

Das Rathaus in Schwäbisch Hall

Von Lucrezia Hartmann

I. Architektur

Die Stadt Hall ist in ein ziemlich enges Tal gebaut. Ihr Marktplatz liegt nicht etwa in der Talsohle, sondern am Hang; er senkt sich nach Westen. Bergwärts findet er eine Fortsetzung in der mächtigen Rundtreppe, die zur Kirche hinaufführt; talwärts erhält er seinen Abschluß durch das barocke Rathaus und zwei daran anschließende Gruppen von Giebelhäusern.

Vor 1728 bot sich eine andere Situation: Bis dahin stand der Stadtkirche Sankt Michael die tiefergelegene kleine St.-Jakobs-Kirche gegenüber; dazwischen lag der Kirchplatz. Unterhalb von St. Jakob stand das Rathaus an einem engen Platz. St. Jakob fiel dem verheerenden Stadtbrand von 1728 zum Opfer. An seiner Stelle wird in den folgenden Jahren das jetzige Rathaus errichtet.

Damit erhält die Stadt zum erstenmal ein echtes Zentrum. Der frühere Kirchplatz wird zum Marktplatz, an dem sich nun das Rathaus gleichberechtigt neben die Kirche stellt, die zwar die Anlage immer noch weit überragt, aber nicht mehr allein dominiert. Wie die Kirche dem religiösen, so verleiht das Rathaus dem bürgerlichen Bewußtsein endlich den adäquaten Ausdruck. Deutlicher könnte die Polarität von kirchlicher und weltlicher Macht nicht sichtbar werden.

Das politische Selbstbewußtsein, das sich hier kundtut, ist nicht neu. Die Freie Reichsstadt war sich ihrer Würde immer bewußt, doch erst jetzt gibt sie ihr sichtbare Gestalt. Unter diesem Aspekt erhält der Stadtbrand als auslösendes Ereignis sogar einen positiven Sinn.

Man muß den Rathausbau aber noch in einem anderen Zusammenhang sehen, um ihn als künstlerische Aufgabe richtig einzustufen. Er findet in einer Zeit lebhafter Bautätigkeit statt. Das bedeutendste Bauunternehmen in Württemberg ist Ludwigsburg. Neben diesem und anderen höfischen Bauten spielen die privaten und öffentlichen Bürgerbauten nur eine kleine Rolle; die meisten bleiben außerhalb der künstlerischen Entwicklung. Eine der wenigen Ausnahmen bildet die Reichsstadt Hall, die sich in dem gemäßigt-prunkvollen Bau ihres Rathauses ein Denkmal setzt, in dem sich der Ehrgeiz spiegelt, es den tonangebenden Unternehmungen gleichzutun.

Nicht nur in der Architektur des Neubaus manifestiert sich dieser stolze Anspruch, sondern auch in der Dekoration der Innenräume. Allerdings ist dort die Aufgabe längst nicht so glücklich gelöst.

Das neue Rathaus steht nicht auf einer Ebene, sondern am Hang. Seine vier Seiten sehen also ziemlich verschieden aus. Bei einem Rundgang stellen wir fest: Zum Markt hin baut sich das Gebäude aus zwei Hauptgeschossen und einem Dachgeschoß auf. Auf der Talseite schiebt sich ein ziemlich hoher Sockel unter die Hauptstockwerke. Die Marktseite ist architektonisch viel reicher ausgebildet als die Talseite. Der weite Platz vor ihr sichert ihr große Wirkungsmöglichkeit, während

die Treppen, die zu beiden Seiten des Rathauses hinabführen, und die Straße, die unten vorbeiführt, nur beschränkte Aspekte bieten können. Die Marktseite ist also wichtiger als die anderen Seiten; die dominierende Ansicht bietet sich vom Marktplatz aus.

Allein man kann diese Schauseite nicht kurzerhand als „Fassade“ bezeichnen. Das wird klar, wenn man die Seitenwände betrachtet. Denn die Bauelemente, die für die Vorderseite konstituierend sind, greifen auf die drei vorderen Fensterachsen der Seitenwände über. Die hinteren sechs Achsen zeigen dagegen die Elemente der Rückwand. Zwei verschiedene Wandformen sprengen also die Einheitlichkeit der Seitenwände. Die Zweiteilung wird dadurch betont, daß der hintere Teil dem vorderen gegenüber eingezogen ist. Dazwischengeschobene runde Treppentürmchen vermeiden jedoch ein schroffes Aufeinanderstoßen der Systeme.

Zur Fassade gehören also Teile der Seitenwände. Es handelt sich nicht einfach um eine „Schaufäche“, sondern eher um einen „Schaukörper“. Diesem schließt sich ein zweiter Baukörper an, der ihm formal und — wie sich später herausstellen wird — funktionell untergeordnet ist.

Betrachten wir zunächst den „Schaukörper“ genauer. Er hat die Breite von sieben Fensterachsen (26 m), ist dagegen nur drei Fensterachsen tief. Die Front ist keine gleichmäßig durchlaufende Wand, sondern ist deutlich in drei Abschnitte geteilt: Ein dreiachsiger, oval ausgebauchter Mittelrisalit wird von zweiachsigen Seitenflügeln eingeschlossen. Aus ihrer Fluchtlinie hervortretend, zeichnet er sich auch durch größere Höhe vor ihnen aus; im Gegensatz zu den freistehenden Mansardfenstern der seitlichen Partien stehen die Fenster seines drittes Geschosses in einer geschlossenen Wandfläche, die sich in aufsteigenden Bogen verjüngt und über der Mittelachse im flachen Bogen eines Segmentgiebels ihren Abschluß findet. Die Betonung der Mitte wird weitergeführt im Turm, der sich schlank und nach oben immer zierlicher werdend über dem Mansarddach erhebt.

Das tektonische Gerüst ist klar ersichtlich. Kolossalordnung faßt beide Hauptgeschosse zusammen. Kräftige Pilaster mit niederen, stark ausladenden Kompositkapitellen trennen deutlich den Mittelrisalit von den schmaleren Seitenpartien und betonen die Ecken. Etwas schmalere Lisenen gliedern die Wände der Seitenflügel. Die starke Betonung der Senkrechten spiegelt sich in den hohen und schmalen Fenstern. Im Mittelrisalit fehlt die große Ordnung, die die Vertikale zum beherrschenden Element der Seitenachsen macht. Der Mangel wird ausgeglichen durch die größere Höhe und mehrere senkrechte Glieder von kleinerem Format: die freistehenden Säulen vor dem Hauptportal, die den mittleren Balkon des ersten Geschosses tragen, die Pilaster, die die etwas schmaleren Seitenportale und die mittlere Balkontür rahmen, im Dachgeschoß die hohen, schmalen Pilaster, auf denen der Segmentgiebel ruht, und die niedrigen Hermenpilaster, die den Mittelrisalit begrenzen und zugleich die Fortsetzung der Kolossalpilaster bilden.

In entschiedenem Gegensatz zu diesen Vertikalen setzt sich eine kräftig durchgezogene Horizontale: das plastisch stark hervortretende, reich profilierte, gekröpfte Kranzgesims. Eine niedrige, von Balustern unterbrochene Attika über den Seitenachsen verstärkt seine Wirkung.

