

PHILIPP MARIA HALM. DIE WIEDERHERSTELLUNG DER FUGGERKAPELLE BEI ST. ANNA IN AUGSBURG.

Meine Untersuchungen über den ehemaligen baulichen Bestand der Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg und ihre künstlerische Ausstattung bestimmten Seine Durchlaucht Fürst Carl Ernst Fugger zu Glött, die Kapelle wieder in Stand zu setzen oder, um es genauer und umfassender auszudrücken, sie nach Maßgabe des Möglichen in ihrer alten Erscheinung wiederherzustellen.¹⁾ Rekonstruktionen von Bauwerken begegneten mit Recht stets den größten Bedenken, um so mehr dann, wenn die sachlichen Voraussetzungen und Grundlagen für eine genaue, dem ursprünglichen Zustande entsprechende Durchführung mangelten, vor allem aber, wenn die Rekonstruktion lediglich um ihrer selbst willen in Szene gesetzt wurde. Beide Einwände können m. E. im vorliegenden Falle nicht erhoben werden. Nicht so sehr der Umstand, daß die beiden Zeichnungen, die des Monogrammistens S. L. aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, die wir als ursprünglichen Entwurf ansprechen dürfen, wie die des Kupferstechers J. Weidner, die den Zustand der Kapelle im 17. Jahrhundert wiedergibt, genügende Unterlagen boten, als vielmehr das günstige Geschick, daß die bildnerische Ausstattung der Kapelle — das Chorgestühl ausgenommen — sich fast lückenlos wieder auffand, ließen den Gedanken ihrer Wiederherstellung aufdämmern.²⁾ Lag es ja doch auch so nahe, die vielenorts verstreuten Bildwerke, die Unverstand und mangelnde Pietät ihrem künst-

lerischen Nährboden und ihrem gesetzmäßigen Zusammenhang entrissen und ihres logischen Lebens beraubt hatten, dem alten organischen Zusammenhänge zurückzugeben und ihnen damit wieder zu ihrer ursprünglichen Wirkung zu verhelfen. Diesem Gedanken kam die Notwendigkeit entgegen, die Kapelle aus ihrem eigenen unwürdigen Zustande zu befreien. Der brutale Abbruch der Schranke und des Altars zu Beginn des 19. Jahrhunderts hatte sie jeder räumlichen Begrenzung und damit jedes tektonischen Haltes beraubt; es fehlte ihr seitdem jede Geschlossenheit und Abrundung. Wie ich schon andernorts betont habe, war die feierliche Vornehmheit, mit der sich der Fuggerchor gegen die Schlichtheit der alten Mendikantenkirche abhob, durch die aufdringlichen Akkorde des Rokokoumbaues in das umgekehrte Verhältnis gewandelt worden. Das trat nun noch mehr in die Erscheinung. Der Blick verlief sich aus dem Mittelschiff mit seinen reich bewegten Formen und den starken Farbenakzenten des 18. Jahrhunderts ohne jegliche Hemmung in die vornehm zurücktretende Schöpfung der Renaissance, die zudem durch den jahrzehntelangen Staub und die mangelnde Pflege des Marmors in Unansehnlichkeit versunken war. Dazu kam die Skrupellosigkeit, mit der man im 17. Jahrhundert die Empore des Langhauses an den linken Frontpfeiler der Kapelle hatte anschneiden lassen und im 18. Jahrhundert an Stelle der köstlichen Chorstühle die schwächlichen Blendarkaden zu beiden Seiten der Kapelle aufgeführt und die brutale Dreistigkeit, mit der man das traurige Machwerk des Altares mit seinen gußeisernen Zieraten mitten

¹⁾ Vgl. hierzu Philipp Maria Halm, *Studien zur Augsburger Bildnerei der Frührenaissance*, I. Adolf Daucher und die Fuggerkapelle von St. Anna in Augsburg, im *Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen* XL 1. (1920) S. 214 und die umfassendere Abhandlung gleichen Titels des Bandes VI. (1921) der *Fuggerstudien*, fernerhin zitiert *Fuggerstudien* VI.

²⁾ Die Zeichnungen abgebildet in den *Fuggerstudien* VI S. 22 und 23.

