

Die Planung dieser letzten Arbeiten ist praktisch abgeschlossen. Alles ist bestens, auch mit Farbfotos, dokumentiert, die Voraussetzungen für die Anfertigung von Musterstücken sind somit geschaffen. Vom Ergebnis dieser Musterstücke allein sollte es abhängig gemacht werden, ob die Totalrekonstruktion tatsächlich begonnen werden soll. Nur wenn die Musterstücke wirklich überzeugend gelungen sind, verlieren die theoretischen Bedenken ihr Gewicht. Wichtigste Voraussetzung für das Gelingen dieser letzten Phase der Rekonstruktion ist aber viel Zeit und Geduld und von Seiten des Auftraggebers die Bereitschaft, auf Termine und Billigstbieter zu verzichten und höhere Kosten in Kauf zu nehmen. Man muß auch bereit sein, immer wieder von vorne anzufangen, bis jene Meister gefunden sind, die eine befriedigende Synthese zwischen einer exakten Kopie und einem echten Kunstwerk schaffen können. Nur über diesen goldenen Mittelweg wird es gelingen, aus der ersten Zwischenstufe wirklich den „Goldenen Saal“ wiedererstehen zu lassen.

Alois Machatschek

Ausstellungen

Überlegungen zum Augsburger Rathaus anlässlich der Ausstellung

ELIAS HOLL UND DAS AUGSBURGER RATHAUS

Augsburg, Rathaus. 21. Juni—1. September 1985

(mit 16 Abbildungen)

Die hier angezeigte ist bereits die dritte Ausstellung, welche die Stadt dem Wirken ihres großen Baumeisters gewidmet hat. Zum 300. Todestag gab Norbert Lieb 1946 einen umfänglichen Überblick über das Schaffen des Elias Holl und seiner Zeit; zum 400. Geburtstag stellte das Stadtarchiv 1973 eine mehr didaktische Schau zusammen. Wissenschaftlich ambitionierter als diese Unternehmen war die Ausstellung „*Augsburger Barock*“ von 1968, für die Eckhard von Knorre die in die Verantwortung des Stadtwerkmeisters fallenden Bauten einlässlich behandelt und damit das Meinungsbild bis vor kurzem geprägt hatte. Sein zu früher Tod hat von Knorre leider daran gehindert, für die Ausstellung „*Welt im Umbruch*“ 1980 seine Auffassung noch einmal zu überarbeiten.

Viel Neues gab es nach solchen Vorgängern nicht mehr zu präsentieren; bei einer neuerlichen Ausstellung über Elias Holl konnte es nur noch um Überprüfung und Revision älterer Meinungen gehen. Daß hierbei noch einiges zu tun blieb, hängt mit der schwierigen Materiallage zusammen: Einerseits ist die Tätigkeit weniger deutscher Baumeister des 17. Jahrhunderts so gut dokumentiert wie die des Augsburger Stadtwerkmeisters, andererseits kann dieser, wie man seit langem weiß, nicht im strengen Sinne als Architekt gelten. Er war nicht der Leiter des Augsburger Bauwesens, sondern dessen oberster Techniker; sein Anteil an den von ihm errichteten Bauten ist daher von Fall zu Fall abzuklären. Eine gründliche kunsthistorische

Untersuchung der „Holl-Architektur“ steht bekanntlich immer noch aus und wurde mit der jetzigen Ausstellung auch nicht angestrebt.

Das Augsburger Rathaus zum Mittelpunkt einer Holl-Ausstellung zu machen, hat unter diesen Umständen gute Gründe für sich. Da Holls planerische Verantwortung für dieses Hauptwerk der reichsstädtischen Bautätigkeit des 17. Jahrhunderts unbestritten ist, muß es Ausgangspunkt jeder kunsthistorischen Auseinandersetzung mit dem Baumeister sein. Äußerer Anlaß des Unternehmens war zudem die zur Sanierung des Rathauses und Teilwiederherstellung der 1945 zerstörten Prunkräume genutzte 2000-Jahr-Feier der Stadt. Das Zusammentreffen mit dem Jubiläum bedingte leider auch die überaus beschränkten Raumverhältnisse: Zur Verfügung standen lediglich zwei der Fürstenzimmer — rund 280 qm — und die Wände des Goldenen Saales, dessen Fläche für Veranstaltungen freigehalten werden mußte (während solcher Anlässe wurde die Ausstellung kurzerhand geschlossen). Auf diesem Platz hätte sich eine streng in den Grenzen ihres Themas gehaltene Ausstellung wohl noch veranstalten lassen. Da die inhaltlichen Interessen der Verantwortlichen jedoch vorgegeben waren und im Hintergrund nichts Geringeres stand als der Versuch einer Revision der derzeit gültigen Vorstellung von der künstlerischen Mitwirkung des Stadtwerkmeisters, wurde der Themenrahmen weit gespannt: In die Räume wurden rund 30 Sektionen gepreßt, deren Abgrenzung und Aussage angesichts der Platzverhältnisse und mangels hinreichender didaktischer Aufbereitung nur dem Katalog zu entnehmen war. So ging hier die Wissenschaft der Veranschaulichung vor; zustandegekommen ist eine Ausstellung zum Katalog, der nun freilich opulent ausgestattet ist und schon um seiner Abbildungen willen künftig zur Standardliteratur über das Augsburger Rathaus zu zählen sein wird.

„Die vorgelegten Ergebnisse bieten wesentliche neue Einsichten, bleiben jedoch in vielen Punkten kontrovers, und es war die dezidierte Absicht der Herausgeber des Katalogs, diese Meinungsvielfalt nicht zu unterdrücken“ (Einladung zum Holl-Kolloquium). Da es den Beteiligten offensichtlich nicht möglich war, das Gewicht ihrer Argumente vor der Ausstellung zu messen, bleibt das *discernere verum ac falsum* weitgehend dem Leser des Kataloges überantwortet. Dafür seien einige Entscheidungshilfen geboten, ehe Elias Holl und das Augsburger Rathaus bis zum nächsten Jubiläum wieder der durchaus unverdienten Ruhe überlassen werden.

Faßt man die nicht eben durchsichtige Gliederung der Sektionen zusammen, so hatte die Ausstellung drei inhaltliche Schwerpunkte:

- I. die Errichtung des Rathauses vor dem Hintergrund der „Stadterneuerung“ um 1600 und der sozialen Lage des Handwerks;
- II. die Planungsgeschichte des Neubaus und die Frage der geistigen Urheber-schaft;
- III. die Gemäldeausstattung, ihr Programm und die erhaltenen Entwürfe.

Zur Ausstattung des Rathauses

Aus Raumgründen war der dritte Punkt an den Anfang gestellt. Über den Goldenen Saal als Mittelpunkt des Rathauses und Höhepunkt seiner Ausstattung sollte

eingangs eine — die einzige didaktische — Abteilung informieren, was aber dank einem ungewöhnlichen Maß an Falschbeschriftungen und -platzierungen nicht gelingen wollte; die Aussagen zu Entstehungsgeschichte, Bildprogramm und Raumform erschlossen sich nur im Katalog. Wenig erhellend war eine Abteilung „Emblematik“, die ihren Ausgangspunkt — die Devisen des Hauses Habsburg im Deckenrand, eben keine Embleme — völlig aus den Augen verlor. Hervorgehoben zu werden verdienen dagegen zwei Zugaben im Katalog zum Thema „Goldener Saal“: eine Reihe von 36 (!) Farbtafeln mit Details der Ausstattung vor der Zerstörung (nebenbei nicht nur zu kritischen Vergleichen mit der noch unfertigen Decke des Saales reichlich Anlaß gebend, sondern auch für die geplante Rekonstruktion der Wandgemälde fürchten lassend) sowie die Edition des Briefwechsels der Bauherren mit dem Erfinder des Bildprogramms der Saaldecke, Matthäus Rader S. J. in München. Dieser Quelle von hohem Rang wünscht man schon um ihrer Pointe willen größere Beachtung, nicht nur in Bezug auf Augsburg und die in die „Stadt-erneuerung“ um 1600 hineingesehenen komplizierten ikonologischen Programme: Stellt sich doch angesichts des Eingeständnisses der Augsburger, nicht alle Personifikationen in den Entwürfen für die Deckenbilder zu erkennen, die zunehmend vernachlässigte Frage nach dem Grad der Verbreitung ikonographischer und -logischer Kenntnisse auch beim gebildeten Publikum und damit nach der Akzeptanz komplexer Deutungsversuche.