Zierelemente unterstützen und mildern zugleich das Kräftespiel des tektonischen Gerüsts. Ihre mannigfaltigen Formen setzen neue Akzente und verleihen dem Bauwerk seinen heiteren und repräsentativen Charakter. Dem Statuarisch-Strengen der vertikal betonten Wandgliederung antwortet die horizontal dahin-

fließende, spielerisch-gelöste Bewegung der Fenstergiebel. Ihre ganz atektonische und sich dauernd verändernde Form verrät reiche und witzige Phantasie. Ihr gekeltes, scharf akzentuiertes Profil ruft ein Spiel von Licht und Schatten hervor und verhindert einen wuchtigen Eindruck, wie ihn massiv profilierte Giebel zweifellos hervorrufen würden. Über den unteren seitlichen Fenstern ist die Form noch einigermaßen herkömmlich und zweckmäßig: Ein Segmentbogen setzt sich in zwei waagrecht abgelenkten Profilleisten fort. Die Giebel der darüberliegenden Fenster sind schon viel verspielter: Einem nach oben geöffneten, flachen Bogen sind kurze Bogenstücke angehängt. Über den oberen Türen des Mittelrisalits kehrt sich dieses Motiv um: Drei nach unten geöffnete Bogenfragmente sind hier aneinandergereiht. Über der Mitteltür tritt noch ein gesprengter Segmentgiebel dazu, der das Motiv des gekröpften Giebels über der Attika wiederaufnimmt. Ganz von jeder ursprünglichen Zweckmäßigkeit gelöst scheinen vollends die Giebel über den seitlichen Portalen: Sie stützen sich auf die einfachen Kartuschen im Scheitel der die Tür abschließenden Stichbogen, schwingen von da nach oben und rollen sich genau über den seitlichen Pilastern in Voluten ein. — Das Motiv der Voluten kehrt an den Giebeln der Dachlukarnen wieder: Hier endigen zwei aufeinander zulaufende, s-förmig geschwungene Kurven in Voluten, die sich in der Mitte über dem Fenster berühren und zusammen eine Kugel balancieren.

Diese verschiedenen Giebelformen ergeben, aneinandergereiht und zusammen gesehen, eine Bewegung, die an plätscherndes Wasser und hüpfende Wellen erinnert. Am reinsten ist sie an den obersten Giebeln sichtbar: Vom beherrschenden Rund des Mittelgiebels gleitet sie in großen Schwüngen herab und wird von den zierlich geschwungenen Volutengiebeln der Seitenflügel in tänzelndem Rhythmus weitergetragen.

Andere Dekorationsglieder dienen mehr der Repräsentation, zum Beispiel die Kartuschen mit ovalem Schild und blattartigem Rollwerk zwischen Fenstern und Fenstergiebeln; die reich ausgebildeten Kompositkapitelle der Pilaster; das plastische Emblem des Reichsadlers im Giebelfeld des Mittelrisalits.

Eine dritte Gruppe von plastischen Elementen dient weder der Dynamik noch der Repräsentation, sondern lediglich der Dekoration: Dazu gehören die Blattranken, die am Schaft der kleinen Pilaster und an den Fensterrahmen herabzrieseln scheinen; die Sohlbänke, die die Fenster der Seitenflügel miteinander verbinden; die geraden, nach unten konisch zusammenlaufenden Zierlinien, die den Eckpilastern des mittleren Giebelfeldes das Aussehen von Hermenpilastern geben; die akanthusartigen, stark vorgewölbten Blätter auf den Basen der Portalpilaster, die flacheren Blätter auf den Kämpferplatten der Kolossalpilaster und die Blattreliefs in den Kassetten des Kranzgesimses; schließlich stimmen auch die zierlichen, kunstvoll geschmiedeten Gitter der Portale, der Fensterkörbe, der geschwungenen Balkone und des zwiebel förmigen Turmhelms den Tenor der Beschwingtheit und Grazie an.

Von dieser graziösen Leichtigkeit ist am hinteren Baukörper kaum etwas zu spüren. Schon seine annähernd gleich langen Seiten machen ihn zu einem wuchtigeren Gebilde; die Rückwand zählt sieben Fensterachsen, die Seitenwand fünf, zu denen noch die des eingeschobenen Türmchens kommt. Der wesentliche Unterschied liegt jedoch in der andersartigen Wandbehandlung. Die Geschosse sind durch Gurtgesimse klar voneinander getrennt. Über einer ungegliederten unteren

Sockelzone erhebt sich eine obere aus horizontal stark betontem Quadermauerwerk, das ihre tragende und dienende Funktion charakterisiert. Dagegen sind die Wände der Hauptgeschosse glatt. Deutlich heben sich schmale Eckglieder von den Wandflächen dadurch ab, daß sie pfeilerartig hervortreten und andere Oberflächenbehandlung zeigen als die Wand selbst. In der Sockelzone sind sie glatt und von einer im Rechteck gezogenen Hohlkehle geziert, in den Obergeschossen greifen sie das rustikale Quaderwerk wieder auf. Ihre Funktion ist dieselbe wie die der Pilaster an den Ecken des Vordergebäudes: Sie begrenzen die Wand und stützen (scheinbar) Gesims und Dach.

Während im Sockel eine Reihe von liegend-ovalen Ochsenaugen, die sich an den Seitenwänden mit Türen abwechseln, ein neues Element darstellt, entsprechen die Fenster der Hauptgeschosse denen des Vordergebäudes, besitzen jedoch schlichtere Rahmen und Giebel. Die Dachgauben sind von behäbigen, etwas schwerfällig wirkenden Giebeln bedeckt, zu denen die bekrönenden Volutenakroterien nicht recht passen.

Wir haben bisher die beiden Bauteile getrennt betrachtet. Wir dürfen nicht vergessen zu fragen, wie sie formal miteinander verbunden sind und ob diese Verbindung gelungen ist. Sehr geschickt leitet das von einem glockenförmigen Dach bekrönte Treppentürmchen, das von außen nur als ein Viertelzylinder zu sehen ist, vom Vorderbau zum eingezogenen Hinterbau; da es mit Fenstern versehen ist, wird der Rhythmus der Fensteröffnungen nicht gestört. Hingegen wird die Bewegung, die im Kranzgesims zutage tritt, unterbrochen, indem das Gesims am Hintergebäude etwa einen Meter tiefer und mit anderem Profil weitergeführt ist. Der Grund dafür liegt darin, daß die Geschosse des Hintergebäudes niedriger als die des vorderen sind. Die Wandgestaltung überspielt diesen Höhenunterschied, am abgestuften Gesims und am Dach sowie an den Dachlukarnen wird er aber deutlich sichtbar.

Angesichts der formalen Trennung des Gebäudes in zwei verschiedene Teile müssen wir fragen, ob sie notwendig ist. Zunächst ist sie eine Folge der Topographie. Darüber hinaus ist sie funktionell bedingt. Wenn man nämlich den Grundriß betrachtet, sieht man, daß die Trennung innen genauso konsequent durchgeführt ist wie außen: Der vordere Baukörper war ursprünglich zur Repräsentation bestimmt — daher die für ein Rathaus dieser Größe neue, an ein Schlößchen erinnernde Prachtentfaltung; der hintere Baukörper diente „nur“ der Verwaltung, war relativ unwichtig; deshalb tritt er hinter dem anderen zurück, sind seine Räume niedriger und bescheidener ausgestattet.

Das wichtigste verbindende Element zwischen diesen verschiedenen Bereichen ist das Treppenhaus. Der Hauptweg in diesem Gebäude ist folgender: Er führt vom Marktplatz durch zwei Hallen zur Treppe, d. h. durch das ganze Gebäude, wendet sich mit der Treppe und mündet in der oberen Halle vor dem Ratsaal, der sein Ziel und das Zentrum des Gebäudes ist.

Das Rathaus ist ein Werk des Spätbarock. Allein schon dieser Weg entspricht dem typisch barocken Treppenaufgang: Als echte Achse ist dieser meist in der Mittelachse des Gebäudes angelegt; auf das dämmerige Vestibül folgt das Treppenhaus, diesem, durch Vorraum oder Halle getrennt, der beherrschende Raum, z. B. ein Festsaal. Zu der Steigerung der Lichtfülle in der Raumfolge treten oft noch besondere Licht- und Schatteneffekte, wie hier, wo sich aus der Verbindung von Lichteinfall und dunklen Stützpfeilern eine lebhaftige Kontrastwirkung ergibt.

Typisch barock ist auch, daß Raumfolge und Außenraum einander entsprechen. Erinnern wir uns an die funktionsbedingte Zweiteilung des Baues! Denken wir aber auch an den Organismus des Hauptgebäudes, wo der große Saal als wichtiger Raum den Mittelteil anschwellen und die Seitenflügel überragen läßt!

Ebenso barock ist die Beziehung des Gebäudes zum umgebenden Raum. Es schließt nicht sein Inneres gegen Außen ab, sondern läßt durch die durchbrochenen Wände das Außen hereinströmen. Der anschwellende Mittelteil, die vorgezogene Balustrade, die frei über dem Gesims aufsteigenden Dachlukarnen, der plastische Schmuck, die großen Fenster und Gittertüren sind Zeichen der lebendigen Beziehung von Innen und Außen, verraten eine Raumauffassung, die keine festen Grenzen kennt, die nach außen drängen und das Außen einbeziehen will.

