

Arndt Kiesewetter

Der Hauptaltar in der St. Annenkirche zu Annaberg und die Augsburger Daucher-Werkstatt



Arbeitshefte des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen

Herausgeber

© 2022 Landesamt für Denkmalpflege Sachsen
 Schloßplatz 1, 01067 Dresden
 Telefon: (03 51) 48 43 04 00
 Telefax: (03 51) 48 43 04 99
 1. Auflage, 2022

Autor

Dr. Arndt Kiesewetter, Dresden
 arndt.kiesewetter@t-online.de

Redaktion

Martin Schuster

Für den Inhalt der Beiträge ist der Autor verantwortlich.
 Alle Rechte vorbehalten. Beim Nachdruck sind
 Quellenangaben und die Überlassung von zwei
 Belegexemplaren erforderlich.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnetet diese
 Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
 detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.
 Dieses Werk einschließlich seiner Teile ist urheber-
 rechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der
 engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zu-
 stimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt
 insbesondere für die Vervielfältigung, Übersetzungen,
 Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und
 Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Herstellung und Vertrieb
 Sandstein Verlag, Dresden
 ISBN 978-3-95498-672-9

Abbildungen auf dem Umschlag
 Titelseite: Annaberg-Buchholz, St. Annenkirche,
 Hauptaltar, Detail aus dem Mittelteil

Rückseite: Annaberg-Buchholz, St. Annenkirche,
 Hauptaltar, Detail aus dem linken Seitenteil
 (Fotos: Arndt Kiesewetter, Dresden)

Inhalt

Vorwort	5
Einführung	9
Aufbau und Ikonographie	11
Stiftung und Auftraggeber	19
Zur Entstehungsgeschichte des Retabels	23
Werktechnische Besonderheiten	32
Der Auftragnehmer Adolf Daucher und das Leistungsprofil seiner Werkstatt	36
Die Bildhauer des Retabels	45
Zur Einordnung in die Kunst Augsburgs	64
Mythen und Fakten	71
Epilog	76
Literatur	77
Bildnachweis	80





Abb. 2 Blick in den südöstlichen Chorbereich mit dem Bergaltar von 1521 (links) und dem Hauptaltar von 1522 (rechts)



Abb. 3 Hauptaltar, Ornamentdetail der Predella

Einführung

Der vor 500 Jahren – im März 1522 – von der Augsburger Bildhauerwerkstatt Adolf und Hans Daucher im Chor der Annaberger St. Annenkirche errichtete Hauptaltar war künstlerisch ein Paukenschlag. Einen Hochaltar aus polierten farbigen Steinen mit weißen Skulpturen hatten die Menschen hierzulande noch nie gesehen. Darüber hinaus unterschied sich das Steinretabel von den geschnitzten Flügelaltären einheimischer Produktion durch einen neuartigen, der italienischen Frührenaissance entlehnten Schmuckdekor und verblüffend menschlich gestaltete Heiligenfiguren. Der Annaberger Hauptaltar gehört zu den ersten Werken der deutschen Frührenaissance, dem 1522 nördlich der Alpen kaum Vergleichbares an die Seite gestellt werden kann. Er stieß künstlerisch das Tor zu einer neuen Welt auf. Doch er blieb in der mitteldeutschen Retabelkunst ohne Resonanz, denn er entstand genau zu der Zeit, als durch Luthers Schriften die Welt der Heilsversorgung zusammenbrach und Glaubensgrundsätze massiv erschüttert wurden. Die Stiftung von Altarretabeln kam schlagartig zum Erliegen. So verhallte der künstlerische Ruf des Steinretabels zum Aufbruch nach neuen Ufern ungehört. Immerhin blieb der Altar aber erhalten – wurde nie demontiert oder bildkünstlerisch verändert. Nachdem in Süddeutschland fast alle vergleichbaren Bildwerke der Augsburger Bildhauer-Kunst im Bildersturm des 16. Jahrhunderts untergegangen sind oder dem Erneuerungsdrang späterer Zeiten weichen mussten, steht der Annaberger Hauptaltar in Deutschland nahezu singulär für eine Retabelkunst im Aufbruch zwischen spätgotischer Tradition und italienischer Renaissance.

Die Kunstgeschichte ist sich der Bedeutung des Altars seit Langem bewusst.¹ Trotzdem tut sie sich mit einer ausführlichen Würdigung des Bildwerkes und einer aktualisierten kunsthistorischen Einordnung eigentlich schwer. In der allgemeinen Literatur zur deutschen Kunst der frühen Neuzeit wird der Altar stets genannt – oft aber nur mit knappen Worten beschrieben oder gar als künstlerisch retardierendes, unausgewogenes Werk eingeschätzt.² Man ist sich heute zwar einig, dass die Skulpturen weitgehend von Hans Daucher, einem der bedeutendsten Bildhauer der Frührenaissance Deutschlands, stammen dürften³, scheut sich aber zugleich, sie qualitativ auf eine Ebene mit anderen Werken des Augsburger Meisters zu stellen. Befangen in der auf Süddeutschland fixierten Forschung zur »Spitzenkunst« der Dürerzeit, erscheint die Würdigung des Altars im weit entfernten Annaberg verhalten und oft nicht aus eigener Betrachtung gespeist. Sicherlich auch infolge fehlender Fotos der einzelnen Skulpturen des Altars gibt es nur wenig detaillierte Beschreibungen. Der kunstinteressierte

Rezipient fand somit nur schwer Zugang zu dem Werk. Das Steinretabel und sein namhafter Bildhauer blieben etwas rätselhaft. Unkritisch übernommene Zahlenangaben und Legenden aus historischen Chroniken nähren zudem eher einen Mythos, als zur Erschließung des Kunstwerkes beizutragen.

Im Jahr 2017 erfolgten in Verantwortung des Landesamtes für Denkmalpflege eine nähere Begutachtung sowie kunsttechnologische und kunsthistorische Untersuchungen des Werkes, die zu völlig neuen, teils überraschenden Erkenntnissen führten. Mit ihrer Veröffentlichung anlässlich des 500. Jahrestages der Errichtung des Altars soll das Retabel aus dem Schatten des Interesses gerückt und als herausragendes Kunstwerk des frühen 16. Jahrhunderts gewürdigt werden. Neben einer kurzen ikonographischen Beschreibung und einer genaueren werktechnischen Betrachtung ist es der Versuch einer neuen kunsthistorischen Einordnung des Werkes in die aktuelle Forschung zur Kunst der Dürerzeit.

1 Ausführlichere Behandlungen des Altars in den vergangenen 70 Jahren bei: Feuchtmayr 1952, S. 437–441; Baum 1957, S. 155; Müller 1958, S. 141–143; Reindl 1976, S. 115; Kaiser 1978, S. 42f.; Liebmann 1982, S. 375f.; Ullmann 1984, S. 263f.; Magirius 1985, S. 43–46; Bushart 1994, S. 219–222; Eser 1996, S. 200–207; Magirius 1997, S. 21; Warnke 1999, S. 27; Magirius 2004, S. 157; Moeller, S. 106; Bürger 2013, S. 353–377; Kiesewetter 2017, S. 380–382; Teget-Welz 2021, S. 108.

2 Steche 1885, S. 33; Liebmann 1982, S. 375.

3 Zuletzt Magirius 1997, S. 21; Eser 1996, S. 46 und 200f. und Teget-Welz 2021, S. 108.



Aufbau und Ikonographie

In seiner Gesamtform ähnelt der reichlich sieben Meter hohe Altar mit dem frei stehenden Steinretabel dem traditionellen Typus eines spätgotischen Triptychons mit Predella und bekrönendem Aufsatz (Abb. 4). Die ausgewogene horizontale und vertikale Dreiteilung wird durch verkröpfte Renaissanceprofile, antikisierende Pilaster und zwei mächtige Säulen, deren Kapitelle eigentlich »unklassisch« übereck gedreht sind, streng gegliedert. Im unteren Viertel des Mittelteils separiert sich über die gesamte Breite des Retabels ein schmales Register mit zwölf Halbfiguren. Dariüber sind in der Retabelmitte zwei große und auf den Seitenteilen drei kleinere Reliefbildszenen übereinander angeordnet. Die nahezu vollplastischen Skulpturen im Zentrum der steinernen Pala werden von einer halbrunden Bogenarchitektur überspannt, deren seitliche Zwickel zwei Schmuckstein-Tondi zieren. Auf dem mächtigen Kranzgesims darüber erhebt sich – die Breite der Predella aufnehmend und in halber Höhe nochmals unterteilt – der Retabelaufsatz. Davor stehen in der Verlängerung der Säulenachsen zwei Engelknaben im Harnisch mit Wappenschilden. Auf der von Schmuckstein-Tondi bekrönten Architektur tummeln sich vollplastisch gearbeitete Engel. Ausgelassen reiten sie auf Delphinen, spielen mit riesigen Füllhörnern und präsentieren schließlich auf der obersten Spitze des Retabels eine reich gefüllte Pflanzenvase. Ein Retabalauszug in dieser Form und Gestaltung war zu dieser Zeit in Sachsen gänzlich neu.

Alle tektonischen Elemente des Altaraufbaus bestehen aus verschiedenen rötlich-farbigen Kalksteinen. Davon heben sich die Skulpturen, Hochreliefs, Kapitelle und der gesamte Schmuckdekor aus einem ungewöhnlich weißen, völlig ebenmäßigen Jurakalkstein effektvoll ab. Die weißen Figuren vor der polierten rötlichen Retabelarchitektur verleihen dem Altar einen erhaben-festlichen Charakter, der im oberen Bereich durch goldglänzende göttliche Strahlen gesteigert wird. Nur die Augen, Augenbrauen und Lippen der Figuren erhielten eine kräftige Akzentuierung mit Farbe. Auch dies war 1522 eine ungewohnte Bildwerkpräsentation zwischen den farbig gefassten Schnitzaltären. Durch In-

krustationen, teils mit farbigen Kunststeineinlagen, wurden an dem Steinaltar lediglich die Wappen und die architektonisch vermittelnden Eckkompartimente zwischen der Predella und den Seitenteilen polychrom gestaltet.

