

Vergleichendes zu Elias Holl

von Werner Hager

Das Augsburger Rathaus, 1614–20 erbaut, bildet den Höhepunkt des deutschen Profanbaus vor dem Dreißigjährigen Krieg und einen Eckstein der Architektur nördlich der Alpen zu Beginn des 17. Jahrhunderts überhaupt. In Elias Holl (1573–1646), dem erfahrenen Techniker, steckte ein Künstler von so hohem Rang, daß man mit Recht gesagt hat, erst Fischer von Erlach habe ihn ein halbes Jahrhundert später wieder erreicht und überflügelt. Bei Lebzeiten aber stellte sich der Augsburger Stadtwerkmeister im europäischen Umkreise den führenden Architekten ebenbürtig an die Seite. Es ist die Generation Caravaggios, der er angehört. Sein Geburtsjahr 1573 teilt er nicht nur mit diesem, sondern auch mit Inigo Jones († 1652), dessen Wirken den Stürmen der englischen Revolution ähnlich erliegen sollte wie das seinige dem großen Kriege. Schon etwas früher tritt auch der kaum ältere Salomon de Brosse (1571–1626) vom Schauplatz ab, seit 1608 Architekt der Königin Mutter und zwei Jahrzehnte lang in Frankreich maßgebend. Louis Métezeau (1572–1615) wird mit dem Bau der Pariser Place Royale in Verbindung gebracht.

Diese Generation ist in eine Übergangszeit gestellt, nach den herkömmlichen Stilbegriffen in die Ausbildung des Frühbarocks, der die Elemente des Manierismus teils aufsaugt, teils abstößt. Das Vorbild Italiens dringt nun überall durch, und zwar nicht mehr als beliebig auszubeutender Formenvorrat, sondern als einheitliches Ganzes aus Praxis und Theorie. Mit diesem hat sich jede künstlerische Unternehmung auseinanderzusetzen; auch an der Peripherie gibt es kein Abseitsstehen mehr. Kennzeichnend für den Wandel ist allgemein der Wiedererwerb eines ungebrochenen Verhältnisses zur Natur der Dinge, zum Dasein unmittelbar, und dieses spricht sich in der Architektur vornehmlich als Gefühl für die Stofflichkeit des Materials, für die Massen in ihrer Ausdehnung und Bewegung, als Rückkehr zur unbefangenen Wiedergabe des Verhältnisses von Last und Kraft aus. Andererseits entwickelt sich der rationalistische Ansatz der Renaissance kräftig fort; Vernunft in der Planung wird gefordert, also Geometrie, und zwar mit unverkennbarer Vorliebe für Symmetrie. Das Vernünftige aber ist zugleich ein Schönes. So denkt man vor allem in Frankreich, wo Descartes derartige Grundsätze auch im Hinblick auf den Städtebau formulieren wird¹.

In Italien treffen die Transalpinen auch nach 1600 noch immer auf eine widerspruchsvolle Situation². Von einer Vielfalt von Kunstzentren angezogen, begegnen sie dort unterschiedlichen Auffassungen; die Verschiebung des Schwergewichts nach Rom wird erst der um ein halbes Jahrzehnt jüngere Rubens und gleich ihm Elsheimer wahrnehmen. In Rom hat Maderna mit der kraftvollen, sinnlichen Fassade von S. Susanna (1603) den vertrockneten Spätmanierismus Domenico Fontanas und des älteren Lunghi abgelöst, in Venedig dagegen legt sich Scamozzi noch 1615 mit seinem Traktat »Idea dell'architettura universale« auf eine begrifflich verhärtete Palladionachfolge fest, die erst Berninis Altersgenosse Longhena durchbrechen wird. Ganz klassizistisch, mit Kolonnaden unter geradem Gebälk, beginnt auch in Mailand Mangone um 1608 den Hof des Collegio Elvetico, während neben ihm Ricchini mit der Beweglichkeit seiner Baukörper die von Maderna gewonnene Stufe erreicht, ja diesen an raumbildender Phantasie übertrifft. In Parma entsteht Aleottis Teatro Farnese 1618–28. Genuas große Zeit ist zwar vorüber, doch bricht Bartolomeo Bianco dort um 1606–18 die gradlinige Via Balbi durch und entwickelt den überlieferten Palastbau ins Schwere und Volle bei glänzender Bereicherung der inneren Durchblicke. Auch in Verona fällt Sanmichelis Vokabular unter Curtonis Hand am Palazzo della Gran Guardia (um 1610) wuchtiger aus, und Magentas Bologneser Kirche S. Salvatore (1605–23) nennt Wittkower³ »vielleicht noch spätmanieristisch in der Mehrdeutigkeit ihrer Anlage, frühbarock aber in ihrer Massigkeit«. Von dieser Formel fällt ein Schlaglicht auf die Produktion der Zeit insgesamt, im Norden wie im Süden. Auch de Brosse, Jones, Holl gehen noch von manieristischen Vorstellungen aus, unter den Händen aber geraten ihnen die Formen zu einer Körperschwere, worin sich ein unbedingtes Dasein des Gebauten wiederherstellt. Was sie machen, ist aus dichterem Stoff und steht fester auf dem Boden, und auf diese Ponderation kommt es jetzt an, ebenso wie bei den Gestalten Caravaggios und der Carracci.