Diese Raumauffassung vollendet sich im Rokoko. Was im Rokoko vor allem im Inneren stattfindet, die Erweichung der Architektur in den oberen Zonen, die Formenauflösung, klingt hier im Außenbau an: Die Wand wehrt sich gegen die abrupte und gewaltsame Begrenzung durch das Kranzgesims, drängt darüber hinaus, bildet Dachlukarnen und Mittelgiebel und setzt sich selbst einen unfesten, ornamental aufgefaßten Abschluß.

Trotzdem gehört dieses Rathaus nicht zum Rokoko. Es fehlt ihm jenes Ornament, das für das Rokoko charakteristisch ist: die Rocaille. Ein Rocaille-Element, die Muschel, ist zwar da, erinnert aber mehr an die Palmette als an die unsymmetrische, schwellende Muschel des Rokoko. Und im Inneren besteht die Dekoration noch ganz aus den galanten Motiven, Ranken, Bändern usw. des Spätbarock und hat nirgends die Aufgabe, Übergänge zu verwischen und architektonische Formen aufzuweichen (höchstens andeutungsweise an einigen Wandgemälden).

Neben der barocken Einbeziehung des Außenraumes in die Architektur besteht auch eine formale Beziehung zu den Nachbargebäuden. Diese sind älter als das Rathaus; sie stammen von 1561 und 1731, während das Rathaus in den Jahren 1732—35 gebaut wurde. Der Baumeister mußte sich also nach den schon stehenden Häusern richten. Man sieht, wie gut ihm das gelungen ist: Harmonisch fügt sich das Rathaus ein dank der starken Horizontalen des Kranzgesimses, die der horizontalen Gliederung der Bürgerhäuser entspricht, dank den dennoch wirkenden Vertikalen, die den hochstrebenden schmalen Häusern antworten, und dank den Giebeln und Voluten in der Dachzone, die die Bewegung der geschweiften Stufengiebel aufnehmen.

Mit der Kirche, die dem Rathaus gegenüber und über ihm steht, verbinden es nur geistige Beziehungen. Vielleicht sollte das Uhrtürmchen ein Antipode zum Kirchturm sein; ein echtes Gegengewicht kann es natürlich nicht bilden. Sicher aber ist entscheidend für die Wirkung des Rathauses, daß es als profanes Haus der Gemeinde dem sakralen gegenübersteht. Es erhält dadurch eine besondere Würde; zugleich aber spricht seine Heiterkeit, Beschwingtheit und Eleganz um so stärker.

Wem verdankt die Stadt dieses architektonische Meisterwerk? Der Baumeister trägt keinen der großen Namen, er ist nicht einmal mit letzter Sicherheit überliefert. Nach zeitgenössischem Bericht hat Eberhard Friedrich Heim das Modell gemacht, der seit 1728 als Bauführer seines Onkels, des Stuttgarter Bauunternehmers Johann Ulrich Heim, in Hall tätig war. Den Auftrag zum Neubau erhielt jedoch der Onkel, und zwar erst 1732, nachdem sein erster, 1728 vorgelegter Plan nicht akzeptiert worden war. Dieser zweite Plan von 1732 läuft zwar offiziell unter

Abbildung
Seite 178

dem Namen des älteren Heim, stammt aber sicher nicht von ihm, sondern vom jüngeren. Dafür spricht am meisten die Tatsache, daß in ihm künstlerische Einflüsse verarbeitet sind, die ihren Ursprung in verschiedenen Landschaften haben, und es ist kaum anders denkbar, als daß der junge E. F. Heim in seinen Reisejahren diese Gegenden berührt hat. Vielleicht ist es sogar zuviel, von Einflüssen zu reden. Was aus diesem Bauwerk spricht und was es in die Nähe mancher anderer Bauten rückt, ist eigentlich nur eine Vertrautheit mit der maßgeblichen zeitgenössischen Architektur und eine souveräne Beherrschung ihrer Formensprache.

Abbildung
Seite 182

Eine Verwandtschaft besteht zum Beispiel zu frühen Bauten Hildebrandts, zum Palais Starhemberg-Schönburg in Wien von 1705 und zum Gartenpalais Schönborn, 1706—11, ebenfalls in Wien.

Abbildung
Seite 183

Den rhythmischen Wechsel der Einzelformen hat der Architekt wohl in Böhmen kennengelernt und von dort übernommen, jedoch ohne sie so üppig und plastisch auszubilden, wie sie etwa am Palais Thun-Hohenstein in Prag oder am Schloß Ploschkowitz auftreten.

Die Rolle des Vorbilds kann man keinem dieser Bauwerke zuerkennen, ebenso wenig wie Schloß Ludwigsburg, das, obwohl geistiges Vorbild für einen weiten Umkreis, einen ganz anderen architektonischen Charakter hat (wenn man von der Gartenfassade des Neuen Corps de Logis, die eine gewisse Ähnlichkeit aufweist, absieht).

Abbildung
Seite 183

Für die Portalanordnung bzw. die Gestalt des Mittelrisalits in den Hauptgeschossen scheint mir dagegen ein Vorbild zu bestehen: Es ist die Portalpartie am Preysing-Palais in München von J. Effner 1727.

Weitere Vergleiche ließen sich ziehen, erstaunlicherweise jedoch kaum mit anderen Rathäusern. Architektonisch nimmt das Haller Rathaus eine Sonderstellung unter den Bauten derselben Gattung ein; ob auch in anderer Hinsicht, lehrt die weitere Betrachtung.

II. Gemälde

Zu der bemerkenswerten Ausstattung des Rathauses gehört ein Zyklus von Wand- und Deckenbildern in den drei nach dem Markt zu gelegenen Räumen des ersten Stockwerks. Ihre Lage und der nur ihnen vorbehaltenen Bildschmuck kennzeichnen sie als die Repräsentationsräume des Gebäudes.

Der Ratssaal — im Mittelrisalit gelegen — nimmt den Rang eines Festsaales ein, dem im Barock stets der Anspruch auf die würdigste und prächtigste Dekoration zuerkannt wird. Die beiden ihn flankierenden Nebensäle, der sogenannte Heldensaal (der diesen Namen seinem Bildprogramm verdankt) und der Stättmeistersaal (nach seiner heutigen Verwendung genannt) dienen ursprünglich dem „Obervormunds- und Einigungsgericht“.¹ Diese drei Räume sind vor den übrigen durch Bildschmuck, der zu der zurückhaltenden weiß-goldenen Stuckdekoration des ganzen Gebäudes hinzutritt, ausgezeichnet. Die Bilder sind in Öl auf Leinwand gemalt und in gerahmte Felder eingelassen.

Leider läßt ihr jetziger Zustand den ursprünglichen kaum noch erahnen. Die von Livio Retti 1736—1738 ausgeführten Gemälde befanden sich um 1900 in teilweise sehr schlechtem Zustand und wurden damals zum erstenmal restauriert.² 1945 fielen sie dem Rathausbrand zum Opfer. Heute befinden sich an ihrer Stelle Kopien, deren künstlerischer Wert nicht bedeutend genannt werden kann.

Was macht die Bilder dennoch einer Untersuchung wert? Es sind weniger Themenbehandlung, Motive, stilistische Eigenart und Herkunft, die uns interessieren, als der Charakter des ganzen Zyklus, die Aufgabe, die er an seinem Ort erfüllt, und seine Entstehung.

1735/36 wird die Ausstattung der drei Haupträume begonnen. Dazu finden sich in den Akten der Stadt spärliche Dokumente, die folgende Stationen bezeichnen:

Im Januar 1736³ bittet der Ludwigsburger Maler Livio Retti den Stättmeister um den Auftrag für die Ausstattung der drei „vornehmsten Zimmer des neugebauten Rathhauses“ mit Bildern. Gleichzeitig wird Retti von einem Herrn B... aus Stuttgart empfohlen. Man beschließt, den Künstler zu einer Besprechung einzuladen.