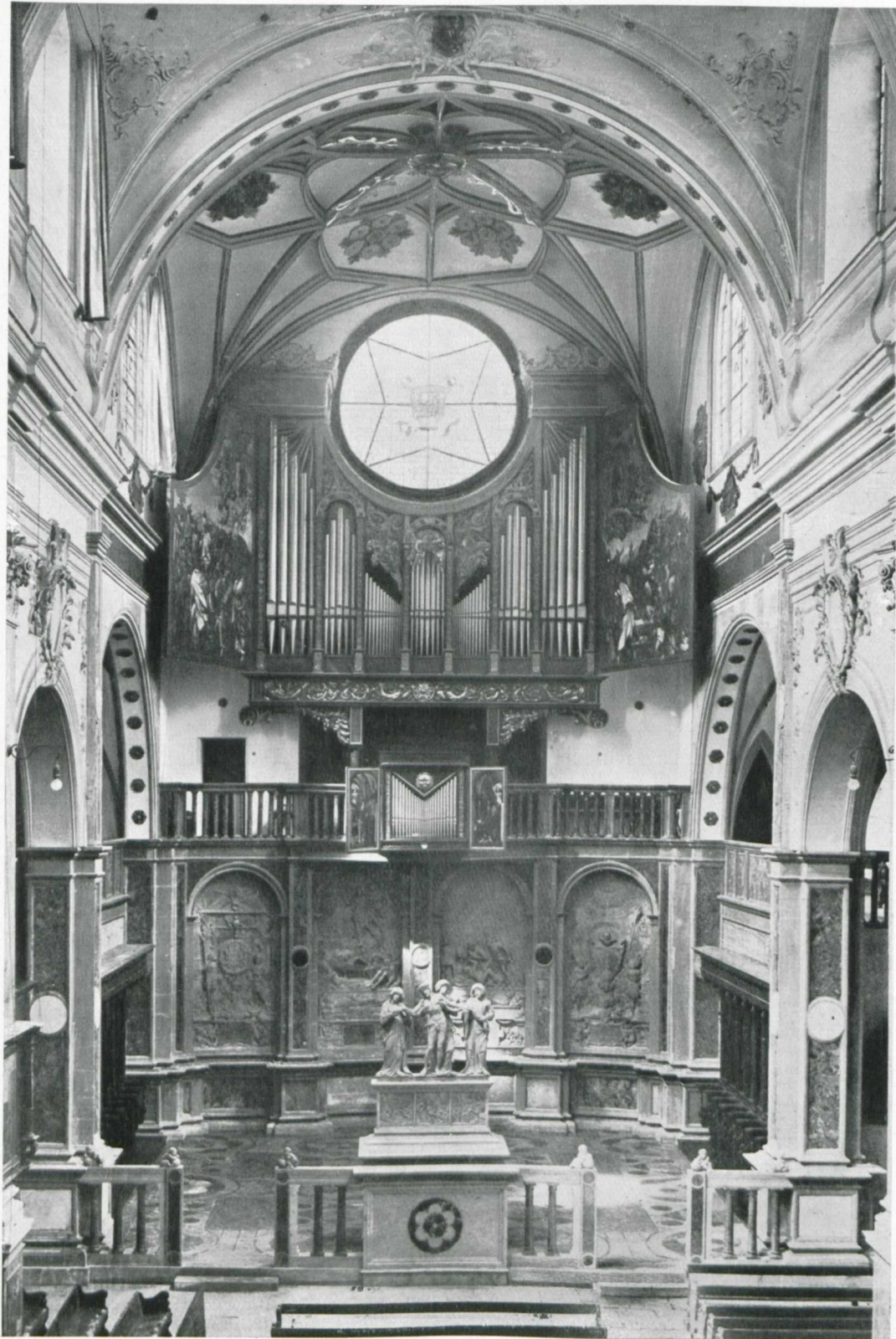


Abb. 303. Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg

auf den prachtvollen, für den Norden einzigartigen Marmorteppich gesetzt hatte. Dieser hatte überdies dadurch, daß häufig Sängertribünen in der Kapelle aufgeschlagen worden waren, im Laufe der Zeit erheblich Schaden genommen, so daß, sollte er nicht ganz zugrunde gehen, eine baldige Abhilfe geboten erschien. Aus der Summe dieser rein sachlichen, denkmalpflegerischen und ästhetischen Erwägungen heraus erwuchs der Gedanke der Wiederinstandsetzung der Kapelle zur unbedingten Forderung, zur Notwendigkeit.

Die Wiederherstellung der Kapelle mußte ihren Ausgang von dem Altar mit der Schranke und ihren Putten nehmen, nachdem es geglückt war, die letzteren — bis auf eine heute noch verschollene — teils im Garten eines Fuggerschen Jagd-schlusses in Laugna bei Wertingen, teils in Privatbesitz in Friedberg und München wieder aufzufinden und zurückzuerwerben¹⁾. Der Altar mit der großen Gruppe der Trauer Christi und den drei Predellenreliefs, Kreuztragung Christi, Kreuzabnahme und Christus in der Vorhölle stand als Leihgabe des Fuggerschen Hauses in der St. Ulrichskirche in Augsburg. Die Predella selbst, wie sie heute noch in St. Ulrich zu sehen, trägt die Formen des späten 16. Jahrhunderts und geht mit ihren breit ausladenden Profilen und den akademisch trockenen Seitenkonsolen und Voluten vielleicht auf den damals in Fuggerschen Diensten stehenden Friedrich Sustris zurück. An ihre Stelle trat eine schlichte Predella mit einfachen, dem frühen 16. Jahrhundert angepaßten Profilen. Auf das Kreuz hinter der Gruppe, wie ich es ursprünglich angenommen hatte, verzichtete ich auf Rat der Herren Düll und Pezold aus künstlerischen Erwägungen²⁾.

Die Zusammengehörigkeit der Altargruppe, der Predellenreliefs, der Schranke und der Putten er-

¹⁾ Fuggerstudien VI. S. 31.

²⁾ So erscheint eine Altargruppe der Trauer um Christum auf einem Bild des Michael Pacher, Martyrium des Thomas von Canterbury in der Landesgalerie Graz. S. Abb. bei Suida, Die Landesgalerie in Graz 1923 Nr. 24, Ausstellung Gotik in Österreich 1926 Nr. 72.

gab sich mir einmal ohne weiteres aus den beiden oben erwähnten Zeichnungen, dann aber aus dem Weihetitel der Kapelle „in der Ehr des zarten Fronleichnam unseres Herrn Jesu Christi“, der Aufbau, die Zusammenfügung all dieser Teile und ihre Einordnung in die Kapelle und ihre Wandausstattung aus sachlich-örtlichen Erwägungen³⁾. Ursprünglich war nur beabsichtigt, die Marmorbrüstung mit dem Altar, der großen Gruppe der Trauer um Christi Leichnam und den Putten wieder aufzurichten. Die Entfernung des alten häß-

³⁾ Fuggerstudien VI. S. 26. — Es sei hier ausdrücklich betont, daß der archivalische Fund Dr. ing. Weidenbachers über den ehemaligen Altar der St. Markuskapelle der Fuggerei für meine Erkenntnis, daß dieser Altar, der später nach St. Ulrich wanderte, der alte Hochaltar der Fuggerkapelle bei St. Anna war, durch den mir gütigst von Herrn Stiftungsdirektor Lohmüller gewährten Einblick in das Manuskript der Dissertation Weidenbachers „Die Fuggerei in Augsburg“ von 1917 — 1926 im Selbstverlag erschienen — in keiner Weise irgendwie bestimmend war. Meine Annahme ging schon auf viele Jahre zurück, längst ehe ich von der Existenz Dr. Weidenbachers eine Ahnung hatte. Wie es den Tatsachen entspricht und wie ich es bereits in einem Vortrag im Historischen Verein in Augsburg im März 1920 mündlich und in meinen Fuggerstudien 1920 und 1921 schriftlich dargelegt, konnte ich die Weidenbacherschen Angaben lediglich als eine willkommene Bestätigung meiner Behauptung werten. Schmälert es denn das wahre Verdienst Weidenbachers um den Fund der archivalischen Notiz über den Altar, den er übrigens nur „wahrscheinlich“ als „Teil des Altars der Fuggerkapelle“ erachtet, gefunden zu haben, wenn ein anderer, aus anderen Erwägungen und Belegen heraus, zu der Anschauung und Behauptung kommt, daß nicht der Altar selbst, sondern nur die Gruppe und die drei Reliefs die bildnerischen Hauptbestandteile dieses langgesuchten Altars tatsächlich sind? Die Unterschreibungen Weidenbachers, als hätte ich mich seines archivalischen Fundes bedient, um meine Behauptungen darauf zu bauen und mich sozusagen mit fremden Federn zu schmücken, muß ich hier nochmals mit Nachdruck und Entrüstung zurückweisen, wie ich es bereits in einem Brief an seinen Rechtsanwalt vom März 1920, der mir mit gerichtlichem Vorgehen drohte, das aber bis heute aussteht, getan habe.

