]: Oh wie schön ist Regensburg! Zur Ästhetik einer Stadt und ihrer Umgebung. Hg. von der Stadt Regensburg, Amt für Archiv und Denkmalpflege. Beiträge des 32. Regensburger Herbstsymposiums für Kunst, Geschichte und Denkmalpflege vom 24.–26. November 2017. Regensburg 2018.
- [Regensburger Ordnung 2001]: Die Regensburger Steinmetzen- und Maurerordnung von 1488. In: MORSBACH 2001, 47–51.
- ŘEHÁK, Jan J.: Kazatelna v kostele Matky Boží u Náměti [Die Kanzel in der Kirche der Muttergottes ‚u Náměti‘]. In: Kutnohorské příspěvky k dějinám vzdělanosti české 1 (1879), 43–44.
- REICHENSPERGER, August: Vermischte Schriften über christliche Kunst. Leipzig 1856.

- RENN, Jürgen / OSTHUES, Wilhelm / SCHLIMME, Hermann (Hgg.): Wissensgeschichte der Architektur, Bd. 3. Vom Mittelalter bis zur frühen Neuzeit. Edition Open Access 2014 (Max Planck Research Library for the History and Development of Knowledge, Studies 5). URL: <http://hdl.handle.net/11858/00-001M-0000-002A-BFC6-2> (empfohlener Link); <https://www.mprl-series.mpg.de/studies/5/index.html> (Startseite Buch, link zum PDF; 15. 6.20).
- RHEIDT, Klaus / LORENZ, Werner (Hgg.): Groß Bauen. Großbaustellen als kulturgeschichtliches Phänomen. Basel 2017.
- RINGSHAUSEN, Gerhard: Die Archivoltenfiguren des Ulmer Westportals. In: SPECKER/WORTMANN 1984, 209–241.
- RIZZI, Wilhelm Georg: Die Architektur des Niederösterreichischen Landhauses. In: EGGENDORFER/KRUG/STANGLER 2006, 86–119.
- [Rochlitzer Ordnung 1829]: Die Ordnung der Steinmetzen vom Jahre 1462. Nach einer Abschrift vom Jahre 1486, in der Lade der Steinmetzen zu Rochlitz aufbewahrt. In: STIEGLITZ 1829, 58–74.
- RODE, Herbert: Plastik des Kölner Doms in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Das Hochstaden-Grabmal und die Chorpfeilerskulpturen. In: Ausst.-Kat. Köln 1972, II (1973), 429–444.
- ROECK, Bernd: Gelehrte Künstler. Maler, Bildhauer und Architekten der Renaissance über Kunst. Berlin 2013.
- ROLLER, Stefan: Die Nürnberger Frauenkirche und ihr Verhältnis zu Gmünd und Prag. Beobachtungen und Überlegungen zur frühen „Parler-Skulptur“. In: STROBEL 2004, 229–238.
- ROLLER, Stefan: Niclaus Gerhaert und seine Bedeutung für die Bildhauerkunst Mitteleuropas. In: Ausst.-Kat. Frankfurt/M. 2011, 108–133.
- ROLLER, Stefan: Das Grabmal Kaiser Friedrichs III. im Wiener Stephansdom. In: KIRCHWEGGER/SCHMITZ-VON LEDEBUR/WINTER/ZEHETNER 2019, 42–57.
- [RORICZER/GELDNER 1965]: RORICZER, Matthäus: Das Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit und Die Geometria Deutsch. Hg. von Ferdinand GELDNER. Faksimile-Ausgabe Wiesbaden 1965. Nachdruck Hürtgenwald 1999.
- ROSENAUER, Artur (Hg.): Spätmittelalter und Renaissance. München / Berlin / London / New York 2003 (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 3).
- [ROTT 1933/Quellen bzw. 1933/Text]: ROTT, Hans: Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert, Bd. 1,(1). Bodenseegebiet, Quellen. Stuttgart 1933; Bd. 1,(2). Bodenseegebiet, Text. Stuttgart 1933. URL: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rott1933bd1_1; https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rott1933bd1_2 (15. 6.20).
- RÓZSA, György (Red.): Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art. Actes du XXIIe congrès international d'histoire de l'art, Budapest 1969. 3 Bde. Budapest 1972.

- [RÜFFER 2012/I]: RÜFFER, Jens: Arbeitsorganisation und Lohnmodelle in den Baurechnungen von Westminster Abbey und Exeter Cathedral. In: SCHRÖCK/KLEIN/BÜRGER 2012, 169–181.
- [RÜFFER 2012/II]: RÜFFER, Jens: Bildhauer und Werkstatt – Arbeitsorganisation im Spiegel der Baurechnungen von Westminster Abbey und Exeter Cathedral. In: KROHM/KUNDE 2012, 504–512.
- RÜFFER, Jens: Werkprozess – Wahrnehmung – Interpretation. Studien zur mittelalterlichen Gestaltungspraxis und zur Methodik ihrer Erschließung am Beispiel baugebundener Skulptur. Berlin 2014.
- RÜFFER, Jens: Organisationsstruktur und Bauablauf hoch- und spätmittelalterlicher Großbaustellen. In: RHEIDT/LORENZ 2017, 77–90.
- RUPPRECHT, Bernhard: Romanische Skulptur in Frankreich. Mit Aufnahmen von Max und Albert HIRMER. 2. Aufl. München 1984.
- RYMER, Thomas: *Foedera, conventiones, literae et cujuscunque generis acta publica inter reges Angliae et alios quosvis Imperatores, Reges, Pontifices, Principes vel communitates (...)*. 3. Aufl. London 1740.

S

- SACHS, Hannelore: Mittelalterliches Chorgestühl. Leipzig 1964.
- SACKEN, Eduard von: Ueber einige wenig bekannte Kunstdenkmale des späten Mittelalters und der Früh-Renaissance in Niederösterreich. In: *Berichte und Mittheilungen des Alterthums-Vereines zu Wien* 20 (1881), 117–137.
- SALIGER, Arthur: *Rektoratskirche St. Ruprecht in Wien*. München / Zürich 1989 (Kleine Kunstführer 1778).
- SALIGER, Arthur: Zur Frage der künstlerischen Autorschaft der Kanzel im Stephansdom in Wien. In: *Wiener Geschichtsblätter* 47 (1992), 181–197.
- SAMEK, Bohumil: Brněnská radnice [Das Brünner Rathaus]. In: *Brno v minulosti a dnes* 5 (1963), 168–196.
- [St. Veit 1994]: *Die Kathedrale von St. Veit*, Bd. 1. Der Dombau. Gedenkausgabe zum 650. Gründungstag der Kathedrale von St. Veit. Hg. von der Prager Burgverwaltung. Praha 1994.
- SARKADI NAGY, Emese / PAPP, Szilárd: Endrődi Gábor „A Pilgram-apokrifek. Vizsgálódások Antal brünni kőfaragóról és a szobrászairól“ című doktori (PhD) értekezésének vitája [Endrődi Gábor (...) Zur Diskussion seiner Doktor (PhD)-Dissertation]. In: *Művészettörténeti Értesítő* 61 (2012), 337–353.
- SAUERLÄNDER, Willibald: *Gotische Skulptur in Frankreich 1140–1270*. München 1970.
- SAUERLÄNDER, Willibald: *Stifterfiguren des Naumburger Westchors*. In: *Ausst.-Kat. Stuttgart* 1977, I, 332–335, Kat.-Nr. 452.
- SCHAAB, Christoph: *Die Konsolen und Baldachine der Chorpfeilerfiguren*. In: *HARDERING* 2012, 110–147.
- SCHÄDLER, Alfred: *Texte zu den Farbbildern 1 und 7*. In: *Kalender 1970 der Bayerischen Versicherungskammer München*. München 1969.