Die Absichten der ehrgeizigen Stadtväter sind also, mit einem Künstler, der an der Ausstattung des Ludwigsburger Schlosses beteiligt war, etwas vom Glanz des weithin bewunderten Baues nach Hall zu holen.

Sehr bald legt Retti einen Plan vor, der am 9. April 1736 bei einer Ratsversammlung gutgeheißen wird.⁴ Der Beschluß sieht drei Decken- und vier Wandbilder sowie sieben Supraporten — vierzehn Gemälde also — vor, die der Maler für ein Entgelt von 1415 fl. im Laufe von zwei Jahren liefern soll. Im Protokoll vom 20. und 21. Juni 1736 ist von einem Modell für das Deckenbild des Ratssaales, das Retti bereits geliefert hat, die Rede, aber auch von weiteren Überlegungen, die scheinbar auf eine Planänderung hinzielen. Die Steuerrechnungen vom Januar 1737 berichten von der Korrespondenz mit dem Maler und von Rissen, die er geschickt hat. Der Plan hat also, über das erwähnte einzelne Modell hinaus, die Gestalt von Skizzen angenommen. Gleichzeitig finden jedoch immer noch Beratungen der „Herren Deputirten“ über „Inventirung und Anordnung der Malhrey Stuck“ statt.⁵ Am 7. Juni kommen die Bilder aus Ludwigsburg an und werden sofort an dem vorgesehenen Platz angebracht. Ein Jahr später erhält Retti 1500 fl. für 22 Gemälde.⁶ Danach wird er nicht mehr erwähnt.

Die spärlichen Notizen geben keinen Aufschluß über den geistigen Anteil des Malers an seinem Werk. Es bleibt unbekannt, ob er Vorschläge zum Programm gemacht hat und ob er an der Planänderung beteiligt war. Fest steht nur, daß den Auftraggebern ein Anteil an der Auswahl der Bildthemen und an der Anordnung der Gemälde zukommt. Über das Programm selbst fällt in den Akten kein Wort. Das ist verwunderlich, wenn man bedenkt, daß gerade darüber anderswo das reichste Material vorhanden ist. So wird man sich die Abfassung des Programms etwa so vorstellen müssen, wie es damals üblich war.

Gewöhnlich machte der Bauherr selbst einen Vorschlag zum Thema oder forderte den Künstler zu einem Vorschlag auf. Hatte man sich geeinigt, wurde das Thema von Gelehrten zu einem sinnreichen und beziehungsvollen Programm ausgearbeitet, das dem ausführenden Künstler in Form eines schriftlichen Konzepts, an das er sich genau zu halten hatte, vorgelegt wurde.⁷ Selten war ein Künstler so gebildet, daß man ihn auch mit der Erfindung des Programms beauftragte.

Das Programm des Haller Zyklus nun setzt allerdings nicht eine Bildung voraus, die dem Maler nicht zuzutrauen wäre. Doch scheinen die „Deputirten“ beim Problem der Autorschaft eine maßgebliche Rolle zu spielen. Die namentlich Genannten sind Juristen, die als Ratsherren im Dienst der Stadt stehen: Dr. Closter, Mitglied des Geheimen Rats, der Consulent Dr. Bonhöffer (beide sind in den Sterbebüchern als hochgelehrt bezeichnet), ferner der Consulent Dr. Arnold und

der Bauverwalter Müller. Sie sind gewiß keine „literarischen Tausendkünstler“,⁸ wie so viele der Konzeptverfasser, verfügen aber doch über eine so gediegene Bildung, daß sie instande sind, ein Bildprogramm wie das vorhandene zusammenzustellen.

Es spricht also zwar nicht viel dafür, aber auch nichts dagegen, daß die Zusammenarbeit zwischen Auftraggeber, Konzeptverfasser und Künstler in Hall der damals üblichen Methode entsprach.

Versuchen wir nun, das Programm zu definieren. Innerhalb des Gesamtkonzepts besitzt jeder Raum sein eigenes Konzept:

Im linken Nebensaal (dem Heldensaal) herrscht die Historie. Seine Wandbilder erzählen die Ruhmestaten griechischer und römischer Helden: „Herakles nach dem Kampf gegen die lernäische Hydra“, „Alexander zerhaut den gordischen Knoten“, „Mucius Scaevola bei der Feuerprobe“, „Der Opfertod des Marcus Curtius“, „Aeneas rettet seinen Vater Anchises aus dem brennenden Troja“. Gegenstand des Deckenbildes ist das selige Dasein, in das die Helden nach ihrem Tode eingehen: In einem idealen Raum sind acht antikisch bewaffnete Heroen versammelt, deren Schilde Embleme und lateinische Devisen wie „Fortiter“, „Semper idem“ usw. tragen. Dieser Darstellung liegt wohl der berühmte Traum des Scipio zugrunde, in dem der jüngere Scipio im Himmel den großen römischen Staatsmännern, die sich Unsterblichkeit verdient haben, begegnet.⁹

Die Helden sind als Vorbilder gemeint und sollen den Betrachter an die gemeinnützigen und staatstragenden Tugenden erinnern. Der gemeinsame Sinn der Bilder liegt also in der Aufforderung zu edlen Taten und zum Dienst am Staat bzw. an der Stadt.

Im Programm des rechten Zimmers (des Stättmeistersaales) überwiegt die Verheißung. Die Stadtrepublik ruft zwar zur Tätigkeit auf, winkt aber dafür — auf etwas platte Weise — sogleich mit dem Lohn, der in Reichtum und Sorglosigkeit besteht. Eine direkte Anspielung auf Hall findet sich im Deckenbild: Dort triumphiert eine jugendliche Frauengestalt — Allegorie der Stadt und zugleich „Abundantia“¹⁰ —, umgeben von Genien, deren einer ein Blatt Papier mit einer Stadtansicht flattern läßt, über die alte, dürre, wütend weichende „Armut“.¹¹ Sie schwebt auf Wolken über einer Szenerie, in der man den Quellgott, der die Solquelle verkörpert (eher als den Flußgott Kocher), spielende Putten mit Siederpflanzen und Salzkrügen, und das Hospital zum Hl. Geist erkennen kann: reale Hinweise also auf die Grundlagen, denen die Salzstadt Hall ihr Bestehen und ihren Reichtum verdankt. Flatternde Spruchbänder drücken den Gehalt der Darstellung in Worten aus, die somit an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt. — Die Wandbilder zeigen, wem der Segen der „Abundantia“ zugute kommt: der Landwirtschaft und dem Gewerbe (repräsentiert durch den jungen Mann mit Schere, Blumen und Schaf) sowie den Künsten (die durch eine ungewöhnliche männliche Allegorie der Architektur vertreten sind). Die edelste Aufgabe der Stadtrepublik aber findet in der Frauengestalt des dritten Wandfeldes eine allegorische Verkörperung: Es ist die „Wohltätigkeit“, die „gibt, was sie hat“.¹²

Im großen Saal ist der Zusammenhang unter den Gemälden nicht sofort klar. Vom Haupteingang folgen nach rechts „Das Jüngste Gericht“, „Joseph und seine Brüder“ und „Isaaks Opferung“ aufeinander, nach links „Salomons Urteil“, „Jakobs Kampf mit dem Engel“ und „Moses Rettung“; die drei Supraporten zeigen „Sauls Kampf mit dem Löwen“, „David und Jonathan“, „Semei vor David“;

Abbildung
Seite 184—185

Abbildung
Seite 185

Abbildung
Seite 186

im Deckenbild öffnet sich der Raum in einen Wolkenhimmel, in dem man in starker Untersicht einen Kreis von gelagerten und thronenden weiblichen Figuren erblickt, die zweifellos Allegorien darstellen. Die gemalte Versammlung korrespondiert mit den Versammlungen, die in Wirklichkeit in diesem Saal stattfinden.