Das Bildprogramm des Altars führt die *Wurzel Jesse* als Stammbaum Christi vor Augen. Das altehrwürdige biblische Thema mit den Königen des Alten Bundes wurde mit dem apokryph-legendären Bild der *Heiligen Sippe* verbunden und gipfelt in der Geburt Christi (Grafik 1).

Die Darstellung der Genealogie beginnt in der Predella mit dem ruhenden biblischen Stammvater Jesse. Entsprechend der prophetischen Vision Jesajas von der Frucht des Herrn, die aus einem Zweig der Wurzel Jesse aufgehen werde (Jesaja 11,1–3), wächst aus dessen Leib der Stammbaum in Form eines Weinstocks empor und verzweigt sich über die gesamte Breite des Retabels. Hin und wieder sind an den Zweigen Weintrauben versteckt. König David, der Sohn Jesses und die nachfolgenden Könige der davidschen Linie sind als Stammesvertreter des Alten Bundes im unteren Register zusammengefasst. Dicht gedrängt gruppieren sich ihre Büsten um den Stammbaum (Abb. 5). Identifizieren lassen sich nur König David mit der Harfe und vielleicht Salomo rechts neben dem Stamm. Offenbar war der Bildhauer davon ausgegangen, dass die einzelnen Könige auf den beigefügten Spruchbändern benannt werden – was jedoch nie erfolgte.⁴ Einander zugewandt sind die Könige teils lauschend, teils gestikulierend im Zwiegespräch vertieft. Alle tragen auffallend modische Kleidung mit kostbarem Schmuck und Accessoires. Meisterhaft hat es der Bildhauer verstanden, unterschiedliche Charaktere und Stimmungen festzuhalten. Neben ruhig abwägenden und von Weisheit geprägten Charakteren finden sich auch Hochmut und Trotz – vielleicht als Hinweis, dass nicht alle Könige des Alten Bundes stets dem Gebot Gottes folgten.

⁴ Siehe Anm. 39.

← Abb. 4 Hauptaltar, Gesamtansicht

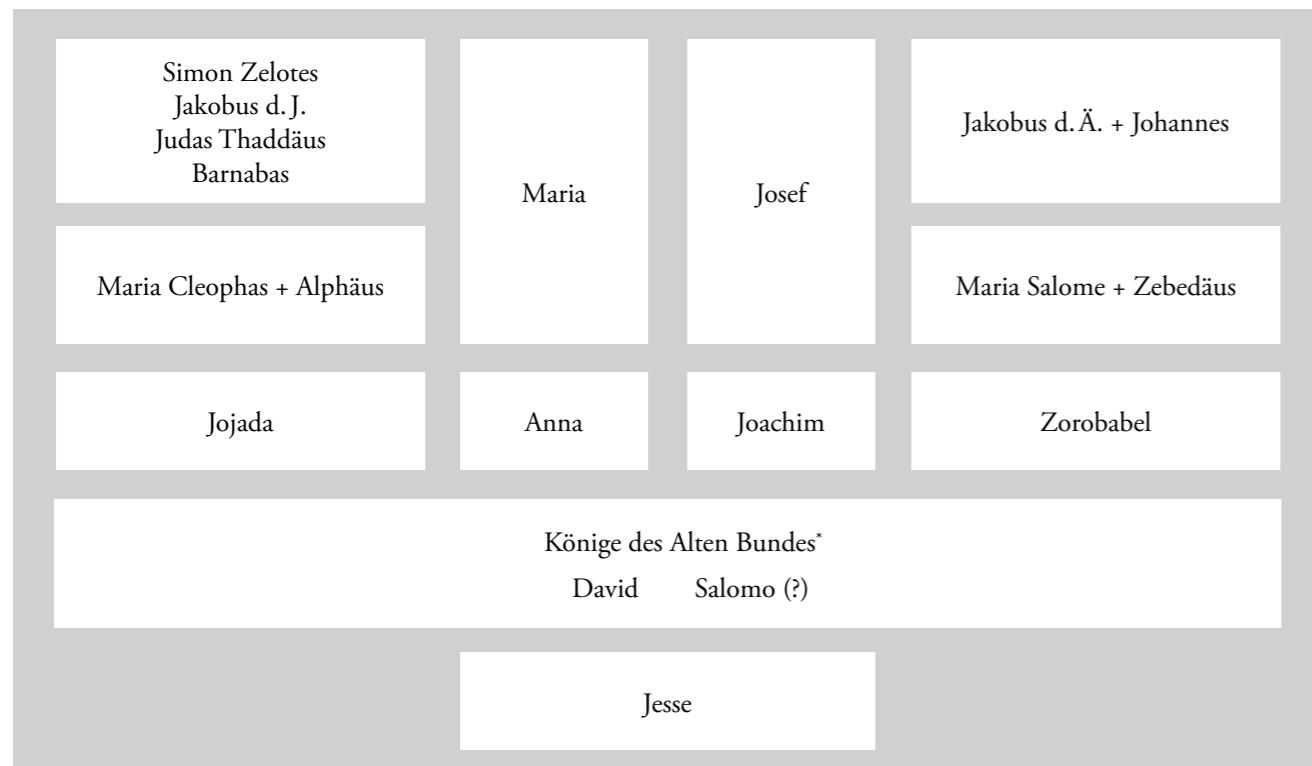
Datierung: vollendet 1521, errichtet und geweiht im März 1522

Maße: Gesamthöhe (Altarmensa und Retabel): 7,38 m
maximale Breite des Retabels: 3,63 m
maximale Tiefe des Retabels: 0,40 m

Material: Kalkstein (Jurakalkstein, Knollenkalk, Kalkbrekzie), Inkrustationen teils mit Kunststein, Kupfer, getrieben (Strahlen)

Farbfassung: punktuelle Tempera-Fassung (Augen, Augenbrauen, Lippen), partielle Vergoldungen (Gewandsaum Jessefigur, Strahlen)

Zustand: Der Altar steht unverändert am originalen Aufstellungsplatz. Die partiell tiefergehend patinierten Skulpturen und Reliefs weisen zahlreiche kleinere Abbrüche und mechanische Verletzungen auf. Bei den Putten im Bereich des Aufsatzes gibt es auch größere Materialbrüche sowie unsachgemäße Klebungen und Kittungen mit Gips. Kleinere Verletzungen der Retabelarchitektur wurden mit Gips und Wachs geschlossen. Bildhauerische Ergänzungen sind nicht erkennbar. Das sächsische Wappen ist vermutlich im 20. Jahrhundert komplett übermalt und vergoldet worden. Die weitgehend original erhaltene Fassung der Augen und Lippen zeigt geringfügige Retuschen. Restaurierungen: 1630, 1882(?), 1981



Grafik 1 Annaberg-Buchholz, St. Annenkirche, Hauptaltar, Schema zur Ikonographie

* Neben David und Salomo im Einzelnen nicht näher identifizierbar: Rehabeam, Abija, Asa, Josaphat, Joram, Amazja, Asarja, Jotam, Hiskija und Manasse.

Der Stammbaum Christi findet im Mittelteil des Retabels seine Vollendung, indem er mit dem Motiv der *Heiligen Sippe* verbunden wird. Zunächst führen starke Äste nach beiden Seiten zu den Halbfiguren von Jojada und Zorobabel. Jojada schaut energisch angespannt nach oben zur Geburt des Erlösers (Abb. 6). Der Hohepriester hatte das Königtum davidscher Linie wieder durchgesetzt und den Tempel von Götzenbildern bereinigen lassen. Zorobabel, auch ein Nachkomme Davids, schaut dagegen mit gönnerhafter Geste auf den Stammbaum. Er gilt als Erneuerer des Gesetzes und Wiedererbauer des göttlichen Tempels (Abb. 7).

Im Zentrum des Retabels stehen Anna und Joachim als direkte Vorfahren des Gottessohnes mütterlicherseits (Abb. 12). Joachim verweist demütig auf Anna und betont damit ihre besondere Rolle. Entsprechend dem Wortlaut in Jacobus de Voragines *Legenda Aurea* von der dreimaligen Vermählung Annas, sind neben Maria, der Tochter aus erster Ehe, auf den Seitenteilen des Retabels auch die genealogischen Linien aus der zweiter und dritter Ehe dargestellt. So befinden sich links die Büsten von Maria Cleophas und Gemahl Alphäus mit ihren vier Kindern (Abb. 8, 10), während rechts Maria Salome mit Gemahl Zebedäus, ge-

folgt von den Kindern Jakobus und Johannes dargestellt sind (Abb. 9, 11). Letztere sind mit den Attributen Muschel und Kelch als die späteren Apostel gekennzeichnet. Unter den vier Kindern von Maria Cleophas auf der linken Seite sind durch die beigefügten Attribute (Säge und Walkerstange) die späteren Apostel Simon Zelotes und Jakobus d. J. identifizierbar. Anna und Joachim in der Retabelmitte sind von einem dichten Geflecht aus Spruchbändern und Stammsästen umgeben, welche nach oben in zwei mächtige Blütendolden münden, auf denen schließlich ganzfigürlich die Geburt Christi zwischen Maria und Josef dargestellt ist (Abb. 12). Demütig knien sie gemeinsam mit einem Engel vor dem Christkind – Maria mit vor der Brust gekreuzten Armen und Josef auf den Stock gestützt, den Hut in der Hand. Die Szenerie wird zwischen zwei dominanten Säulen von einem halbrunden Architekturbogen überfangen. In dessen Scheitel breitet die Taube des Heiligen Geistes schützend ihre Flügel aus und goldene Strahlen der göttlichen Segnung fallen auf die heilige Familie. Darüber im Retabelaufsatz gibt eine kreisrunde Öffnung – bekleidet von sieben schauenden und träumenden Engelsköpfchen – nochmals den Blick auf die göttlichen Strahlen frei (Abb. 13).