- SCHÄDLER, Alfred: Peter Parler und die Skulptur des Schönen Stils. In: Ausst.-Kat. Köln 1978, III, 17–25.
- SCHINDLER, Herbert: Chorgestühle. München 1983 (Keysers kleine Kunstgeschichte).
- SCHLEIF, Corine: The Making and Taking of Self-Portraits: Interfaces Carved between Riemenschneider and His Audiences. In: CHAPUIS 2004, 214–233.
- SCHLINK, Wilhelm (Hg.): Wilhelm Vöge und Frankreich. Akten des Kolloquiums aus Anlaß des 50. Todestages von Wilhelm Vöge (16. 2.1868–30.12.1952) am 2. Mai 2003. Freiburg/B. 2004.
- SCHLOSSER, Ignaz: Die Kanzel und der Orgelfuß zu St. Stefan in Wien. Wien 1925 (Österreichs Kunstdenkmäler 2).
- SCHMELTZL, Wolfgang: Ein Lobspruch der hochloblichen und weitberühmten Küniglichen Stat Wienn in Osterreich (...). Wien 1547.
- SCHMID, Elmar D.: Nördlingen – die Georgskirche und St. Salvator. Stuttgart / Aalen 1977.
- SCHMIDT, Gerhard: Das Marientympanon der Wiener Minoritenkirche. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XI (1957), 107–118.
- SCHMIDT, Gerhard: Peter Parler und Heinrich IV. Parler als Bildhauer. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 23 (1970), 108–153. – Wieder in: SCHMIDT 1992/I, 175–228.
- [SCHMIDT 1992/I]: SCHMIDT, Gerhard: Gotische Bildwerke und ihre Meister. 2 Bde. Wien / Köln / Weimar 1992.
- [SCHMIDT 1992/II]: SCHMIDT, Gerhard: Probleme der Begriffsbildung: Kunsthistorische Terminologie und geschichtliche Realität. In: SCHMIDT 1992/I, 311–356.
- SCHMIDT, Rolf: Hans Engel von Köln der Parlierer und sein Bruder Andreas der Dommeister zu Regensburg. In: Verhandlungen des Historischen Vereins für Regensburg und Oberpfalz 112 (1972), 131–156.
- SCHNAASE, Carl: Die Spätzeit des Mittelalters bis zur Blüte der Eyck'schen Schule. 2. Aufl. Düsseldorf 1874 (Geschichte der bildenden Künste 6, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter 4).
- SCHNEIDER, Norbert: Geschichte der mittelalterlichen Plastik von der frühchristlichen Antike bis zur Spätgotik. Ein historischer Überblick mit 43 Werkanalysen. Köln 2004 (Kunst und Wissen).
- SCHNELLBACH, Rudolf: Ein unbekanntes Frühwerk des Anton Pilgram. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 7 (1930), 202–221.
- [SCHOCK-WERNER 1978/I]: SCHOCK-WERNER, Barbara: Die Parler. In: Ausst.-Kat. Köln 1978, III, 7–12.
- [SCHOCK-WERNER 1978/II]: SCHOCK-WERNER, Barbara: Bauhütten und Baubetrieb der Spätgotik. In: Ausst. Kat. Köln 1978, III, 55–61.
- [SCHOCK-WERNER 1978/III]: SCHOCK-WERNER, Barbara: Bauhütte und Zunft. In: Ausst.-Kat. Köln 1978, III, 64–65.
- SCHOCK-WERNER, Barbara: Das Straßburger Münster im 15. Jahrhundert. Stilistische Entwicklung und Hüttenorganisation eines Bürger-

- Doms. Köln 1983 (23. Veröffentlichung der Abteilung Architektur des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln).
- SCHOCK-WERNER, Barbara: Parler, Peter (Peter Parler von Gmünd). In: Neue Deutsche Biographie 20 (2001), 72–73. Online-Version, URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118789708.html#ndbcontent> (13. 5.20).
- SCHOCK-WERNER, Barbara: Die Ausbildung der Architekten im Mittelalter. In: JOHANNES 2009, 186–195.
- SCHOLTEN, Frits: Johan Gregor van der Schardt and the Moment of Self-Portraiture in Sculpture. In: Simiolus 33 (2007/08), 195–220.
- [SCHOTTNER 1994/I]: SCHOTTNER, Alfred: Das Brauchtum der Steinmetzen in den spätmittelalterlichen Bauhütten und dessen Fortleben und Wandel bis zur heutigen Zeit. 2. Aufl. Münster/W. / Hamburg 1994 (Volkskunde 6).
- [SCHOTTNER 1994/II]: SCHOTTNER, Alfred: Die „Ordnungen“ der mittelalterlichen Dombauhütten. Verschriftlichung und Fortschreibung der mündlich überlieferten Regeln der Steinmetzen. Münster/W. / Hamburg 1994 (Volkskunde 7).
- SCHRÖCK, Katja / KLEIN, Bruno / BÜRGER, Stefan (Hgg.): Kirche als Baustelle. Große Sakralbauten des Mittelalters. Köln 2012.
- SCHRÖDER, Jochen: Die Kirchweihfeier und die Stellung des böhmischen Episkopates im Kontext der herrscherlichen Repräsentation Kaiser Karls IV. In: STAMMBERGER/STICHER/WARNKE 2006, 441–472.
- SCHUEGRAF, Joseph Rudolph: Geschichte des Domes von Regensburg und der dazu gehörigen Gebäude. 2 Bde. Bd. 1. Regensburg 1847 (Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg 11).
- SCHUEGRAF, Joseph Rudolph: Die Regensburger Steinmetz-, Maurer- und Decker-Ordnung in Regensburg v. J. 1514. In: Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg 16 (1855), 177–221 (Ordnung 193–221).
- SCHULLER, Manfred: Das Fürstenportal des Bamberger Domes. Unter Mitarbeit von Tilmann BREUER, Philip CASTON und Manfred FÜRST. Bamberg 1993 (Veröffentlichungen des Diözesanmuseums Bamberg 6).
- SCHULLER, Manfred: Bauentwicklung – Belege und Befunde. In: HUBEL/SCHULLER 2014, 19–92.
- SCHULLER, Manfred / CASTON, Philip / ECK, Thomas / KOHNERT, Tillman / SCHNEIDER, Ernst: Bauforschung am Fürstenportal. In: SCHULLER 1993, 19–90.
- SCHULTE-FISCHEDECK, Valeria: Der Straßburger Engelspfeiler. In: KROHM 1996/I, 167–183.
- SCHULTES, Lothar: Gotische Plastik. In: Ausst.-Kat. Wien 1988, 138–149.

- SCHULTZ, Ingrid Felicitas: Beiträge zur Baugeschichte und zu den wichtigsten Skulpturen der Parlerzeit am Ulmer Münster. In: Ulm und Oberschwaben. Zeitschrift für Geschichte und Kunst 34 (1955), 7–38.
- SCHURR, Marc Carel: Die Baukunst Peter Parlers. Der Prager Veitsdom, das Heiligkreuzmünster in Schwäbisch Gmünd und die Bartholomäuskirche zu Kolín im Spannungsfeld von Kunst und Geschichte. Ostfildern 2003.
- SCHURR, Marc Carel: Gotische Architektur im mittleren Europa 1220–1340. Von Metz bis Wien. München / Berlin 2007.
- SCHURR, Marc Carel: Warum kam Peter Parler nach Prag? Gedanken zum medialen Konzept des Neubaus der Prager Kathedrale unter Karl IV. In: STUDNIČKOVÁ 2010, 409–423.
- SCHURR, Marc Carel: Das Hauptportal des Basler Münsters – ein Meisterwerk der gotischen Architektur? In: MEIER/SCHWINN-SCHÜR-MANN 2011, 205–231.
- SCHURR, Marc Carel: Zu wievielt war der „Naumburger Meister“? Überlegungen zu Stil und Medialität des Naumburger Westchors. In: Ausst.-Kat. Naumburg 2012, 474–487.
- SCHWARZ, Michael Viktor: Höfische Skulptur im 14. Jahrhundert. Entwicklungsphasen und Vermittlungswege im Vorfeld des Weichen Stils. 2 Bde. Worms 1986.
- SCHWARZ, Michael Viktor: Peter Parler im Veitsdom. Neue Überlegungen zum Prager Büstenzyklus. In: WIMMER 1992, 55–84.
- [SCHWARZ 2002/I]: SCHWARZ, Michael Viktor: Visuelle Medien im christlichen Kult. Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert. Wien / Köln / Weimar 2002.
- [SCHWARZ 2002/II]: SCHWARZ, Michael Viktor: Altargucker und Predigttauscher. Anton Pilgrams Selbstbildnisse in St. Stephan, Wien. In: SCHWARZ 2002/I, 217–249.
- SCHWARZ, Michael Viktor: Die Teschener Madonna und wertvolle Statuen von Peter Parler. In: Kunstchronik 57 (2004), 127–131.
- SCHWARZ, Michael Viktor: Die Ostwand der Wenzelskapelle und ihre Bildausstattung. In: JAROŠOVÁ/KUTHAN/SCHOLZ 2008, 635–652.
- SCHWARZ, Michael Viktor: Wenzel in der Welt. In: FAJT/LANGER 2009, 184–191.
- SCHWINGES, Rainer Christoph / HESSE, Christian / MORAW, Peter (Hgg.): Europa im späten Mittelalter. Politik – Gesellschaft – Kultur. München 2006.
- SEDLÁK, Jan: Vztah architektury kostelů sv. Jakuba v Brně a sv. Mořice v Olomouci. Otázky autorství a slohových vlivů [Das Verhältnis der Architektur der Kirchen St. Jakob in Brünn und St. Moritz in Olmütz. Fragen der Urheberchaft und der stilistischen Einflüsse]. In: Historická Olomouc a její současné problémy 2 (1979), 121–131.
- SEGERS, Volker: Studien zur Geschichte der deutschen Steinmetzbruderschaft. Berlin 1980.