Von der reichen, in der Qualität sehr unterschiedlichen Gemäldeausstattung der übrigen Räume war im Goldenen Saal ein Großteil präsentiert. Man vermisse v. a. die wichtigen Arbeiten Matthäus Gundelachs, die in dem zu Repräsentationszwecken wiederhergestellten Fürstenzimmer dem Publikum vorenthalten blieben. Im Katalog sind alle erhaltenen Bilder behandelt (übereinstimmend mit der 2. Auflage des Gemäldekataloges der Deutschen Barockgalerie, Augsburg 1984) und nützlicherweise auch abgebildet. Zu ergänzen ist bei dem hier zwischen Mathias Kager und Johann König strittigen Gemälde „Ananias und Saphira“ (Kat. Nr. 21), daß es ursprünglich, ikonographisch durchaus passend, für die Äußere Steuerstube bestimmt gewesen sein dürfte, womit der Zwang zur Zuschreibung an König entfällt. Sendel führt 1657 in der Gerichtsstube statt seiner noch die (später in die Steuerstube geratene) Darstellung der Sieben Gaben des Hl. Geistes auf, und auf dieses verschollene Stück ist wohl die Zahlung an Kager für ein 14 Schuh (ca. 4,20 m) langes Gemälde in die Gerichtsstube (1626) zu beziehen. Da das kürzere Bild „Ananias und Saphira“ von Sendel nicht genannt wird, mag es durchaus — wie die Aufschrift angibt — von Kager unfertig hinterlassen und erst von Johann Sigmund Müller für den neuen Platz vollendet und vergrößert worden sein.

Das ikonographische Programm der Gemälde nahm in den Amtsstuben am Oberen Flez Bezug auf deren jeweilige Funktion; für die vier Fürstentuben am Goldenen Saal konnte keine schlüssige Deutung im Sinne eines Gesamtprogramms vorgebracht werden (Text vor Kat. Nr. 3). Auch hier sollte man fragen, ob die Inhalte der Gemälde nicht auf potentielle Nutzer abgestimmt waren, und zwar vorab auf die drei Kollegien des Reiches, die beim Reichstag in ihnen beraten sollten: Die Kur-

fürsten hätten vor Gundelachs Szenen der Belehnung des Moritz von Sachsen mit der Kurwürde (Kat. Nr. 26—28) über ihre Stellung zum Reichsoberhaupt nachdenken, die Fürsten am Beispiel alttestamentarischer Vorgänger (Kat. Nr. 35—37) sich ihres Unterworfenenseins unter den Ratschluß Gottes erinnern, die Vertreter der Reichstädte schließlich in Königs — auf die Augsburger Verhältnisse hin pointiertem — Zyklus der Staatsformen (Kat. Nr. 53—55) den Vorzug der patrizischen *res publica* vor der plebiszitären Demokratie des Zunftregiments sowie die Eingebundenheit in die Monarchie des Reichs (wohl nicht umsonst nimmt ein Bürger auf dem betreffenden Bilde die Mitte ein) bestätigt finden können. Ein Blick auf die (in der Ausstellung unzulänglich behandelte) Funktionsgeschichte des Rathauses zeigt zwar, daß man beim einzigen Reichstag 1713/14 auf dergleichen ikonographische Festlegungen keine Rücksicht (mehr) genommen hat, doch waren die Kurfürsten 1653 zur Königswahl Ferdinands IV. „in der vorderen Churfürstenstube“ zusammengetreten (Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 2° Cod. Aug. 148, fol. 14 v) — wohl in dem zum Perlachplatz hin orientierten, vornehmsten Raum mit dem Gundelach-Zyklus (nicht aber, entgegen Kat. Nr. 109, bei der Königswahl Josephs I. 1689/90). Sendel zufolge diente der Raum mit dem König-Zyklus, dessen besonderer augsburgischer Bezug auch in den Brustbildern aus der römischen Vergangenheit zum Ausdruck kam, der Anhörung von Gesandten ranghöherer Stände durch die Stadt sowie der Abhaltung der Münzprobationstage. Mit dem Programm der vierten Stube, welches die Bewahrung weiblicher Tugend durch Männer und Frauen feiert (Kager; Kat. Nr. 44—52), mochte man an hochgestellte weibliche Gäste denken, ohne damit männliche auszuschließen: Anläßlich der Kaiserkrönung der Eleonore Magdalena 1690 diente dieser Raum als Retirade der Kaiserin (Stadtarchiv Augsburg, Planmappe Städt. Gebäude, 135/3).

An den Schluß der Ausstellung waren die erhaltenen Zeichnungen zur Innenausstattung des Rathauses gestellt. Vor ihnen erhebt sich die Frage nach einer Gesamtverantwortung, v. a. auch für den Entwurf der nicht wandfesten Gemälde. Der Bearbeiter der Gemälde neigte der Auffassung zu, alle Maler hätten nach „fürgewiesenen Visierungen“ gearbeitet (Text nach Kat. Nr. 61) — wobei man in den Fällen, in denen nicht Peter Candid die Ideen Raders in Bilder umzusetzen hatte, doch wohl an den für die Organisation der Innenausstattung offensichtlich zuständigen Stadtmaler Kager denken muß; der Bearbeiter der Zeichnungen läßt die Frage vorsichtig offen (Text vor Kat. Nr. 278). Zweifellos liegen den vier Bildern Hans Freybergers vor den städtischen Amtstuben (Kat. Nr. 22—25) Visierungen Kagers zugrunde, doch mag dies in der schwierigen, gelehrte Vorgaben berücksichtigenden Ikonographie begründet gewesen sein. Zum Beweis einer Abhängigkeit Gundelachs oder Königs von Entwürfen Kagers aber reicht die Zeichnung einer Belehnung mit der Kurwürde (Kat. Nr. 299) doch wohl nicht aus: Rez. hält dieses Blatt für eine Nachzeichnung Kagers nach Gundelachs „Belehnung“, die das Kloster Scheyern — für das Kager 1620 ein Altarblatt geschaffen hatte — aus politischen Gründen als Vorlage für einen Wittelsbacher-Zyklus begehrt haben dürfte. Die Historienbilder Königs wie Gundelachs passen in der Bildanlage zu gut ins Werk dieser Meister, als

daß man auf fremde Entwürfe schließen wollte. Wie wenig den Bauherren an einer stilistischen Einheit der Gemäldeausstattung gelegen war, lehrt nicht nur der Augenschein, sondern spricht ein Brief des Bauherren Welser an Rader vom Oktober 1619 (abgedruckt im Quellenanhang S. 384 — irrtümlich als „Oktober 1620“) auch deutlich aus. Eine Art Intendant der Rathausausstattung mit umfassenden künstlerischen Vollmachten darf man aus Kager sicher nicht machen; die Zügel hat aller Evidenz nach das Baumeisteramt in der Hand behalten. Andererseits ist aus dem Eintrag von 1626, wonach Kager zu den Bildern der letzten Fürstenstube „die Historien geliefert“ bekommen habe, wohl nicht notwendig auf Kager vorgegebene Entwürfe zu schließen (Text nach Kat. Nr. 43).