Ich für meine Person kann es, nachdem nun auch Weidenbachers Dissertation im Druck vorliegt, dem Gerichtshof der Fachwissenschaft geruhig überlassen zu entscheiden, in welchem Verhältnis Weidenbachers großes Verdienst um den archivalischen Fund zu meinen Ausführungen steht. — Zur Sache selbst noch und zur Kritik einiger Behauptungen Weidenbachers: Die Fuggerkapelle wurde nicht „um 1512 fertig gestellt“. Fertig gestellt wurde bis 1512 nur der Bau und die Orgel. Die übrige reiche Ausstattung an Epitaphien, Altar, Chorgestühl u. a. hätte in der kurzen Zeit von knapp drei Jahren nicht auch noch bewältigt werden können. Die Arbeiten müssen sich vielmehr noch bis 1517 hingezogen haben, denn die Kapelle konnte erst am 17. Januar des folgenden Jahres geweiht werden. — Weidenbachers neuerliche Zuschreibung der Epitaphien an Loy Hering, der 1513 Augsburg bereits verlassen hatte, erledigt sich für den Kenner der Frührenaissanceplastik Augsburgs von selbst als hinfällig und falsch, hat doch auch Maders gleiche Behauptung, auf die sich Weidenbacher unselbstständig stützt, niemals Annahme gefunden. Das gleiche gilt für die prachtvolle Altargruppe der Beweinung Christi, für deren Zuschreibung an Loy Hering aber auch alle künstlerischen Voraussetzungen fehlen. Hiefür wie für die falsche Zuschreibung der Predellenreliefs an Hans Daucher vgl. Fuggerstudien VI. S. 75 ff. Es gereicht mir zur besonderen Genugtuung in betreff meiner Zuschreibung dieser Bildwerke an Adolf Daucher und seinen Kreis auf den nachfolgenden Aufsatz von Kries verweisen zu können.



Abb. 304. Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg

lichen Altares von 1837 schloß alsbald die Instandsetzung des Mosaikpflasters in sich. Die Pracht der Marmorbrüstung und des Paviments ließ hinwiederum eine Wiederbelebung der Marmorfüllungen der Pilaster und der Marmorverblendung der Hochwand mit ihren Marmor- und Metallrosetten durch Reinigen und Schleifen notwendig erscheinen und bedingte zugleich eine Erneuerung des Anstriches der oberen Wände und der Decke. Der Reichtum des Innenraumes fand endlich seinen Ausklang in der Wiederaufbringung der acht großen Rosetten des Deckengewölbes und der kleineren Rosetten an den Scheidbögen. In der Hauptsache handelte es sich also um Instandsetzungsarbeiten; als eigentliche Neuschöpfung sind nur die Brüstung mit der Altarmensa und dem einen Putto, und die ebenerwähnten Rosetten zu betrachten (Abb. 304—305).

Die künstlerische Leitung der Arbeiten lag in den Händen der Professoren Georg Pezold und Heinrich Düll-München, die sich mit außerordentlicher Liebe und Gewissenhaftigkeit in die Aufgabe vertieften. Wenn die Wiederherstellung in einigen Punkten sich nicht genau an den ehemaligen Zustand der einzelnen Teile der Kapelle angeschlossen, so hing dies mit den derzeitigen Bedürfnissen des Gottesdienstes zusammen. Dies gilt vor allem von den ehemals weit vorkragenden seitlichen Emporen oberhalb der Chorstühle, die, eine häßliche Zutat im Gefolge des Eingriffs in den baulichen Zustand der Kapelle zu Beginn des vorigen Jahrhunderts, leider aus praktischen Gründen nicht vollständig beseitigt werden konnten. Dadurch wäre zweifellos die Weiträumigkeit und der lockere Aufbau der Kapelle noch wesentlich gehoben worden. Man mußte sich darauf beschränken, ihre Brüstungen in die Ebene der Hochwand zurückzulegen, um wenigstens die von ihnen verursachten häßlichen Überschneidungen der äußeren Epitaphien zu vermeiden.

Die Wiederherstellungsarbeiten begannen im Spät-

herbst 1921 und endeten im wesentlichen im Frühjahr 1922, so daß die Kapelle am Palmsonntag, den 9. April, wieder dem gottesdienstlichen Zwecke übergeben werden konnte.

Die durch die Instandsetzung der Hochwände und des Deckengewölbes bedingte Einrüstung des Fuggerchors gab willkommene Gelegenheit zur Festlegung einiger bisher unbekannter Daten für die Baugeschichte und eingehender Untersuchung verschiedener Ausstattungsstücke. So fanden sich am Gewölbe, verdeckt durch das große Medaillon mit der Halbfigur der Madonna, zwei Inschriften: „Franz Melber, Dinkelsbühl, 1662“ und „Andreas Scheidemann Geschworener Bau . . . 1748“. Die erstere dürfte sich lediglich auf einen Anstrich der Wände und der Decke beziehen. Die zweite steht zeitlich im Zusammenhang mit der Umgestaltung der eigentlichen St. Annakirche. Auch hier handelte es sich nicht um irgendwelche bauliche Eingriffe, sondern ebenfalls wohl nur um Tünchung des Innenraums.

Die Untersuchung des Gewölbes brachte ein wichtiges Ergebnis: das Madonnenrelief erwies sich nicht als der eigentliche Schlußstein desselben, sondern war diesem nur als Zierscheibe vorgelagert. Der Schlußstein selbst, von der Madonna völlig verdeckt, zeigte in einfacher Zeichnung das Wappen der Fugger mit den Doppellilien, wie es sich ähnlich am Scheitel des Chorbogens der Kapelle wiederholt.

Die Madonna, in Eichenholz fast freiplastisch geschnitten, sitzt auf einer Rundscheibe, der zugleich der vergoldete Strahlenkranz aufmontiert ist. Das Ganze war und ist wieder mit Laschen und durchgesteckten Zapfen an vier Gewölberippen aufgehängt (Abb. 306).

Betrachten wir die Madonna zunächst für sich: Eine Komposition von außerordentlichem Reiz und geschmeidiger Rundung. Die Halbfigur der Maria fußt auf einer großen Mondsichel, die sich der Form der Schwebescheibe anschließt und