- SEIBERL, Herbert: Die Plastik des frühen XVI. Jahrhunderts in Wien und Nieder-Österreich. Diss. Wien 1935.
- SEIBERL, Herbert: Die Nachfolger Anton Pilgrams. In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 4 (1937), 113–130.
- SEIBERL, Herbert: Über einige Bildhauerwerke der Wiener Donauschule. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien N. F. 12 (1944), 193–242.
- SEKULES, Veronica: The Liturgical Furnishings of the Choir of Exeter Cathedral. In: KELLY 1991, 172–179.
- SHELBY, Lon R.: Gothic Design Techniques. The Fifteenth-Century Design Booklets of Mathes Roriczer and Hanns Schmuttermayer. Carbondale / London / Amsterdam 1977.
- SIEBERT, Guido: Glasmalerei als Bildhauerzeichnung? Überlegungen zum Konnex von Gestaltfindung und Stilaneignung zwischen Glasmalerei und Skulptur. In: Ausst.-Kat. Naumburg 2012, 342–367.
- SLADECZEK, Franz-Josef: Der Berner Skulpturenfund. Die Ergebnisse der kunsthistorischen Auswertung. Hg. von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte und dem Bernischen Historischen Museum. Bern 1999.
- SÖDING, Ulrich: Die Bildwerke Hans Multschers. Ein Beitrag zur europäischen Kunst im 15. Jahrhundert. In: Ausst.-Kat. Ulm 1997, 31–51.
- SÖDING, Ulrich: Conrat Meit von Worms – ein Schüler Hans Seyfers? In: Ausst.-Kat. Heilbronn 2002, 96–121.
- SPECKER, Hans Eugen / WORTMANN, Reinhard (Hgg.): 600 Jahre Ulmer Münster. Festschrift. 2. Aufl. Stuttgart 1984 (Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm 19).
- SPEER, Andreas / JESCHKE, Thomas (Hgg.): Schüler und Meister. Berlin 2016 (Miscellanea mediaevalia 39).
- STAMMBERGER, Ralf M. W. / STICHER, Claudia / WARNKE, Annekatrin (Hgg.): „Das Haus Gottes, das seid ihr selbst.“ Mittelalterliches und barockes Kirchenverständnis im Spiegel der Kirchweihe. Berlin 2006.
- STASTNY, Philipp: Material und Technik. Neue Erkenntnisse zum Kaisergrabmal. In: KOHN 2017, 427–449.
- STIEGLITZ, Christian Ludwig: Über die Kirche der heiligen Kunigunde zu Rochlitz und die Steinmetzhütte daselbst. Leipzig 1829.
- STIX, Alfred: Die monumentale Plastik der Prager Dombauhütte um die Wende des XIV. und XV. Jahrhunderts. In: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale 2 (1908), 69–132.
- STRAEHLE, Gerhard: Der Naumburger Meister in der deutschen Kunstgeschichte. Einhundert Jahre deutsche Kunstgeschichtsschreibung 1889–1989. München 2009.
- STRAUB, Mirja: Laubwerk. In: KALCHTHALER/LINKE/STRAUB 2013, 88–89.

- STROBEL, Richard (Hg.): Parlerbauten. Architektur, Skulptur, Denkmalpflege. Internationales Parler-Symposium Schwäbisch Gmünd, 17.–19. 7.2001. Stuttgart 2004 (Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Arbeitsheft 13).
- STROHMAYER, Wolfgang: Matthäus Roriczer, Baukunst-Lehrbuch. Hürtgenwald 2009.
- STUDNÍČKOVÁ, Milada (Hg.): Boemia plena est ecclesiis. Čechy jsou plné kostelů. Kniha k počtě PhDr. Anežky Merhautové, DrSc. [Böhmen ist voller Kirchen. Buch zu Ehren von Dr. Anežka Merhautová]. Praha 2010.
- SUCHÝ, Marek (Hg.): Solutio hebdomadaria pro structura templi Pragensis. Stavba svatovítské katedrály v letech 1372–1378, díl I [Die Bauhütte der St.-Veits-Kathedrale in den Jahren 1372–1378, Teil I]. Praha 2003.
- SUCHÝ, Marek: St. Vitus Building Accounts (1372–1378). The Economic Aspects of Building the Cathedral. In: ZAORAL 2016, 222–246.
- SUCKALE, Robert: Die Kölner Domchorstatuen. Kölner und Pariser Skulptur in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. In: Kölner Domblatt 44/45 (1979/80), 223–254.
- SUCKALE, Robert: Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern. München 1993.
- SUCKALE, Robert: Peter Parler und das Problem der Stillagen. In: Ausst.-Kat. Köln 1978, Kolloquiumsband 1980, 175–184. – Wieder in: SUCKALE 2003/I, 257–286.
- [SUCKALE 2003/I]: SUCKALE, Robert: Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters. Hg. von Peter SCHMIDT und Gregor WEDEKIND. Berlin 2003.
- [SUCKALE 2003/II]: SUCKALE, Robert: Die Porträts Kaiser Karls IV. als Bedeutungsträger. In: BÜCHSEL/SCHMIDT 2003, 191–204.
- SUCKALE, Robert: Über die Schwierigkeiten Peter Parler Skulpturen zuzuschreiben. In: STROBEL 2004, 197–205.
- SUCKALE, Robert: Datierungsfragen sind Verständnisfragen. Zur Einordnung der Kölner Domchorstatuen. In: HARDER 2012, 256–289.
- SUCKALE, Robert. Rezension zu EXNER 2015. In: ArtHist.net, 22.02.2016. <https://arthist.net/reviews/10811> (02.11.20).
- [Suger/SPEER/BINDING 2000]: Suger von St-Denis: De consecratione. In: SPEER, Andreas / BINDING, Günther (Hgg.): Suger von St-Denis. Ausgewählte Schriften. Ordinatio, De consecratione, De administratione. Lat./dt. Darmstadt 2000, 199–251.
- SWOBODA, Karl M.: Peter Parler. Der Baukünstler und Bildhauer. 3. Aufl. Wien 1942.

T

- TACKE, Andreas u. a. (Bearbb.): Statuta pictorum. Kommentierte Edition der Maler(zunft)ordnungen im deutschsprachigen Raum des Alten

Reiches. 5 Bde. Petersberg b. Fulda 2018 (artifex. Quellen und Studien zur Künstlersozialgeschichte).

TACKE, Andreas / MÜNCH, Birgit Ulrike / AUGUSTYN, Wolfgang (Hgg.): *Material Culture. Präsenz und Sichtbarkeit von Künstlern, Zünften und Bruderschaften in der Vormoderne*. Petersberg b. Fulda 2018 (artifex. Quellen und Studien zur Künstlersozialgeschichte).

THEISS, Harald: Die Holzbildwerke Niclaus Gerhaerts und seines künstlerischen Umfeldes. Technologische Beobachtungen zum Bildträgeraufbau und zur Fassung. In: *Ausst.-Kat. Frankfurt/M.* 2011, 167–179.

TIETZE, Hans: *Die Denkmale der Gerichtsbezirke Eggenburg und Geras*. Wien 1911 (Österreichische Kunsttopographie 5,1).

TIETZE, Hans: *Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien*. Wien 1931 (Österreichische Kunsttopographie 23).

TILMEZ, Friedrich: *Außerlesene Denckwürdigkeiten von der sowohl uralten als kunstreichen St. Stephans Dom-Kirchen und Thürmen zu Wienn in Oesterreich (...)*. Wien 1722.

TRACY, Charles: *Britain's Medieval Episcopal Thrones. History, Archaeology and Conservation*. Oxford 2015.

TRAPP, Moriz: *Das Franzens-Museum in Brünn*. Brünn 1882.

TRAPP, Moriz: *Restaurierungen in Brünn*. In: *Mitteilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale N. F.* 10 (1884), CLX–CLXI.

[Trierer Zunftordnung 1856]: *Die Trierer Zunftordnung der Steinmetzen von 1397*. In: REICHENSPERGER 1856, 164–167.

TSCHISCHKA, Franz: *Der St. Stephans-Dom in Wien und seine alten Kunstdenkmale*. Wien 1832.

U

[UIBLEIN 1999/I]: UIBLEIN, Paul: *Die Universität Wien im Mittelalter. Beiträge und Forschungen*. Wien 1999 (Schriftenreihe des Universitätsarchivs 11).

[UIBLEIN 1999/II]: UIBLEIN, Paul: Dr. Georg Lantsch von Ellingen, Domherr und Professor in Wien, Stifter der Pfarrbibliothek zu Aschbach (†1519) [1974]. In: UIBLEIN 1999/I, 233–286.

URBANEK, Peter: *Wappen und Siegel Regensburger Bürger und Bürgerinnen im Mittelalter bis 1486*. Regensburg 2003 (Regensburger Studien 7).

V

VALDHANSOVÁ, Lucie: Pilgram, Anton. In: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 95. Berlin / Boston 2017, 486.

VALDHANSOVÁ, Lucie: *Baumeister Anton Pilgram (1450/60–1515)*. Diss. Olomouc 2018.

- VÍTOVSKÝ, Jakub: K datování, ikonografii a autorství Staroměstské mostecké věže [Zu Datierung, Ikonografie und Autorschaft des Altstädter Brückenturms]. In: *Průzkumy památek* II (1994), 15–44.
- VÍTOVSKÝ, Jakub: Die Künstlerfamilie ‚Parler‘ in neuem Licht. In: *STROBEL* 2004, 149–154.
- VÖGE, Wilhelm: Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200. In: *Zeitschrift für bildende Kunst* N. F. 25 (1914), 193–216.
- VÖGE, Wilhelm: Konrad Meits vermeintliche Jugendwerke und ihr Meister. In: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 1927, 24–38.
- VÖGE, Wilhelm: Jörg Syrlin der Ältere und seine Bildwerke, II. Band. Stoffkreis und Gestaltung. Berlin 1950.
- VÖGE, Wilhelm: Michelangelo und die Pisani. Hg. von Gábor ENDRÖDI. München 2016 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte 38).
- VOŠKOVÁ, Katarína (Hg.): Kostol sv. Kataríny v Banskej Štiavnici – klenot neskoršej gotiky na Slovensku [Die Kirche St. Katharinen in Schemnitz – ein Juwel der Spätgotik in der Slowakei]. Banská Štiavnica 2017.
- VYBÍRAL, Jindřich: Peter Parler in der Sicht Bernhard Gruebers. Zur Rezeption der Gotik im 19. Jahrhundert. In: *architectura* 30 (2000), 174–188.