Dabei rezipiert England durch Jones nun erst den Palladio, und mit dem Buche des Vicentiners in der Hand steht der Brite auch vor den Resten des Altertums. Ist aber sein Queen's House in Greenwich (1616f.)⁴ einer palladianischen Villa nachgebildet, so lagern sich die Formen doch breiter und

entspannter, die Fenster reihen sich in gleichmäßigen Abständen, der festumgrenzte Schatten der Loggia dringt dunkler in die Tiefe. Auch das Banqueting House in Whitehall (1619f.)⁵ wiederholt zwar das verkröpfte Gebälk des Palazzo Colleoni Porto, aber die Wandsäulen schwellen, die Fensterachsen sind durchlaufend mit üppigen Laubgehängen verbunden, und das leichte Risalit im Verein mit den kräftig rahmenden Doppelpilastern an den Ecken und der reichen Dachbalustrade macht aus der Fassade ein ausgewogenes, ruhiges Bild.

Entsprechendes gilt für die gleiche Stilstufe in Frankreich. Das Palais du Luxembourg, von de Brosse 1615–27 für Maria von Medici erbaut⁶, weist nach Florenz, es verbindet die französische Schloßanlage des 16. Jahrhunderts auf Wunsch der Bauherrin mit der Nachbildung von Ammanatis schwer rustiziertem Hof des Palazzo Pitti. Der Bau hat also eine doppelte manieristische Wurzel, doch die durch Galerien verbundenen Pavillons verfestigen sich zu massiven Blöcken, deren vier an den Hauptbau dicht herangedrängt sind. Gedrungener und härter als das reichverzierte Verneuil (1565f.) von Ducerceau⁷ wirkt auf den erhaltenen Abbildungen auch de Brosses Schloß Blérancourt (1614f.)⁸. Und blicken wir hinüber nach der Ostgrenze Mitteleuropas, so gerät dort das Schloß Eggenberg bei Graz (1623f.)⁹ gleichfalls lastender, stärker zusammengezogen in seinem Volumen als das wie zwischen Pfosten ausgespannte Aschaffenburg (1605f.), aber auch als sein entfernteres Vorbild, der Escorial.

Ist also schon in Oberitalien das 16. Jahrhundert nicht völlig überwunden, so stehen vollends im Norden die alte und neue Formvorstellung mitten im Übergang, und die italienischen oder von Italien abgeleiteten Modelle, nach denen man greift, gehören noch um 1615 allgemein dem reifen Manierismus an. Doch in der Wiedergabe wandelt sich ihr Ausdruck. Dies ist der Hintergrund, von dem sich Holls Tätigkeit abhebt.

Diese umfaßt von vornherein die Verantwortung für den Augsburger Stadtbau im Ganzen, technisch und künstlerisch. Hier ist ein großes Erbe zu verwalten und zu mehren; die alte Augusta Vindelicorum mit ihren Kirchen, der Pracht ihrer bemalten Häuser und neuerdings ihren figurenreichen Brunnen nach südländischer Art mißt sich mit Antwerpen, mit dem durch enge Handelsbeziehungen verbundenen Venedig. Mocenigo hat sie gerühmt, der Engländer Asham widmete ihr eine Beschreibung¹⁰.