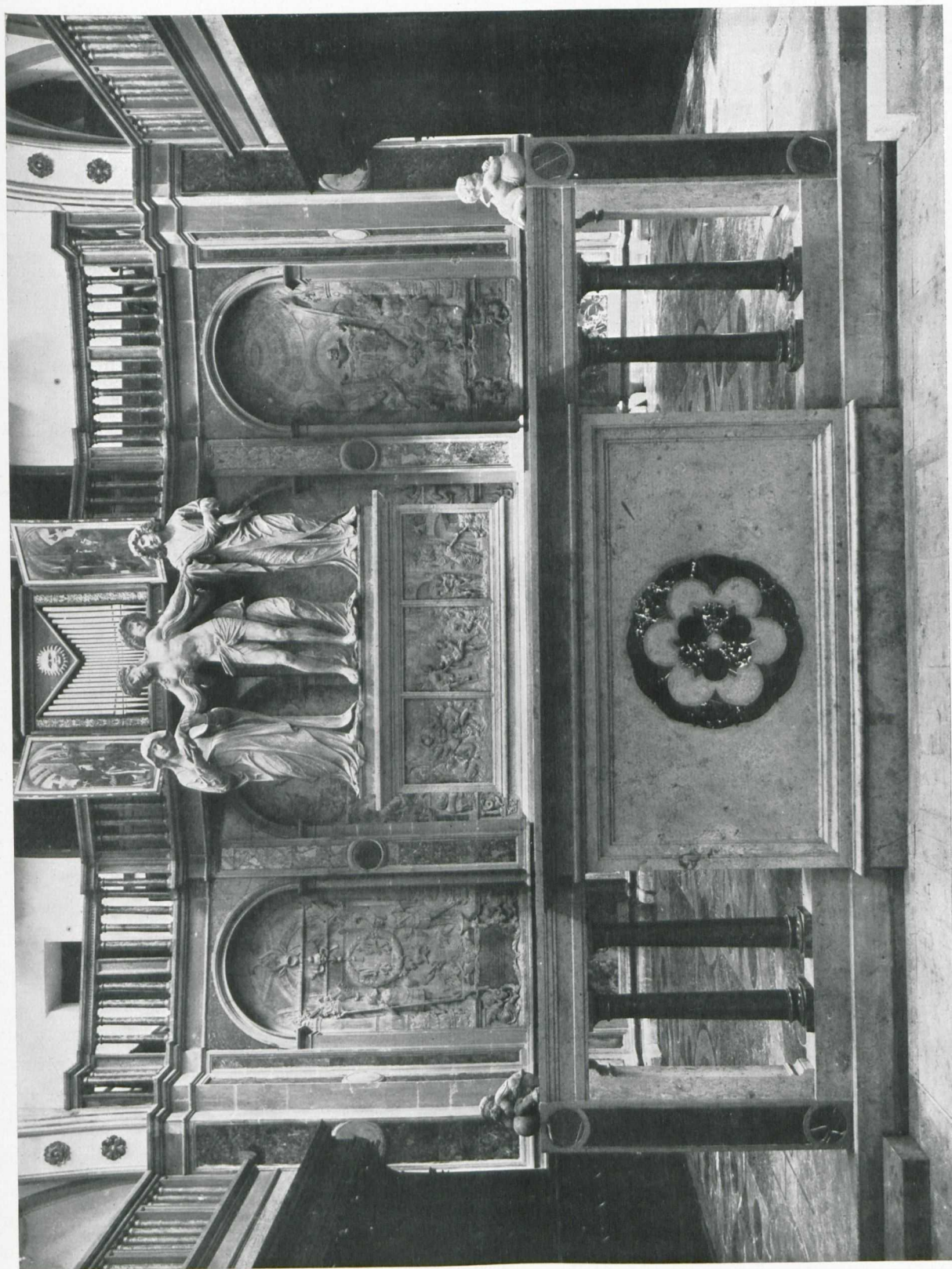


Abb. 305. Der Altar der Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg

deren zu harte geometrische Form durch überfallende Mantelteile wirkungsvoll unterbrochen wird. Mit der rechten Hand faßt sie den Leib des nackten Kindes, ihre schmalrückige Linke greift nach seinem linken Ärmchen. Ihr Kopf, von einer riesigen Krone bedeckt, unter der die üppigen Haare auf die Schultern herabfluten, ist mit leichter Neigung dem Jesusknaben zugewandt. Das Gesicht und die Hände der Madonna, das Kind und die Mondsichel waren versilbert, die Haare der Madonna, ihr Mantel und das Untergewand vergoldet, dieses überdies mit einem großen Brokatmuster geziert; der Saum des Mantels war mit kleinen Goldperlen und großen Schmuckstücken von Glasfluß besetzt. Diese selbst wiesen, wie die Steine der Krone, eine außerordentlich feine Fassung von vergoldetem Gelbguß in spätgotischer Form auf, während der Reif der Krone und die breitlappigen Blätter derselben aus Blei, das natürlich nur blattvergoldet werden konnte, gebuckelt und ziseliert waren.

Zunächst stellt sich uns die Frage auf: Stammt das Madonnenbild aus der Erbauungszeit der Kapelle und wie erklärt sich seine Verwendung als Schlußstein, da doch bereits ein dem Gewölbe organisch eingliederter vorhanden war. Über die Zeit der Entstehung kann sich kein Zweifel erheben; deutlich spricht aus dem Relief das verklingende Mittelalter. Ja, wir besitzen — oder richtiger, wir besaßen — zum Beweise die nächsten Anhaltspunkte in der Kapelle selbst, wenigstens, was den Typus des Madonnenkopfes und das Kind betrifft. Jener schließt sich eng an den der weiblichen Büsten des ehemaligen Chorgestühls an, wie etwa ein Blick auf die Jungfrau mit dem Einhorn besagt; der Jesusknabe findet sein Analogon in dem Bambino bei der Mutter Anna oder auch, zumal was den rundlichen Kopf und das Haarge-lock betrifft, bei den Putten des Gestühls und der Epitaphien. Es steht also nichts im Wege, auch diese Madonna Adolf Daucher zuzuschreiben, so

wie ich es schon früher auf Grund meiner Untersuchung mit dem Fernglas vermutet hatte. Dabei sei aber eines nicht verhehlt: die Körperformen erscheinen an dem Relief weicher und rundlicher, die Falten ruhiger, einfacher, größer. Dies erklärt sich ohne weiteres einesteils aus der Zweckbestimmung der Zierscheibe, andernteils aus der farbigen Fassung. Jener kleingratige, nasse Faltenwurf, wie er sich an den übrigen Bildwerken der Kapelle, an der Fronleichnamsguppe, den Büsten oder an den Leichen der mittleren Epitaphien bietet, wäre in einer Entfernung von rund 18 m — das ist das Maß der Kapelle vom Boden bis zum Gewölbescheitel — kaum zur erwünschten plastischen Wirkung gelangt. Andererseits mäßigte der außerordentlich dick aufgetragene Grund der Fassung den ursprünglich scharfen Schnitt des Messers. Diese Erwägungen lassen die Unterschiede erklärlich und berechtigt erscheinen und beengen in keiner Weise die Zuschreibung an den Meister der übrigen Bildwerke, Adolf Daucher.

Es sei hier zugleich noch ein Wort über die Wiederherstellung des reizenden Werkes eingeschaltet. Der gelockerte Grund, von dem schon größere Stücke abgebröckelt waren, wurde sorgfältig befestigt, die alte Vergoldung gereinigt und nach Bedarf ergänzt, die Versilberung aber, die durch Oxydierung vollständig schwarz und aufgezehrt war, durch Aluminium ersetzt, das eine erheblich längere Dauer des Silbertones verbürgt. Auch die fehlenden Metall- und Schmuckteile fanden sachgemäßen Ersatz.