Es ist müßig, alle Allegorien auf diesem Hauptbild zu identifizieren, denn sie weichen erstens in vielem von ihren Prototypen ab und sind zweitens nicht alle einwandfrei zu erkennen. Die Hauptfigur der oberen Zone diene als Beispiel dafür, wie frei die überlieferten Formeln hier gehandhabt sind:

Auf den ersten Blick erscheint sie als Minerva, die antike Stadtgöttin und Göttin der Weisheit und Kunstfertigkeit. Im Barock ist die Minerva zum Bild der Weisheit selbst, d. h. zu einer Tugendallegorie, geworden; oder umgekehrt, die „Weisheit“ erscheint oft in Gestalt der Minerva. Man kann etwa folgende barocke Beschreibung der Minerva finden: „non è altro, che quella virtù del Sole, la quale rischiarata gli humani intelletti, e manda la prudenza nelle menti de i mortali.“¹³ Als Weisheit aber kann sie auch Sinnbild des christlichen Glaubens sein. Darauf weist in der vorliegenden Darstellung das Emblem ihres Schildes, die Taube der Dreifaltigkeit. Einen ebensolchen Schild hält z. B. die „Theologia“ auf Daniel Grans Kuppelfresko in St. Florian; es wäre möglich, die Minerva des Livio Retti als „Theologia“ zu deuten. Man kann mit gutem Recht aber noch weitergehen und in ihr die Verkörperung des christlichen Glaubens selbst sehen, denn sie stimmt fast völlig mit der Beschreibung der „Religione vera Christiana“ in der Iconologia des Cesare Ripa überein.¹⁴

Abbildung
Seite 187

Keine Deutung schließt die andere aus; vielmehr sind es sowohl der christliche Glaube als auch die Weisheit, die Erleuchtung gewähren und deshalb eine gute Herrschaft garantieren, und so werden beide identisch. Um zu dieser Synthese zu gelangen, hat der Künstler einzelne Züge und damit den symbolischen Gehalt von mehreren Figuren in einer Gestalt vereinigt.

Die Assistenzfiguren, alles Tugendallegorien, ordnen sich im Kreis um diese Hauptfigur, ziemlich phantasielos aneinandergereiht, wie eine bloße Aufzählung der Eigenschaften, die zum idealen Herrschertum gehören. In wirklicher Aktion befindet sich nur die Hauptgestalt der unteren Zone. Wieder ist sie nur auf den ersten Blick eindeutig bestimmbar: Sie erscheint als Erzengel Michael, die Widersacher vertreibend. St. Michael ist der Patron der Stadtkirche, und die architektonische Beziehung zu dieser wird hier durch eine geistige Beziehung bereichert. — Doch genügt diese Deutung nicht. Die Figur stellt sich nur dadurch in den Rahmen des ganzen Bildkonzepts, daß sie die abstrakte Vorstellung der „Virtus“ schlechthin veranschaulicht. Die Virtus ist in der Beschreibung von Daniel Gran ein „schönes, junges Weibsbild“, geflügelt, und eine Sonne auf der Brust tragend, „anzuzeigen, daß, gleichwie die sonne die erde erleuchtet, also auch ein mensch durch die tugend zu dem wahren licht und erkenntnis des himmlischen gelangen muß“,¹⁵ und sie kämpft mit Lanze oder Schwert gegen die Laster. In der hier gegebenen hermaphroditischen Gestalt trifft sich die Vorstellung vom Sieg der Tugend über die Laster mit der vom Sieg des Christentums über das Heidentum. Es handelt sich also wieder um die echt barocke Zusammenschau von ursprünglich ganz verschiedenen Vorstellungskreisen.

So sehr diese Michaels-Virtus-Gestalt im Vordergrund steht, so wenig handelt doch die ganze Komposition vom Kampf der Tugenden gegen die Laster, des Lichtes gegen die Finsternis oder der Kirche gegen das Heidentum, wie es frühere

Interpreten postuliert haben. Die Kampfszene ist nur Episode in der Szenerie, die als Ganzes viel zu sehr Daseinscharakter trägt, als daß sie Kampf und Sieg ausdrücken wollte und könnte. Auch sind die Figuren der unteren Zone, entgegen früheren Annahmen, Tugendallegorien; so stellt etwa die erste links die „Beständigkeit“ dar, die genau mit der Figur der „Costanza“ in Ripas *Iconologia* übereinstimmt;¹⁶ oder, um ein weiteres Beispiel zu nennen: Mit der bequem gelagerten nackten Gestalt in der rechten Gruppe ist zweifellos die „Wahrheit“ gemeint, die ebenfalls ziemlich genau der „Verità“ bei Ripa entspricht.¹⁷

Das Gemälde vereinigt also die Tugenden unter der Herrschaft der Weisheit bzw. der christlichen Religion in einem heiter-hellen Dasein, in dem die Untugend keinen Platz hat. Insofern stellt es die bildliche Devise des christlichen Lebens dar.

Damit ist es allerdings noch nicht erschöpfend gedeutet. Das barocke Prinzip der Allusion stellt die Beziehung zur Gegenwart, zum Ort und zu den Auftraggebern her und verleiht dem allgemeinen *sensus allegoricus* des Bildes einen programmatischen Charakter: Die Reichsstadt Hall erhebt darin den Anspruch, eine weise und gottgefällige Herrschaft auszuüben, die ein friedliches und tugendhaftes Leben in ihren Mauern verbürgt. In diesem Sinn stellt das Deckenbild eine Apotheose der Freien Reichsstadt dar.

Von hier aus wird der Zusammenhang der Wandbilder am ehesten klar: Er besteht in der sinnlichen und exemplarischen Vergegenwärtigung der im Deckenbild nur „zitierten“ geistigen Prinzipien, indem in jedem der dargestellten Ereignisse ein solches Prinzip, d. h. eine Tugend, wirksam wird. Die Auswahl dieser Exempel — sie entstammen alle der Biblischen Geschichte — scheint allerdings reichlich willkürlich zu sein.

In diesem Bildprogramm sind also zwei verschiedene Vorstellungsbereiche — Allegorie und (biblische) Geschichte — zueinander in Beziehung gesetzt. Dagegen beschränken sich die Programme der Nebenzimmer jeweils auf einen Vorstellungskreis: einmal auf die Historie, das andere Mal auf die Allegorie.

Doch wir stellen im Programm des Ratsaales nicht nur eine Bereicherung, sondern auch eine Steigerung gegenüber den Programmen der Nebensäle fest. Die Verherrlichung der *Res Publica*, die hier stattfindet, rechtfertigt die Ansprüche und Verheißungen, die dort in ihrem Namen ausgesprochen sind; die *Res Publica* erhält hier, indem sie in das Bezugssystem von christlicher Religion und antikeitmittelalterlicher Morallehre gestellt ist, die Aura einer metaphysischen Größe.

Die Idee dieses Bildprogramms ist nicht neu. Fast immer ist die Glorifikation das Leitmotiv der barocken Dekorationsmalerei: In einer Kirche wird etwa Maria oder ein Heiliger, in einem Palast ein Fürst oder der Staat verherrlicht. Die Malerei steht im Dienst dieser Idee; um sie zu veranschaulichen und ihren Sinnzusammenhang bloßzulegen, schöpft sie ihre Bilder aus allen möglichen Vorstellungsbereichen: aus Mythologie, Geschichte, Religion, Allegorie etc.

Eine solche Synthese ist nicht nur für die barocke Kunst, sondern auch für das barocke Denken und Schreiben typisch. Aus W. Mrazeks Untersuchung zur Ikonologie der barocken Deckenmalerei geht klar hervor, wie alle irgend möglichen Bildbegriffe und Deutungen zur „Veranschaulichung theologischer und moralischer Ideen“ herangezogen werden. Die Allegorie als „ein System mehrfacher Ausdeutung“ spielt dabei eine Schlüsselrolle.¹⁸ Ihre Anfänge liegen in der frühchristlichen Theologie; im Barock aber gelangt sie in allen Bereichen zur Blüte. Die ständig wachsende Zahl von Sinnbildern wird in Handbüchern gesammelt, beschrieben und gedeutet. Die festen Formen, die sie so erhalten, spielen für die

künstlerische Darstellung die Rolle von Prototypen, deren sich der Künstler bedient, um der „Idee“ Ausdruck zu verleihen. Diese Nachschlagewerke sind deshalb heute als Hilfsmittel zur Deutung allegorischer Szenen und Motive oft unentbehrlich. Als wichtigstes Werk hat wohl Cesare Ripas weitverbreitete „Iconologia ovvero descrittione d'imagini delle virtu, vitii, affetti, passioni humane, corpi celesti, mondo e sue parti“, Padova 1593, zu gelten: In Rettis Rathausbildern finden sich eindeutige Hinweise darauf, daß er die Iconologia, zumindest ihre deutsche, 1732 in Augsburg erschienene Ausgabe, gekannt und benutzt hat.

