

trumpfenden Bauweise der Neureichen zurückbleibt und in der Innendekoration die Grotteske an die Stelle der großen mythologisch-allegorischen Bildprogramme setzt.

Die sehr unterschiedlichen Nutzungsanforderungen ihrer Besitzer spiegeln sich in den gestalterisch originellen Landhausbauten aus den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, die von Krause als Pavillon oder Petite Maison bezeichnet werden. Man könnte diese Lösungen bei aller Funktionsgebundenheit aber auch als Ausdruck eines wachsenden ästhetischen Autonomieanspruchs der Architektur begreifen. In einer entscheidenden Phase der Auflösung des überkommenen Regelwerks und des Abbaus der klassischen Architekturrede bieten sie den Architekten einen experimentellen Freiraum, der dem des Capriccio in den Bildkünsten gleichkommt. Angesichts dieses hochentwickelten Kunstbewußtseins erscheint es nur folgerichtig, wenn, wie im Falle der *Ménagerie* der Duchesse de Maine in Sceaux, die im Typus angesprochenen Realitätssphären nurmehr gebrochen wahrgenommen werden oder, wie im Falle der „Pâté Paris“ in Bercy und des Landhauses des Duc de Rohan in Saint-Ouen, das Motivrepertoire einer vergangenen Stilepoche im Bewußtsein der Distanz aktualisiert wird. Und die Motivwelt der Dekorationen zielt nicht auf vordergründige Illusion ab, sondern hält vielmehr das artifizielle Moment des Landlebens bewußt.

Krauses weitausgreifende Studie verknüpft souverän die Darstellung der Baugattung mit eindringlichen Werkdeutungen. Diese überzeugen auch in methodischer Hinsicht, weil die Verfasserin Stilkritik, Formanalyse, Motivkunde und Ikonographie nicht positivistisch betreibt, sondern aus einer durch genaue Rekonstruktion des jeweiligen Funktionszusammenhangs geschärften historischen Perspektive. Eben deshalb nehmen die Überlegungen zur Architekturtheorie keinen breiten Raum ein. Die Theorie versucht – unter gewandelten sozialen Bedingungen und vor dem Hintergrund eines veränderten Kunstbewußtseins – erst ein halbes Jahrhundert nach der Ausformulierung der Gattung, das Phänomen der *Maison de plaisance* zu erfassen und zu systematisieren.

Das ansprechend gestaltete und reich illustrierte Buch bietet auch jenseits aller bautypologischen Fragen eine überaus anregende, material- und erkenntnisreiche Gesamtdarstellung des Schloßbaus in der Umgebung von Paris zwischen Frühklassik und Frühklassizismus.

MICHAEL HESSE

*Kunsthistorisches Institut
Universität Heidelberg*

Thomas Eser: Hans Daucher. Augsburgener Kleinplastik der Renaissance (*Kunstwissenschaftliche Studien*, 65). München – Berlin: Deutscher Kunstverlag 1996; 399 S., 121 Abb.; ISBN 3-422-06174-6; DM 148,-

Der vorliegende Band, hervorgegangen aus einer Augsburgener Dissertation von 1993, erschließt erstmals das Leben und Werk des Augsburgener Bildhauers Hans Daucher in Form einer umfassenden und zugleich überaus kritischen Künstlermonographie.

Dabei setzt sich der Autor eingangs mit den bisherigen Ergebnissen der Forschung auseinander. Insbesondere mit den Studien von Wilhelm von Bode (1887), Wilhelm Pinder (1929) und Julius Baum (1957). Vor allem aber mit den ausführlicheren Vorarbeiten von Georg Habich (1903), der (leider) unveröffentlichten Freiburger Dissertation von Walter Fries (1919/1922) und der darauf aufbauenden ein Jahr danach veröffentlichten Studie von Philipp Maria Halm.