Mit der Datierung der Madonna in die Entstehungszeit der Kapelle ist zugleich ihre ursprüngliche Bestimmung gesichert. Offenbar hatte sich der steinerne Schlußstein mit dem Wappen als zu dünn und schwächlich, das Wappen selbst als zu schwächlich in Zeichnung und Relief erwiesen, namentlich gegenüber den großen Rosetten in den Gewölbefeldern, und so verhüllte man beides noch während des Ausbaues der Kapelle durch den Ma-



Abb. 306. Die Madonna des Schlußsteines der Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg

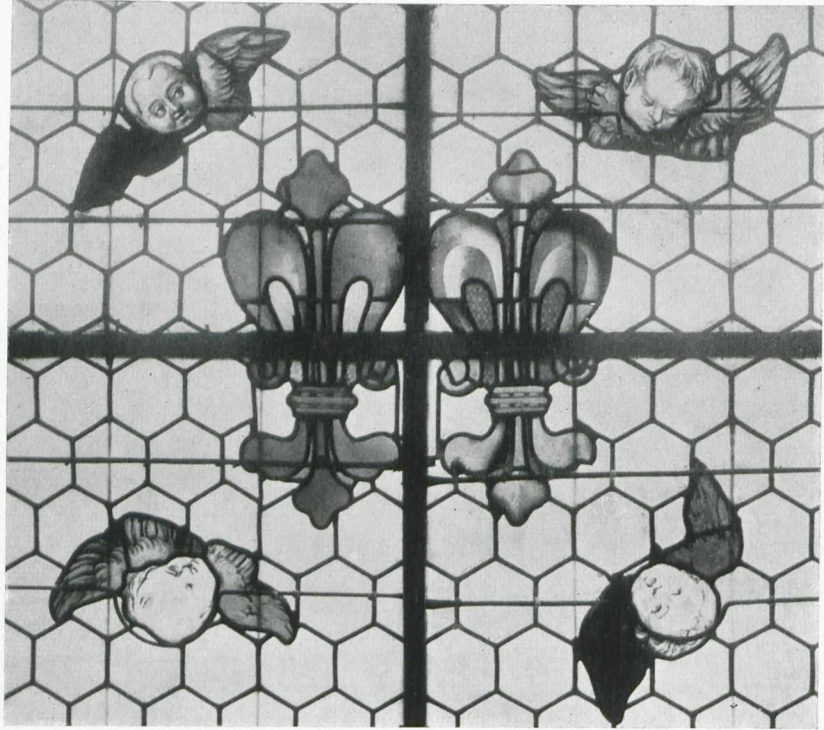


Abb. 307. Glasgemälde in der Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg

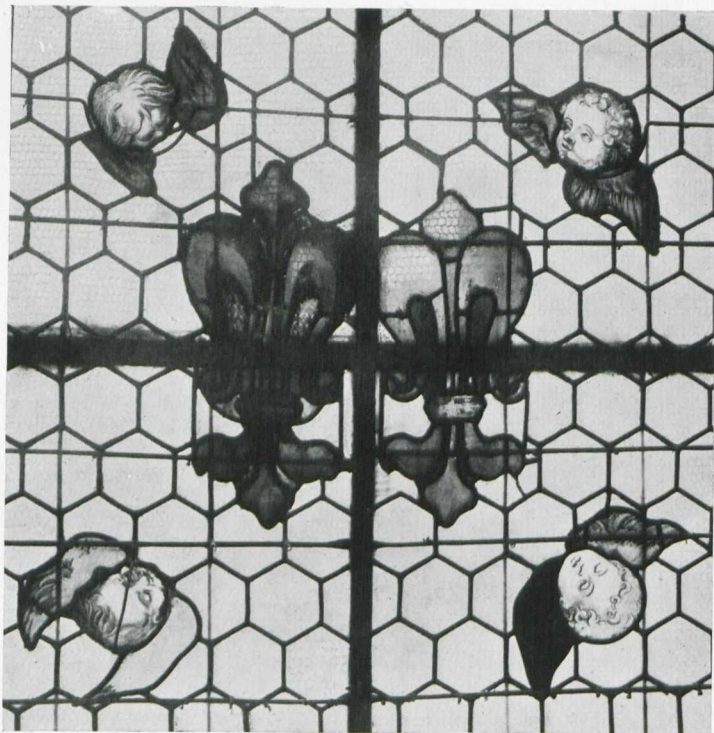


Abb. 308. Glasgemälde in der Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg



Abb. 309. Zierscheibe in der Fuggerkapelle



Abb. 310. Zierscheibe in der Fuggerkapelle

donnentondo mit dem Strahlenkranz. Auch die vier großen Fuggerschen Lilien, die den Grat der Diagonalrippen verdecken und in ihrem Blau und Gold die großen Rosetten mit dem Madonnenrelief zur farbigen Gesamtwirkung zusammenschließen, sind unverkennbar zur gleichen Zeit entstanden. Sie sind in Eisen geschmiedet und mit Laschen und Zapfen an den Rippen befestigt.

Die großen Rosetten des Gewölbes, die schon auf dem Riß von S. L. eingezeichnet sind und erst gelegentlich des unglücklichen Eingriffs im Anfang des 19. Jahrhunderts entfernt worden waren, wurden nach dem Vorbild der vier noch erhaltenen, zu Seiten der Fenster, in Buntstucko ersetzt. Ursprünglich waren sie wohl wie ihre Vorbilder aus einzelnen Marmorplatten zusammengesetzt, die mittlere Blattrosette und die ausstrahlenden Lilien waren wie die Blätter der Madonnenkrone nicht aus Bronze, sondern aus Blei gehämmert und ziseliert. Danach ist meine frühere Angabe, die sich nur auf eine Besichtigung mit dem Fernglas gründen konnte, zu berichtigen. Die Wiederherstellung in echtem Marmor und Metall, die sich

als zu kostspielig erwiesen hätte, ließ sich um so eher erübrigen, als die Stuckonachbildung die gleiche Wirkung sicherte.

Die Einrüstung des Fuggerchors ermöglichte endlich auch eine genauere Untersuchung der Glasgemälde, und der Zierscheiben in den Zwickeln der Arkaden. Die drei Glasgemälde variieren das gleiche Thema, die Fuggerlilien, umgeben von vier geflügelten Engelsköpfchen (Abb. 307 u. 308). In dem Rundfenster oberhalb der Orgel erscheinen die Lilien in einer Wappenkartusche, in den seitlichen Fenstern ohne heraldische Montierung. Reizvoll sind die Engelsköpfchen in ständig wechselnder Auffassung gezeichnet. Ihre etwas ältlichen, fast greisenhaften Züge und die Verkürzungen legen es nahe, die Vorzeichnungen Joerg Breu zuzuschreiben, um so mehr auch noch, als wir ihn ja auch schon als den Meister der Orgelflügel kennen. Die vier Zierscheiben (Abb. 309—312) in den Zwickeln der großen Seitenarkaden bestehen aus einem ornamentalen Reif, der ein Rundfeld in dunklem Marmor umschließt. Die Wand selbst ist mit gellichem, wohl Treuchtlinger Marmor, bis zur Höhe