Rettis (und seiner literarischen Berater) nicht sehr tief sinnige Paraphrase des anspruchsvollen Themas — Verherrlichung der Stadtrepublik — unterscheidet sich positiv und negativ von den Programmen der meisten vergleichbaren spätbarocken Gemäldefolgen; positiv, indem sie auf Spitzfindigkeiten verzichtet und auf vertraute Bildstoffe zurückgreift; negativ, indem es ihr andererseits an Geist und Spannung mangelt.

Wäre das Konzept aber noch so geistreich, so besäße es dennoch keine überwältigende Wirkung, da es in eine sehr spröde, schwerfällige und ernste Form gebracht ist, die zu der heiter-eleganten Architektur wenig paßt und weit entfernt ist von den phantasievollen, gewandten und gelösten Kompositionen, die für das Rokoko typisch sind. Der Abstand zwischen dem Werk von Retti und der für die Zeit wirklich repräsentativen Malerei ist durch die künstlerische Qualität, nicht durch die Aussage bestimmt.

Für die künstlerische Qualität ist allein der Maler verantwortlich. Er scheint, nach diesem Werk zu schließen, nicht sehr fähig gewesen zu sein. In der Tat bringt das Wenige, was man über ihn erfahren kann, nicht viel Bemerkenswertes zum Vorschein.

Livio Retti (Geburtsdatum unbekannt, vor oder nach 1700; gestorben 1751) war Mitglied einer norditalienischen Familie von Baumeistern und Stukkateuren, die in Ludwigsburg im Dienst der württembergischen Herzöge tätig waren. Er malte 1721/22 in den Kavaliersbauten, 1723 in der Hofkapelle, 1724 im Ritterovale, 1723/24 im Lustschloß Favorite; von 1725 an hielt er sich mehrere Jahre in Italien auf; 1730/31 führte er Aufträge in Schloß Ettlingen aus; 1734 wurde er, als der Ludwigsburger Schloßbau stockte, entlassen und bewarb sich bald darauf um den Auftrag für das Haller Rathaus. Später wurde er kurpfälzischer Hofmaler und fand als solcher in Ludwigsburg ab 1744 neue Arbeit.¹⁹

Aus der Zahl seiner ziemlich uninteressanten Gemälde ragt eines hervor, das sich durch einen ganz andersartigen Charakter auszeichnet: das Deckenbild in der Ludwigsburger Ordenskapelle, das, locker komponiert und in heiteren Farben ausgeführt, deutlich den Geist des Rokoko verriät. Doch es ist 1747 gemalt und steht am Ende einer künstlerischen Produktion, die durchaus mittelmäßig ist. Mit dem Haller Zyklus hat es nichts gemein.

Abbildung
Seite 187

Über Rettis Lehrzeit ist nichts bekannt. Fleischhauer stellt in einem Werk von 1723/24 venezianische Einflüsse fest. In den Bildern des Haller Rathauses weisen manche Motive auf italienische Schöpfungen, einige aber auch auf die großen österreichischen Fresken dieser Zeit. Darin können ebenso Anregungen, die der Maler während seines Italienaufenthaltes 1725 ff. und auf anderen Reisen empfangen hat, verarbeitet sein, wie Reminiszenzen an die Lehrzeit.

Beispielsweise finden sich Parallelen zum Deckenbild des Ratsaales in Schloß Ludwigsburg (ein Deckenfresko von Carlone, das sich in der Ahnengalerie befindet und die Huldigung der Künste und Wissenschaften vor dem Herzog darstellt), im

Stift Melk (Trogers Deckenfresko in der Bibliothek, 1731/32, das die Verherrlichung der göttlichen Weisheit zum Thema hat), im Stift Zwettl (Trogers „Kampf und Sieg des Hercules Christianus“, 1732 ff.) und im Breslauer Dom (Carlones Bild „St. Michael stürzt Teufel und Häresien“, Datum unbekannt).

Es ist anzunehmen, daß Retti diese Werke gekannt und eventuell als „Fundgruben“ benutzt hat. Andererseits sind solche Szenen wie die Versammlung auf Wolken, die auf eine zentrale glorifizierte Erscheinung ausgerichtet ist, und wie die des Kampfes von Tugend gegen Laster, Licht gegen Dunkel, Christentum gegen Heidentum in der Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts häufig, und ein gebräuchliches Kompositionsschema liegt vielen von ihnen — und auch unserem Deckenbild — zugrunde.

Retti ist — das dürfen wir aus unseren Beobachtungen schließen — nicht eben ein phantasiereicher Künstler. Immer wieder greift er auf vorhandene Erfindungen zurück. Dabei bleibt er ihnen stets unterlegen, wandelt eine spannungsvolle Komposition in eine spannungslose, eine räumlich reich verschränkte in eine flache und langweilige. Seine Unbeholfenheit ist oft eklatant.

Im ikonographischen Bereich lassen sich weitere Vergleiche ziehen. Es stellt sich die Frage, wo nicht nur ähnliche Motive, sondern ähnliche Motivkreise zu finden sind. Ihre Beantwortung wird nicht den künstlerischen Charakter der Haller Bildfolge, sondern ihre historische und kunsthistorische Situation erhellen.

Dieselbe Thematik begegnet z. B. in den Prunkräumen der Fürstlichen Residenz in Kempten, die eine ähnliche Bestimmung hatten wie die unseres Rathauses: Arbeitszimmer, Audienzzimmer und Festsaal. Sie wurden 1734 von dem Kemptener Maler F. G. Hermann ausgemalt.

In die Zeit des Haller Rathausbaues fällt auch die Ausmalung einiger Räume im Frankfurter „Römer“ durch Chr. Leimberger (1732—35), wo bekannte Motive wie die Apotheose, Tugendallegorien mit Wahlsprüchen etc. das Ideal der weisen Staatsführung mit Hilfe von Tugenden und Künsten verkünden.

Von den ungefähr gleichzeitig erbauten Rathäusern in Süddeutschland (z. B. Esslingen 1705—18, Kirchheim 1722—24, Schorndorf 1726—30) ist nur das von Esslingen mit dem von Hall zu vergleichen: Im Deckenbild seines Hauptsaaes hat der Maler P. A. Raith den reichsstädtischen Gedanken verherrlicht.

So ist die „Idee“, die das Haller Rathaus beherrscht, zwar — wie wir festgestellt haben — durchaus zeitgemäß, doch findet sie in kaum einem vergleichbaren Gebäude denselben würdigen Ausdruck. So kommt es, daß das Haller Rathaus ziemlich allein am Ende einer Tradition steht, der die spezielle Funktion des „Rathauses“ und damit eine eigene Thematik zugrunde liegt.

Am Beginn dieser Tradition steht der Palazzo Publico in Siena mit A. Lorenzettis Fresken in der Sala de'Nove (1337—39). Schon hier baut sich das Bildprogramm, wie später im Barock sehr häufig, auf einem Gegensatz auf, und zwar auf dem Gegensatz von „Gutem“ und „Schlechtem Regiment“. Die beiden Vorstellungen stehen sich in Gestalt von zahlreichen Tugend- und Laster-Allegorien gegenüber. Die parataktische Komposition, die auf lebendiges Geschehen fast ganz verzichtet, entspricht dem gedanklichen Gehalt, in dem sich einzelne Moralbegriffe zu einem bestimmten Vorstellungskreis summieren. Nur die Auswirkungen des guten und schlechten Regiments gewinnen lebhaftere Anschauung in abgesonderten Szenen genrehaft-erzählenden Inhalts. Die Vorstellungsbereiche sind noch klar voneinander getrennt.

Der Grundgedanke wird später immer wieder aufgenommen und kehrt, allerdings unter fast völligem Verzicht auf das Element der Antithese, auch im Haller Rathaus wieder.