Während nun ihr Handel trotz der Umstellung auf die Atlantikwege zurückgeht und ihre Blütezeit sich dem Ende zuneigt, vollendet sie ihre historische Gestalt, so wie sie auf uns gekommen ist, durch überlegte Eingriffe in Grundriß und Aufriß, Stadtplan und Stadtprospekt. Dabei bewirkt das zeitgemäß Notwendige und Praktische zugleich eine gehobene Selbstdarstellung, für die Holl selbst im Hinblick auf das Rathaus das Wort »heroisches Ansehen«¹¹ findet. Denn eben in der Weise, wie er aus dem Vernünftigen die Prägung, aus der Zweckmäßigkeit das Symbol herausholt, wie also der Künstler eins ist mit dem Techniker in einer herben Verbindung von Nüchternheit und Leidenschaft, darin liegt die Eigenart, die Größe des Mannes, die denn auch unsere Gegenwart erkannt und als verwandt empfunden hat. Dazu gehörte, daß man ihm die Entwürfe nahm, die nur die Fassaden einiger unter seiner Leitung entstandenen Gebäude betreffen, und sie dem in Italien ausgebildeten Maler-Architekten Joseph Heintz zuwies¹². Bei Holl lag die Übersicht über das Ganze, die Gewähr der Durchführung.

Unter dem Stichwort »die Stadt als Kunstwerk« hat Oskar Schürer¹³ diesen Umbau Augsburgs am eindringlichsten beschrieben. Verbreiterte oder frisch durchgebrochene Straßen öffnen sich dem Verkehr; die Hausbemalung weicht zunehmend einer architektonischen Gliederung der Fronten. Über den Lechgraben zur Jakobervorstadt spannt sich eine Brücke, ähnlich überwöbt wie am Rialto, nur kompakter. Öffentliche Gebäude in stattlicher Reihe werden vergrößert, wie das berühmte Zeughaus (1602), oder neu errichtet, wie die Metzger (1609), das Gymnasium zu St. Anna (1613) und später der Neue Bau am Perlach (1622), und vor ihnen sind Plätze ausgespart, ohne auffallende Eigenform, aber groß genug und so wohl verteilt, daß sie im Stadtorganismus »Gelenke«, lebendige Sammelpunkte bilden. Die Stadtwälle erhalten feste Tore mit stämmigen Türmen, am eindrucksvollsten heute noch das »Rote Tor« (1622), während Türme der älteren Stadtmauer erneuert werden, um den Straßenzügen einen Abschluß für das Auge zu bieten. Alle gehören sie zum Ring der »Stadtkrone« und sind auf sie abgestimmt, deren Mitte das Rathaus mit seinen Dachaufbauten und dem Perlach bildet, umstanden von den Türmen am Dom, an St. Ulrich und den anderen Kirchen. Einige erhalten Zwiebelhauben aufgesetzt, zur Einordnung in den bildhaft gemeinten Stadtprospekt, der sich von Holls Zeit an auch auf Stichen durch seine überlegte Gruppierung auszeichnet.

Zu städtebaulichen Unternehmungen im Großen nach festgelegtem Plan hat nach der theoretischen Vorarbeit der Renaissance die »Nova Roma« Sixtus V. (1585–90)¹⁴ das Zeichen gegeben, die Erschließung des Gewirrs innerhalb der Aurelianischen Mauer durch ein weit ausgespanntes Straßennetz. So gewaltsam wie dort und so einseitig nach geraden Linien geht man in Augsburg freilich nicht vor, und auch auf die strenge Symmetrie ist Verzicht getan, mit der sich die Pariser Place Royale (1605f.)¹⁵ und das neu angelegte Charleville (1610f.)¹⁶ nach Idealmustern richten. Ebenso wenig besteht Anlaß zu einer umfassenden Stadterweiterung um ganze Viertel, wie sie von 1613 an in Amsterdam *more geometrico* ins Werk gesetzt wird¹⁷. Es bleibt bei einer Fortbildung und Umwandlung des Vorhandenen, und dieses ist, wie gesagt, bedeutend genug. Auch die Fugerei (1516)¹⁸ war schon regelmäßig, doch ohne schematischen Zwang angelegt. Holls Verfahren reicht von der behutsamen Retusche bis zur energischen Setzung neuer Akzente. Darin folgt er einer alten, hundertfach bewährten Tradition, die sich auch im römischen Hochbarock gegen die begriffliche Vorliebe für gerade Linien und regelmäßige Figuren wieder durchsetzt. Frei in der Wahl seiner Mittel, hält er stets den Blick auf das Ganze gerichtet, und diese durchgehend wirksame Gesamtvorstellung steht im Zeichen der planvollen, mit räumlichen Vorstellungen arbeitenden Entwürfe, worin die Zeit ihre städtebauliche Unternehmungslust auslebt.