Abb. 311. Zierscheibe in der Fuggerkapelle

des Hauptgesimses verblendet. Die Reifen weisen außerordentlich fein gezeichnetes Ornament von zum Teil höchst entwickelten Formen auf, das ohne unmittelbare Einwirkung Italiens nicht zu denken ist. Freilich versagt hier die nächstliegende Quelle, der italienische Ornamentstich, der sich in gänzlich anderen Formen bewegt, vollständig. Dagegen wird man bei dem Motiv mit den geflügelten Engelsköpfchen und den Rosetten mit Ranken an lombardische und besonders mailändische Formen erinnert, wie sie im Buchornament aber auch in dem Terrakottaschmuck der Certosa begegnen. Das Engelsköpfchenmotiv verwendet wenige Jahre später Hans Daucher an dem Bogen seines Marienreliefs von 1518 im Wiener Hofmuseum. Wir treffen also auch hier wieder auf die enge Verwandtschaft des Formenschatzes von Vater und Sohn, aus der wir schon an anderem Orte auf eine Mitarbeit des jüngeren Daucher an der Kapelle glaubten schließen zu dürfen. Weniger unmittelbare Anhaltspunkte lassen sich für die Motive der beiden anderen Zierscheiben nachweisen, jene mit den Chimären und den Füllhörnern. Aber auch hier spricht vieles für die Abhängigkeit von der

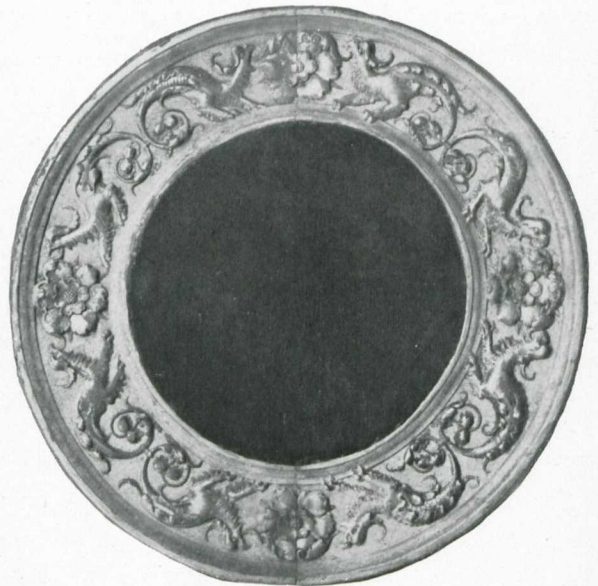


Abb. 312. Zierscheibe in der Fuggerkapelle

lombardischen Buchgraphik, vor allem jener sich weiß vom schwarzen Grunde abhebenden phantastischen Titelumrahmungen, die ja auch, fast noch zu gleicher Zeit, von den Hopfern und Burgkmair nachempfunden wurden und zu gleichem Zweck in den Drucken der Augsburger Offizinen von Sylvan Othmar, Johann Miller u. a. Verwendung fanden. Von gleicher Herkunft und auf demselben Wege der Einführung deute ich mir auch das eigenartige, zum Teil höchst phantastische Ornament des Orgelgehäuses der Fuggerkapelle. Es lag nahe, in das Projekt der Wiederherstellung der Kapelle auch die Beschaffung eines geeigneten Chorgestühls aufzunehmen, weniger aus praktischen, denn aus räumlich-ästhetischen Gründen. Eine Nachbildung des ehemaligen Gestühls mußte von vornherein ausscheiden; für eine solche hätten die Weidnersche Zeichnung oder auch die Baseler Skizzen nur zu unsichere Anhaltspunkte gegeben, ganz abgesehen davon, daß der unangenehme Eindruck einer modernen Imitation durch den ungewöhnlichen Aufwand des reichen figürlichen Schnitzwerkes — Büsten, Putten und Grottesken — und wäre alles noch so brav kopiert und

nachempfunden worden, nur noch peinlicher hätte berühren müssen. Andererseits forderte aber der Chor eine räumliche Abrundung, um so mehr, als die Seitenwände mit ihren nüchternen Blendarkaden von 1832/33 einen schrillen Mißton in den sonst so reichen und reinen Zusammenklang von Farben und Formen trugen.

Diese Mängel zu beheben, bot sich günstige Gelegenheit durch die Verwendung der Teile eines Chorgestühls, das bei der Restauration des Eichstätter Domes in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts dort entfernt worden war. Es stammte aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und bedurfte nur der Instandsetzung und Vergrößerung um einige Sitze. Seine Verhältnisse und die Schlichtheit seiner architektonischen Formen fügten sich glücklich in den Raum und verliehen ihm mit seinem satten Eichenholzton, der sich warm gegen den Marmor der Architektur und Plastik absetzte, ein belebendes Element, das sich in seiner rhythmischen Gliederung außerdem auch noch für die Tiefenwirkung der Kapelle außerordentlich vorteilhaft erwies.

Da jegliche archivalische Nachricht über das ursprüngliche Chorgestühl der Fuggerkapelle fehlt, sei einer Notiz in der Stiftungsrechnung Bl. 56 des Fuggerarchivs 66, 1, 1 gedacht, die auf dieses Gestühl zu unrecht bezogen werden könnte¹⁾. Sie lautet: Mer dem maister Hainrich Kron dz gestul vnd die bilder in gestul zemachen fl. 80.“ Abgesehen davon, daß sich der Stil der Berliner Büsten und Putten nicht mit dem Jahr der Rechnungsnotiz in Einklang bringen läßt, haben wir in dem jüngeren Meister Heinrich Kron, gest. 9. Juli 1578²⁾ — der ältere war bereits 1532 verstorben — einen ausgesprochenen Kistler zu erblicken³⁾. In der Reise des Kardinals Luigi d'Aragona von 1517/18,

¹⁾ Freundliche Mitteilung von Herrn Universitätsprofessor Dr. Jakob Strieder-München.

²⁾ Siehe Prasch, *Epitaphia Augustana* I. S. 274.

³⁾ Die hier einschlägigen Notizen aus den Steuerbüchern, Kistler-Akten, Ratsprotokollen verdanke ich Herrn Dr. Feuchtmayr-München.

beschrieben von Antonio de Beatis⁴⁾, heißt es außerdem deutlich . . . et intorno ha un choro di legnamo di rovere bizarro assai e con figure de tucto relievo de prophete et sibille de artificio dignissimo.“ Danach kann Heinrich Kron nicht der Meister des in den figürlichen Resten erhaltenen Chorgestühls sein. Im übrigen widerstrebt die Notiz einer Ausdeutung.