Abb. 5 Hauptaltar, unteres Register des Mittelteils mit den Reliefbüsten der israelitischen Könige des Alten Bundes



Abb. 18 Augsburg, Klosterkirche St. Anna, Fuggerkapelle

Zur Entstehungsgeschichte des Retabels

Die Beauftragung des Hauptaltars ergab sich für Herzog Georg vielleicht schneller, als er gedacht hatte. Anhand erhaltenener Briefe und Rechnungsnotizen des Fürsten lassen sich Auftragsentwicklung und Entstehung des Retabels zwar lückenhaft, aber im Vergleich zu anderen Retabelwerken dennoch gut nachvollziehen. Vom 8. Mai bis zum 7. September 1518 weilte Herzog Georg zum Reichstag in Augsburg. Als persönlicher Guest Jakob Fugger (1459–1525), mit dem er schon länger in geschäftlichem und nahezu vertrauensvollem Kontakt stand, wohnte er in dessen Stadtpalast – unweit der kurz zuvor geweihten Grabkapelle der reichen Bankiersfamilie (Abb. 22). Jakob Fugger der Reiche, der durch seine venezianische Handelsniederlassung mit der italienischen Kunst auf das Beste vertraut war, hatte die Kapelle in der Kirche des Karmelitenklosters St. Anna zwischen 1510 und 1517 im »welschen« Stil errichten und von der Werkstatt Adolf Dauchers (1460–1523/24) und weiteren Augsburger Künstlern nach Entwürfen Albrecht Dürers (1471–1528) und Hans Burgkmairs (1473–1531) ausgestalten lassen.¹⁴ In dem schlanken, relativ dunklen Kirchenraum hob sie sich mit großen Fenstern, Gewölbe und kostbarer Ausstattung hell strahlend ab.¹⁵ Die Fuggerkapelle gilt als das erste Gesamtkunstwerk im Stil der italienischen Renaissance in Deutschland und sorgte 1518 für Aufsehen (Abb. 18, 21). Gleich am zweiten Tag nach seiner Ankunft besuchte Herzog Georg die Privatkapelle, wo man ihm zu Ehren eine Messe zelebrierte. Der überwältigende Raumeindruck wurde für den Fürsten zum Schlüsselerlebnis. Erstmals sah er sich von einer umfassenden Gestaltungswelt der italienischen Renaissance umgeben. Die feierliche Klarheit der Memorial-Architektur, die Bildgestaltung des Altars und der virtuose Umgang mit farbigen Natursteinen müssen ihn tief berührt haben. Von Jakob Fugger erfuhr er, dass die Arbeiten maßgeblich von der Werkstatt Adolf Dauchers ausgeführt wurden.

Der Reichstag von 1518 mit den vielen Fürsten und geistigen Eliten in der Stadt bewirkte eine Initialzündung zur Ausbreitung der neuen Renaissanceformen im ganzen Reich. Geschickt verstanden es die jungen Augsburger Künstler, sich in Szene zu setzen. Hans Schwarz (1492 – nach 1527) prägte Medaillen mit den Porträts der Fürsten (Abb. 19, 20), die im ganzen Reich Verbreitung fanden, und Hans Daucher (1486–1538) beeindruckte mit dem Altar in der Fuggerkapelle und virtuos geschnittenen Kleinreliefs. Herzog Georg



Abb. 19 Hans Schwarz, Porträt Herzog Georg von Sachsen, 1518, Kohle oder schwarze Kreide, 21,9 × 17,2 cm, Staatsbibliothek Bamberg

Die während des Reichstags in Augsburg entstandene Zeichnung diente Hans Schwarz als Vorlage für die Medaille, Herzog Georg von Sachsen darstellend (Abb. 20).



Abb. 20 Hans Schwarz, einseitige Gussmedaille Herzog Georg von Sachsen, Umschrift: GEORGIVS·IVX·SAXONIE·IN·ANNO·XXXVII·M·DXVIII (Georg, Herzog von Sachsen mit 47 Jahren, 1518), Bronze, Ø 80 mm, Kunsthistorisches Museum Wien, Münzkabinett

Das Ausgabenbuch des Herzogs vermerkt am 12. Juni 1518, dass Hans Schwarz für die Medaille in Augsburg 5 Gulden erhalten habe.

¹⁴ Siehe zuletzt ausführlich bei Bushart 1994, *passim*. Zum Terminus »welsche Sitten« im frühen 16. Jahrhundert und dessen Deutung auch im konkreten Zusammenhang mit der Fuggerkapelle siehe Eser 2000, S. 324 f. und 334.

¹⁵ Bushart 1994, S. 47. Bis 1747/48 besaß die Klosterkirche halbhoch geschlossene Fenster und eine flache Holzdecke.

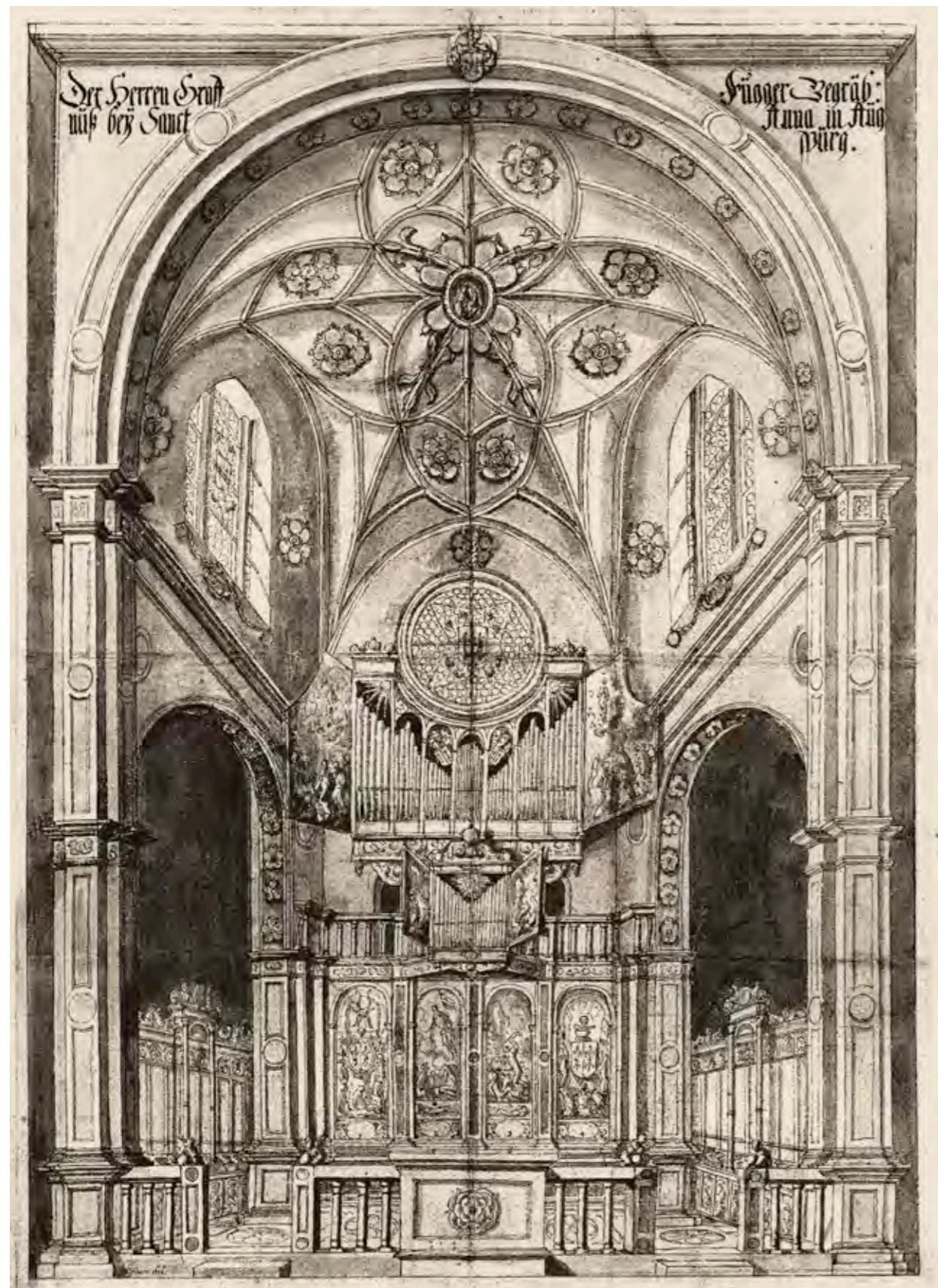


Abb. 21 Johann Weidner (1628–1706), Schaubildzeichnung der Fuggerkapelle, Tuschezeichnung, laviert, um 1680, Schloss Kirchheim (Schwaben). Die getreue Bestandszeichnung aus dem späten 17. Jahrhundert vermittelt einen Eindruck von der Kapelle mit dem reich geschnitzten Chorgestühl von 1517, welches 1832 entfernt wurde. Der Altar mit der Fronleichnamsgruppe war bereits 1581 in die Augsburger Markuskirche versetzt worden.