W

- WARNKE, Martin: Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen. Frankfurt/M. 1984.
- WENDEBOURG, Eva-Andrea: Westminster Abbey als königliche Grablege Zwischen 1250 und 1400. Worms 1986.
- WIDEMANN, Josef (Bearb.): Regensburger Urkundenbuch, Bd. I. München 1912 (*Monumenta Boica* 53).
- WIMMER, Matthias (Hg.): Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom, 1989. Weinheim 1992.
- WISSELL, Rudolf (Hg.): Die Regensburger Hüttenordnung von 1459. Die älteste Ordnung des großen Hüttenbundes der Steinmetzen von 1459 (nach der Thanner Handschrift). In: *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins* N. F. 55 (1942), H. 1, 51–133.
- WOLFF, Arnold: Der Kölner Dom. Köln 1989.
- WOLFSKRON, Adolf Leopold von: Das Portal des Rathhauses zu Brünn. In: *Österreichische Blätter für Literatur und Kunst* 1 (1844), 618–621.

Z

- ZAHN, Karl: Regensburger Dom. Augsburg 1929.
- ZAHLTEN, Johannes: Das Sechstageswerk am Hauptportal und in der Bessererkapelle des Ulmer Münsters. In: *SPECKER/WORTMANN* 1984, 209–241.

- ZAORAL, Roman (Hg.): Money and Finance in Central Europe during the Later Middle Ages. Basingstoke 2016 (Palgrave Studies in the History of Finance).
- ŽÁRY, Juraj: Umenie neskorogotickej klenby. Sakrálna architektúra stredoslovenských banských miest [Die Kunst der spätgotischen Wölbung. Sakrale Architektur der zentral-slowakischen Bergbaustädte]. In: Ausst.-Kat. Pressburg 2003, 304–323.
- ZEHETNER, Franz: Ruprechtskirche Wien. 2. Aufl. Salzburg 2009 (Christliche Kunststätten Österreichs 314).
- ZITZLSPERGER, Philipp: Anton Pilgrams letzter Streich. Hinterlist und Selbstdarstellung eines Künstlers im Wiener Stephansdom. In: TÄCKE/MÜNCH/AUGUSTYN 2018, 221–245.
- ZUMBRUNN, Urs / GUTSCHER, Daniel: Bern – die Skulpturenfunde der Münsterplattform. Katalog der figürlichen und architektonischen Plastik. In Zusammenarbeit mit Hans-Jörg GERBER und René BUSCHOR. Bern 1994.

Personenregister

Abkürzungen

amt. = amtiert. – Bf. = Bischof. – d. = des / der. – eigtl. = eigentlich. – Erzb. = Erzbischof. – Gem.in = Gemahlin. – HRR = Heiliges Römisches Reich. – Hzg. = Herzog. – Kg. = König. – Kg.in = Königin. – Ks. = Kaiser. – Markgf. = Markgraf. – reg. = regiert. – u. = und. – v. = von.

A

Agnes v. Bur, Gem.in v. → Peter Parler 107, 136
 Alberti, Leon Battista (1404–72), Architekt u. Universalgelehrter 33
 Albrecht, Stephan, Kunsthistoriker 10
 Ambros, August Wilhelm (1816–76), Musikkritiker u. Komponist 132f.
 Anselm, Valerius (um 1475–1547), Chronist 99
 Anton v. Brunn (um 1460–1514/16), gen. Pilgram, Baumeister 8, 211–215, 215–250, 256ff., 269, 275, 290, 298
 Anna v. Böhmen (1366–94), Kg.in v. England u. Gem.in v. → Richard II. 181–184
 Arnolfo di Cambio (1240/45–1302/10), Baumeister u. Bildhauer 130
 Ayers, Tim, Kunsthistoriker 194

B

Baldinger, Franz Heinrich (1827–87), Architekturzeichner 219
 Bartholomäus v. Hamm († 1353), Dombaumeister zu Regensburg 107
 Bartholomäus v. Redwitz († 1417), Domherr zu Regensburg 65
 Bartlová, Milena, Kunsthistorikerin 133

Beauneveu, André (1335/40–1401/03), Bildhauer, Buchmaler u. Baumeister 69
 Beltracchi, Wolfgang (* 1951), Maler u. Kunstfälscher 126
 Bengel, Sabine, Kunsthistorikerin 25
 Bergmann, Ulrike, Kunsthistorikerin 189
 Böblinger, Hans (um 1410–82), Steinmetz u. Baumeister 72, 155
 Bock, Franz (1823–99), Geistlicher u. Kunsthistoriker 132f.
 Boisserée, Sulpiz (1783–1854), Kunsthistoriker u. Sammler 132
 Böker, Johann Josef, Architekturhistoriker 151, 229
 Brehm, Anne-Christine, Kunsthistorikerin 92, 97
 Broker, Nicholas († 1426), Kupferschmied 183
 Brětislav I., Hzg. v. Böhmen (* um 1005, reg. 1035–55) 90
 Brunelleschi, Filippo (1377–1446), Baumeister, Goldschmied u. Bildhauer 130
 Brunn, Heinrich v. (1822–94), Archäologe 236
 Buonarroti, Michelangelo (1475–1564), Maler u. Architekt 127, 236
 Bürger, Stefan, Kunsthistoriker 73

C

Capra, Maria, Kunsthistorikerin 230f.

Chotěbor, Petr, Dombaumeister 157, 179

Clemens II. (eigtl. Suitger v. Morsleben u. Hornburg), Papst (* 1005, amt. 1046–47) 17

Cranach, Lukas d. Ä. (1472–1553), Maler, Grafiker, Buchdrucker 269

Crul von Seligenstadt, Johannes, Professor f. Medizin 259

D

Dietheuer, Franz, Steinmetz 73

Dobrowský, Josef (1889–1964), Philologe u. Maler 132f.

Donatello (eigtl. Donato di Niccolò di Betto Bardi; 1386–1466), Bildhauer u. Medailleur 294

Drax John, Zimmermann 195

Dudziński, Ilona Katharina, Bauforscherin 19, 21

Dürer, Albrecht (1471–1528), Maler u. Grafiker 114, 277, 288

E

Edmund v. St. Andrew (belegt 1355–63), Augustinerchorherr u. Zimmermann 194ff.

Edward III., Kg. v. England (* 1312, reg. 1327–77) 181–184

Endrődi, Gábor, Kunsthistoriker 8, 11

Engel, Andreas (belegt 1419–56), Dombaumeister in Regensburg 66–70

Engel, Hans, Parlier u. Bruder v. → Andreas Engel 66f.

Engelberg, Burkhart (um 1447–1512), Architekt, Steinmetz u. Stadtbaumeister v. Augsburg 77, 217

Ensinger, Matthäus (um 1390–1463), Münsterbaumeister zu Ulm 97–101

Erminold († 1121), Abt d. Benediktinerklosters Prüfening, Seliger (1283) 36

Erminoldmeister → Meister Ludwig

Ernst v. Pardubitz, Erzbischof v. Prag (* um 1300, amt. 1333/34–1364) 110, 144, 158

Eseler, Niklas († 1483), Steinmetz u. Baumeister, u. a. in Nördlingen u. Dinkelsbühl 149

F

Feder, Andre († 1499), Wiener Ratsherr 263

Feuchtmüller, Rupert (1920–2010), Kunsthistoriker 233

Flum, Thomas, Kunsthistoriker 119

Fricke, Beate, Kunsthistorikerin 178

Friedrich III., Kaiser d. HRR (* 1415, reg. 1452–93) 80, 250

Friedrich III. v. Saarwerden (um 1348–1414), Erzbischof u. Kurfürst v. Köln (amt. 1372–1414) 94

Fuchs, Friedrich (1952–2016), Kunsthistoriker 157

G

Gerhaert v. Leyden, Nicolaus (um 1420/30–1473), Bildhauer u. Bildschnitzer 91, 188f.

Gerthener, Madern (um 1365–1430), Architekt, Steinmetz u. Stadtbaumeister der Stadt Frankfurt/Main 67