Am Rande sei vermerkt, daß die gestochenen Bildnisse, mit denen die Maler Kager und Rottenhammer präsentiert wurden (Kat. Nr. 289, 296), der Neubestimmung bedürfen. Lucas Kilians Porträt des „H. K.“ von 1616 kann schon wegen des Wappens nicht auf Kager bezogen werden, der sich selbst nur „Mathias“ nannte (sein Wappen bei Eduard Zimmermann, *Augsburger Zeichen und Wappen*, Augsburg 1970, Nr. 5387; frdl. Mitteilung des Stadtarchivs Augsburg); desselben Porträt eines Malers von 1626 stellt offensichtlich einen Bildnismaler oder -stecher dar (im präsentierten Bildnis sicher nicht Maximilian I. von Bayern), was auf den 1625 verstorbenen Rottenhammer nicht recht passen will.

Umfeld des Neubaus

Die ersterwähnte, die Umstände des Rathausbaus illustrierende Gruppe von Exponaten teilte sich mit den großen Baumodellen in eines der Fürstenzimmer. In einer Architekturausstellung war die Darstellung des handwerklichen und ökonomischen Hintergrundes eine an sich begrüßenswerte Neuerung, in diesem Fall zusätzlich gerechtfertigt durch die erklärte Bestimmung des Bauvorhabens „*patriae ornameto atque sublevandae opificum penuriae*“. Mögen die Stadtväter einst das Gewicht dieser beiden Gründe anders empfunden haben als die Ausstellungsmacher heute und möchten sie die Ernsthaftigkeit belächelt haben, mit der das städtische Verschönerungsprogramm nur als Maßnahme zur Stützung der Baubranche betrachtet wurde, so hätte man hier doch transparent machen können, welche gewaltige Leistung der Neubau allein schon in organisatorischer Hinsicht darstellte. Leider blieb dieser Teil der schwächste der Ausstellung, obwohl hier nicht die wenigste Mühe investiert war: Angesichts der thematischen und räumlichen Zersplitterung, vor allem aber der fast völlig fehlenden inhaltlichen Aufbereitung und mangelhafter Beschriftung dürfte kaum ein Besucher die ausgestellten Dokumente verstanden haben. Hier ist man weit hinter dem derzeitigen Stand sozialhistorischer Demonstrationsmöglichkeiten zurückgeblieben. Auch mit den dreidimensionalen Objekten, welche die Abfolge der Archivalien auflockern sollten (aber im falschen Raum standen), hat man keine glückliche Hand gehabt. Das Modell einer doppelläufigen Wendeltreppe Kat. Nr. 139 ist kein „Beispiel für die Qualität und das Können des Augsburger Handwerks des 17. Jahrhunderts“ und erst recht kein Gesellenstück,

sondern eins der Schaustücke des Stadtbrunnenmeisters Caspar Walter aus der Mitte des 18. Jahrhunderts; das Modell einer Schneckenwinde Kat. Nr. 197 dürfte kaum für eine Baustelle, vielmehr für einen Dachspeicher bestimmt gewesen sein; eine Ramme wie Kat. Nr. 200 für Pfahlgründungen und den Wasserbau wurde beim Rathausbau nicht verwendet; von den gezeigten Instrumenten des Architekten, mit denen die „Reliquien“ des Elias Holl gestreckt wurden, ist weder der Universalzirkel Kat. Nr. 157 noch das Lot Kat. Nr. 158 (doch wohl zum Ausrichten eines Instruments!) repräsentativ. Inhaltliche Bedenken hat Rez. v. a. gegen die aus einer Vermutung Bernd Roecks zur Gewißheit verfestigte Aussage, Holl habe als eine Art „angestellter Unternehmer“ im Rahmen seines Vertragsverhältnisses „frei wirtschaften“ und damit „beträchtliche Gewinne“ erzielen können (Kat. Nr. 168); die Bestallungsurkunde scheint eher das Gegenteil auszusagen. — Für die Frage „Holl und das Rathaus“ war der Ertrag dieser Abteilung gering.

Holl „Architekt“ von Zeug- und Siegelhaus?

Auf die der Architektur des Rathausneubaus gewidmete Abteilung durfte man angesichts des Ausstellungstitels gewiß die größten Erwartungen richten. In ihr wurden v. a. Entwürfe und Modelle der Hollschen Bauten aus städtischem Besitz präsentiert. Bei der Auswahl der Exponate standen die Veranstalter offenbar weitgehend im Bann der kürzlich von dem mitverantwortlichen Historiker Bernd Roeck wieder aufgerührten Frage nach der künstlerischen Verantwortung des Stadtwerkmeisters für die äußere Erscheinung von Zeug- und Siegelhaus, in der man seit langem eine Leistung des Joseph Heintz erkannt hat. Über den Versuch der Rekonstruktion der mutmaßlichen Architekturkenntnisse Holls wurde dafür ein neuer Lösungsweg gesucht. Im Katalog hat dieser zu durchaus bedenkenswerten Studien geführt — namentlich zum Ansatz von Hanno-Walter Kruft, durch Untersuchungen der italienischen Vorbilder für die „Holl-Architektur“ den gestalterischen Anteil Holls einzugrenzen —, doch wurde dergleichen in der Ausstellung nicht transparent. Das Auslegen von Architekturtraktaten, um Holl „im Zusammenhang der zeitgenössischen Architekturtheorie“ darzustellen, oder die Konfrontation mit dem Zeitgenossen Heinrich Schickhardt vermochte wohl die prinzipiell vorhandenen Bildungsmöglichkeiten aufzuzeigen, doch keinen Beweis für die Bildung Holls zu führen. Man fragt sich im Nachhinein, ob man den Stadtwerkmeister mit der Frage nach dem Architekten nicht von einer allzu hohen Warte aus betrachtet hat. Man fragt sich weiterhin nach Abwägung aller Argumente *pro* und *contra* Holl bzw. Heintz, wozu Ausstellung und Kolloquium (vgl. hier Beitrag Diemer) Gelegenheit boten, ob man diese Kontroverse nicht bereits im Vorfeld der Ausstellung hätte abtun können. Immerhin gibt es für den entscheidenden Anteil des Joseph Heintz die bislang falsch transkribierte eigene Aussage Holls zum Siegelhaus: „...ist außen rings herumb mit seinen Colonen Jonica, an den vier Eckhen geziert...dise Zier hatt ein mahler Joseph Heintz angegeben, war bei herren Welser wol daran, hätt die Auser Fisier gemacht...“ (älteste Abschrift der sog. Hauschronik Holls, Staats-

und Stadtbibliothek Augsburg, 4° Cod. Aug. 82, fol. 20 v; von Roeck schon 1983 als zuverlässigste Handschrift bezeichnet). In Kenntnis dieser Quelle hat übrigens der Augsburger Historiker Paul von Stetten d. J. schon 1765 und 1779 das Siegelhaus mit Heintz verbunden; die Feststellungen von Ingeborg Albrecht (*Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 12, 1937, S. 101—136) waren insofern nicht so umwälzend, wie es bei Roeck erscheint. Was Roeck jetzt in seinem Katalogbeitrag vorführt, ist dementsprechend nicht mehr als ein Rückzugsgefecht: Holl gilt dort nur noch als „gemeinsamer Nenner“ (was immer man sich darunter vorstellen mag) des planenden Kollektivs der Mitspracheberechtigten.