Nicht unwidersprochen möchte ich in diesem Zusammenhang eine Vermutung Sponsels lassen, der geneigt ist, die Puttengruppe im Wiener Hofmuseum, deren Augsburger Herkunft Julius von Schlosser schon vor geraumer Zeit in seiner feinsinnigen Studie über dieselbe erkannte und die später Ernst Kris mit Recht dem A. Daucher zuwies⁵⁾ als „Krönung eines Chorgestühls oder Beichtstuhls“ anzusprechen, deren „Zugehörigkeit zu der Ausstattung der Fuggerkapelle nicht ausgeschlossen sei“. Sponsel zieht zur Stützung seiner Vermutung die Weidnersche Zeichnung des Chorgestühls heran. Diese Zeichnung läßt nun deutlich erkennen, daß es sich bei den Bekrönungen um das beliebte Augsburger Motiv der scheibenhaltenden Meerweibchen handelte, das sicher, wie bei allen derartigen freien Endigungen, nur in ausgesägtem Flachornament hergestellt war, wie die vom Chorgestühl stammenden Putten im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin und wie der das Fuggerwappen haltende Putto im Bayerischen Nationalmuseum in München. Eine voll- und freiplastische Komposition wie die Wiener Puttengruppe, von der Sponsel selbst sagt, daß sie auf eine Betrachtung von allen Seiten berechnet sei, ist aber als Krönung eines Chorgestühls oder Beichtstuhles undenkbar. Überdies würde die Wiener Gruppe, die kaum höher als auf Augenhöhe komponiert erscheint, an einem so hohen Standorte ihrer köstlichen Reize völlig verlustig gehen.

⁴⁾ Herausgegeben 1905 von Ludwig Pastor. S. 96.

⁵⁾ Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses Wien Bd. XXXI (1913/14) S. 352 und Zeitschrift für bildende Kunst LXXII (1922) S. 49.

Aber mehr noch. Auch ihres Inhalts wegen ver­trägt sich die Gruppe nicht mit der Ausstattung eines kirchlichen Raumes. Der Lebens- und Liebesübermut des ungezogenen Völkchens mit seinen recht handgreiflichen Gebärden paßt kaum zur Heiligkeit eines solchen Ortes und man wird viel eher von Schlosser beipflichten, der meint, daß die Gruppe zusammen mit dem lateinischen Epigramm und ihrem sonstigen antikischen Gehalt uns die Impression eines Studios aus der Humanistenzeit nahe bringe, in dem sie ihren Platz gehabt habe könnte¹⁾.

Mit Adolf Dauchers Arbeiten in der Fuggerkapelle in Augsburg und dem Hochaltar in der St. Annenkirche zu Annaberg war bisher unsere Kenntnis von der Tätigkeit des Meisters, wenn wir von archivalischen Nachrichten absehen, erschöpft. In dem Kunsthandel tauchten nun vor kurzem zwei kleine Reliefs in Solnhofen auf, die kaum Zweifel an der Hand Adolf Dauchers aufkommen lassen. Beide messen 14,8 cm in der Höhe und 11,3 cm in der Breite und deuten schon dadurch, mehr

¹⁾ Jean Louis Sponcel, Adolf Dauchers letzte Werke im Belvedere, Zeitschrift für Kunstsammler; Jahrg. II. 1922 S. 14 und S. 56. Hier S. 63 Anmerkung!

Ich benütze zugleich die Richtigstellung einer anderen Notiz bei Sponcel, die Mensa des Hochaltars von Annaberg betreffend. Ich habe in den Fuggerstudien S. 5 geschrieben, daß „die Kirche zu Annaberg und der Hochaltar, d. h. die Mensa, 1519 geweiht wurde“. Sponcel meint dazu: „Hätte der Künstler — Daucher — den damals schon vorhandenen und geweihten Altartisch, nachdem er bald darauf seinen Sohn zur Feststellung der Maße des Hochaltars dorthin geschickt hat, als Unterbau für die Tafel bestehen lassen, dann hätte er jetzt nicht daran zu erinnern nötig gehabt, es möge der Unterbau samt den Treppenstufen rechtzeitig fertig gemacht werden. Dieser Unterbau steht aber völlig in Einklang mit dem Aufbau. Daraus folgt, daß auch diesen in Annaberg fertiggestellten Unterbau Hans Daucher in seinen Verhältnissen und seiner Gliederung mit den Treppen bestimmt hatte und daß dieser erst nach der Weihe bis zum Oktober 1521 dement­sprechend hergestellt wurde.“ Diese Wahrnehmungen stehen in keinerlei Widerspruch zu meiner Angabe inbetreff der Weihe der Mensa. Sponcel geht von der falschen Voraussetzung aus, daß die 1519 geweihte Mensa schon der architektonisch-künstlerisch ausgestattete Unterbau gewesen sein müsse. Das wollte aber gar nicht gesagt sein; dem Sinne der Weihe entsprechend war mit dem Ausdruck mensa — man spricht auch von stipes, d. i. Stamm oder Pfahl — nicht der Altartisch in seiner jetzigen Gestalt gemeint, sondern nur der aufgemauerte kubische Rohbau, der die einzulassenden Reliquien umschloß und mit der Altarplatte, dem altare fixum abgedeckt wurde. Die künstlerische Ausgestaltung, d. h. die Umkleidung mit Marmorplatten, war eine Sache für sich. Wäre der Unterbau, die Mensa, der Stipes durch den Sohn Dauchers abgeändert worden, so hätte nach liturgischen Vorschriften eine neue Weihe des Altares stattfinden müssen. Davon ist aber nirgends die Rede.

aber noch durch die Themen, die sie behandeln — Christus am Ölberg und Geißelung Christi — auf Zugehörigkeit zu einer und derselben Serie hin. Das Relief des Ölbergs (Abb. 313) befindet sich in der Sammlung Delmar-Budapest, das der Geißelung Christi (Abb. 314) konnte für das Bayerische Nationalmuseum in München erworben werden. Die Ölbergsszene zeigt das gewohnte Schema. Zur Rechten kniet an einem Felsen, auf dem der Leidenskelch steht, Christus; links ruht, vom Schlaf übermannt, halb sitzend Petrus, das Schwert in beiden Händen, hinter ihm kauern Johannes, das Kinn auf die Rechte gestützt, und Jakobus, das Haupt in den verschränkten Armen vergraben. Links bietet sich dem Blick die Umzäunung des Ölgartens, der durch einen Baum angedeutet wird, mit einem niederen viereckigen Torbau, aus dem Judas und zwei Häscher, einer mit hochgeschwungener Fackel, in den Garten treten. Die Platte wird an drei Seiten von einem einfachen Profil mit einem Viertelstab und zwei Platten umrahmt, das sich an der vierten unteren Seite in das Terrain der Szene verliert.