Sein Weg ist es also, der in die Zukunft weist, nicht das Aufgehen im glänzenden Einzelprojekt, wie es die Visierungen zu den Schauffronten des Zeughauses, des Siegelhauses, des Neuen Baus voraussetzen. An der Stadtmetzig, dem Schlachthaus, gehört Holl sicherlich die anerkannt praktische Inneneinrichtung, seine künstlerische Gesamterfindung aber wurde an dem zerstörten Gymnasium zu St. Anna¹⁹ sichtbar. Dieser Bau war aus klar zugeschnittenen Raumkörpern symmetrisch und völlig übersichtlich angelegt, mit einer geradläufigen Treppe in der Mitte und Schulzimmern beiderseits. Der Rang des beinahe schmucklosen Gebäudes lag also in der phrasenlosen Entsprechung innen und außen, im nahtlosen Guß des Nutzbaus, und hier war auch der Absprung zum Rathaus vorbereitet. In dem Durchdenken der Form in ihrem Verhältnis zur Aufgabe ist also das Feld zu suchen, auf dem sich Holl mit den Büchern und Bauten der Italiener auseinandersetzt, nachdem eine korrekte Beherrschung der klassischen Ordnungen und sonstigen Renaissance requisiten selbstverständlich ge-

worden ist. Dieser schmückenden Gliederungen hat sich der Meister bekanntlich nur sparsam bedient, hat auch die Innenaustattung wohlweislich Anderen überlassen, ähnlich wie nach ihm Balthasar Neumann. Ein virtuoser Eklektiker wie Heintz brachte das in seiner Heimat schon abgelebte dekorative Vokabular der Michelangelo-Nachfolge herüber und verarbeitete es mit dem schwäbischen Giebelhaus zu dem großartig martialischen Wurf der Zeughausfront, die so bildnerisch empfunden ist, daß sie in Reichles Michaelsgruppe zwanglos ausströmt. Holls knappe Stereometrie aber setzt um die gleiche Zeit die Willibaldsburg bei Eichstätt (1609f.) um einen strengen Arkadenhof herum wie aus Blöcken zusammen.

Daher müssen ihm auch die loggienartigen Holzmodelle²⁰ fernstehen, die man früher, wenn auch nie unbezweifelt, für Vorstufen zum Rathausbau gehalten hat. Es sind Vorläufer des »Neuen Baus«, eines nicht von Holl entworfenen Saalbaus, wiederum hervorgegangen aus jenem Kreise italienisch geschulter »virtuosi«, die der Neigung der Augsburger zum Wetteifer mit dem Prachtaufwande der Schwesterstädte im Süden so geschickt entgegenkamen. Diese Entwürfe bewegen sich nicht im toskanischen Geschmack, sondern in dem beliebten venezianischen, und zwar mit nicht minderer Freiheit und Sicherheit; dabei haben sie etwas leicht Utopisches an sich, das sie als transalpine Fremdlinge kennzeichnet. Die offene Halle, im Norden doch immer ein Wunschbild, ist besonders in dem »palladianischen«, an die Basilika in Vicenza anklingenden Modell mit einer Art Überschwang behandelt; das luftige, in Säulen und Bögen fast völlig aufgelöste Gebilde erinnert – ähnlich wie Fischer von Erlachs frühe »Lustgebäude« – an Visionen pompejanischer Wandmalerei, es wirkt wie ein Traum von halkyonischer Daseinswonne, romantisch in seiner Idealität. Das andere, dem Klima angemessenere, hält sich eher an die von Sansovino gesetzten Maßstäbe. Insgesamt aber deutet diese Fassadenkunst auf das Klima eines eklektischen, luxuriösen Italianismus in Holls Umgebung, der ihm offenbar nicht genügt und gegen den sich seine tiefer dringende Auffassung des Klassischen, dessen Synthese mit dem Gebot der Funktionalität und also das Arbeiten mit Raumkörpern statt bloßen Flächen erhebt. Damit reiht er sich in die fundamentale Tradition der italienischen Architektur ein, wie sie von Brunelleschi und Bramante herkommt und sich eines Tages bei Guarini fortsetzen wird, und mit Recht urteilt daher Georg Dehio, niemals zuvor sei die Auseinandersetzung zwischen deutschem und italieni-

schem Kunstgefühl mit solchem Ernst angefaßt worden wie hier²¹.