Abb. 22 Jörg Seld (um 1448/54–1526/27) und andere Augsburger Meister, Vogelschauplan von Augsburg, 1521, Holzschnitt, koloriert; Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Grafische Sammlung. Ausschnitt St. Annenkloster mit Fuggerkapelle (1) sowie Moritzkirche (2) und Fuggersches Stadtpalais (3). Gut erkennbar ist das zur Fuggerkapelle (1) gehörende Rundfenster im Westgiebel der Klosterkirche.

ließ sich von dem künstlerischen Fieber anstecken und fasste den Entschluss, den Hauptaltar »seiner« Annenkirche genau hier und in den modernsten italienischen Formen zu bestellen. Über die Vermittlung Jakob Fuggers besuchte er mindestens dreimal die Werkstatt Adolf Dauchers. Am 7. September 1518 zahlte der Fürst »meister Adolf den steinschneider« die beachtliche Summe von 15 Gulden und verabredete damit offenbar den Auftrag für den Altar.¹⁶ Gleich am darauffolgenden Tag – unmittelbar vor seiner Abreise – war der Fürst nochmals in der Werkstatt und gab dem Sohn Dauchers – also Hans Daucher – zwei Gulden.¹⁷ Weshalb der Fürst die Werkstatt nochmals aufsuchte und wofür er Hans Daucher bezahlte, bleibt offen.

Zum weiteren Verlauf der Auftragsangelegenheit schweigen die Quellen. Offenbar zogen sich die Verhandlungen über einen längeren Zeitraum. Erst in einem Schreiben Jakob Fuggers vom 12. Dezember 1519 an Herzog Georg lesen wir wieder von dem Auftrag (Abb. 23, 24).¹⁸ Dabei wird erstmals deutlich, dass der Fürst neben dem Altar noch ein weiteres Bildwerk für sich persönlich bestellt hatte. Dem Schreiben vorausgegangen war die Übermittlung der Größenmaße des beabsichtigten Annaberger Altars an Adolf Daucher anhand

einer weitgehend abgestimmten Visierung. Darüber hinaus hatte der Herzog offenbar Jakob Fugger gebeten, Adolf Daucher zu einer schnelleren und kostengünstigeren Bearbeitung zu drängen. Jakob Fugger rät jedenfalls auf einem gesondert beigefügten Blatt in seinem Antwortschreiben vom 12. Dezember 1519 davon ab, Adolf Daucher unter Druck zu setzen, um die Arbeit »pesser und erger« zu machen. Man würde da nicht mit dem Meister übereinkommen können, da er größten Wert auf ordentliche Arbeit legt und man ihm vertrauen sollte.¹⁹ Dem Brief Fuggers ist noch ein weiteres Blatt beigelegt, auf dem Adolf Daucher ohne Anrede und Datum den Erhalt der Maße des gewünschten Altarwerkes bestätigte und des Weiteren folgendes mitteilte ließ:

16 Zum Quellenbeleg siehe Krause 1973, S. 381 mit Anmerkung 35.
17 Ebenda.

18 Gess 1905, S. 230.
19 Sächsisches Staatsarchiv, Hauptarchiv Dresden (SächsSTA-D), 10024 Geheimer Rat (Geheimes Archiv), Loc. 10373/04, Österreichisches Schuldverzeichnis 1520 ff., fol. 146a. Ich danke Mike Huth (Dohna) für die selbstlose Hilfe bei der Archivrecherche und erneuten Transkription der Originalquellen.

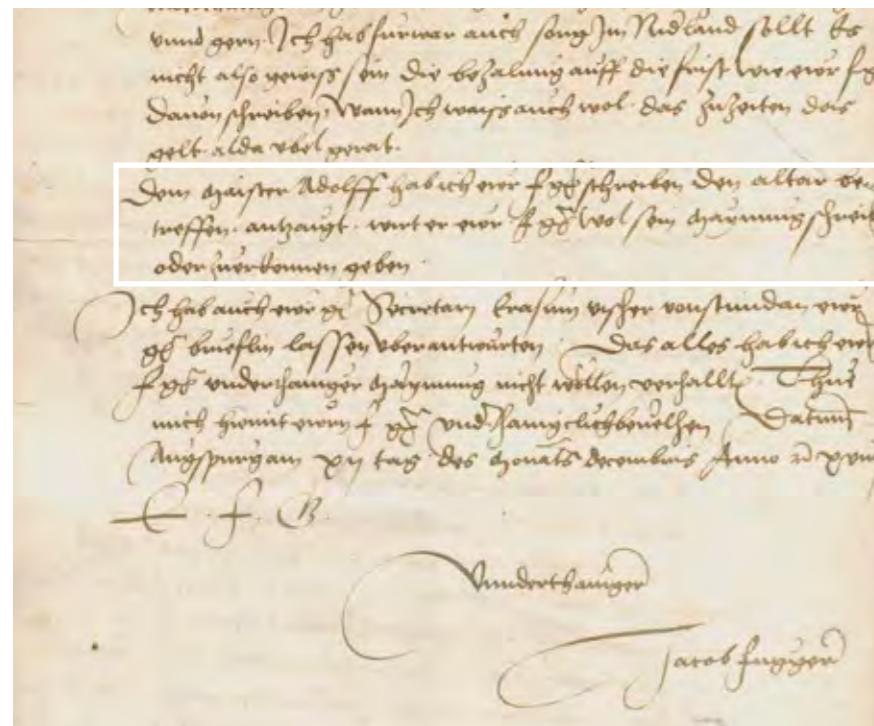


Abb. 23 Schreiben Jakob Fuggers vom 12. Dezember 1519 an Herzog Georg von Sachsen, Ausschnitt: »Dem maister Adolf hab ich euer FgH [Fürstlich gnädiger Herr] schreiben den altar betreffen. antzaigt. wirt er euer FgH wol sein maynung schreiben oder zuerkennen geben.«

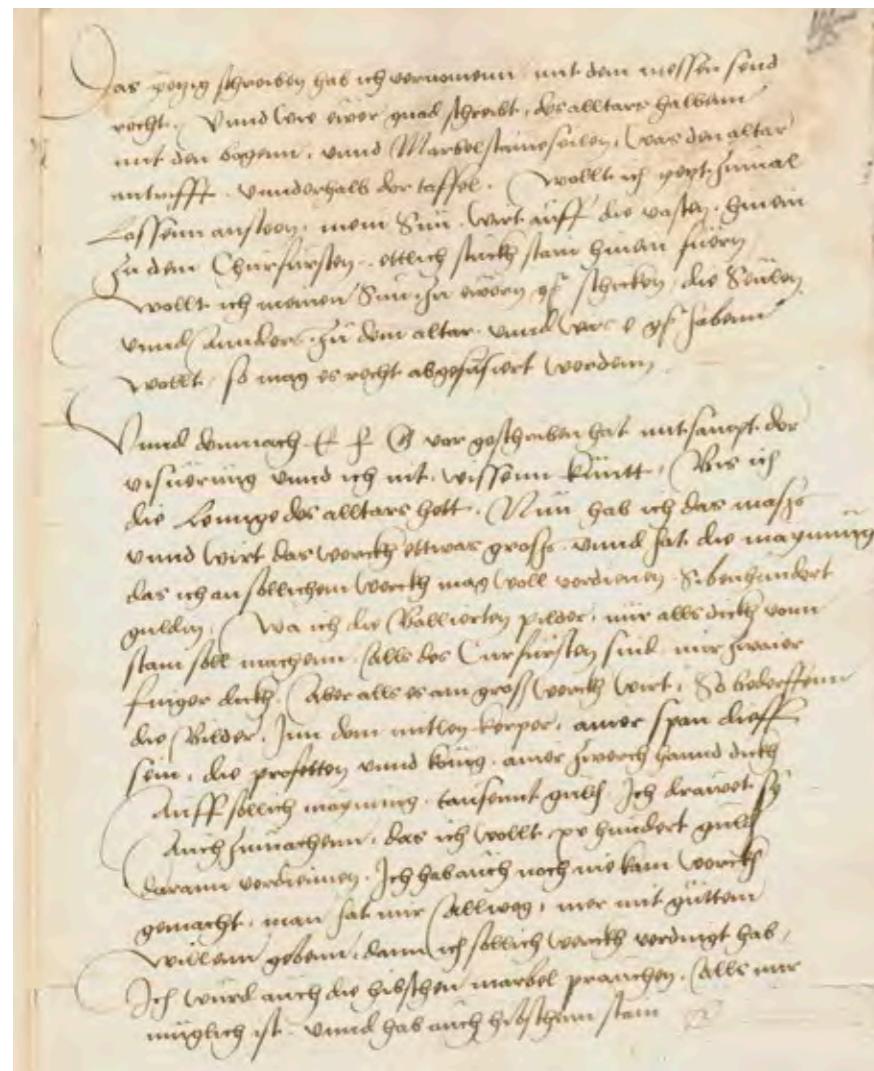


Abb. 24 Diktat Adolf Dauchers auf einem dem Schreiben Jakob Fuggers vom 12. Dezember 1519 beiliegenden Blatt: »[...] ain zedl, was maister Adolf. derarbeit halben antzaigt.«

»Das yetzig schreiben hab ich vernomenn mit dem messen send recht. Unnd wie ewer gnad schreibt des alltars halbenn mit den bogenn unnd marbelstaineseilen, was den altar antrifft. underhalb der taffel. wollt ich yetzt zumal lassenn ansteen. mein sun. wirt auff die vasten. hinein zu dem Churfursten etlich stück stain hinein fuern, wollt ich meinen sun zu ewern gf. schicken, die seulen und anders. zu dem altar. unnd was egf. habenn wollt, so mag es recht abgefusert [abgestimmt?] werden.«²⁰ (Abb. 24)

Nach Kenntnis der gewünschten Retabelgröße beabsichtigte demnach Adolf Daucher nun die alsbaldige Herstellung des Stipes'. Zur Abstimmung noch offener Detailfragen zum Altar und dem weiteren gewünschten Bildwerk will der Meister seinen Sohn, der einen Bildwerktransport nach Kursachsen (Wittenberg) vornehmen werde, anschließend zum Herzog nach Sachsen schicken. In der Literatur ist zu dieser Ankündigung Dauchers viel diskutiert worden. Geklärt hat sich in den vergangenen Jahren, dass es sich bei dem Transport für den sächsischen Kurfürsten um die beiden Standfiguren Friedrichs und Johans in ewiger Anbetung für die Wittenberger Schlosskirche gehandelt haben dürfte.²¹ Dass mit »mein sun« Hans Daucher gemeint war, ist mit Sicherheit anzunehmen.²² Allerdings trifft die gern wiederholte Begründung, dass schließlich nur er die Visierung vorlegen und mit dem Fürsten abstimmen konnte, nicht zu. Die Visierung mit den Größenmaßen lag nämlich bereits vor. So ließ Adolf Daucher dem sächsischen Fürsten über Jakob Fugger am 12. Dezember 1519 weiterhin mitteilen:

»Unnd demnach EFG vor geschrieben hat mitsamt der visierung, unnd ich nit wissen künnt, bis ich die lennge des alltars hett. Nun hab ich das maß unnd wirt das werkli etwas groß und hat die maynung, das ich an sollichem werkli mag woll vordienen. Sibenhundert gulden, wo ich die ballierten pilder. nur als dickh von stain soll machenn, als des churfürsten sind, nur zwaier finger dickh. Aber als es ain groß werkli wirt, so bedorffenn die pilder inn den mitlen korper ainer span dieff sein, die proffeten unnd könig einer Zwerch hand dickh. Auff sollich maynung tause nn gulden. Ich drawet sy auch zumachenn, das ich wollt xv hundert gulden vordiennen [...].«²³

Von wessen Hand die erwähnte Visierung des Altars nach den ikonographischen Vorgaben des sächsischen Herzogs stammte, kann nicht eindeutig gesagt werden. Wahrscheinlich hatte Adolf Daucher eine von ihm selbst oder von seinem Sohn gefertigte Entwurfszeichnung dem Fürsten übermittelt, die – mit Maßen versehen – nach Augsburg zurückgeschickt wurde. Offenbar blieben dabei aber noch einige Fragen offen.

Die Gründe für die angekündigte Reise des Daucher-Sohnes nach Sachsen betrafen jedenfalls nicht die generelle Abstimmung der Altar-Visierung, sondern vermutlich noch offene Detailfragen zum Altarblock vor Ort und sicherlich auch zu dem erwähnten anderen Bildwerk für den Fürsten. Vor allem benötigte Adolf Daucher eine klare Angabe zur gewünschten Relieftiefe des Altarretabels, welche für die veranschlagten Gesamtkosten von erheblicher Bedeutung war. Eine Antwort des Herzogs und die endgültige Beauf-

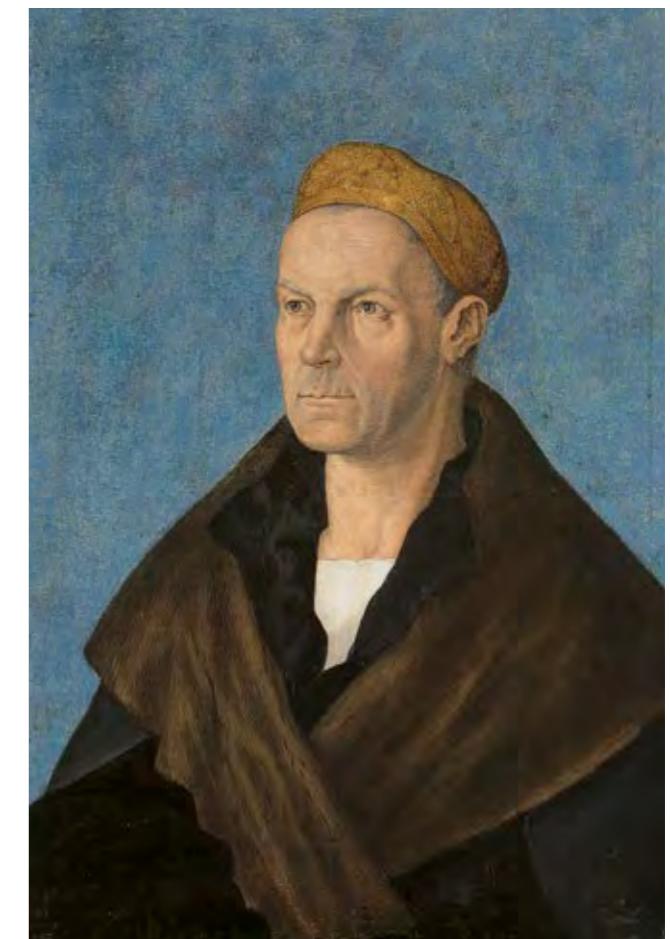


Abb. 25 Albrecht Dürer, Bildnis Jakob Fugger der Reiche, um 1520, Tüchleinmalerei, 69,4 × 53 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie in der Katharinenkirche Augsburg

20 Ebenda, fol. 145a. Das dem Brief Fuggers beigelegte Schreiben wurde vermutlich nach dem Diktat Adolf Dauchers im Kontor Jakob Fugger aufgesetzt. Die Deutung des Wortes »abgefusert« ist unsicher.

21 Kiesewetter 2020, S. 221–234.

22 Adolf Daucher hatte zwei Söhne. Der ältere Sohn Adolf weilte nach neueren Erkenntnissen von 1514 bis 1520 in Kursachsen und arbeitete im Auftrag Friedrichs des Weisen als Tischlermeister (siehe Kiesewetter 2020, S. 227f.).

23 SächsSTA-D, 10024 Geheimer Rat (Geheimes Archiv), Loc. 10373/04, Österreichisches Schuldverzeichnis 1520 ff, fol. 145a. Von Interesse sind auch die hier nebenbei erwähnten Flachreliefs, die – nach neueren Quellenfunden – Hans Daucher im Oktober 1518 Kurfürst Friedrich dem Weisen nach Wittenberg geliefert hatte (siehe Neugebauer 2020, S. 360). Sehr wahrscheinlich handelte es sich um das aus mehreren Flachreliefs zusammengesetzte Steinbildwerk in der Wittenberger Schlosskirche, welches 1760 in einer Radierung von Johann David Schleuen (1711–1774) skizzenhaft wiedergegeben ist. Bellmann 1979, S. 251 vermutete bereits die Herkunft des heute verlorenen Steinbildwerks aus Augsburg.



Abb. 46 Hauptaltar, Ausschnitt aus dem unteren Register des Mittelteils, Zwei Könige des Alten Bundes im Gespräch, Jurakalkstein, Höhe: 44 cm, Tiefe: 21 cm

Die Bildhauer des Retabels

Adolf Daucher war der Auftragnehmer für den Annaberg Altar und die Bildwerke in Meißen und Saverne. Doch er war – schon aus zunftrechtlichen Gründen – nicht der ausführende Bildhauer. Als Unternehmer eines größeren »Herstellungsbetriebes für Kunstgut« hat er in erster Linie die Bearbeitung des Großauftrags gesteuert, die Arbeit eingeteilt, das Material besorgt sowie für eine qualitäts- und fristgerechte Lieferung der Kunstwerke gesorgt. Als einstiger »Kistler« war er vielleicht auch an der Herstellung der Retabelarchitektur, dem Schmuckdekor und insbesondere an den Inkrustrationen beteiligt. Mit Sicherheit hat er aber keine Skulpturen und Reliefs gemeißelt. Diese Leistung fiel in die Zuständigkeit seines Sohnes Hans als leitender Bildhauermeister der gemeinsamen Werkstatt. So wie der ältere Daucher bei seinen großen Schnitzretabel-Aufträgen für die Schreinarchitektur einschließlich Zierwerk zuständig war und Gregor Erhart die bildnerische Ausstattung überließ, hat er auch beim Annaberg Altar die Herstellung der Reliefs und Skulpturen an Bildhauer – allen voran seinem Sohn Hans – übertragen.

Der Zeitraum zur Herstellung des Annaberg Altars kann auf der Grundlage der Quellen relativ genau eingeschränkt werden. Wir rekapitulieren: Im Dezember 1519 kündigt Adolf Daucher gegenüber Herzog Georg an, dass zur Fastenzeit 1520 sein Sohn nach Sachsen kommen wird, um letzte Fragen zum Auftrag – insbesondere die Tiefe der Reliefs – zu klären. Dies vorausgesetzt, konnte also frühestens im März 1520 mit den Arbeiten begonnen werden. Bereits am 12. Oktober 1521 bedankt sich Herzog Georg für die (nicht überlieferte) Mitteilung Dauchers, dass die Arbeiten beendet seien. Daraus ergibt sich eine Bearbeitungszeit für den Altar und das Meißner Beweinungsrelief von nur anderthalb Jahren.⁷⁵ Das heißt, in nur 18 Monaten entstanden allein für das Annaberg Retabel 20 Halbfiguren und drei ganzfigürliche, nahezu vollplastische Skulpturen sowie 18 vollplastische Kinderfiguren oder Putten. Es ist völlig ausgeschlossen, dass diese Leistung von nur einem Bildhauer erbracht werden konnte. Selbst wenn davon ausgegangen werden kann, dass acht etwas größer gearbeitete Putten im



Abb. 47 Hauptaltar, Kopf eines israelischen Königs im unteren Register des rechten Seitenteils

Retabelaufsatzen von Werkstattmitarbeitern ausgeführt wurden, müssen an den anderen Reliefs und Skulpturen einschließlich dem Meißner Bildwerk mindestens zwei versierte Bildhauer gleichzeitig gearbeitet haben, um den Auftrag in dieser Zeit zu schaffen.⁷⁶

75 Das zum Großauftrag gehörende Relief in Saverne ist erst Ende 1522 fertig gewesen und im Januar 1523 geliefert worden (siehe Krause 1973 S. 382 f.). Seine Herstellung erfolgte wohl erst nach Fertigstellung der Annaberg und Meißner Bildwerke.