Fast 200 Jahre später sind die heute zerstörten Fresken von H. Holbein d. J. im Ratssaal des Basler Rathauses entstanden (1521—22 und 1530), die dank der erhaltenen Vorzeichnungen mit einiger Sicherheit rekonstruiert werden können. Sie haben ebenfalls „Gute und Schlechte Herrschaft“ zum Thema, das wieder auf zwei Ebenen, durch Allegorie und Historienbild, verkündet wird. Das Gewicht liegt hier mehr auf den exemplarischen Szenen aus der Antike und dem Alten Testament, die die Genreszenen abgelöst haben. Der allegorischen Figur ist in der Gesamtkomposition nur eine sekundäre Funktion zugestanden; sie bildet das Motto zur jeweiligen Szene und verleiht dieser ihre lehrhafte Bedeutung. Ohne eine Entwicklungslinie zeichnen zu wollen, bemerken wir doch eine Annäherung an das barocke Prinzip, ein abstraktes Bildthema in einer vielgliedrigen Komposition abzuhandeln und durch ausgewählte Szenen zu illustrieren.

Holbeins Werk fand keine eigentliche Nachfolge. Doch man stößt bei Rathausdekorationen der Folgezeit allenthalben auf eine verwandte Thematik, die die Tugenden (allen voran die Herrschertugenden) im Dienst der weisen Herrschaft zeigt und deren Grundsätze an vorbildlichen bzw. abschreckenden Beispielen aus Geschichte, Mythologie und Religion erläutert. Ein solches Programm bezieht Malerei, Skulptur und Stukkatur ein und verzichtet auch nicht auf Sinnsprüche und kernige Devisen; es greift oft auch auf die Fassadengestaltung über oder bleibt nur auf diese beschränkt.

Im 18. Jahrhundert konzentriert sich die Bauleidenschaft und Malerei auf Schloß und Palast, Kirche und Kloster, und damit gerät der öffentliche Bürgerbau — und mit ihm seine Dekoration — an den Rand des künstlerischen Interesses. Das Haller Rathaus nimmt in dieser Entwicklung eine Sonderstellung ein. Einerseits schließt es sich würdig an die Reihe der älteren Rathäuser an, andererseits hat es teil am Charakter der herrschaftlichen und kirchlichen Bauten seiner Zeit. Einerseits spricht aus ihm der Geist einer bestimmten Tradition, andererseits ein Zeitgeist, der sonst eher in andersartigen als in gleichartigen Schöpfungen zu finden ist. Tradition und Gegenwart spiegeln sich in ihm in bescheidener, ja teilweise provinzieller, aber ausgesprochen reizvoller Form.

Anmerkungen

¹ So genannt im Ratsprotokoll vom 7. November 1735 (Nr. 620).

² Von dem Haller Maler G. Schmidt, dessen Arbeit von Balluff, dem Verfasser eines Aufsatzes über „Die Rathaussäle in Schwäbisch Hall“ (erschieden in Württembergisch Franken, N. F. 9, 1906), sehr günstig bewertet wird.

³ Steuerstuben-Protokoll vom 31. Januar 1736: „H. Städtmeister Hartmann producirt ein Schreiben von dem Kunstmahler Olivio Retti zu Ludwigsburg in welchem er bittet, daß man die in die 3. vornehmste Zimmer des neugebauten Rathhaußes annoch ermangelnde Schildereyen, ihme veraccordiren möchte mit der freywilligen Offerte, daß er sich mit seiner gantzen Familie hieher begeben, die Arbeit mit großem Fleiß und nach dem raisonabelsten Preiß verfertigen wolle. — additum H(ernn) pp Breyen von Stuttgart Schreiben in welchem er den Retti bestens Ihro Hochedel Geboren Magnf. H. Städtmeister Hartmann recommendirt und anrühmt. — Man will dem Kunstmahler Retti zur Antwort überschreiben lassen, daß er sich zu Treffung eines Accords hirher verfügen könne.“

- ⁴ Ratsprotokoll vom 9. April 1736: „Herr Stättmeister Hartmann refert, daß man ex parte aerarii nach vorgegangener deliberation, welcher auch Herr Consulent Arnold und Herr Th(eilungs)h(err) Stier beygewohnt, mit dem schon ehebevor hierzu recommendirten Mahler Retti aus Ludwigsburg wegen Verfertigung der in die Hauptzimmer des Rathhauß nöthigen Mahlereyen einen accord angegangen, welcher nach und nach auf 1415 fl biß auf obrigkeitliche Ratification unter nachfolgenden conditionen (welche darauffhin abgelesen worden) geschlossen worden, nemlich vor 3 Plafonds, 4 Wand- und 7 kleine Stück ob die Thüren. Wann nun solcher ratificirt würde, könnte Herr Consulent Dr. Arnolden deßhalb mit dem Retti sprechen; vor 2 Jahren würden schwerlich alle Stück fertig werden ...“
- ⁵ Steuerrechnung vom 10. Januar 1737: „Ihme [Adler Würth Meißner] aber ... von 5 Maas dergl. Wein und 3 B [schilling] Bröd, welche auf die Bürgerstube vor die Herren Deputirte bey Inventurung und Anordnung der Mahlerey Stück abgeholt worden ...“ Den 8. Februar 1737: „Alß die Herren Deputirten wegen der Mahlerey Stück in die Rathsstuben, auf dem Steuerhauß versamlet gewesen, ist ... 4 Maß Wein u. anderes bezahlt worden ...“
- ⁶ Steuerrechnung: „Den 12ten Juny 1738: Herrn Livio Retti KunstMahlern zu Ludwigsburg vor dessen in das neue Rathhauß, und zwar dessen 3 vorderste Zimmer, gelieferte Groß und Kleine Mahlereystücke an der Zahl 22. accordermaßen 1450 fl dann bey völliger auslieferung 50 fl craft Rathsschluß vom 9 April 1736 und Steuer Stuben Schluß vom 10 ten Juny 1738 resolvirt Recompens zusammen 1500 fl so außzumalen bezahlet und hier in ausgab komt ...“
- ⁷ Mehrere solcher Konzepte sind bei Hans Tietze, Programme und Entwürfe zu den großen österreichischen Barockfresken, im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXX, 1911, abgedruckt.
- ⁸ Tietze a. a. O.
- ⁹ Cicero: De Re Publica, letztes Kapitel.
- ¹⁰ Vgl. die „Abondanza“ in Ripas „Iconologia“: „Donna con la ghirlanda di spighe di grano, nella destra mano un mazzo di canape, con le foglie, & nella sinistra il corno della dovitia, & un ramo di ginestra, sopra del quale saranno molte boccette di seta.“
- ¹¹ Vgl. die „Povertà“ bei Ripa: „Donna pallida, & furiosa, vestita di nero, come dice Aristofane nella Comedia chiamata Pluto. — La pallidezza, si pone, perche dove è povertà, è carestia delle cose da vivere & ove queste mancano, fanno perdere il colore, & lo spirito. — Si fa furiosa, ovvero in atteggiamento di pazzia, perche tutte le parole, & attioni d'un povero, sono riputate pazzia, ne più si dà fede à lui, che ad uno insensato. — Il color nero, perche è nuntio di morte, & di cose spiacevoli, ci dà ad intendere, che la povertà, è cosa fastidiosa, difficile, luttuosa, & miserabile.“
- ¹² Vgl. Ripas Beschreibung der „Benignità“: „Donna vestita d'azzurro stellato d'oro con ambedue le mani si preme le mammelle, dalle quali n'esca copia di latte, che diversi animali lo beono, allà sinistra banda vi sarà un'altare col fuoco acceso. — La Benignità non è molto differente dall'affabilità, clemenza, & humanità, & principalmente si esercita verso li sudditi, & è compassione havuta con ragione, interpretando la legge senza rigore, & è quasi quella che i Greci dimandano *ἑπιείκεια* cioè piacevole interpretatione della legge. — Si veste d'azzurro stellato a similitudine del Cielo, il quale quanto più si dice esser benigno verso di noi, così benigno si dice anco l'huomo, che con sereno volto cortesemente fa gratie altrui senza interesse, ò riconoscimento mondano, & che eseguisce pietosa giustitia. — Preme dalle mammelle il latte, del quale bevono molti animali, perche è effetto di benignità, & di chiarità insieme spargere amorevolmente quello che s'hà dalla natura, alludendosi al detto di San Paolo, che congiuntamente dice: Charitas benigna est ... — L'altare co'l fuoco, cinota, che la benignità si deve usare ò per cagione di religione, la quale principalmente s'esercita con li sacrificij, ò almeno non senza essa, ...“
- ¹³ Vincenzo Cartari: „Imagini delli dei degli antich. Con le Allegorie sopra le Imagini di Cesare Malfatti Padoana migliorate, e accresciate novamente. In Venetia 1674.“