Gertrud v. Gmünd → Gertrud Parler

Gervasius v. Canterbury (um 1145–1210), Benediktinermönch u. Chronist 137, 144

Ghiberti, Lorenzo (um 1378–1455), Baumeister, Goldschmied u. Bildhauer 130

Giotto di Bondone (1267/1276–1337), Maler u. Baumeister 130

- Glatz, Anton C., Kunsthistoriker 245, 248
- Goethe, Johann Wolfgang v. (1749–1832), Dichter u. Naturforscher 13
- Großmann, Dieter (1921–97), Kunsthistoriker 174
- Grueber, Bernhard (1807–82), Architekt u. Kunsthistoriker 118, 124, 132f.
- Günther, Hubertus, Kunsthistoriker 130
- Gutha v. Habsburg (1271–97), Kg. in v. Böhmen 161
- H**
- Hadley, Stephen, Bildschnitzer v. → Kg. Edward III. v. England 183f.
- Hager, Georg († 1514), Domherr am Wiener Stephansdom 261, 263
- Haider, Hans († 1519), Zimmermann u. Sohn v. → Simon Haider 201f.
- Haider, Simon († 1480/81), Zimmermann 188, 200f.
- Hamann-Mac Lean, Richard (1908–2000), Kunsthistoriker 28
- Hammer, Hans (belegt 1478–81), Steinmetz 151
- Haussherr, Reiner (1937–2018), Kunsthistoriker 178
- Heideloff, Carl Alexander v. (1789–1865), Architekt u. Denkmalpfleger 139
- Heinrich v. Gmünd († 1370), Baumeister, Werkmeister u. Vater v. → Peter Parler 93, 106, 119, 134f., 137, 139f., 149, 175
- Heldmann, Friedrich (1776–1838), Prof. für Handelslehre u. Freimaurer 139
- Herland, William (1332–75), Zimmermann 194
- Heydenreich, Erhard (vor 1455–1524), Bildhauer u. Dombaumeister zu Regensburg 80ff.
- Heydenreich, Ulrich († 1538), Steinmetz, Dombaumeister zu Regensburg u. Bruder v. → Erhart Heydenreich 82f.
- Heinrich III., Kg. v. England (* 1207, reg. 1216–73) 180
- Heinrich II. v. Vehrigen, Bf. v. Straßburg (amt. 1207–23) 19
- Heinzelmann, Konrad († 1454), Architekt u. Büchsenmeister 70
- Hildebrand, Adolf Ritter v. (1847–1921), Bildhauer 236
- Hoentschel, Georges (1855–1915), Architekt, Innendekorateur, Töpfer u. Kunstsammler 91
- Hoefnagel, Joris (1542–1601), Maler u. Kupferstecher 224
- Holdt, Augustin (um 1400–1509), Apotheker 250
- Homolka, Jaromír (1926–2017), Kunsthistoriker 178f.
- Höritz, Pankraz († 1511) 250
- Hlobil, Ivo, Kunsthistoriker 11, 109f., 127, 149, 170, 174, 179
- Holbein, Hans d. Ä. (um 1465–1524), Maler 74
- Hubel, Achim, Kunsthistoriker 9f.
- Huber, Markus T., Kunsthistoriker 59
- Huber, Georg, Domherr am Wiener Stephansdom 261, 263
- Hurley, William (belegt 1353), Zimmermann 194
- Huth, Hans (1892–1977), Kunsthistoriker 198
- I**
- Ilg, Albert (1847–96), Kunsthistoriker 267
- Imhoff, Hans (belegt 1505), Steinmetz 199

Isabeau de Bavière (1370–1435),
Kg.in v. Frankreich 62
Iselin, Heinrich († 1513), Bildhauer
201ff.

J

Janner, Friedrich, Historiker 209
Jean de Chelles (1200–65), Archi-
tekt 23
Jelschewski, Dominik, Baufor-
scher 29, 31, 41, 117
Jobst v. Luxemburg, Markgf. v.
Mähren (* 1351, reg. 1375–1411),
Kg. des HRR (1410–11) 174
Johann, Kg. v. Böhmen (* 1296,
reg. 1310–46) 144
Johann v. Moosburg, Bf. v. Re-
gensburg (amt. 1384–1409) 62
Johann „Očko“ v. Vlašim, Erzbis. v.
Prag (* um 1292, amt. 1364–80)
Johannes v. Gmünd († nach 1359),
Münsterbaumeister zu Frei-
burg/Breisgau 144ff., 175
John v. Gloucester (1245–60),
Steinmetz 180, 184
Juppe, Ludwig (1460–1538), Bild-
hauer 200
Jurkowski, Maureen, Historikerin
194

K

Kalina, Pavel, Kunsthistoriker 8,
112, 159
Kaltenmarckter, Johannes (um
1450–1506), Theologe u. Jurist
261
Kampis, Antal (1903–82), Kunst-
historiker 248
Kasimir IV. Jagiello, Großfürst v.
Litauen (* 1427, reg. 1440–92),
Kg v. Polen (ab 1447) 189
Kotlík, Ondřej († 1380), kaiserli-
cher Verwalter 160ff.
Karl IV., Kg. v. Böhmen, Kg. u. Ks.
d. HRR (* 1316, reg. 1346/47–78)
90, 106, 109, 112, 120, 123f., 127,
131, 135, 137, 140, 142, 164, 179,
187

Kimpel, Dieter (1942–2015),
Kunsthistoriker 7, 9f., 23f.
Kirchhoffer, Rudolf (1817–71),
Kupferstecher 219
Kletzl, Otto (1897–1945), Kunsthis-
toriker 118
Kling, Jörg (um 1450–1506), Dom-
baumeister am Wiener Ste-
phansdom 232
Köhl, Sascha, Kunsthistoriker
128
Konhofer, Conrad (um 1374–1452),
Domherr zu Regensburg u.
Passau, Pfarrer an der Lorenz-
kirche in Nürnberg 68
Königsberger, Michael († nach
1503), Montanunternehmer
216, 227f.
Kornteuer, Leonhard, Baumeister
233
Krabitz v. Weitmühl, Benesch
(tschech. Beneš Krabice z Veit-
mile; † 1375), Prager Domherr,
Leiter der Dombauverwaltung
u. Historiker 178, 186ff.
Krafft, Adam († 1509), Bildhauer
u. Baumeister 198ff.
Kreuzwinkelmeister, anonym.
Steinmetz u. Bildhauer in Ulm
94f., 97
Krohm, Hartmut (1940–2018),
Kunsthistoriker 25
Kromer, Anton, Bürger v. Brünn
(Brno) 295
Kun, Hans (belegt 1417–35), Müns-
terbaumeister zu Ulm 92, 97
Küng, Erhart (um 1420–1507),
Stadtbaumeister u. Münster-
baumeister in Bern 99
Kunigunde v. Luxemburg (975–
1040), Gem. Ks. Heinrichs II.,
Heilige (1200) 14
Kurmann, Peter, Kunsthistoriker
9, 33, 46, 85ff.
Kutal, Albert (1904–75), Kunsthis-
toriker 263, 296

L

- Legis-Glückselig, August Anton (1806–67), Schriftsteller 133
- Leonardo da Vinci (1452–1519), Maler, Architekt, Ingenieur, Naturforscher 127
- Liebhart der Minner (belegt 1384–95), Dombaumeister v. Regensburg 55–59
- Lingohr, Michael, Kunsthistoriker 130
- Lote, Stephen (1381–1417), Bildhauer 182
- Ludwig IV., gen. der Bayer, Ks. d. HRR (* 1282 oder 1286, reg. 1328–47) 52
- Luedl, Frid(reich) (belegt 1350–62), Baumeister 55f.
- ## M
- Matthias v. Arras (1290–1362), Dombaumeister zu Prag 106, 108, 114, 137, 140, 143, 158, 177
- Marschies, Alexander, Kunsthistoriker 28, 30
- Maximilian I., Kg. u. Ks. d. HRR (* 1459, reg. 1486/1508–1519) 80
- Meister Arnold († 1308), Dombaumeister zu Köln 85ff.
- Meister Albrecht (belegt 1318–38), Dombaumeister zu Regensburg 51–55
- Meister der Beweinung von Bettlern (Žebrák) 296
- Meister Engelmar, Dombaumeister 55f.
- Meister Hartmann (belegt 1420–28), Bildhauer u. Bildschnitzer 92, 95
- Meister Johannes (um 1270–1313), Dombaumeister zu Köln u. Sohn v. → Meister Arnold 85–89
- Meister Ludwig, Steinmetz, Bildhauer u. Dombaumeister v. Regensburg 34, 36, 44, 48ff., 51

- Meister Michael (um 1320–nach 1387), Dombaumeister zu Köln 174
- Meister MT, Bildhauer 211, 258, 269, 272, 276f., 279f., 282, 286, 289ff., 294, 296ff.
- Meister Oswald 172
- Meister Tilmann, Bildhauer 161
- Meister d. Töpferaltars, Bildhauer in Wien 259ff., 263, 269, 276
- Meister Walter (belegt 1300–13), Zimmermann 191
- Mikovec, Ferdinand Břetislav (1826–62), Theaterkritiker u. Schriftsteller 175
- Miksch, Gustav (1856–1918), Maler u. Restaurator 170
- Mojon, Luc (1925–2011), Kunsthistoriker 97, 100
- Morgan, John Pierpont (1837–1913), amerik. Unternehmer u. Mäzen 91
- Morsbach, Peter, Kunsthistoriker 61, 153
- Multscher, Hans (um 1400–67), Bildhauer in Ulm 91, 97
- Münzer, Lorenz (belegt 1302), Schultheiß 203
- ## N
- Naumburger Meister, anonym. Baumeister und Bildhauer des Naumburger Doms 26–31, 116–119, 124, 142
- Neumann, Wilhelm Anton OCist. (1837–1919), Mönch, Theologe, Mediävist 235, 237
- Neuwirth, Joseph (1855–1934), Kunsthistoriker 118, 132, 134, 136, 139, 146f., 149
- Nicolas de Biard (belegt 1261), Dominikanermönch 169
- Niesenberger v. Graz, Hans († 1493), Baumeister 153f.
- Nüchter, Konrad (belegt 1481), Maler u. Bildhauer 153f.

Nußbaum, Norbert, Kunsthistoriker 89, 148

O

Öchsl, Jörg (belegt 1506–10), Dombaumeister am Wiener Stephansdom 220ff., 228f., 232, 235, 237, 268

Oettinger, Karl (1906–1979), Kunsthistoriker 234, 237, 249, 263, 269f., 276, 287

Ogesser, Joseph (um 1733–99), Pfarrer am Wiener Stephansdom 259

Onderka, Robert (* 1838), Architekt 212

Ottokar I. Přemysl, Kg. v. Böhmen (* um 1155, reg. 1198–1230) 90

Ottokar II. Přemysl, Kg v. Böhmen (* um 1232, reg. 1253–78) 90

P

Padrington, William, Zimmermann u. Bildhauer 195ff.