Läßt sich auch die Darstellung zu keinem älteren Relief oder einem graphischen Vorbild in irgendein Abhängigkeitsverhältnis bringen, so bietet sie doch auch nichts neues, weder in der Komposition noch im Einzelnen, was nicht schon das späte Mittelalter gekannt und geübt hätte, es sei denn der renaissancemäßige Torturm. Selbst in den Gewandfalten Christi und Johannes' und Jakobus' fühlt man trotz ihres weichen Wollstoffcharakters noch die scharfen knitterigen Brüche der Spätgotik durch. Anders dagegen bei Petrus. Hier legen sich in der Hauptsache die Faltenzüge schraubenförmig und ziemlich straff um den Unterkörper, ähnlich wie wir es an der Maria der Fronleichnamsgemeinschaft des Altars oder gemäßigt an den Leichen des Ulrich und Georg Fugger an den Epitaphien sehen können.

Die gleiche Wahrnehmung bietet nun auch das



Abb. 313. Relief des „Ölbergs“ von Adolf Daucher in der Sammlung Delmar in Budapest

zweite Relief, das der Geißelung. Man beobachte nur die eigenartige Knüpfung des Lendentuchs, das sich genau so bei dem Schmerzensmann der Altargruppe, nur in subtilerer Aufteilung, wiederfindet. Auch für die beiden Schergen lassen sich unschwer Analoga nachweisen. Man vergleiche etwa den verkürzten Kopf des Kriegsknechts mit der Haube, der sein Gegenstück in dem Wächter

des großen Auferstehungsreliefs der Fuggerkapelle hat, der in den Sarkophag schaut. Am überzeugendsten aber wirkt die Verwandtschaft der Christusfigur der Geißelung selbst mit jener des Altars. Die Körperverhältnisse, die Modellierung, der ganze Habitus und die Ponderation des Körpers, das schmerzbeschwerte Neigen des Kopfes sind derselben künstlerischen Empfindung entsprun-



Abb. 314. Relief der „Geißelung Christi“ von Adolf Daucher im Bayerischen Nationalmuseum in München

gen und mit den gleichen Mitteln ausgedrückt, so daß an die Herkunft aus der gleichen Hand, in der wir für die Altargruppe bereits Adolf Daucher erkannt haben, nicht zu zweifeln ist.

Ich habe schon in anderem Zusammenhang auf die ausgesprochen italienische Prägung der Fronleichnamsgroupe des Altars hingewiesen, von der schon Antonio de Beatis in seiner Reise des Kar-

dinals Luigi d'Aragona — 1517/18 — sagt, daß sie „al antiquo grandimente“ gleiche. Diese Beziehung der Gruppe und ihres Meisters findet nun durch das als ein Werk Adolf Dauchers erkannte Täfelchen eine weitere Bestätigung. Die ausgesprochen symmetrische Anlage mit der Säule als Vertikalachse weist deutlich auf Oberitalien. Nicht als ob nicht auch auf deutschen Komposi-



Abb. 315. Relief der Beweinung Christi in der Georgenkapelle des Doms zu Meißen

tionen die Geißelsäule oft in die Bildmitte gestellt würde! So können wir es bei Dürers Kupferstichpassion — von 1512 (B. 8) — oder der großen Passion — von 1498 (B. 8) — oder bei Erasmus Grassers Ramersdorfer Altar von 1483 finden, aber stets erscheint dort die Säule als organisch eingefügtes Bauglied und all diesen Szenen mangelt dabei die repräsentative Heraushebung der Christusgestalt. Die Malerei Venedigs, Veronas und Paduas kennt das Motiv eines an die Säule gefesselten schönen Menschen vor allem in den Dar-

stellungen des hl. Sebastian, nicht so sehr in dem Geschehnis des Glaubensopfers als vielmehr in der Repräsentation des vollzogenen Martyriums, das den Heiligen an eine einzelne antikische Säule gefesselt, den Körper von Pfeilen durchbohrt, seinen Schmerzen und der Einsamkeit übergibt. So behandelt auch mehrfach der Paduaner Moderno das Thema und durch irgendeine seiner Plaketten mag wohl auch Adolf Daucher seine Anregung zu der völlig neuen Lösung seines Christus an der Geißelsäule erhalten haben. Dafür spricht auch

das wenig Einheitliche, mit der die beiden Knechte und der Zuschauer in die Komposition einbezogen sind. Bei den oberitalienischen Malern und bei *Moderno* begegnen wir denn auch der gleichen Ponderation wie bei dem Schmerzensmann der Altargruppe und dem Christus des kleinen Reliefs. Dieser italienisierenden Art der beiden Passions-szenen schließt sich nun noch ein weiteres Werk an, in dem Ernst Kris und Louis Sponcel unabhängig von einander die Hand des Meisters erkannten und auf dessen Zugehörigkeit zu Dauchers Opus mich auch † Max Hauttmann hinwies, leider zu spät, als daß ich es noch meiner Abhandlung in den Fuggerstudien hätte einfügen können. Es ist das Marmorrelief der Beweinung Christi, das in den oberen ädikulaartigen Aufbau des Portals der Georgenkapelle im Dom zu Meißen eingelassen ist (Abb. 315). Sponcel macht glaubhaft, daß es sich um ein zweites Werk handelt, das mit den Werkstücken des Annaberger Altares nach Sachsen verbracht wurde, und ursprünglich in dem Jagdschloß Schellenberg bei Annaberg Aufstellung hätte finden sollen, dann aber nach Meißen überführt wurde.

Die Beziehungen zu der Freigruppe und dem kleinen Relief der Geißelung sind klar ersichtlich. Wenn das Meißener Relief auch nichts von jener Freiheit künstlerischen Ausdrucks wie die Frei-

gruppe atmet — das mag zum Teil ihren Grund in der Reliefgestaltung haben — so erkennen wir doch in der Modellierung des „zerbrochenen“ Thorax, in der Lässigkeit der Arme, in dem Typ des Christuskopfes mit dem müde geöffneten Mund die gleichen Ausdrucksformen. Nicht ganz dagegen wollen sich die Assistenzfiguren des Reliefs mit jenen der Freigruppe decken. Mir will scheinen, als ob hier eine andere Hand mit am Werke war. War es die des jüngeren Daucher oder Viktor Kaysers, mit dessen Epitaph in St. Moritz in Augsburg sich gemeinsame Züge ergeben? Jedenfalls besteht kaum ein Zweifel über die Herkunft des Reliefs aus der Werkstatt Adolf Dauchers. Dafür sprechen auch die architektonischen Einzelheiten des Portals, namentlich die übereck gestellten Kapitelle.

Der bildliche Ausschnitt des Reliefs ist ausgesprochen oberitalienisch und man geht nicht fehl, wenn man die Halbfiguren-Komposition unmittelbar auf Anregungen aus dem Werk Giovanni Belinis, etwa auf das Bild in der Mailänder Brera zurückführt. Damit haben wir einen neuen Beleg für den Einfluß Oberitaliens auf den Daucherkreis, wie wir ihn schon mehrfach in der Fuggerkapelle erkannt haben und wie er sich in Namen wie Lombardi, Riccio, *Moderno*, Nicoletto da Modena verkörpert.

*