76 Zur Ermittlung des Zeitaufwandes, der zur Herstellung der Skulpturen und Reliefs des Altars erforderlich war, wurde nachfolgende überschlägliche Berechnung angestellt: Zur Herstellung eines Reliefs mit den Büsten von 3 Königen des Alten Bundes im unteren Register des Retabelmittelteils benötigte ein Bildhauer vorsichtig geschätzt mindestens 400 Stunden. Geht man von einer 6-Tage-Woche und einer täglichen Arbeitszeit von 12 Stunden aus, ergibt dies eine Bearbeitungszeit von etwa 5 1/2 Wochen. Für die große Jessefigur

kann ein Zeitaufwand von fast 7 Wochen und für das große Relief mit Anna und Joachim von mindestens zwölf Wochen angenommen werden. Dieser Berechnungsgrundlage folgend auf alle Skulpturen und Reliefs hochgerechnet, hätte ein einzelner versierter Bildhauer dafür mindestens 95 bis 110 Wochen, also etwa 2 Jahre, benötigt. Die grobe Schätzung soll hier nur eine Mindestgrößenordnung verdeutlichen. Es versteht sich von selbst, dass nicht jede Woche an 6 Tagen 12 Stunden gearbeitet werden konnte. Die Zeitspanne zur bildhauerischen Bearbeitung wird also in Realität länger gewesen sein. Ich danke dem Bildhauermeister und Kunsthistoriker Dr. Stefan Dürr für die gemeinsamen Schätzungen und Überlegungen.



Abb. 48 Hauptaltar, linkes Seitenteil, unteres Register, Relief mit drei israelitischen Königen, Jurakalkstein



Abb. 49 Hauptaltar, rechtes Seitenteil, unteres Register, Relief mit drei israelitischen Königen, Jurakalkstein

In der kunsthistorischen Forschung besteht seit Jahrzehnten Konsens, dass Hans Daucher als Teilhaber des Auftragnehmers an den Bildwerken des Altars maßgeblich beteiligt war.⁷⁷ Eine genauere stilkritische Überprüfung erfolgte aber bisher nur ansatzweise mit vagen Hinweisen auf Hans Daucher, aber auch auf Widersprüchliches zu dessen Stil und zu qualitativen Schwankungen. Einer der Gründe für die ambivalente künstlerische Bewertung könnte in dem Missverständnis eines angeblich homogenen Figurenstils des Retabels und der daraus abgeleiteten Erwartung liegen, dass alle Skulpturen von einem maßgebenden Bildhauer (Hans Daucher) stammen würden, der die konkrete Ausführung im Wesentlichen seiner Werkstatt überließ.⁷⁸ Bei genauerer Betrachtung lassen sich aber zwei verschiedene bildhauerische Handschriften feststellen, die sich weniger in der künstlerischen Ausführungsqualität unterscheiden, sondern im bildhauerischen Stil.

Konzentrieren wir uns zunächst auf die Bildwerke des Retabels, in denen wir meinen, das Œuvre Hans Dauchers erkennen zu können: Dazu gehören zunächst die zwölf Büsten der Könige des Alten Bundes im separierten Register über der Predella. Die künstlerisch fein gearbeiteten Relieffiguren sind von betont narrativer Intention geprägt. Aktions-

77 Eser 1996, S. 46 und 204.

78 Ebenda, S. 207.



Abb. 50 Hauptaltar, Kopf eines Königs im unteren Register des linken Seitenteils

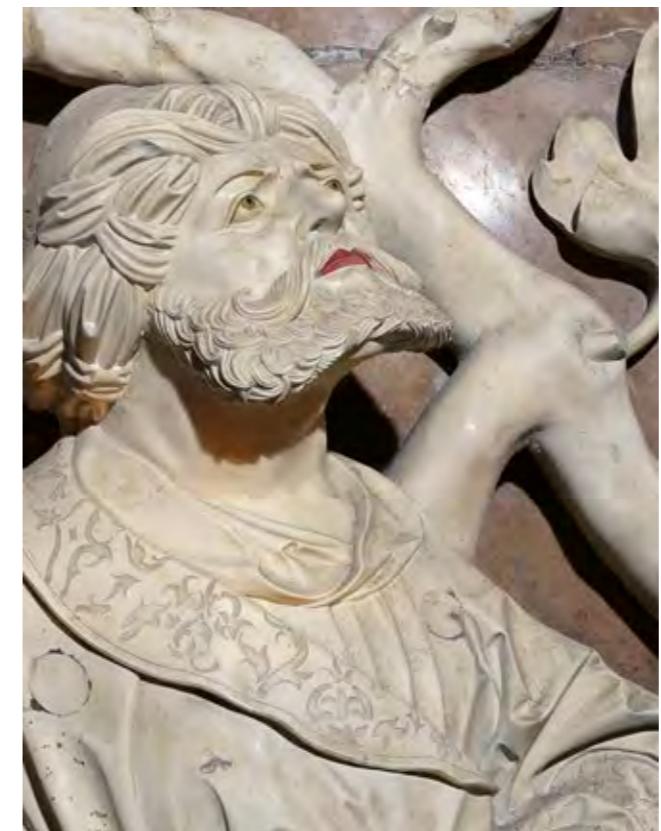


Abb. 51 Hauptaltar, Halbfigur des Jojada im linken Seitenteil (Ausschnitt)



Abb. 52 Hauptaltar, König Salomo(?) im unteren Register des Mittelteils



Abb. 53 Hauptaltar, König David im unteren Register des Mittelteils, Jurakalkstein, Höhe: 44 cm, Tiefe: 21 cm

Abb. 54 Hauptaltar, zwei Könige des Alten Bundes im Gespräch, Ausschnitt aus dem unteren Register des Mittelteils



reich und gestikulierend wenden sich die Könige im Gespräch einander zu (Abb. 48, 49, 53, 54). Die feinfühlige, teils theatralisch gesteigerte Darstellung unterschiedlicher Charaktere und Stimmungen entspricht dem künstlerischen Stil Hans Dauchers. Die breiten Gesichter mit etwas eng stehenden Augen und nur schwach geschwungenen, fast kantigen Augenbrauen wirken teils nachdenklich, teils angespannt, bisweilen aber auch mürrisch und zornig (Abb. 47). Sie sind das Werk des fähigen Porträtierten, der überzeugend Gefühle und menschliche Individualitäten in Stein zu meißeln vermochte. Ähnliche Gesichtstypen finden sich auch bei anderen Werken Dauchers, wie beispielsweise dem Johannes im Londoner Victoria & Albert Museum (Abb. 56).⁷⁹ Auch die Faltenbildung der Gewänder entspricht dem Stil der zweifelsfrei von Hans Daucher geschaffenen Bildwerke.⁸⁰ Es dominieren schmale, oft harte Faltenstege mit scharfen Y-förmigen Verläufen und linsenförmigen Mulden. Letztere sind auffallend flach gehalten und vermitteln den Eindruck eines nassen, am Körper »klebenden« Stoffs. Insgesamt ordnen sich die Gewandfäl-

ten dem Körper unter und folgen oft schräg gezogen dessen Bewegung. Auffallend ist das Interesse an einer minutiosen Darstellung von Schmuck und Kleidungsdetails. Mit großer Sorgfalt wurden die Gewänder ausgearbeitet, stofflich strukturiert und feine Granatapfelmuster im Stein geschnitten (Abb. 55).⁸¹ Vor allem in diesen kleinteiligen, zur Nahansicht animierenden Details äußert sich die Handschrift Hans Dauchers als herausragender Meister des Kleinreliefs.

79 Johannes aus einer Kreuzigungsgruppe von Hans Daucher, Kalkstein, um 1523/24, London, Victoria & Albert Museum, Inv.-Nr. 49-1864. Thomas Eser charakterisiert die von Hans Daucher bevorzugten Gesichtstypen als »*pointierte Physiognomien*« siehe Eser 1996, S. 49.

80 Als Vergleichsbeispiele seien hier die Epitaphe Adelmann (Holzheim bei Dillingen) und Funk (Augsburg, Maximilianmuseum) genannt. Auch auf dem Augsburger Kleinrelief *Maria mit dem Kind* ist das charakteristische Faltenbild nachvollziehbar.

81 In gleicher Weise sind die Gewänder der Figurengruppe des Fuggeraltars gestaltet.



Zur Einordnung in die Kunst Augsburgs

Um 1520 errichtete Schnitzaltäre in den neuen Retabelformen der Frührenaissance sind nördlich der Alpen selten. Als bekannteste Beispiele seien in Nürnberg, St. Lorenz der Chorschwellenaltar (1521/23) und in der Rochuskapelle der Rosenkranzaltar (1522/23) sowie in der Prager Teynkirche der Johannesaltar (1523/24) genannt. Auch der weit weniger bekannte, nach einem Augsburger Entwurf gestaltete Münzeraltar (geweiht 1522) in der Annaberger St. Annenkirche gehört in die Reihe dieser eigenwilligen Retabelformen zwischen spätgotischer Tradition und Renaissance (Abb. 82).¹⁰⁷ Vergleichbare Steinretabel aus dieser Zeit sind noch seltener anzutreffen.¹⁰⁸ Einen bedeutenden Steinaltar in ausgeprägten Architekturformen der Renaissance schuf Loy Hering (1484/86–1554) um 1519/20 mit dem Wolfstein-Altar im Eichstätter Dom (Abb. 83).¹⁰⁹ Das hochrechteckige, einheitliche Architekturelretabel mit Architrav und aufgesetzter Lünette wird von zwei mächtigen Säulen flankiert, welche die beiden großen Flachreliefs im Retabelzentrum fast bedrängen. In seinem architektonischen Gesamtaufbau steht der Epitaph-Altar sogar dem Renaissanceideal näher als der an spätgotische Triptychen erinnernde Altar in Annaberg. Die beiden Steinaltäre waren aber weder phänomenologisch noch in ihrer Form Einzelstücke der Augsburger Kunst. Nirgendwo anders in Deutschland entstanden zwischen 1515 und 1523 so viele Steinbildwerke, Kleinreliefs und große Altarretabel im Stil der Renaissance. Die Augsburger Bildhauerkunst der Frührenaissance wurde für ganz Deutschland richtungsweisend.¹¹⁰ Wie in Norditalien wurden hier bevorzugt marmorähnliche, polierfähige Dekorsteine verarbeitet und die Bildhauer versuchten sich in der Technik der Inkrustation. Der überkommene Bestand an Altären und Bildwerken vermag diese einst führende Stellung der Augsburger Kunst leider kaum noch widerzuspie-

¹⁰⁷ Kiesewetter 2010, S. 205 f. Die 1926 von Walter Hentschel getroffene Zuweisung des Altarretabels an den Bildschnitzer Christoph Walther I ist nicht mehr zu halten. Von Christoph Walther stammen allenfalls die Flügelreliefs und die Skulpturen im Aufsatz. Der Gesamtentwurf des Retabels stammt wahrscheinlich von einem Augsburger Meister und die Marienfigur im Mittelschrein wurde von einem niederbayerischen Meister geliefert. Vieles spricht dafür, dass der Altarschrein und der gesamte plastische Zierrat von Adolf Daucher d. J. in Annaberg gefertigt wurden. Zu Adolf Daucher d. J. siehe auch Kiesewetter 2020, S. 226 f.