Palladio, Andrea (1508–80), Architekt 130

Parler, Gertrud, Gem. v. → Peter Parler 107

Parler, Heinrich d. J. (belegt 1360–91), Münsterbaumeister zu Ulm 93f., 121, 170, 172, 174, 205

Parler, Janco, Steinmetz u. Sohn v. → Peter Parler 107

Parler, Johann († 1405/06), Baumeister u. Sohn v. → Peter Parler 107f., 157

Parler, Michael (belegt 1383–87), Steinmetz u. Münsterbaumeister zu Ulm 93f., 175

Parler, Nikolaus, Geistlicher u. Sohn v. → Peter Parler 107

Parler, Paul, Sohn v. → Peter Parler 107

Parler, Peter (1333–99), Dombau-
meister zu Prag 7f., 29, 51, 57–
64, 90f., 105–127, 131–149, 153,

156, 158f, 161–164, 168, 170, 172–
181, 183, 187f., 197, 190, 205f.

Parler, Wenzel († 1404), Bildhauer,
Dombaumeister u. Sohn v. →
Peter Parler 107, 157

Parello, Daniel, Kunsthistoriker
31

Patera, Adolf (1836–1912), Historiker 166

Pešina, Václav Michal (1782–1859),
Domherr am Veitsdom 170

Perchthold (der) Chranwitvogel
(nachweisbar 1338–1349), Dom-
baumeister v. Regensburg 55f.

Pierre de Montreuil (um 1200–
1266), Baumeister 25

Pilgram, Anton → Anton von
Brünn

Pinder, Wilhelm (1878–1949),
Kunsthistoriker 177, 207f.,
237

Pirckheimer, Willibald (1470–
1530), Jurist, Übersetzer,
Kunstsammler u. Berater v. →
Ks. Maximilian I. 114

Pisano, Andrea (1290–1348), Bau-
meister u. Bildhauer 130

Plieger, Cornelia, Kunsthistorike-
rin 251, 268, 274

Prest, Godfrey (belegt 1395–99),
Kupferschmied 183

Probst, Hans (um 1500), Steinmetz
u. Bildhauer 220f., 229, 334

Prokop, August (1838–1915), Archi-
tekt 212, 232

Pulinger, Wolfgang (belegt 1500),
Steinmetz 213

R

Radocsay, Dénes (1918–1974),
Kunsthistoriker 248

Raffael (eigtl. Raffaello Sanzio da
Urbino; 1483–1520), Maler u.
Architekt 236

Rathe, Kurt (1886–1952), Kunsthis-
toriker 261, 263, 269

Reißnadelmeister (tätig um 1390),
Bildhauer 96

Richard II., Kg. v. England (1367–
1400, reg. 1377–99) 181–184

Richard atte Lee, Zimmermann u.
Schnitzer 196

Richard Kotel, Zimmermann u.
Schnitzer 196

Richter, Franz, Maler 215

Riemenschneider, Tilman (um
1460–1531), Bildhauer u. Bild-
schnitzer 91, 200, 243

Ringshausen, Gerhard, Kunsthis-
toriker 91

Rode, Herbert, Kunsthistoriker
83, 85

Robert de Galmeton, Zimmer-
mann 192f.

Roller, Stefan, Kunsthistoriker 8

Roriczer, Konrad (um 1410–nach
1477), Dombaumeister zu Re-
gensburg (tätig 1456–77), Sohn
v. → Wenzel Roriczer 66, 70–
74, 76, 101, 141, 149

Roriczer, Matthäus († um 1495),
Dombaumeister zu Regensburg
u. Sohn v. → Konrad Roriczer
73–80, 141

Roriczer, Wenzel (belegt 1415–19),
Dombaumeister zu Regensburg
61–66, 68, 70f.

Roriczer, Wolfgang († 1514), Stein-
metz, Dombaumeister zu Re-
gensburg u. Sohn v. → Konrad
Roriczer 74, 77–80, 96, 154,
163

Rott, Hans (1876–1942), Archäo-
loge u. Kunsthistoriker 201

Rüffer, Jens, Kunsthistoriker 7,
11

Ruprecht II. von Pfalz-Simmern,
Bf. v. Regensburg (* 1461, amt.
1492–1507) 79

S

Sachs, Hannelore (1931–90),
Kunsthistorikerin 189, 203

Saliger, Arthur, Kunsthistoriker
229

Samek, Bohumil, Kunsthistoriker
u. Historiker 215

Sandizell, Margarethe v. (um
1493–1549), Gem.in v. → Wil-
helm v. Zelking 261, 270f.

Sauerländer, Willibald (1924–
2018), Kunsthistoriker 10, 27f.

Schädler, Alfred (1927–99), Kunst-
historiker 46

Schmeltzl, Wolfgang (um 1500–
1564), Schulmeister d. Wiener
Schottenstifts u. Dichter 234

Schindler, Herbert (1923–2007),
Kunsthistoriker 109, 185

Schmidt, Gerhard (1924–2010),
Kunsthistoriker 8, 120f., 178

Schnaase, Carl (1798–1875), Jurist
u. Kunsthistoriker 105

Schneider, Norbert (1945–2019),
Kunsthistoriker 108, 120

Schock-Werner, Barbara, Kunst-
historikerin u. Dombaumeiste-
rin v. Köln 7, 108, 148, 209

Schongauer, Martin (um 1440/45–
91), Maler u. Kupferstecher
277, 288

Schuegraf, Josef Rudolf (1790–
1861), Historiker 47

Schuller, Manfred, Bauforscher
9, 48, 99, 101

Schurr, Marc Carel, Kunsthistori-
ker 7, 28f., 33, 41, 43, 47, 140,
180

Schwarz, Viktor Michael, Kunst-
historiker 125f., 172, 174, 176ff.

Segers, Volker, Historiker 139,
150, 167

Seiberl, Herbert (1905–52), Kunst-
historiker 250, 263, 269, 273f.,
276, 285, 288

Siebert, Guido, Kunsthistoriker
31

Sladeczek, Franz-Josef, Kunsthis-
toriker 100

Spinning, Lorenz (um 1400/10–77), Dombaumeister zu Wien 217

Spytihněv II., Hzg. v. Böhmen (* 1031, reg. 1055–61) 90

Steinbach, Erwin v. (um 1244–1318), Baumeister des Straßburger Münsters 13

Stix, Alfred (1882–1957), Kunsthistoriker 118, 177

Stoß, Veit (um 1447–1533), Bildhauer u. Bildschnitzer 91, 188f., 243

Suckale, Robert (1943–2020), Kunsthistoriker 9f., 24, 32, 83f., 90, 119f., 163, 178

Suger v. St. Denis (1081–1151), Abt u. Historiker 166

Swoboda, Karl (1889–1977), Kunsthistoriker 177

Syfer, Hans (um 1460–1509), Bildschnitzer 9

Syrlin, Jörg d. Ä. (um 1425–91), Bildschnitzer 201

T

Tadra, Ferdinand (1844–1910), Historiker 166

Testarello della Massa, Johann Matthias (1636–93), Domherr am Wiener Stephansdom u. Historiker 259

Thomas de Whitney, Steinmetz 191f.

Tichter, Michael (um 1500), Steinmetz u. Bildhauer 220f., 229, 234, 250, 267f.

U

Ulrich v. Ensingen (um 1359–1419), Baumeister in Ulm, Esslingen, Straßburg u. a. 94–97

Urban IV. (eigtl. Jacques Pantaléon), Papst (* 1195, amt. 1261–64) 45

V

Vendl, Carel (belegt 1538/39 u. 1550), Kapitelsmaurer 81

Wilhelm II. v. Zelking (um 1482–1541), Stifter d. Schlosskapelle Siernsdorf 261, 270f.

Veselý, Eduard (1818–92), Restaurator 170

Villard de Honnecourt (um 1200–1235), Baumeister 203

Vítovský, Jakub, Kunsthistoriker 119, 166, 174f.

Vöge, Wilhelm (1868–1952), Kunsthistoriker 122, 201, 235–238, 258, 288

W

Wenzel IV. v. Luxemburg, Kg. v. Böhmen (* 1361, reg. 1363–1419), Kg. d. HRR (reg. 1376–1400) u. Sohn v. → Ks. Karl IV. 127

Wenzel v. Radecz (belegt 1380), Dombaurektor zu Prag 147

Wilder, Georg Christian (1797–1855), Architekturzeichner u. Kupferstecher 219

Wilhelm v. Sens († 1180), Baumeister 144

Y

Yevele, Henry (um 1320–1400), Bildhauer u. Baumeister 129, 180ff., 184

Z

Zelking, Wilhelm II. v. (um 1482–1541), Stifter d. Schlosskapelle Siernsdorf 261, 270f.

Zumbrunn, Urs, Kunsthistoriker 99ff.