Auf diesem Wege erhebt sich das Rathaus zur Vollendung wie im Sprung über alles bisher Geleistete hinaus. In seiner Chronik berichtet Holl, wie er die Ratsherren zu seinem Projekt überredet, das an Ausmaß und Bedeutung die anfänglichen Umbaupläne weit übersteigt. Nun bilden die italienischen Stadtpaläste den erklärten Maßstab; Rathaus und Perlachturm werden beisammen stehen wie Dogenpalast und Campanile, wie die Basilika und die Torre dell'orologio in Vicenza, und für das Innere liegt ein ebenso anspruchsvolles Raumprogramm vor, der Saal wird höher sein als in Venedig, so hoch und hell wie die Sala de' Cinquecento zu Florenz. Nichts Vergleichbares ist ringsum versucht; selbst der Rathausneubau im benachbarten Nürnberg lagert sich breit in seine Straßenflucht; zu dem, was Holl vorschwebt, führt im Norden kein vorgebahnter Weg. Unausweichlich stellt sich die Aufgabe der Einarbeitung dieses thematischen Imports in das schwäbische Stadtbild mit seinen Giebelhäusern, und dabei gerät der Meister zunächst aufs hohe Meer hinaus. Denn wo in Italien finden sich Formen, an die dabei sinnvollerweise anzuknüpfen wäre?

Ein unruhiges Suchen hebt an, ein sprunghaftes Abtasten verschiedenartiger, unzusammenhängender Möglichkeiten²². Sie alle stammen aus spätmanieristischer Quelle, wie die Elemente der Endlösung auch; keine paßt, aber bei jedem Versuch springt doch etwas Brauchbares heraus. Der Entwerfer scheint so wenig sicher, daß er ganz gegen seine Art zunächst an die Sache von außen herangeht. Eine breite Palastfront tritt auf, so hoch zu denken wie die bestehende bis zum Kranzgesims, aber erdrückt von einem Walmdach, dessen cinquecentistische Stützkonsolen hölzern wirken wie Balkenköpfe. Die Zeichnung weist nach Genua oder Rom, wo aber doch derartige Riesenflächen von rhythmischen Spannungen durchsetzt wurden wie etwa am Palazzo Borghese; hier bilden vierzehn Fensterachsen ein ödes Raster mit regelwidrig paarweise abwechselnden Verdachungen, und so kommt auch über das Säulenportal ein Fensterzwilling zu stehen. Diese Anordnung mitsamt den Fensterformen und ihrer Achsenreihung wird beibehalten. Es folgt das wegen seiner aufgemalten Schmuckteile so genannte »venezianische« Modell aus Holz, ein ungefügtes Hufeisen, das aber die Dreiteilung mit einem Mittelsaal hergibt. Nun ein Sprung ins Heimische, drei hohe Giebelhäuser rücken aneinander, als ständen sie auf einem flan-

drischen Marktplatz oder am Heidelberger Friedrichsbau²³, dabei gewinnt der Mittelsaal Oberlichter und steht auf einer unteren Halle. Über das Volumen erfährt man aus dieser Zeichnung nichts.