¹⁰⁸ Eser 1996, S. 203. Thomas Eser verweist auf erste in Stein gehauene Renaissancealtäre in Wien oder Niederösterreich.

¹⁰⁹ Reindl 1976, S. 118; Smith 1994, S. 58.

¹¹⁰ Kaiser 1978, S. 41.

¹¹¹ Bushart 1994, S. 199–201; Eser 1996 S. 251–262; Teget-Welz 2021, S. 105 f.

¹¹² Eser 1996, S. 251 f. mit Anm. 5. Auch die 1581 genannten relativ hohen Kosten für den Wiederaufbau des demontierten Altars am zwischenzeitlichen Standort in der Augsburger Markuskirche deuten auf eine ursprünglich umfangreiche Altarrahmung.

geln. Weitgehend erhalten blieb in Augsburg – nach umfanglichen Wiederherstellungsarbeiten – allein die 1517 vollendete Fuggerkapelle als erstes Gesamtkunstwerk der Frührenaissance in Deutschland. Ihr berühmter Altar mit der Hans Daucher zuzuschreibenden Figurengruppe aus poliertem Kalkstein¹¹³ wurde jedoch im Laufe der Jahrhunderte mehrfach umgesetzt und in seinem Aufbau grundsätzlich verändert (Abb. 84). Die heute frei stehende Figurengruppe war ursprünglich sehr wahrscheinlich in eine mehrstöckige, offene Retabelarchitektur eingebunden, zu der vielleicht noch eine Kreuzigung Christi gehörte.¹¹⁴ Von all dem hat sich nichts erhalten und es gibt auch keinerlei archivalische Hinweise, die eine Vorstellung vom ursprünglichen Aussehen des Altaraufbaus erlauben, sodass eine Einordnung des Werkes in die Altarbaukunst der Zeit kaum möglich erscheint. Vergleichbar sind allein die Skulpturen mit denen des Annaberger Retabels, zumal sie von ähnlicher Größe sind und jeweils zu Altarwerken gehören, deren Auftragnehmer Adolf Daucher war.

Der Fuggerkapelle mit ihrer spektakulären Ausstattung folgten in Augsburg bald weitere Stiftungen von aufwendigen Grabkapellen und Altären durch vermögende Kaufleute und Patrizier. Ein künstlerisch bedeutender Frührenaissance-Altar wurde 1521 durch die Patrizierfamilie Herwart in der Augsburger St. Georgskirche errichtet. Von ihm erhielt sich lediglich die etwa zwei Meter hohe Mittelfigur des Christus Salvator aus Jurakalkstein. Eine Eisenradierung von Hieronymus Hopfer erlaubt eine Vorstellung von dem einstigen, reichlich fünf Meter hohen Steinaltar (Abb. 85).¹¹⁵ Manuel Teget-Welz hält den Altar für ein Werk aus der Daucher-Werkstatt.¹¹⁶ Der Typus des dreiteilten Architekturelretabels mit der großen Mittelfigur und zwei Halbfiguren in den Seiten ist dem Annaberger Retabel teilweise verwandt. Wie in Annaberg wird der von einer Bogenarchitektur überfangene Mittelteil von zwei mächtigen Säulen flankiert, auf denen Wappenhalter stehen. Auch die große Salvatorfigur weist in der Kopf- und Haargetaltung Bezüge zu den Skulpturen Hans Dauchers auf.¹¹⁷ Doch die Faltenkomposition des Gewandes unterscheidet sich deutlich von den zweifelsfrei von Hans Daucher stammenden Bildwerken und deren Faltenführung. Eine Beschreibung der Salvatorfigur und damit des gesamten einstigen Retabels an die Daucher-Werkstatt erscheint daher zweifelhaft.¹¹⁸ Die Skulptur passt möglicherweise besser zu dem Œuvre des unbekannten Bildhauers der Meißner Beweinungsgruppe, einem Augsburger Meister, der offenbar eng mit der Daucher-Werkstatt zusammengearbeitet hat.¹¹⁹

Besonders umfängliche Zuwendungen durch die finanziell starken Eliten Augsburgs erhielt die 1515 vollendete neue Dominikanerkirche St. Maria Magdalena (Abb. 86). Unter anderem stiftete hier der kaiserliche Rat und Kaufmann Philipp Adler im Jahr 1518 einen großen Schnitzaltar und das bereits erwähnte Sakramentshaus aus Stein in den modernen Renaissanceformen.¹²⁰ Das im 18. Jahrhundert untergegangene vielfigürliche Altarwerk zeigte – wie das Annaberger Retabel – in der Predella den ruhenden Jesse und im Hauptschrein die Heilige Sippe.¹²¹ Der offene, mehrstöckig



Abb. 83 Eichstätt, Dom, Loy Hering, Epitaph-Altar für Johannes von Wolfstein, um 1519, Kalkstein, teilweise farbig gefasst. Der 1519 verstorbene Eichstätter Dompropst Wolfstein war zugleich Domherr in Augsburg.

¹¹³ Metzger 2009, S. 95 (Tobias Güthner).

¹¹⁴ Teget-Welz 2021, S. 108 und Anm. 33.

¹¹⁵ Ebenda mit Abb. Früher wurde die Figur Loy Hering zugeschrieben und ihre Entstehung um 1514 vermutet. Die um 1520 erfolgten Baumaßnahmen in der Grabkapelle zur Platzierung des Altars und die Datierung auf dem Blatt Hopfers sprechen jedoch für eine Entstehung des Altars um 1521.

¹¹⁶ Zu bedenken ist auch, dass Hans Daucher im Jahr 1521 allein mit den Skulpturen für das Annaberger Retabel voll ausgelastet war. Die Herstellung weiterer Großskulpturen neben dem Annaberger Retabel ist schon zeitlich kaum vorstellbar.

¹¹⁷ Siehe Anm. 102.

¹¹⁸ Der verlorene Altar ist durch Detail-Zeichnungen und die Radierung Daniel Hopfers von 1518 bekannt. Siehe Metzger 2009, Kat.-Nr. 34, S. 354–358. Ob es sich wirklich um ein komplett aus Holz geschnitztes Werk handelt, ist nicht sicher.

¹¹⁹ Einige in der Radierung Hopfers wiedergegebene Details erinnern an den Annaberger Altar (z. B. übereck gedrehte Kapitelle, bekönigende Pflanzvase und der Habitus einiger Figuren).



Abb. 84 Augsburg, Klosterkirche St. Anna, Fuggerkapelle, Hans Daucher, Altar mit Fronleichnamsgruppe, 1517, Kalkstein

»gestapelte« Retabelaufbau unterschied sich jedoch grundsätzlich von dem Annaberger Steinaltar.

In unserem Zusammenhang von größerer Relevanz ist das zwischen 1518 und 1520 entstandene, etwa sechs Meter hohe Sakramentshaus aus verschiedenfarbigen Dekorsteinen.¹²⁰ Wiederum verdanken wir die Kenntnis seines einstigen Aussehens einer Eisenradierung von Daniel Hopfer (Abb. 87).¹²¹ Demnach zeigte der hochrechteckige, seitlich von Pilastern eingefasste architektonische Aufbau im offenen Untergeschoss das heilige Abendmahl und darüber – zu beiden Seiten einer vergitterten Monstranzniche – die Figuren von Johannes dem Täufer und der heiligen Barbara. Bekrönt wurde das prächtige Tabernakel von einem schmalen Dreiecksgiebel, auf dem sich freiplastisch ein Kruzifix mit der knienden Maria Magdalena erhob. Allein die letztgenannte Gruppe blieb von dem Werk erhalten.¹²² Das 135 Zentimeter messende Kruzifix mit der knienden Heiligen aus sehr hellem Jurakalkstein wird der Werkstatt Gregor Erharts zugewiesen (Abb. 88).¹²³ 1724 wurde das offenbar spektakuläre Sakramentshaus abgebrochen, weil es »[...] sehr unbequem zu steigen [...]« war. Bemerkenswerterweise berichten die historischen Chroniken ausdrücklich, dass es ein

»[...] rarer und schöner Tabernakel ziemlicher Höhe von weiß und rothem Marmor, die Säulen von Jaspis [...]« gewesen sei.¹²⁴

120 Teget-Welz 2021, S. 76.

121 Metzger 2009, Kat.-Nr. 35 (Andreas Tacke), S. 358 f.

122 Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Maximilianmuseum, Inv.-Nr. 1326.

123 Teget-Welz 2021, S. 76.

124 Siehe Welz, Karl und Emerich Ruef: Geschichte der deutschen und hernach Sächsischen Provinz Pred. Ordens. Manuskript im Archiv des Bistums Augsburg, ABA Hs. 90 Bd. 3, 1810, S. 35. Zitiert nach Metzger 2009 Kat.-Nr. 35, (Andreas Tacke), S. 359, Anm. 6.