Daß dieser „gemeinsame Nenner“ doch wohl eher die kleinste gemeinsame Größe gewesen ist, dafür spricht eine Roeck (ebenso wie der älteren Forschung) offenbar entgangene Quelle, die parallel zu dem von ihm als Hauptargument für die Entwurfstätigkeit Holls benutzten Gesuch von 1608 die Selbsteinschätzung des Stadtwerkmeisters vor dem Rathausbau hätte beleuchten können: eine in Abschrift des späten 18. Jahrhunderts überlieferte Aufstellung vom 25. November 1614 „Verzeichnis der Gebeid, So ich in 14 Jaren Meinen Gn: Herren und gemainer Statt alhir zu Augspurg, ausser und inner der Statt durch Gotteß Gnadt gebaut, und vollendet habe“ (Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 2° Cod. Aug. 23). Inhaltlich entspricht das Dokument weitgehend der in Holls „Hauschronik“ vor dem Bericht über den Rathausbau gegebenen Liste der städtischen Bauwerke (es könnte als Vorlage für diesen Abschnitt gedient haben), und auch die Einstellung zum Bau ist dieselbe. Der Verfasser argumentiert mit den Dimensionen und der technischen Ausführung, und selbst bei den raren Äußerungen über Erscheinung und Zier dominiert der materielle Aspekt, so beim Zeughaus: „Der vorder Schiessen mit einer schönen braunmarmorsteine Porten mit gossen Bilder ziert und die gantz facciata mit schöner Baukunst zierlich auffgefiert“. Von Entwurfstätigkeit ist in diesem Text ebensowenig die Rede wie in der „Hauschronik“, und dies verdient um so mehr festgehalten zu werden, als Holl mit dem Schriftsatz die Überhäufung mit Arbeit beklagt und offenbar auf Entlastung hinzielt (vielleicht hat man ihm daraufhin für den Rathausbau den Zimmermann Hans Müller als Werkmeister beigegeben). Hier spricht nicht der Architekt, sondern der mit Neu- und Umbauten und zahllosen Reparaturen vollbeschäftigte Maurermeister.

Zur Planungsgeschichte des „Baus auf dem Perlach“ (Loggia)

Daß Heintz und auch Kager mehr gewesen sind als bloße künstlerische Berater des für die ästhetische Seite seiner Bauten letztendlich doch verantwortlichen Stadtwerkmeisters, wozu Roeck sie 1983 hat reduzieren wollen, hätte eigentlich schon das Loggienprojekt am Perlach zeigen können, welches in der Ausstellung irreführend mit dem sog. „Neuen Bau“ gleichgesetzt wird. Roeck (Elias Holl, Architekt einer europäischen Stadt, Regensburg 1985; S. 179) weist den beiden dafür bestimmten Modellen wegen ihrer „italienischen“ Formensprache und der dafür notwendigen reichlichen Verwendung von Haustein eine Sonderstellung in der Archi-

tektur der „Holl-Epoche“ zu. Dabei berechtigt nichts zu dem Schluß, daß der Planungsverlauf hier prinzipiell anders abgelaufen sei als bei anderen, ästhetisch bedeutsamen Bauvorhaben der vergangenen Jahre: Holl war, wie die beiden Dachrisse im Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig und ein Kostenvoranschlag von seiner Hand zeigen, an der technischen Planung beteiligt, wogegen die Architekturformen nach allgemeiner Ansicht von einem anderen angegeben wurden. Beide Modelle wurden in der Ausstellung, dem Vorschlag Jürgen Zimmers folgend, auf Heintz zurückgeführt und neu datiert (Kat. Nr. 218 f.); festgehalten wurde an der von Rudolf Pfister geäußerten Auffassung, sie gehörten nicht in die Planungsgeschichte des Rathauses (Die Augsburger Rathaus-Modelle des Elias Holl, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 12, 1937, S. 85—100). Gegen diesen Neuanfang lassen sich aber gewichtige Gründe ins Feld führen. Um der Bedeutung des Projektes im Vorfeld des Rathausneubaus willen sei gestattet, den Gang der Forschung kurz zu rekapitulieren.

Bereits Pfister hat klar gesehen, daß zwischen dem achtachsigen — dem sog. „2. italienischen Modell“ (Abb. 1a) — und Holls auf 1607 datierten Dachwerkrissen in Braunschweig ein innerer Zusammenhang besteht. Folgerichtig hatte Lieb dieses Modell 1946 mit dem Datum 1607, das dreiachsige sog. „palladianische“ (Abb. 1b) mit dem Datum 1611 ausgestellt: Mit Ingeborg Albrecht galt ihm als Erfinder des ersteren Heintz, als der des letzteren Kager, für den 1611 eine Zahlung belegt ist. 1955 meint Lieb (in: *Augusta 955—1955*, München 1959, S. 236) freilich das Datum des ersteren Modells korrigieren zu müssen: um von ihm nachgewiesene Zahlungen für Modelle von 1607 und 1609 sowie für Transporte von Augsburg nach Prag und *vice versa* mit dem Modellbestand korrelieren zu können, postulierte er, das Modell von 1607 sei 1609 als Arbeitsgrundlage für Heintz nach Prag gesandt worden und dort zurückgeblieben, als Heintz das von ihm entworfene Modell nach Augsburg liefern ließ. Das dreiachsige Modell sei also erst 1609 entstanden; die Identität der Dachwerkskonstruktion sei aus der Anlehnung Heintz' an das Zimmerwerk seiner Vorlage zu erklären. Von Knorre hat 1968 Liebs Deutung akzeptiert, trotz der reichlich gewaltsamen Prämisse — man hätte Heintz gewiß auf geeignetere Weise über die eigenen Wünsche und die örtlichen Voraussetzungen informieren können als durch die Übersendung eines verworfenen Modells; angesichts der Transportkosten wäre auch nach dessen Dimensionen zu fragen. Mittlerweile hat Zimmer aus stilistischen Gründen (und ungeachtet der in der älteren Literatur scharf herausgearbeiteten stilistischen Divergenz zwischen beiden Modellen) auch das bisher Kager zugeteilte dreiachsige Modell für Heintz reklamiert. Hieraus hat man nun den radikalen Schluß gezogen, gegen Lieb das bisher als „Kager 1611“ geltende dreiachsige Modell auf „Heintz 1607“ umzutaufen, das achtachsige als „Heintz 1609“ zu belassen und die Zahlung an Kager von 1611 auf den Entwurf für den dann realisierten „Neuen Bau“ zu beziehen — die Reihenfolge der Modelle in Anschluß an eine bereits von Pfister formulierte Vermutung mithin umzudrehen.

Übersehen hat man dabei freilich die Braunschweiger Dachrisse von 1607, die offensichtlich nicht mit dem dreiachsigen, sondern mit dem achtachsigen Modell

zusammengehören; sie verbieten die nun vorgeschlagene Abfolge. Sonderbarerweise haben die Bearbeiter auch nicht die Konsequenzen aus dem (zitierten) Katalogbeitrag von Bernd Vollmar über die Dachwerke Holls gezogen. Aus der Beobachtung der Holzverbindungen kommt Vollmar zu dem wichtigen Schluß, es handle sich bei den Braunschweiger Rissen nicht um aus dem Modell abgeleitete Umzeichnungen für den Zimmermann, sondern um maßgleiche Vorlagen für den Modellschreiner, und damit zur richtigen Reihenfolge der Modelle. Es kann somit keinen vernünftigen Zweifel an der alten Datierung des achtachsigen Modells auf 1607 geben; an seiner Vorbereitung — nach unbekanntem Vorgaben — ist Elias Holl beteiligt gewesen. Ebenso wenig ist an Zimmers überzeugender Zuschreibung des dreiachsigen Entwurfs an Heintz zu zweifeln, der demzufolge mit dem 1609 aus Prag übersandten Modell zu identifizieren sein wird. Andererseits wird man aus denselben Gründen Heintz als Autor des achtachsigen Modells ablehnen müssen. Wofür Kager 1611 bezahlt worden ist, bleibt offen. Man mag ihm den Entwurf des 1614 realisierten „Neuen Baus“ zuteilen, doch fehlt dafür jeder Anhalt, da es sich bei der als Arbeit Kagers geltenden Zeichnung der Fassade (Kat. Nr. 243) offensichtlich *nicht* um einen Riß handelt. Der Wortlaut des Eintrags von 1611, „belangend des Kagers Visier zu der Loggia bei der Alten Metzgi“, spricht sogar gegen diese Gleichsetzung, da der „Neue Bau“ eben keine Loggia mehr enthält und die Loggienplanung für diese Stelle seit 1610 *ad acta* gelegt gewesen sein dürfte. Die Formulierung klingt nach Gnadenerweis: Könnte Kager nicht verspätet für das Modell von 1607 abgefunden worden sein, dessen Unterschiede zum nachfolgenden Albrecht herausgearbeitet hat und dessen regelgerechte, höchst unpersönliche Formsprache nicht mehr verrät als jenes Maß an Beherrschung der Säulenordnungen, das für einen Historienmaler zum Handwerk gehört? Im übrigen muß man sich wohl vor dem Kurzschluß hüten, es habe über die in den Modellen dokumentierten hinaus keine weiteren Planungsstufen dieses Bauvorhabens gegeben. Der leider für die Ausstellung nicht ausgewertete, undatierte „Überschlag zum Bau auf dem Perlach“ ist nicht so leicht, wie Roeck (1985, S. 180) gemeint hat, auf den dreiachsigen Entwurf zu beziehen. Der veranschlagte „Abriß“ war zwar dreigeschossig wie dieser, doch geht die Aufstellung der Steinmetzkosten, wie eine einfache Rechnung zeigt, von je 20 Einheiten korinthischer und kompositer Ordnung in den beiden Hauptgeschossen aus: dies läßt sich wohl mit den 20 Interkolumnien des achtachsigen, nicht aber mit der Gliederung des dreiachsigen Modells zusammenbringen. Der Überschlag könnte also eine Stufe zwischen beiden Entwürfen belegen, in der die frühere Lösung aus Gründen des Raumprogramms eine Attika aufgesetzt erhielt.