Und dann arbeitet sich der Kubus heraus, leicht querrechteckig (45 × 35 m), durchstoßen von einem Achsenkreuz, das sich dem griechischen Kreuz nähert, eine klassische Aufteilung also²⁴. Die Mitte, in den Fronten durch Risalite leicht hervorgehoben, enthält in ihrer vollen Tiefe und Breite den mehrstöckigen Goldenen Saal, darunter das »Flez«, nach der Art venezianischer Scuolen mit Balkendecke auf Säulen, im Erdgeschoß eine gewölbte Halle. In der Querachse steigen spiegelbildlich angeordnet die Treppen auf, geradläufig und dabei engschachtig wie noch bei Maderna, und in den Kreuzwinkeln stehen vier quadratische Prismen mit den »Stuben«, die teils der Repräsentation, teils der Verwaltung dienen. Fest ineinander gefügt, erscheinen diese regelmäßigen Raumkörper doch voneinander wie ablösbar. Durchgehend herrscht Symmetrie, nichts könnte durchsichtiger sein, ein ganz neuer Begriff von rationaler Klarheit macht sich geltend, mit einer Entschiedenheit, die einstweilen wohl nur in der Stadtplanung ihr Gegenstück findet. Auch ist einem klassischen Postulat der Architektur Genüge getan, der Identität des Bauwerks außen und innen; bruchlos läßt sich vom Äußeren aufs Innere schließen und umgekehrt, und diese formale Ordnung ergibt zugleich eine bedeutende Zweckmäßigkeit der Einrichtung. Nach außen steht der Bau fast schmucklos da, nur durch Fensterachsen gegliedert und von straffen Gesimsen umschnürt, wirksam aber durch die abgewogenen Verhältnisse seiner Blöcke und Oberflächen. Es ist Architektur von innen heraus, und als solche weist sie weit in die Zukunft; doch zu seiner Zeit schon ist das Rathaus als etwas Außerordentliches betrachtet worden, und noch im 18. Jahrhundert hat es Salomon Kleiner im Stich ausführlich abgebildet.

Auf das reine Sein des Kristalls will das Werk gleichwohl nicht hinaus, es ist durchsetzt und durchzogen von Bewegung. Zwischen den ruhenden Eckblöcken strebt die Mitte mit gestreckten Fensterachsen aufwärts, und die Treppenhäuser zeigen äußerlich ihr Steigen an. Durch dieses in den Kubus eingeschlossene Drängen aber kommt das Gewicht der klarflächig zugeschnittenen Massen erst zur Empfindung und verleiht dem Gefüge, anders als im Bannkreise manieristischer Ambivalenzen, eine entschiedene, unzweideutige Monumentalität. Und wie endlich dieses innere Leben

sich in der Dachzone entlädt, in dem kirchenschiffartigen Überbau der Mitte und den flankierenden Zwiebeltürmen, so löst sich die Spannung, und das von unten auf angelegte »heroische Ansehen« gipfelt in jener »Krone«, deren symbolische Rhetorik die Herrschaft über das ganze Stadtbild ausübt.

In der vollkommenen Regelmäßigkeit von Grund- und Aufbau und ihrer bruchlosen Umsetzung in stereometrische Körper aber lag die entscheidende Tat. Wo fanden sich Hilfen, dienliche Ansätze dazu? Man hat Holls Leistung ganz aus dem Schwäbischen heraus erklären wollen und das Italienische dabei als gewissermaßen entbehrlich hingestellt²⁵, ein grundsätzlicher Irrtum, denn eben auf die Auseinandersetzung mit dem international maßgebenden Kanon kommt es an, auf die Einverleibung, die Synthese, wie an allen Wendepunkten der deutschen Baugeschichte. In diesem Falle heißt der Lehrmeister Palladio. Nicht weil das schöne Melos seiner Säulenordnungen hier ein Echo fände, die Holl wohl gekannt hat, war er doch mehrmals in Venedig, es heißt zwölf Mal²⁶. Sondern weil der Vicentiner das Haus, den Palast von innen heraus durchdacht und seine regelmäßige Gestalt systematisch ausgebildet hatte. Seine »Quattro

libri«, seit 1570 bekannt und 1601 neu aufgelegt, gaben hierüber in Grund- und Aufrissen ein reichhaltiges Material. Das durch ein Achsenkreuz geteilte Rechteck mit symmetrisch angeordneten geradläufigen Treppen kommt mehrmals vor, so am Palazzo Antonini in Udine (II/15) und der Villa in Masèr (II/51), und von außen gesehen scheint die Villa Rotonda sogar aus dem griechischen Kreuz mit quadratischen Eckblöcken zusammengesetzt (II/18–19). Dabei arbeitet Palladio, wie an seinen Fassaden auch, mit spannungsvollen Verschiebungen und wandelt seinen Grundgedanken in unaufhörlichen Varianten ab. Holls lapidare Einfachheit und stereometrische Strenge zielt dagegen auf sinnbildliche Größe und gelangt so zu dem mächtigen Selbstausdruck der Volumina, unmittelbar, im Gefühl ihrer Schwere, wie das dem Willen seiner Zeit, des klassizistischen Frühbarocks vor 1620 entspricht.