Ortsregister

A

- Altgebirg (Staré Hory, ungar. Ó-hegy) | Marienkirche 228
 Altgebirg | Marienkirche | Sakramentshaus 228
 Amberg | St. Martin 80
 Amiens | Kathedrale | Vierge Dorée 32f.
 Augsburg | St. Ulrich u. Afra 74, 77

B

- Bad Abbach 101f.
 Baden (bei Wien) | St. Helena | Töpferaltar 259ff., 266, 274f., 277, 279f., 294, 297
 Bakabánya → Pukanz
 Bamberg | Dom 12, 14–22, 26, 101
 Bamberg | Dom | Bauskulptur 12, 15–19
 Bamberg | Dom | Grabmal Papst Clemens' II. 17
 Bamberg | Dom | Portale 14f., 19
 Bamberg | Dom | Skulptur der sog. Elisabeth 17f.
 Banská Bystrica → Neusohl
 Banská Štiavnica → Schemnitz
 Bardejov → Bartfeld
 Bartfeld (Bardejov) | Šarišské múzeum | Skulptur des hl. Nikolaus aus Plauch (Plaveč) 248f.
 Basel 34, 118
 Basel | Münster 34, 44, 47, 102, 208
 Basel | Münster | Westportal 34–41
 Basel | Münster | Westtürme 34, 95
 Berlin | Bode-Museum | Pazzo-Madonna, Inv.-Nr. 51.294
 Bern | Münster 97–100, 208f.

- Bern | Münsterplattform | Skulpturenfund 97–100, 128
 Bierbrunn (Výborná, ungar. Sörkút) 248
 Bratislava → Pressburg
 Braunschweig | Dom St. Blasius 14
 Bremen | Dom 14
 Breslau (Wrocław) 120
 Breslau | St. Maria Magdalena 90, 178
 Bresnitz (Břežnice) 144
 Břežnice → Bresnitz 144
 Brno → Brünn
 Brünn (Brno) 174, 212f., 216, 220, 230, 233f., 242f., 257, 298
 Brünn | Augustineremitenkirche 241
 Brünn | Judentor (1835 abgerissen) 212, 214, 224f., 229, 231, 249f., 258
 Brünn | Moravská galerie | Gipsabgüsse d. Ratsherren v. Rathausportal 254
 Brünn | Moravská galerie | Dominikanerheilige 238f.
 Brünn | Moravská galerie | Heimsuchungsrelief 295–298
 Brünn | Moravská galerie | Hl. Andreas aus d. Augustineremitenkirche 241ff., 283f., 297f.
 Brünn | Rathaus | Kapelle 214
 Brünn | Rathaus | Portal 214ff., 225ff., 231, 250–258
 Brünn | Rathaus | Turm 254
 Brünn | St. Jakob 219, 223, 226f., 221, 223f., 229f., 231f.
 Brünn | St. Jakob | Nordportal 212, 223, 223ff.
 Brünn | St. Jakob | Passionsreliefs 263, 274, 279f., 283, 294, 297f.

- Brünn | St. Jakob | Vorhalle 224ff.
 Brünn | St. Peter | Außenkanzel 250
 Brünn | Stadtmuseum | Inschriftenfries v. ehem. Judentor 212, 224
 Brünn | Zisterne 213
 Budapest | Magyar Nemzeti Galéria | Skulptur des hl. Johannes d. T. aus Salzbrunn 248f.
 Budapest | Magyar Nemzeti Galéria | Skulpturen der hll. Ladislaus u. Stefan 248
 Budweis (České Budějovice) 296
- C**
 Canterbury | Kathedrale 137, 144
 Canterbury | Stadtmauer 181
 České Budějovice → Budweis
 Chartres | Kathedrale 17, 19, 24
 Cheb → Eger
 Chudleigh 191f.
 Cieszyn → Teschen
- D**
 Deutschlipisch (Partizánska Lupča, ungar. Nemetlipcse) 248
- E**
 Eger (Cheb) | Pfarrkirche St. Nikolaus 141
 Eggenburg | Stadtpfarrkirche Hl. Stephanus | Kanzel 232
 Eichstätt | Dom 74
 Esslingen/Neckar 74
 Esslingen/Neckar | Frauenkirche 94
 Exeter | Kathedrale 166, 190
 Exeter | Kathedrale | Bischofsthron 189–193, 205
- F**
 Florenz | Dom
 Frankfurt/Main 67
 Frankfurt/Main | Dom | Turm 95
 Freiburg/Breisgau 121, 144, 153
 Freiburg/Breisgau | Münster 55, 144ff., 153, 208f.
 Freiburg/Breisgau | Münster | Chorgestühl 204
 Fritzlar | Stiftskirche St. Peter 14
- G**
 Glatz (Kłodzko) | Augustinerkirche 109
 Glatz | Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt | Grabmal f. Ernst v. Pardubitz 110, 158
 Glatz | Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt | Madonna 110f.
- I**
 Ingolstadt | Liebfrauenmünster 78, 80, 82
- J**
 Jakub (Stadt Neusohl) → Neusohl
- K**
 Kłodzko → Glatz
 Kolín 62, 67
 Kolín | St. Bartholomäus | Chor 106, 132, 135, 142f., 146, 168
 Köln 91, 134f.
 Köln | Dom 52, 83–89, 94, 102, 140, 208
 Köln | Dom | Chorapostel 85–89
 Köln | Dom | Chorgestühl 189
 Köln | Dom | Grabmal f. Erzbis. Friedrich v. Saarwerden 94
 Köln | Dom | Petersportal 121
 Konstanz 155, 201
 Konstanz | Münster | Chorgestühl 188, 202
 Konstanz | Münster | Westportal 201
 Krakau (Kraków) 133
 Krakau | Kathedrale | Tumba f. Kg. Kasimir IV. Jagiello 189
 Kraków → Krakau
 Kulmbach 80
 Kutná Hora → Kuttenberg
 Kuttenberg (Kutná Hora) 144
 Kuttenberg | Marienkirche | Kanzel 232

L

- Libethen (Lubietová) | Fragment
eines Kreuzigungsaltars 245f.
London | London Bridge 181
London | Rochester Bridge 181
London | St. Martin 180f.
London | Westminster Abbey
168, 180f.
London | Westminster Abbey |
Grabmal f. Kg.in Anna v. Böh-
men 181ff.
London | Westminster Abbey |
Grabmal f. Kg. Edward III.
181ff.
London | Westminster Abbey |
Grabmal f. Kg. Richard II.
181ff.
London | Westminster Palace |
Kapelle St. Stephen's 196
London | Westminster Palace |
Kapelle St. Stephen's | Chorge-
stuhl 194–197
Lubietová → Libethen

M

- Magdeburg | Dom 10
Mailand | Dom 94, 137
Mainz 67
Mainz | Dom 14
Marburg | Dom | Trumeau mit
Marienskulptur 32f.
Marburg/Lahn | St. Elisabeth |
Grabmal f. Landgraf Wilhelm
II. v. Hessen 200
München | Bayerisches National-
museum | Grabelungsgruppe,
Inv.-Nr. MA 1265 9, 237
München | Bayerisches National-
museum | Maria einer Verkün-
digung 91
München | Frauenkirche / Lieb-
frauendom 72–76

N

- Nagyócsa → Očová
Naumburg | Dom | Westchor mit
Stifterfiguren 10, 26–34, 41,
90, 102, 117, 119

- Naumburg | Dom | Westchor |
Glasmalerei 31–35
Neuchâtel (Neuenburg) | Kollegi-
atkirche | Kenotaph für d. Gra-
fen v. Neuenburg 97ff.
Neusohl (Banská Bystrica, ungar.
Besztercebánya) | Jakob | Ka-
pelle St. Jakob 219, 228
Neusohl | Mühlsteinturm 215
Neusohl | Pfarrkirche Mariä Him-
melfahrt 216f., 226ff., 231,
245f., 257
Neusohl | Pfarrkirche Mariä Him-
melfahrt | Barbarakapelle
227f., 246ff.
Neusohl | Pfarrkirche Mariä Him-
melfahrt | Eleemosynariuska-
pelle 216, 226ff., 233, 245
Neusohl | Pfarrkirche Mariä Him-
melfahrt | östliche Kapelle d.
Südseite 227
Neusohl | Pfarrkirche Mariä Him-
melfahrt | Ölberg 227, 246–
249
Neusohl | Stredoslovenské mú-
zeum | Skulptur eines hl. Arz-
tes 248
New York | The Metropolitan Mu-
seum of Art | Thronende Mut-
tergottes mit Kind 91
Nördlingen | St. Georg 72
Norton 191f.
Nürnberg 56, 70, 76, 120
Nürnberg | Frauenkirche 8, 137
Nürnberg | St. Lorenz 68, 70, 74
Nürnberg | St. Lorenz | Sakra-
mentshaus 198ff.
Nürnberg | St. Sebald | Bauskulp-
tur 52

O

- Oberwesel | Liebfrauenkirche |
Chorgestühl 91
Oberwesel | Liebfrauenkirche |
Lettnerskulptur 91
Očová 248