Die Planung für den „Bau auf dem Perlach“ ist bisher fast ausschließlich unter urbanistischen und stilistischen Gesichtspunkten betrachtet worden. Nach der Funktion dieses aufwendigen Bauwerks hat man seit Pfisters Charakterisierung als „einer rein repräsentativen Zwecken dienenden Stadthalle, einer städtischen Loggia ..., wie sie für Oberitalien charakteristisch ist“, nicht mehr gefragt. Dabei genügt ein Blick auf die Vergleichsbeispiele auf der venezianischen Terraferma — die Log-

gia del Consiglio in Verona, die sog. Loggia della Gran Guardia in Padua oder auch die Loggia in Brescia —, um zu sehen, daß es sich hier um Kommunalbauten handelt, deren stets saalartiges Obergeschoß den Versammlungen des Stadtrates diene. Zweifelsohne war mit der Übernahme des Bautyps in Augsburg auch eine funktionale Anlehnung verknüpft. D. h., die Stadt erwog im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts noch nicht den Neubau ihres Rathauses, sondern einen Entlastungsbau mit einem repräsentativen Ratssaal, über dem — trifft unsere Deutung des „Überschlags“ zu — in einer späteren Planungsphase noch vier Verwaltungsräume vorgesehen wurden. Auch in den Dimensionen wollte man dabei im gewohnten Rahmen bleiben: der „Bau auf dem Perlach“ war mit den Außenmaßen 80×58 Fuß veranschlagt, der Saal im Rathausumbauentwurf von 1610 mit 88×53 . — Gewiß nicht in den Kontext der Loggienplanung, wie Roeck (1983, Abb. 14) vermutet hat, gehört der interessante Aufriß einer Fassadenachse korinthischer Ordnung, der in der Diskussion völlig übergangen worden ist und in der Ausstellung nur außer Katalog zu sehen war. Wegen der Dimensionen wird man hier an einen Sakralbau denken müssen.

Es ist unbekannt, was dieses Projekt zum Scheitern gebracht hat. Der „schöne neue Bau“, den Holl 1614 an seiner Stelle errichtete, hat mit der ursprünglichen Planung nur die Sekundärfunktion als Hintergrund für den Augustusbrunnen gemein: Statt des Saalbaus ein Zinshaus, nur noch halb so tief, anstelle der offenen Loggia Läden. Angebahnt wurde die Umstellung wohl schon vor dem Eintreffen des Heintzschens Loggiamodels aus Prag. Denn im April 1609 erhielt Holl jenen Auftrag zur Umbauplanung des Alten Rathauses, der die Errichtung des „Baus auf dem Perlach“ gewissermaßen obsolet machte: „das Rathaus wie es jetzt ist in ein aufgesetzt Visier zu bringen und nachzudenken, ob man nicht anstatt der Läden darunter möchte ein Loggia machen“.

Für die immer wieder diskutierte „Stadterneuerung“ Augsburgs im frühen 17. Jahrhundert ist nicht ohne Interesse, daß die Auslagerung der Verkaufsstände im Erdgeschoß des Alten Rathauses von langer Hand betrieben worden war — die Kürschner kamen 1602 ins Beckenhaus, die Lodweber 1609 in die neue Metzgi, wohin ihnen 1610 die bisher im Tanzhaus untergebrachten Gerber folgten. 1605 war mit der Errichtung des Leihhauses auch die Pfandkammer im Rathaus funktionslos geworden; die freigewordenen Flächen boten sich zur Umgestaltung an. Als „Loggia“ wird nun im Kostenvoranschlag von 1614 das gewölbte Untere Flez des Neuen Rathauses bezeichnet, dessen Funktion Bernhard Heypold 1620 durchaus analog der Bestimmung italienischer Loggien beschreibt. So drängt sich der Schluß auf, der Rat habe 1609 erwogen, einen Teil der Funktionen des geplanten Neubaus im vorhandenen Rathaus unterzubringen, und er habe die Planung dem Stadtwerkmeister übertragen, weil die zu erwartenden technischen Probleme sicher schwerer wogen als die ästhetischen. Das Aufmaß des Alten Rathauses vom Dezember 1609 und der Umbauentwurf vom Januar 1610 (*Abb. 2b*) dienen u. E., entgegen der Auffassung von Knorres und der Katalogbearbeiter, der Erfüllung dieses Planungsauftrages.

Zum Ausgangspunkt der Neubauplanung

Mit der Planungsgeschichte des Neuen Rathauses kam die Ausstellung mithin zu dem Punkt, von dem die Frage nach dem eigenen Stil des Augsburger Stadtwerkmeisters notwendig ausgehen muß. Wer aber nun den Auftritt des Baukünstlers Elias Holl erwartete, sah sich enttäuscht; die Bearbeiter äußerten sich mit erstaunlicher Zurückhaltung über Holls Anteil an der Planung.

Die von ihnen vorgeschlagene Abfolge der Projekte führt zwar zu dem für die Planer gewiß schmeichelhaften Schluß: „Der Rathausbau resultiert damit aus keiner ursprünglich vorhandenen Planungsidee, sondern wurde schrittweise erarbeitet. Damit erübrigt sich die Suche nach konkreten Vorbildern für die Gesamtdisposition des Rathauses ...“, doch tut sie Holl sicher keinen Gefallen. Indem die Bearbeiter nämlich die Umbauplanung zu einer Episode im Vorfeld des Neubaus reduzieren und das sog. „venezianische Modell“ vor den sog. „römischen Palast-Entwurf“ setzen, erklären sie jenes Dreiflügel-Projekt zum Ausgangspunkt des Entwicklungsprozesses, mithin *implicite* zu Holls ursprünglichem Gestaltungsvorschlag. Denn nach Holls eigenen Angaben hatte er ja 1614 vom Stadtpfleger den Auftrag erhalten, „ein Visier und Abriß zu machen“. Die gestalterischen Fähigkeiten des Stadtwerkmeisters erscheinen damit in keinem günstigen Licht, denn das „venezianische Modell“ ist unbestritten der schwächste aller faßbaren Vorschläge zum Neubau (*Abb. 3b—5b*). Seine unrealistischen Dimensionen und die Schwierigkeiten mit der Anlage des Hofes haben mehrfach zu Zweifeln Anlaß gegeben, ob er überhaupt in die Reihe der Rathaus-Entwürfe gehöre. Zuletzt hatte Roeck (1985, S. 189 f.) den Entwurf als reinen Verwaltungsbau neben dem Alten Rathaus deuten und ihn am Fuße des Perlachberges ansiedeln wollen. Zu Recht weist der Katalog dagegen (vor Kat. Nr. 261) auf die Verbindung administrativer und repräsentativer Funktionen hin und ordnet das „venezianische Modell“ wieder in die Reihe der ernsthaft erwogenen Neubauprojekte ein. Um so auffälliger ist die offenbare Lieblosigkeit der Planung: die mangelhafte Kommunikation zwischen den Flügeln, die Raumverschwendung in den Flezen, die ungeschickte Anlage der Treppen. Auch bei der unbeholfenen Fassade ist zu fragen, ob sich der Stadtwerkmeister, die Loggiamodelle vor Augen, mit dergleichen vor die Bauherren gewagt hätte. Daher ist die Frage, ob wir es hier mit einem Werk Holls oder mit dem umgezeichneten Entwurf eines Dritten zu tun haben, keine „reine Spekulation“ (Kat. Nr. 221), sondern von zentraler Bedeutung für die Einschätzung der gestalterischen Potenz des Bau-meisters.