Es war ein Durchstoß durch den Glanz des klassizistisch Schönen zu den Grundfesten der Architektur. Auf ihn fällt ein Licht aus Max Hauttmanns Urteil²⁷, von allen seinen deutschen Zeitgenossen sei Elias Holl derjenige gewesen, der das stärkste Verhältnis zur Antike gehabt hat.

Literatur

J. Baum: Die Bauwerke des Elias Holl, Straßburg 1908.

Ch. Meyer: Die Hauschronik der Familie Holl 1467–1646, München 1910.

H. Hieber: Elias Holl, München 1923.

H. Karlinger: Elias Holl. In: Augsburg, die Stadt der Fugger und Welser. Das Bayerland, München 1934.

R. Pfister: Die Augsburger Rathausmodelle des Elias Holl.

I. Albrecht: Elias Holl. Stil und Werk des »Maurmaisters« und der Augsburger Malerarchitekten Heinz und Kager. Beide in: Münchner Jahrbuch der Bild. Kunst N. F. XII, 1937.

W. Hager: Uno studio sul palladianesimo di Elias Holl. In: Bollettino del Centro internazionale di Studi d'architettura »Andrea Palladio« IX, Vicenza 1957.

U. Christoffel: Das Augsburger Rathaus (Dt. Kunstführer 47), Augsburg 1927.

U. Christoffel: Augsburg (Ber. Kunststätten 79), Leipzig 1927.

A. Stange: Zum Augsburger Rathaus (Kalender bayr. und schwäb. Kunst), München 1927.

O. Schürer: Augsburg (Dt. Bauten 22), Burg b. M. 1934.

A. Grisebach: Das deutsche Rathaus der Renaissance, Berlin 1907.

K. Gruber: Das deutsche Rathaus, München 1943.

A. Stange: Deutsche Baukunst der Renaissance, München 1926.

G. Glück: Die Kunst der Renaissance in Deutschland (Propyläen-Kunstgeschichte), ²1928.

E. Hempel: Baroque art and architecture in Central Europe (Pelican History of Art), 1965.

R. Wittkower: Art and architecture in Italy 1600 to 1750 (Pelican History of Art), ¹1958.

J. Summerson: Architecture in Britain 1530 to 1830 (Pelican History of Art), ¹1963.

A. Blunt: Art and architecture in France 1500 to 1700 (Pelican History of Art), ¹1953.

L. Hautecoeur: Histoire de l'Architecture classique en France I, Paris 1943.

ANMERKUNGEN

- ¹ Descartes: Discours de la méthode (1637), vgl. Hauteceœur l.c. S. 579.
- ² Hierzu Wittkower l.c. S. 69ff.
- ³ Wittkower l.c. S. 79.
- ⁴ Summerson l.c. S. 73, Taf. 45.
- ⁵ Ebda. S. 71, Taf. 40–41. »The vocabulary is Palladian throughout, and for every single feature... a page in Palladio's book can be quoted, yet the combinations are original« und weiter »...he is in search of a finality, a balance...«.
- ⁶ Blunt l.c., Taf. 74a, Hauteceœur, l.c., S. 504, fig. 370.
- ⁷ Blunt l.c., Taf. 61a, Hauteceœur, l.c., S. 328, fig. 234, 250.
- ⁸ Blunt l.c., Taf. 79a (nach Silvestre).
- ⁹ Hempel l.c., Taf. 13a.
- ¹⁰ W. Vogt: Elias Holl (Bayrische Bibliothek), Bamberg 1890.
- ¹¹ In seiner Chronik, vgl. Schürer l.c., S. 47.
- ¹² R. Pfister und I. Albrecht l.c.
- ¹³ Schürer l.c., S. 28f. Hier auch Abbildungen, u.a. nach alten Stichen. Holls Bauten ferner bei Pfister-Albrecht l.c. und in der übrigen Holl-Literatur.
- ¹⁴ W. Hager: Nova Roma. Manierismus und Barock im römischen Stadtbau. Festschrift Max Wegner, Münster 1962.
- ¹⁵ Blunt l.c., Taf. 71a, Hauteceœur l.c., fig. 406.
- ¹⁶ Hauteceœur l.c., fig. 412, 413.