Olmütz (Olomouc) | St. Moritz
23
Olomouc → Olmütz
Ondrej → St. Andreas
Osnabrück | Dom 14
P
Paris 17, 62, 85, 132, 189
Paris | Notre-Dame 10, 23f., 34,
36
Partizánska Lupča →
Deutschliptsch
Plauch (Plaveč, ungar. Palocsa)
248
Plaveč → Plauch
Prag (Praha) 11, 60, 67, 90, 106ff.,
120, 123f., 137, 139f., 142
Prag | Burg | Allerheiligenkapelle
106, 132, 135, 142, 147, 163f., 168
Prag | Karlsbrücke 106, 132, 135,
142f., 146, 168
Prag | Palais Kinsky 125
Prag | Veitsdom 7f., 13, 29, 51, 57,
59, 90f., 102, 105f., 114, 119, 124,
128, 131–146, 148f., 157, 166f., 174,
177, 184
Prag | Veitsdom | Chor 7, 106,
131–135, 157, 168, 186f., 208
Prag | Veitsdom | Chorgestühl v.
1386–95 (zerstört) 91, 106, 109,
129, 132, 135, 158, 184–189, 197,
200, 205f.
Prag | Veitsdom | Goldene Pforte
157, 166
Prag | Veitsdom | Grab des hl.
Wenzel 172
Prag | Veitsdom | Grabmal f. Hzg.
Břetislav I. 90, 105, 147
Prag | Veitsdom | Grabmal f. Gu-
tha v. Habsburg 161
Prag | Veitsdom | Grabmal f. Kg.
Ottokar I. 8, 90, 105, 108–111,
122f., 126, 128, 147, 158–163, 166,
176, 178, 184, 206
Prag | Veitsdom | Grabmal f. Kg.
Ottokar II. 8, 90, 105, 108f.,
122f., 126, 147, 159, 163, 178

Prag | Veitsdom | Grabmal f. Hzg.
Spytihněv II. 90, 105, 147, 163
Prag | Veitsdom | Grabstein f.
Matthias v. Arras 108f.
Prag | Veitsdom | Grabstein f. Pe-
ter Parler 107ff.
Prag | Veitsdom | Reiterstandbild
d. hl. Georg 159
Prag | Veitsdom | Skulptur d. hl.
Wenzel 90, 105, 122, 158f., 163,
170–176
Prag | Veitsdom | Südquerhaus |
Inscription 135f., 187
Prag | Veitsdom | Triforium | Büs-
ten 65, 90, 105f., 108f., 124,
126, 129–135, 137, 142, 158, 163,
175–179, 184ff., 205f.
Prag | Veitsdom | Waldsteinka-
pelle 108
Prag | Veitsdom | Wenzelskapelle
108, 158f., 170ff., 175f.
Pressburg (Bratislava) | Slovenská
národná galéria | Skulptur des
auferstandenen Christus aus
Bierbrunn 248
Pressburg | Slovenská národná ga-
leria | Skulptur des hl. Niko-
laus aus Deutschliptsch 248
Pressburg | Slovenská národná ga-
leria | Muttergottes aus St. An-
dreas 248f.
Pukanec → Pukanz
Pukanz (Pukanec) | Hochaltarre-
tabel 245f.
R
Regensburg 47, 64, 70, 80, 91, 99
Regensburg | Altes Rathaus | Fest-
saal 52ff., 64, 70
Regensburg | Dom 9, 33, 35, 44–
83, 101f., 154, 157, 208f.
Regensburg | Dom | Albertus-Ma-
gnus-Altar (ehem. Wolfgangs-
altar) 72
Regensburg | Dom | Geburt-
Christi-Altar 64f.

- Regensburg | Dom | Grabmal für
Bf. Ruprecht II. v. Pfalz-Sim-
mern 79
- Regensburg | Dom | Heinrich-
und Kunigundenaltar 52
- Regensburg | Dom | Hieronymus-
altar 61
- Regensburg | Dom | Kanzel 76
- Regensburg | Dom | Kreuzgang
69, 77, 80, 82
- Regensburg | Dom | Michaelska-
pelle 77
- Regensburg | Dom | Mortuarium
77
- Regensburg | Dom | Portal 33,
62, 64
- Regensburg | Dom | Porträtbüste
Wenzel Roriczers 65f.
- Regensburg | Dom | Sakraments-
haus 76, 79, 96
- Regensburg | Dom | Ursula-Altar
67, 69f.
- Regensburg | Dom | Verkündi-
gungsgruppe 36, 42f.
- Regensburg | Dom | Ziehbrunnen
79f.
- Regensburg | Domkapitelhaus
77, 80
- Regensburg | Historisches Mu-
seum | Skulptur d. thronenden
Petrus 36
- Regensburg | St. Jakob | Madonna
56
- Regensburg | St. Johann 56ff.
- Regensburg | Stift Obermünster
62
- Regensburg-Prüfening | Abteikir-
che St. Georg | Grabmal f. Abt
Erminold 36, 47
- Reims | Kathedrale 9, 14, 16, 33f.
- Rouen | Kathedrale 87, 189
- S**
- Sachsendorf (Sásová) | St. Anto-
nius Eremita 216–219, 225,
228, 247
- Sachsendorf | St. Antonius Ere-
mita | Helena-u.-Ägidius-Reta-
bel 247f.
- Sachsendorf | St. Antonius Ere-
mita | Hochaltarretabel 217,
247f.
- Saint-Denis | ehem. Abteikirche /
Kathedrale 17, 46
- Salzbrunn (Slatvina, ungar. Szlat-
vin) 248
- St. Andreas (Ondrej, ungar.
Szentandrás) 248
- Sásová → Sachsendorf
- Schemnitz (Banská Štiavnica, un-
gar. Selmecbánya) | St. Katha-
rina | Westempore, Figuren-
konsolen 245
- Schönenwerd (Kanton Solothurn)
| Stiftskirche St. Leodegar |
Heiliges Grab 99ff.
- Schönenwerd | Stiftskirche St. Le-
odegar | Tischgrab f. die Fami-
lie v. Falkenstein 99ff.
- Schwäbisch Gmünd 8, 120, 131,
134, 137, 139
- Schwäbisch Gmünd | Heiligkreuz-
münster 135, 139
- Sens | Kathedrale 17, 19
- Sierndorf | Schlosskapelle | Hoch-
altarretabel 261, 269–275,
277ff., 283f., 294, 296f.
- Sierndorf | Schlosskapelle | Stifter-
büsten 269–272, 283, 288, 290
- Slatvina → Salzbrunn
- Speyer | Dom 14
- Staré Hory → Altgebirg
- Sternberg (Šternberk) | Madonna
121
- Šternberk → Sternberg
- Straßburg (Strasbourg) 73, 94,
151
- Straßburg | Münster 13f., 18–26,
55, 95, 102, 208
- Straßburg | Münster | Bauskulptur
20f., 24f.

Straßburg | Münster | Figuren d.
Turmektogons 94f.

Straßburg | Münster | Portale
20f., 24

Straßburg | Münster | Weltge-
richtspfeiler 24f.

T

Teschen (Cieszyn) | Muzeum
Śląska Cieszyńskiego (Museum
des Teschener Schlesiens) | Ma-
donna 125–128

Thann 120

Thorn (Toruń) 122

Toruń → Thorn

Trier | Liebfrauenkirche 89

Troyes | Saint-Urbain 45

U

Ulm | Münster 92–102, 208

Ulm | Münster | Bauplastik d.
südlichen Turmschnecke
100f.

Ulm | Münster | Chorgestühl
201

Ulm | Münster | Schmerzensmann
97

Ulm | Münster | Westportal 92–
97

Ulm | Münster | Westturm 95

Ulm | Rathaus 97

V

Venedig 112

Vincennes | Schlosskapelle 62

Výborná → Bierbrunn

W

Warschau (Warszawa) | Muzeum
Narodowe w Warszawie | Bres-
lauer Madonna, Inv.-Nr. 187306
90f., 178

Wien 70, 151, 213, 229, 230f., 234,
298

Wien | Domkirche St. Stephan
52, 72, 208, 222f., 239, 259, 261,
277, 298

Wien | Domkirche St. Stephan |
Annenaltar 274

Wien | Domkirche St. Stephan |
Auferstehende eines Jüngsten
Gerichts 263

Wien | Domkirche St. Stephan |
Bischofstor 277

Wien | Domkirche St. Stephan |
Eligiuskapelle | Epitaph f. Jo-
hannes Kaltenmarckter 261,
266, 268f., 272–277, 282f., 285,
289f., 297

Wien | Domkirche St. Stephan |
Epitaph f. Andre Feder 263

Wien | Domkirche St. Stephan |
Epitaph f. Augustin Holdt
250ff., 254, 256

Wien | Domkirche St. Stephan |
Epitaph f. Georg Huber u. Ge-
org Hager 261ff., 274–277,
280, 283, 294

Wien | Domkirche St. Stephan |
Grabmonument f. Ks. Fried-
rich III. 250, 268

Wien | Domkirche St. Stephan |
Kanzel 8, 211, 223, 226–233,
235, 238–245, 250f., 255, 257–270,
276–290, 297

Wien | Domkirche St. Stephan |
Orgelfuß 211f., 219–224, 229–
235, 241, 245, 254, 257ff., 280f.,
284, 290, 298

Wien | Domkirche St. Stephan |
Schatzkammer | Passionszyk-
lus 250–256

Wien | Domkirche St. Stephan |
Siegertorvorhalle 224

Wien | Domkirche St. Stephan |
Singertor 277

Wien | Dommuseum | Statue des
hl. Rochus aus dem Stephans-
dom 239ff., 243, 251, 298

Wien | Niederösterreichisches
Landhaus | Tordurchfahrt
226f., 233

Wien | St. Ruprecht | Madonna
292ff.

Wien | Kunsthistorisches Museum
| Falkner, Inv.-Nr. 3968. 9, 237
Wien | Minoritenkirche | Nord-
portal 52
Wien-Baumgarten | Pfarrkirche |
Epitaph f. Pankraz Höritzer
250
Winchester 189
Worms | Dom 14
Wrocław → Breslau

Z
Zips 249
Zólyomszászfalva → Sachsendorf
Zürich | Kunsthau | hl. Ärzte
238