Anlaß zu dieser Einordnung des „venezianischen Modells“ gab offenbar die Erkenntnis der engen Zusammengehörigkeit aller übrigen Entwürfe: Zutreffend wurde gesehen, daß bereits der „römische Palast-Entwurf“ (*Abb. 3a*) den blockhaften Baukörper voraussetzt (auch wenn die Rekonstruktion eines teilweise verlorenen Modells mit Vorbehalt zu betrachten ist, vgl. Text von Kat. Nr. 217), dessen Distribution bereits die endgültige gewesen sein dürfte (Kat. Nr. 265). (Nur aus dem Zwang zu einer geraden Achsenzahl an der Fassade — wie sie sich im Blockgrundriß aus der paarweisen Zuordnung der Fenster zu den drei Schiffen der Fleze

ergibt — ist jedenfalls der sehr ungewöhnliche paarweise Wechsel der Fensterverdachungen zu erklären. Fensterhöhen und Lage der Mezzanine deuten darauf, daß auch die Abfolge der Geschosse mit dem oberliegenden Saal bereits fixiert war. Der diesem Projekt zugeordnete Seitenriß, Kat. Nr. 266, kann nicht als Argument herangezogen werden, da er — trotz der summarischen Dachangabe — aufgrund der Fensterformen des Treppenhauses in eine spätere Planungsphase gehört.)

Gerade die offensichtliche Konstanz der Distribution hätte Anlaß sein können, sich mit dem in der Ausstellung vernachlässigten Umbauentwurf von 1610 auseinanderzusetzen, von dem E. von Knorre gemeint hat, aus ihm ergäben sich logisch alle späteren Entwürfe mit Ausnahme des „venezianischen“ (Kat. *Augsburger Barock* Nr. 26). Eine genauere Untersuchung des der Planung zugrundeliegenden Raumprogramms hätte einige Argumente für diese Auffassung finden können. Der Vergleich der Raumbezeichnungen des Umbauentwurfs mit denen des Alten wie des Neuen Rathauses zeigt nämlich, daß alle für die Funktion der Stadtverwaltung notwendigen Räume im Erd- und 1. Obergeschoß liegen. Wozu wären dann die beiden weiteren Geschosse nötig gewesen, um die Holl das Bauvolumen vermehren wollte? Wir vermuten, daß bereits hier anstelle der einen Fürstentube im obersten Geschosß des Alten Rathauses hinreichende Räumlichkeiten für die Bedürfnisse der Reichstage geschaffen werden sollten, während derer die Behörden bisher aus ihren Amtsstuben vertrieben und damit in ihrer Funktion behindert worden waren. Für die drei Kollegien der Reichsstände waren mindestens drei Beratungszimmer nötig (für das stark besetzte Fürstenkollegium ggf. zwei Räume), dazu ein Saal für die gemeinsamen Sitzungen. In den Umbauplänen von 1610 fehlen zwar die beiden Obergeschosse, doch kann sich deren Aufteilung schon aus statischen Gründen nicht allzuweit von der des 1. Obergeschosses entfernt haben. Für die Vermutung, daß die Raumverteilung in den Geschossen jener des Neubaus schon weitgehend entsprach, spricht nicht nur die Stockwerksaufteilung durch Gesimse an der Fassade — sie ordnet das Mezzanin dem 2. Obergeschoß zu —, sondern auch eine auffällige Inkonsequenz der Raumbenennung in den Grundrissen: Im Plan des 1. Obergeschosses ist der umgestaltete gotische Saal zwar als „Großer Saal“ eingetragen, doch widerspricht dem die Angabe im Erdgeschoß, über der „Tenne“ (= Unterem Flez) läge ein „ober flez“.

Auch die Distribution des Rathauses ist ohne Mühe aus Gedanken zu entwickeln, die bereits im Umbauentwurf zu finden sind: dem quer zur Front gelagerten, hier noch seitlich belichteten Saalraum und der Anordnung der Amtsstuben zu seiten eines einzigen Flezes. Der entscheidende Schritt darüber hinaus liegt in der Anordnung von Flezen und Saal in der Gebäudemitte senkrecht zur Fassade, jener in der zeitgenössischen deutschen Architektur zumindest für den Saal singulären Lösung. Wir meinen, daß Holl diese Lösung im Sinn hatte, als er sich 1614 für die Errichtung eines „schönen neuen, wohl proportionierten“, eines „bequem gebauten“ Rathauses anbot, und daß er sie nicht erst in der Diskussion mit den zuständigen Gremien fand (vgl. *Abb. 6b und 7b—8b*). Sie läßt sich auch nicht einfach mittels Drehung des Saales um 90° aus dem „venezianischen Modell“ herleiten, da sich

hierbei für den Saal grundlegend andere Belichtungsverhältnisse ergeben. Für die ausgeführte Lösung wird anderswo im Katalog zu Recht auf das Vorbild des venezianischen Palastbaus verwiesen (Text vor Kat. Nr. 76; hinzuweisen wäre für die Anordnung der Fleze auch auf kleinere deutsche Schloßbauten wie Vohenstrauß oder Erbach bei Ulm, deren Erschließung durch eine mittlere Diele in gesamter Bautiefe erfolgt): Wenn irgendwo in der Rathausplanung, so scheint hier und in der geschickten Verteilung der Mezzanine ein späterer Reflex der Venedig-Reise Holls auf. Im Gegensatz zu dieser Distribution im Pörtego-Schema verwendet das wohl nicht umsonst an Schloß Kirchheim von Osten erinnernde „venezianische Modell“ die herkömmliche deutsche Saalform — den von beiden Langseiten her belichteten, eineinhalbgeschossigen Raum im 1. Obergeschoß — und scheint wie dazu geschaffen, die daraus resultierenden Schwierigkeiten in Dimensionen, Stockwerksteilung und Kommunikation zwischen den Flügeln zu demonstrieren. Anlaß für seine Anfertigung mögen Bedenken der Gesprächspartner Holls gegen eine spärliche Belichtung verheißende „venezianische“ Anordnung des Saales mittig im Baublock gewesen sein. (Im übrigen bietet auch die Fensterteilung des „siebenachsigen“ Grundrisses Kat. Nr. 263 kein Argument für die Herleitung aus dem „venezianischen Modell“, da dessen Saalfenster wegen der Geschoßhöhe nicht Vorbilder für die zweigeteilten Fenster der Stuben gewesen sein können; der Aufriß muß in Art der Fassade des St. Anna-Gymnasiums ergänzt werden.)

Zur Entwicklung der Dachform

Die früh gefundene Perfektion des Grundrisses, den wir für Holls eigenste Leistung am Rathaus halten, steht in sonderbarem Gegensatz zur Trockenheit der ersten Fassadenentwürfe.