125 Nach den Untersuchungen von Ute-Norrtud Kaiser besaß aber der dreigeschossig-dreieckige Typus des Steinalters um 1520 in der Augsburger Kunst durchaus eine gewisse Verbreitung. Siehe Kaiser 1978, S. 74–79.



Abb. 85 Hieronymus Hopfer (um 1500–nach 1550), Herwart-Altar, um 1521, Eisenradierung, 29,8 × 21,2 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett

ungewiss. Die enorme Ausstrahlung, die das polychrome Steinbildwerk auf die Bildhauerkunst hatte, verdeutlicht vielleicht der schon erwähnte Wolfstein-Altar in Eichstätt. Bei dem kurze Zeit später von Loy Hering geschaffenen Werk aus hellem Kehlheimer Kalkstein wurde im Zuge einer teilweisen Polychromierung die Rückwand des Retabels mit roter Farbe gefasst, sodass mit den hellen Kalksteinreliefs vor roter Rücklage insgesamt ein rot-weißer Farbklang entstand (Abb. 83). Vielleicht beabsichtigte der Stifter des Wolfstein-Altars eine dem bekannten Augsburger Tabernakel ähnliche Farbwirkung, die in Ermangelung des kostbaren roten Steins mit einer Farbfassung imitiert wurde. Zumindest erscheint der Wolfstein-Altar wie ein Reflex auf das offenbar bewunderte rot-weiße Tabernakel in Augsburg. Zugleich offenbart es die besondere Wertschätzung von Architekturbildwerken aus farbigen »Marbelstainen«, für die vor allem die Daucher-Werkstatt bekannt war. Vielleicht war das Augsburger Tabernakel auch jenes Werk, dessen Oberflächenbearbeitung Herzog Georg bei seinem Besuch in der Daucher-Werkstatt im Sommer 1518 beobachten konnte und das seinen Wunsch nach einem ähnlich farbigen Marmoraltar für Annaberg festigte.

Eine direkt mit dem Annaberger Altar vergleichbare Retabelform ist indes unter den wenigen überlieferten oder fragmentarisch erhaltenen Steinaltären in Augsburg und Umgebung nicht zu finden.¹²⁵ Mit seiner dem traditionellen Triptychon angenäherten Gesamtform wirkt er wie ein in Stein gehauener Flügelaltar, der von Architekturelementen der Renaissance eingefasst und



Abb. 86 Jörg Seld (um 1448/5–1526/27) und andere Augsburger Meister, Vogelschauplan von Augsburg, 1521, Holzschnitt, koloriert; Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Grafische Sammlung, Ausschnitt Magdalenenkirche (1), Moritzkirche (2) und Fuggersches Stadtpalais (3)



Abb. 87 Daniel Hopfer (1470–1536), Tabernakel für das Heilige Sakrament, nach 1520, Eisenradierung, 33,5 × 15,6 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett. Sehr wahrscheinlich handelt es sich um die Darstellung des Adler'schen Sakramentshauses in der Augsburger Dominikanerkirche Maria Magdalena.

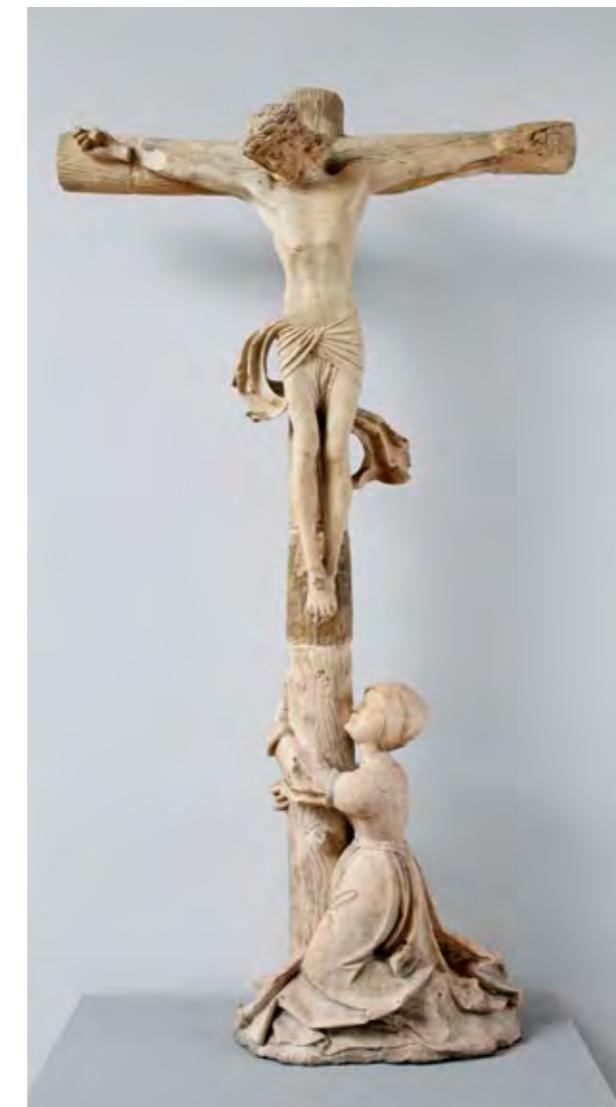


Abb. 88 Gregor Erhart (Werkstatt), Kruzifix mit Maria Magdalena, um 1518/20, Kalkstein, Höhe: 135 cm, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Maximilianmuseum. Die Gruppe bildete vermutlich den oberen Abschluss des Sakramentshauses in der Augsburger Dominikanerkirche Maria Magdalena (Abb. 87).

mit »welschen« Formen »modernisiert« wurde. Die steinerne Pala ist nahezu komplett von naturalistisch gestalteten Stammbaumästen überzogen, die die strenge Architekturgliederung »unterlaufen«. Sie bilden mit den kleinteiligen Skulpturen auf den Blütendolden einen merkwürdigen Kontrast zu der monumentalen Architektur. Bereits Wilhelm Bode kritisierte den zwiespältigen Eindruck, der zwischen dem kleinteiligen Thema und dem großen Format der Retabelarchitektur besteht, doch betonte er zugleich auch die Schönheit der Halbfiguren von »beinahe altertümlichem und herbem schwäbischen Charakter«.¹²⁶ Die bis heute nachhaltende Kritik am künstlerischen Rang des Annaberger Altars erscheint

nur bedingt gerechtfertigt – entsprach doch das kleinteilige Thema in der monumentalen Rahmung sicherlich dem Willen des Auftraggebers. Wirkliche Gestaltungsfreiheit bestand für den Auftragnehmer wohl nur im oberen Retabelaufsatz und dessen Zierrat. Die bemängelte Unausgewogenheit zwischen der Retabelarchitektur und den Bildwerken im Mittelteil offenbart vielleicht ein generelles Gestaltungsproblem der Augsburger Steinaltäre dieser Zeit. Auch bei dem Wolfstein-Altar in Eichstätt oder dem ehemaligen Tabernakel in der Augsburger Magdalenenkirche erscheinen die meist unterlebensgroßen Skulpturen gegenüber der mächtigen Steinarchitektur marginalisiert.¹²⁷ Wahrscheinlich waren den Skulpturengrößen durch die verfügbaren Blockgrößen des bevorzugten sehr hellen Bildhauersteins und deren noch handhabbare Gewichte materialbedingte Grenzen gesetzt. In Annaberg wird der eigenständliche Eindruck scheinbar zu klein konzipierter Figuren durch die ungenügend aufeinander abgestimmten Größen der Retabelfiguren noch verstärkt. Zugleich verstand es aber die Daucher-Werkstatt, die wuchtige Wirkung der großen Architekturglieder durch Ornamente, Inkrustationen und die verschiedenfarbigen, teils lebhaft strukturierten Natursteine zu brechen.

Die Herstellung eines großen Steinaltars dauerte länger und war materialbedingt erheblich teurer als ein geschnitztes Retabel – insbesondere, wenn seltene Steine Verwendung fanden. Doch die Auftragslage in der reichen Bankiers- und Reichstagungsstadt Augsburg ermöglichte für kurze Zeit, dass neben der Daucher-Werkstatt noch zwei

bis drei weitere Steinbildhauerwerkstätten existieren konnten und regelmäßig Lehrknaben beschäftigten. Man kann also vermuten, dass in den Augsburger Werkstätten zwischen 1518 und 1523 neben Kleinreliefs, Grabmalen und Skulpturen vielleicht sechs bis sieben größere Steinaltäre oder anderweitige große Steinbildwerke entstanden, die primär in Augsburg – aber auch weit entfernt – Aufstellung fanden. Meistenteils ist davon nichts erhalten oder bekannt geworden, weil sie dem Bildersturm der Reformationszeit oder dem Erneuerungsdrang späterer Zeiten zum Opfer fielen. Der einzige komplett erhaltene Hochaltar aus der besten Zeit der Augsburger Frührenaissance ist der Annaberger Hauptaltar. Allein diese Tatsache und das Wissen, dass er damals von der leistungsstärksten Bildhauerwerkstatt Augsburgs geliefert wurde, verdeutlichen den besonderen Stellenwert des Altars. Sein Erkenntnispotential für die Augsburger Kunst der Frührenaissance ist längst nicht erschöpft.

126 Zitiert nach Schmidt 1908, S. 128.

127 Auch die Figurengruppe des Augsburger Fugger-Altars oder die Londoner Johannesfigur aus einer verlorenen Kreuzigungsgruppe von Hans Daucher sind deutlich unterlebensgroß. Ohne Einbindung in die verlorene Bildwerkarchitektur und dem Betrachter nah vor Augen geführt, kann die einstige Wirkung der Skulpturen nur schwer beurteilt werden.



Abb. 89 Hauptaltar, Ornamentdetail an der Predella im Streiflicht