Im Anschluß an die kritische Reflexion des Standes der Forschung ordnet Eser das Œuvre Hans Dauchers (um 1485-1538) aus neuer Sicht in die zeitgenössische Entwicklung des künstlerischen Schaffens des frühen 16. Jahrhunderts in Süddeutschland ein. Dabei bezieht er zugleich mittels einer überzeugenden Analyse der sporadischen archivalischen Nachrichten das Leben Dauchers mit ein, da diese trotz aller Lückenhaftigkeit Ereignisse erkennen lassen, die sowohl das Werk als auch den Lebensverlauf deutlich beeinflussen: der Umzug als Kind mit der Familie des Vaters Adolf Daucher von Ulm nach Augsburg, die Lehre beim Onkel Gregor Erhart, die langjährige Mitarbeit in der Werkstatt des Vaters, zunächst als Geselle, dann als Meister; danach das anfängliche Florieren der eigenen Werkstätte und deren wohl als Folge des Wiedertäuferprozesses und der Ausweisung von Dauchers Frau Susanna aus Augsburg verursachter schließlicher Niedergang, sowie der ebenfalls urkundlich dokumentierte weitere soziale Abstieg zum Bedienten des Herzogs Ulrich von Württemberg in Stuttgart. Dort von Anfang an von Krankheit geschlagen und 1537 „in das Siechenhaus geordnet“, muß offen bleiben, ob Daucher in Stuttgart „als bestellter Diener“ überhaupt noch als Bildhauer gearbeitet hat. Eser jedenfalls gelingt es überzeugend, die nach dem Urkundenfund Theodor Demmlers (1913) Hans Daucher von der attributsorientierten Kunstgeschichtsschreibung für sein letztes Lebensjahrzehnt zugeschriebene Attributskette in Frage zu stellen. Als nicht länger haltbar erweisen sich durch die Darlegungen des Autors zum Begriff der „Großplastik“ und ihrer Herstellung in konventionellen Bildhauerwerkstätten der Zeit in Verbindung mit Aufzeigungen des Autors über Diskrepanzen zwischen dem Format dokumentierter Werkgruppen der Augsbürger Zeitgenossen und Dauchers gesichertem Œuvre auch die Spekulationen der bisherigen kunstgeschichtlichen Forschung über diesen nicht dokumentierten Werkbestandteil im Schaffen des Meisters.

Überzeugend ist auch Esers Argumentation, daß es zwar für die Beteiligung des Werkstattbetriebes von Hans Dauchers Vater Adolf an der Ausstattung der Augsbürger Fuggerkapelle mehrere Hinweise gibt und Hans Daucher Mitglied dieser Werkstattgemeinschaft war; dieses Indiz aber noch kein Beweis dafür ist, daß Sohn Hans auch an der Kapellenausstattung beteiligt war, zumal stilkritische Beweisführungen aufgrund der schwer vergleichbaren Dimensionen von Hans Dauchers gesichertem Œuvre der kleinen Flachreliefs mit großer Plastik und Skulptur auf enge Grenzen stößt. Wobei gerade die gesicherten Flachreliefs sich nicht nur in der Dimension, sondern auch formal so erheblich vom Großplastischen des Fuggerschen Altaraufsatzes unterscheiden, „daß direkte Stilvergleiche“, wie sie Karl Feuchtmayr versucht hat, „drohen, zu Stilblüten zu werden“. Anders beim Annaberger Altar, dessen Architektur „der Charakter eines großen Reliefs mit schichtartig applizierten Tei-

len“ anhaftet. Der Rezensent kann daher dem Autor zustimmen, wenn er Adolf Dauchers „Sun“ sowohl urkundlich als auch stilkritisch als Schöpfer des dortigen Marienreliefs sieht; zumal Meister Hans für Annaberg nachweislich auch Visierungen angefertigt hat.

Zwar läßt sich Hans Daucher in Annaberg am Meißener Kapellenportal und am Saverner Relief mit einiger Sicherheit auch als Entwerfer großformatiger Rahmenarchitektur nachweisen und als Schöpfer von Skulpturen mittlerer Größe fassen. Da aber der entsprechende, stilkritisch faßbare Bestandteil des Œuvres sich auf die sächsischen Aufträge beschränkt, ist Thomas Eser zuzustimmen, wenn er sich gegen die geradezu inflationäre Zuschreibungsflut von Werken an den „Großplastiker“ Hans Daucher wendet, eine Flut, die während der letzten Jahrzehnte über Objekte aus den verschiedensten Materialien und unterschiedlichster Gattungen hinweggeschwappt ist. Obwohl alle bisher anonymen Autorschaften, wurden sie dazu herangezogen, im Verein mit den Spekulationen über Dauchers angebliche Italienreise das kunsthistorische Renommee des Meisters zu steigern und unser Bild von seiner Künstlerpersönlichkeit auf Kosten stilkritischer Plastibilität und historischer Haltbarkeit zu steigern: weg vom Bestand des gesicherten Œuvres und dessen eindeutiger Aussagekraft, die ihn als hochqualifizierten Spezialisten im Bereich der Kleinplastik und dort zugleich als etablierte Künstlerpersönlichkeit des frühen 16. Jahrhunderts ausweisen, geprägt vom Material und einem ganz persönlichen Stil.