So leicht man sich auf die im März 1614 doch wohl fixierte Aufteilung des Baublocks unter dem Hauptgesims geeinigt haben muß, so schwer ist offenbar die Findung der Dachsilhouette und die Ausarbeitung der Fassaden im Detail gefallen; gerade in diesem Prozeß werden die Grenzen der architektonischen Fähigkeiten des Stadtwerkmeisters offenbar. Daß Holls anfängliche Vorschläge den Erwartungen des Rates nicht entsprachen, spricht er selbst offen aus: „Ich machte gleich etliche Visieren, bis daß dieser, wie jetzt ist, meinen Herren gefallen hat“. Holls Darstellung des „Genehmigungsverfahrens“ zufolge muß die Entscheidung für den Neubau vor dem Baubeginn am Perlachtum (10. Nov. 1614) gefallen sein, doch noch drei Tage später war er erst im Planungsstadium des Dreiegelentwurfs Kat. 268, hatte mithin weder die Dachkreuzidee noch die Risalitbildung der Fassade entwickelt (der Mittelrisalit ist im Dreiegelentwurf mit anderer Tinte nachträglich eingetragen, da die Achsdistanzen auf ihn keine Rücksicht nehmen).

Nach herkömmlicher Annahme löste das Dachkreuz die in der Silhouette des Alten Rathauses vorgezeichnete Dreiegebüllösung ab. Von Knorre sah in ihm einen Geniestreich, mit dem Holl den formalen Schwächen seines dreiegeligen Kastenbaus abhalf. Nun wird dagegen die Auffassung gesetzt, das Dachkreuz sei bereits

vor der Dreigiebellösung diskutiert worden (Kat. Nr. 267 f.). Herausgelesen wird dies aus dem Kostenvoranschlag von 1614, der den Baublock entsprechend dem Unterbau des Dreigiebelmodells beschreibt, für die Dachzone aber bei *drei* Giebeln *vier* Dachstühle angibt: Da der Bearbeiter sich darauf keinen Vers machen kann, postuliert er einen Abschreibfehler und setzt *vier* Giebel und *drei* Dachstühle. Abgesehen von der Monstrosität eines Kreuzdaches *ohne* die beiden Zwischengeschosse gibt die in einzelnen Punkten bessere Lesarten bietende, mutmaßliche Vorlage für das nur in einer Abschrift des endenden 18. Jahrhunderts ausgestellte Dokument (Kat. Nr. 267) dieselben Zahlen (Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 2° Cod. Aug. 455; frdl. Hinweis von J. Zimmer). U. E. kann kein Zweifel daran bestehen, daß im Kostenanschlag wirklich eine Dreigiebellösung beschrieben ist; der vierte Stuhl mag geplant gewesen sein, um die Rinnen zwischen den parallelen Dächern zu verkürzen. Das Dreigiebelmodell gibt ja auch nur an der Front gemauerte Giebel an und vernachlässigt die Rückseite. Es gibt somit keinen triftigen Grund zum Abgehen von der herkömmlichen Reihenfolge der Dachlösungen.

Für den Übergang von der Dreigiebel- zur Dachkreuzlösung mögen aber statt allgemeiner Bestrebungen zur Verbesserung der Massenerscheinung oder der gewünschten Anlehnung an Cesarianos Basilika-Rekonstruktion wiederum praktische Gründe den Ausschlag gegeben haben, auf die auch Bruno Bushart hinweist (Katalogbeitrag, S. 96): Mit dem Einschub der beiden Halbgchosse wurde bekanntlich nicht nur eine (schon im Alten Rathaus vorhandene) Rüstkammer, sondern auch eine Fensterreihe für den bislang nur eineinhalbgeschossigen Saal hinzugewonnen. Mit den seitlichen Dächern war diese Lösung schwer zu vereinbaren, hingegen forderte sie um der Zugänge willen die Hochführung der Treppenhäuser: Das Dachkreuz zwischen den Altanen ergab sich so fast von selbst. Als *movens* für diese Maßnahme darf man wiederum die problematische Belichtung des Saales vermuten, über dessen Gestaltung mit fortschreitender Planung zu befinden war. Die zusätzlichen Lichtquellen stellen sich im Inneren nun nicht als Geschoß dar, sondern sind zwischen den Konsolen des Kranzgesimses sozusagen neutralisiert. Eine solche Anordnung hatte Holl wohl im „römischen Palastentwurf“ vorgeschlagen, doch im Innenraum ist sie sehr ungewöhnlich. In Vasaris Decke des unter ähnlichen Belichtungsverhältnissen leidenden Salone dei Cinquecento im Palazzo Vecchio zu Florenz ist sie aber so genau vorgezeichnet, daß zu fragen ist, ob der Vorschlag nicht von einem dieses Gebäudes kundigen Gesprächspartner Holls stammt. Am ehesten wäre hier an Mathias Kager zu denken, der für die Gestaltung des Goldenen Saales verantwortlich gewesen zu sein scheint (Hinweise auf Entwurfstätigkeit Holls für den Saal hat auch die Ausstellung nicht beibringen können).

Holl und Kager

Interessanterweise hat Roeck, der Apologet Holls gegen Heintz, in seiner Holl-Monographie bereits angeregt, Kager eine wichtige Rolle bei der Fassadengestaltung der „Holl-Architektur“, zumal des Rathauses zuzuerkennen (1985, S. 103 und 212 Anm. 39), dem eben wieder zum Künstler geschlagenen Werkmeister also einen

entschiedenen Teil seiner Bauten abzuerkennen. Trotz solcher Anregungen war dem gewichtigen Problem „Holl oder Kager?“ in der Ausstellung nicht die gebührende Aufmerksamkeit gewidmet. Daß der Stadtmaler für Bauten des Stadtwerkmeisters Entwürfe geliefert hat, ist ja durch Hainhofers Aussage belegt. Auf dem früher Heintz zugeschriebenen, jetzt offenbar eher mit Kager verbundenen Halbriß zur Metzsig (Kat. Nr. 240) hat Roeck verso den Vermerk „Beccaria Josepho et Kager“ bemerkt, ein handgreifliches Indiz für die Mitwirkung der beiden Maler. Über den Kager zugewiesenen Entwurf zum Kaufhaus (leider nicht ausgestellt; vgl. Kat. *Augsburger Barock* Nr. 37) hinaus hätte man weitere Arbeiten berücksichtigen müssen, z. B. die Entwürfe für Innenarchitekturen (Kat. Nr. 75 und 295). Durchaus erfolgversprechend wäre auch der Versuch gewesen, die zahlreichen Architekturen in den Gemälden und graphischen Arbeiten Kagers auf die Formvorstellungen hin zu untersuchen. Kager bleibt damit leider über die Ausstellung hinaus der große Unsicherheitsfaktor bei der Bestimmung von Holls Eigenart.

Andererseits ist zu fragen, ob sich in den von Holl hinterlassenen Werken überhaupt ein persönlicher Stil manifestiert. Bei der Lage der Dinge ist es schon methodisch schwierig, eine eigene Formsprache des Stadtwerkmeisters zu erkennen. Holls kleinere und auswärtige Projekte, bei denen man am wenigsten mit der Beteiligung anderer Künstler rechnen muß, bezeugen seine Lernfähigkeit: Wie Zimmer bemerkt (S. 112), entstammen die verwendeten Vokabeln weitgehend dem Repertoire des Joseph Heintz; was darüber hinaus vorkommt, ist ebenfalls auf Vorlagen zurückzuführen — wie die Bänderung am Roten Tor auf Vredeman — und zeigt daher keine persönlichen Züge. Auch Heintz und Kager können gestochene Vorlagen benutzt haben, so wie für die obersten Fenster des 2. Metzigrisses (Kat. Nr. 239) offensichtlich Lafreris Stich nach Giulio Romanos Palazzo Maccarani Pate gestanden hat (L. Heydenreich und W. Lotz, *Architecture in Italy 1400—1600*, London 1974, Abb. 229) — für die Autorschaft an einem Entwurf ist mit dem Vokabular wenig zu gewinnen. Oskar Schürer hat mit Prinzipien der Syntax argumentiert und den malerischen Gliederbau Heintz' sowie die strenge Regelmäßigkeit Kagers von der Art Holls unterscheiden wollen, „die der Mauer als kraftvoller Umhüllung eines Innern das entscheidende Wort gibt, die dieser Mauer eine in ruhiger Proportion gehaltene Gliederung einprägt, die vom inneren Organismus des Baukörpers her bestimmt ist“ (*Elias Holl, der Augsburger Stadt-Werkmeister* = Deutsches Museum, Abh. u. Berichte Jg. 10, H. 1, Berlin 1938, S. 22). Was hier beobachtet ist, wäre aber besser mit verschiedenen Modi als mit Stil zu erklären, denn was für „Holl“ übrigbleibt, sind die sparsam gegliederten Bauten im Bereich der niederen Ordnungen. Wie unfruchtbar die naheliegende Festlegung Holls auf das Schema „kubischer Baukörper mit Eckquaderung und parataktisch gereihten einfachen Öffnungen“ letztlich ist, kann auch ein Blick auf die im süddeutschen Bereich nicht ganz seltenen Bauten dieser Art wie z. B. die Wiener Stallburg zeigen. Ob dergleichen als einfache Reduktion des Formenapparats oder als *exemplum* formaler Disziplin zu bewerten ist, bedarf jeweils der Klärung. Im übrigen wird der Stadtwerkmeister hier noch allzusehr als Künstler gesehen — daß er bei der Fassadengestal-