- ¹⁷ J. Rosenberg, S. Slive, E. H. Ter Kuile: Dutch art and architecture 1600 to 1800. Pelican History of Art, 1966, S. 232, Taf. 190b.
- ¹⁸ Schürer l.c., Abb. S. 110.
- ¹⁹ Vorzeichnung Hempel l.c., Taf. 9a.
- ²⁰ Pfister-Albrecht l.c., ausführlich.
- ²¹ G. Dehio: Geschichte der deutschen Kunst, ²1931, III, S. 230.
- ²² Pfister-Albrecht l.c., Hempel l.c., Taf. 9a.
- ²³ Glück l.c., Taf. XLII.
- ²⁴ Abb. des Rathauses u.a. Hempel l.c., Taf. 10, Gruber l.c., Taf. 46, 47, Christoffel l.c.
- ²⁵ So bes. I. Albrecht l.c., S. 107: »Gerade das, was an Holl als das »Italienische« empfunden wurde, die Massivität seiner Baublöcke und ihre Raumausdeutung, die klaren Grundrißdispositionen und das Gefühl für die Würde des Materials, läßt sich nicht rezipieren.«
- ²⁶ C. J. Wagenseil: Elias Holl, Augsburg 1818, ²1837.
- ²⁷ M. Hauttmann: Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken 1550–1780, 1921, S. 116.

Ein Luther-Bildnis des Goldschmieds Jobst Camerer aus Halle/Saale

von Jens-Uwe Brinkmann

In Düsseldorf Privatbesitz befindet sich eine vergoldete Messingplatte mit einem gepunzten Bildnis Martin Luthers (Abb. 1)¹, die aus dem Besitz Dr. Robert Luthers, des ehemaligen Direktors der Sternwarte in Düsseldorf, in die Hände der heutigen Besitzerin gekommen ist. Der Vorbesitzer stammte wahrscheinlich von einem Bruder des Reformators ab, und die Platte scheint seit geraumer Zeit im Besitz dieses Zweiges der Familie Luther gewesen zu sein; über ihre genaue Herkunft war nichts zu erfahren.

Die Platte ist 164 mm hoch, 119 mm breit und etwa 2 mm stark, ihre Ecken sind leicht abgeschrägt. Ihre Hauptfläche wird über einem schmalen, horizontal verlaufenden und etwa das untere Fünftel der Platte nach oben begrenzenden Streifen von dem Bildnis Luthers eingenommen. Der Reformator ist in Halbfigur nach links dargestellt, er trägt den Talar mit gerader Passe, schmalem Kragen und weiten, bauschig fallenden Ärmeln, seine geistliche Amtstracht², darunter ein dunkles, bis zum Hals reichendes Untergewand, über dem der

schmale Hemdkragen mit einem kleinen Knopf sichtbar wird. In den Händen hält er ein aufgeschlagenes Buch, dessen Deckel reiche ornamentale Verzierungen zeigt. Auffällig ist die linke Hand Luthers, die das Buch hält: Der Daumen greift in das Buch, die übrigen Finger, die es außen umfassen, sind stark gekrümmt; der Handrücken zeigt zum Daumen hin eine starke Ausrundung, die fast wie eine Schwellung wirkt. Der Daumen ist von der übrigen Hand bis fast an das Handgelenk abgetrennt. Der rechte Arm Luthers und das Buch werden vom linken Rand der Platte überschritten. Der Kopf ist im Vergleich zu dem massigen Oberkörper mit der weit und faltenreich gehaltenen Tracht klein und zeigt den massigen, fleischigen Gesichtstyp mit tiefen Falten und wulstigen Augenbrauen, den die Cranach-Werkstatt für die Bildnisse des älteren Luther ausgeprägt hat und den in der Graphik bereits Lucas Cranach d. J. um 1540 in dem Holzschnitt verwendet hat, der Luther im Talar in ganzer Gestalt nach rechts zeigt³. Die Frisur ist halblang und läßt die Ohrläppchen frei, über der Stirn stehen einige kurze Haare in die Höhe; auch