Von der so gewonnenen sicheren Basis aus diskutiert Eser das weitere Werkphänomene, d. h. das verwendete Material, die Funktion der in Auftrag genommenen Kleinbildwerke und die dahinter stehenden Interessen ihrer (bzw. seiner) Auftraggeber. Zugleich erörtert er im Rahmen der Diskussion objektübergreifende Charakteristika im Schaffen Dauchers und integriert in die betreffenden Herausarbeitungen Gesichtspunkte der Räumlichkeit der Kalksteinreliefs zwischen Bearbeitungs- und Illusionswert, sowie Dauchers Umgang mit dabei benutzten Vorlagen zeitgenössischer Künstler (Albrecht Dürer, Hans Holbein, Hans Schwarz) und die dabei maßgeblichen Auswahlkriterien.

Maßgeblich für die Themen und Funktionen von Dauchers Kleinreliefs waren, wie Eser weiter herausarbeitet, potentielle Auftraggeber, insbesondere Friedrich II. von der Pfalz sowie weitere Reichs- und Kurfürsten aus dem Augsburger und Nürnberger Reichstagsumfeld, aber auch etablierte Beamte beziehungsweise Gelehrte wie etwa Johannes Stabius oder Willibald Pirckheimer. Dabei fällt auf, daß der Kern des gesicherten Daucherschen Œuvres fast ausschließlich aus dem Jahre 1522 stammt. Eser versucht dieses auffällige Faktum dadurch zu erklären, daß Friedrich II. von der Pfalz die drei Einzelbildnisse Karls V. und Kaiser Maximilians I. sowie das sogenannte „Reitertreffen“ Karls V. mit seinem Bruder Ferdinand bei Daucher bestellen habe, um durch Ehrengeschenke ans Kaiserhaus wohlwollende Prüfung seiner Petitionen zu erzielen (Eingliederung des Klosters Kaisheim ins Pfalz-Neuburgische Gebiet, Bewerbung um den Titel eines Vizekönigs von Neapel, Bewerbung um die Hand Leonores und um die Reichsstatthalterschaft). Das lasse sich auch daraus ablesen, daß die diesbezüglichen Bedürfnisse des Auftraggebers in erheblichem Maße in

die Ikonographie der Darstellungen mit eingeflossen seien und sei der Grund dafür, warum die bloße Portraitdarstellung durch die Wahl der jeweiligen Szene mit einem appellhaften Programm verbunden worden sei. Die mehrfache Darstellung des verstorbenen Kaisers Maximilian habe dessen Enkel und Nachfolger Karl an die traditionelle Verpflichtung gegenüber dem Kerngebiet des Reiches erinnern sollen. Zudem sei das zitathafte, höfisch ritterliche Ambiente als Manifestation der Zusammengehörigkeit der alten deutschen Oberschicht des Reiches und ihr bewahrenswertes Verhältnis zur regierenden Dynastie aufzufassen. Trotz kluger Gedanken und daraus resultierender möglicher Interpretationsversuche ist dies meines Erachtens – und das bedauere ich ein bißchen – die einzig spekulative Passage in dieser ansonsten so verlässlich recherchierten, exakt und sachkundig die Fakten wägenden Arbeit.

Exakt und schlüssig sind im Schlußabschnitt wieder die Ergebnisse zusammengefaßt. Sie korrigieren in summa bisher traditionelle, nicht länger haltbare Erklärungsmodelle für den zu Beginn der Neuzeit in der deutschen Kunst erfolgten Stilwandel. Für Hans Daucher selbst verdrängen sie das gängige „Klischee vom ‘Renaissancenkünstler’ als freischaffendem, aus eigener Intuition schöpfendem Künstlerindividuum“. Es weicht zu Recht dem zutreffenderen Bild vom spezialisierten Kunsthandwerker neuer Art, der – eingebunden in Familientraditionen – einen gewandelten Kunstmarkt zu bedienen hatte und sich durch entsprechende Spezialisierung auf eine neue, neuerdings gefragte Kunstgattung, den monogrammierten „Markenartikel Kalksteinkleinrelief“, sowohl künstlerischen als auch wirtschaftlichen Erfolg verschaffen konnte.

Ein Anhang mit der Zusammenstellung der zeitgenössischen archivalischen Erwähnungen Hans Dauchers in chronologischer Reihenfolge und ein umfangreicher, komplett bebildeter Katalog, in dem die im Textteil besprochenen Bildwerke ausführlich erläutert werden, runden die die bisherige Lage der Forschung erheblich revidierende und darüber hinaus neue Erkenntnisse bringende Monographie ab. Sie ist, auch wenn Eser das während der Drucklegung erschienene Buch Bruno Busharts über die Fuggerkapelle, in dem ebenfalls die Zuschreibung der Altarskulpturen behandelt wird, nicht mehr berücksichtigen konnte, alles in allem ein wichtiger Beitrag zur Entwicklung der frühen Renaissance in Oberdeutschland und der sich dabei verändernden Stellung der Künstlerpersönlichkeit.

MANFRED TRIPPS
Heilbronn