tung Vollmacht zur Einführung kostspieliger Gliederungen gehabt hätte, ist nicht anzunehmen; daß er bei wichtigen Projekten nicht ohne Rücksprache mit seinen Vorgesetzten disponieren konnte, dafür spricht u. a. der offenbar zur Vorlage bestimmte erste Riß zum Annagymnasium mit den sauber ausgeführten Alternativen der Fensteranordnung.

Weiterführen könnte wohl eine schärfere Betrachtung von Modulation und Konfiguration der Formelemente, wozu gerade die Folge der Rathausentwürfe Gelegenheit bietet. Wäre der Bau so ausgeführt worden, wie ihn das 2. Mittelgiebelmodell (Kat. Nr. 224; hier *Abb. 6a*) zeigt, so wäre sein Platz in der Architekturgeschichte wohl ein anderer. Wir können dieses Modell wegen des offenbaren Fehlens konstituierender Züge der Werkplanung zwar nicht mit der für die Stadtpfleger bestimmten Darstellung „wie es kommen werde“ identifizieren, doch verrät der Vergleich dieser Projektstufe mit dem vorangegangenen Dreigiebelentwurf (Kat. Nr. 268), hinter den es in Form und Gliederung von Obergeschossen, Giebeln und Fenstern qualitativ wieder zurückfällt, und dem der Ausführung am nächsten stehenden Riß mit dem Turmsockel (Kat. Nr. 274; hier *Abb. 7a*) deutlich die tastende Unsicherheit des Planers. Von folgerichtiger baumeisterlicher Geistesarbeit kann dabei nicht die Rede sein. Hingegen fällt auf, daß ein Großteil dessen, was die Qualität der Rathausfassade ausmacht und im Vergleich zu den früheren Stufen zugleich als stilistisch fortschrittlich, als „frühbarock“ anzusehen ist, erst in späten Planungsstadien erscheint: die Risalitbildung der Front, die geschickte Verschränkung der Fensterformen und die Eleganz ihrer Rahmung, die Verkröpfung und schließlich Doppelung der Giebel (*Abb. 2a*). Hier drängt sich der Gedanke an die Mitwirkung anderer auf.

Spiegelten sich in der Werkplanung des Rathauses allein Holls Stil und Können, so dürfte man vom letzten Bau des Stadtwerkmeisters wohl Besseres erwarten: Die Konfrontation der Alternativentwürfe für die Fassade des Hl. Geist-Spitals mit dem Rathaus hat man Holl diesmal erspart. Auch beim Spital fällt, wenn auch in geringerem Maße, der qualitative Sprung zwischen Planung und Ausführung auf. Hier läßt sich der Korrekturvorgang übrigens noch auf einer Zeichnung beobachten (Roeck 1985, Taf. 47 a): Der Ansatz des Türmchens auf dem Nordgiebel ist nachträglich mit Röteln — einem in der Hand des Baumeisters gewiß unerwarteten Material — durch eine Volute verbessert, die dann mit der Feder überzeichnet wurde.

Holls Ruhm ist begründet im Ruhm des von ihm errichteten Rathauses. Daß er für dessen Form allein verantwortlich gewesen sei, sei es als Genie mit großen Würfeln oder als beharrlich mit seinem Werk ringender Baumeister, gehört in den Bereich lokaler Mythologie. Zweifellos hat er den Grund zu den oft betonten Qualitäten des Baus gelegt — zu der Konsonanz von Innen und Außen, zu der kristallinen Konfiguration der Räume und der Ablesbarkeit der Struktur des Inneren an der Artikulation des Baukörpers —, doch ins Werk gesetzt wurden diese dank der Beharrlichkeit von Auftraggebern, die in ästhetischen Dingen hinreichend anspruchsvoll und sicher auch wohlberaten waren. Dieser Aspekt ist nicht neu. 1765 hat ihn der erste Kündler von Holls Fama, Paul von Stetten d. J., aus seiner patrizischen Sicht

formuliert: „Am meisten hat zur Verschönerung der Stadt die Obrigkeit selbst beigetragen“.

Johannes Erichsen

(Verfasser und Redaktion danken den Augsburger Städtischen Kunstsammlungen und persönlich Hannelore Müller für freundliche Unterstützung und für die Erlaubnis, die Innenansichten der Modelle abzubilden.)

Tagungen

ELIAS HOLL UND DAS AUGSBURGER RATHAUS Kolloquium im Augsburger Rathaus, 5. und 6. Juli 1985

1985 ist kein Holl-Anniversar: Elias Holl war 1573 in Augsburg geboren und 1646 dort gestorben. Daß er dennoch eine Ausstellung und ein Kolloquium, über das hier zu berichten ist, gewidmet bekam, hängt äußerlich an der von der Stadt Augsburg geschäftstüchtig proklamierten 2000-Jahr-Feier. Sachlich ist die Genese eine andere: eine kürzlich erschienene Biographie Holls von dem Augsburger Historiker Bernd Roeck (*Elias Holl, Architekt einer europäischen Stadt*, Regensburg 1985; zuvor ders.: Anmerkungen zum Werk des Elias Holl. Über den Entstehungsprozeß von Architektur im frühen 17. Jh., *Pantheon* 51, 1983, S. 221—234) hat die alte Frage, ob der Baumeister von Augsburgs Repräsentationsbauten wirklich „nur“ Techniker, Ausführer fremder Entwürfe war, wie die Kunstgeschichte seit längerem annimmt, oder nicht doch „eine Art Archimedes seiner Zeit“ (Roeck), mit neuen Argumenten wiederbelebt. Während eines Holl-Seminars der Universität Augsburg im Wintersemester 1983/84 unter Leitung von Hanno-Walter Kruft haben sich kontroverse Positionen artikuliert; die Widersprüche sind im Ausstellungskatalog (*Elias Holl und das Augsburger Rathaus*, Rathaus, 21. 6.—1. 9. 1985, Katalog: Regensburg 1985) stehengeblieben und sollen, so die Herausgeber, die Diskussion beleben. „Dem gleichen Ziel soll ein internationales Symposium dienen“ (Kat. Holl 1985, S. 4) — der Frage also, überspitzt gesagt, ob Holl überhaupt der richtige Gegenstand für eine Augsburger Jubiläumsausstellung ist.

Roeck hat es unternommen, mit einem sozialgeschichtlichen Ansatz, der freilich nicht ohne kunsthistorisches Urteil auskommt, dem Stadtbaumeister das Künstler-oeuvre zurückzugeben, wovon er in der kunsthistorischen Literatur einiges an die Maler Joseph Heintz und Mathias Kager hatte abgeben müssen. Ingeborg Albrecht (Elias Holl. Stil und Werk des „Maurmaisters“ und der Augsburger Malerarchitekten Heinz und Kager, *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 12, 1937, S.