- ¹⁴ „Donna di bello aspetto, circondata intorno intorno di splendenti raggi, haverà il petto bianco, & scoperto, & alle spalle l'ali, sarà vestita con una veste stracciata, e vile, gli starà una croce à lato, terrà nel la man dritta alzata verso il cielo un Libro aperto in modo, che paia vi si specchi, . . . Starà appoggiata con la man sinistra in modo, che paia si riposi sopra la banda dritta del tronco traverso della croce . . .“
- ¹⁵ Daniel Gran: Konzept für St. Florian (1746), abgedruckt bei Tietze im Anhang I.
- ¹⁶ „Una donna, che con il destro braccio tengi abbracciata una colonna; & con la sinistra mano una spada ignuda sopra d'un gran vaso di fuoco acceso, & mostri volontariamente di volersi abbrugiare la mano, & il braccio.“
- ¹⁷ „Una bellissima donna ignuda, tiene nella destra mano alta il Sole, il quale rimira, & con l'altra un libro aperto, con un ramo di palma, & sotto al destro piede, il globo del mondo. . . Ignuda si rappresenta, per dinotare, che la simplicità gli è naturale; onde Euripide in Phanissis, dice esser semplice il parlare della verità . . .“
- ¹⁸ Wilhelm Mrazek: „Ikonomie der barocken Deckenmalerei.“ Wien 1953, p. 36.
- ¹⁹ Siehe Werner Fleischhauer: Barock im Herzogtum Württemberg. Stuttgart 1958.

Übersetzung der italienischen Zitate

Zu Anmerkung ¹⁰: „*Abundantia*“: Eine Frau mit Ährenkranz, in ihrer Rechten ein Strauß von Hanf mit Blättern, in ihrer Linken das Füllhorn und ein Ginsterzweig.

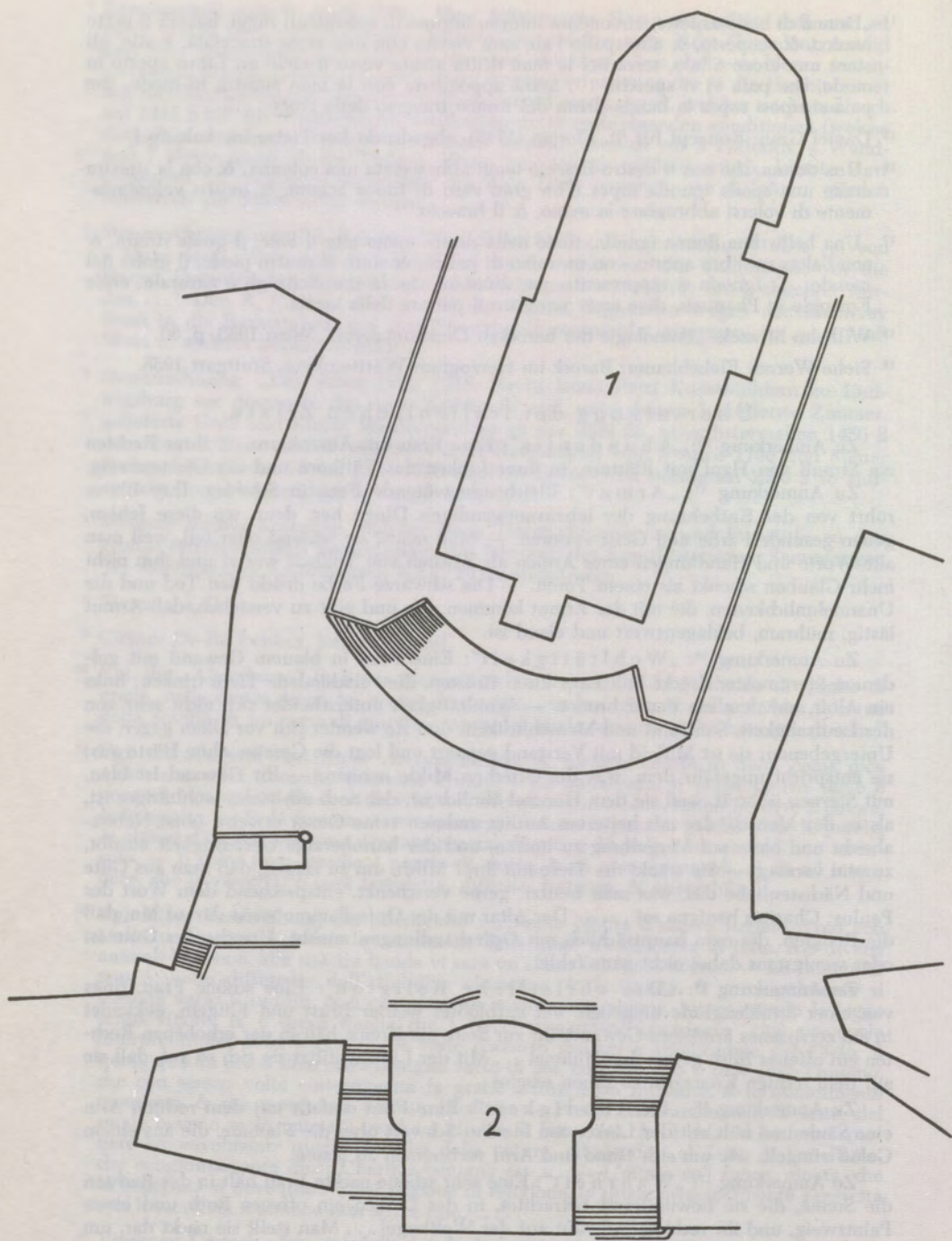
Zu Anmerkung ¹¹: „*Armut*“: Bleichende wütende Frau in Schwarz. Ihre Blässe rührt von der Entbehrung der lebensnotwendigen Dinge her, denn wo diese fehlen, gehen gesunde Farbe und Geist verloren. — Man macht sie wütend oder toll, weil man alle Worte und Handlungen eines Armen als Zeichen von Tollheit wertet und ihm nicht mehr Glauben schenkt als einem Toren. — Die schwarze Farbe drückt den Tod und die Unannehmlichkeiten, die mit der Armut kommen, aus und gibt zu verstehen, daß Armut lästig, mühsam, beklagenswert und elend ist.

Zu Anmerkung ¹²: „*Wohlthätigkeit*“: Eine Frau in blauem Gewand mit goldenem Sternmuster drückt Milch aus ihren Brüsten, die verschiedene Tiere trinken; links ein Altar, auf dem ein Feuer brennt. — Wohlthätigkeit unterscheidet sich nicht sehr von der Leutseligkeit, Sanftmut und Menschlichkeit, und sie wendet sich vor allem gegen die Untergebenen; sie ist Mitleid mit Verstand gepaart und legt die Gesetze ohne Härte aus; sie entspricht ungefähr dem, was die Griechen Milde nennen. — Ihr Gewand ist blau, mit Sternen übersät, weil sie dem Himmel ähnlich ist, der noch um vieles wohlthätiger ist, als es der Mensch, der mit heiterem Antlitz anderen seine Gunst erweist, ohne Nebenabsicht und ohne auf Vergeltung zu hoffen, und der barmherzige Gerechtigkeit ausübt, zu sein vermag. — Sie trinkt die Tiere mit ihrer Milch, um zu zeigen, daß man aus Güte und Nächstenliebe das, was man besitzt, gerne verschenkt, entsprechend dem Wort des Paulus: *Charitas benigna est* . . . — Der Altar mit der Opferflamme weist darauf hin, daß die Religion, die man hauptsächlich mit Opferhandlungen ausübt, Ursache der Güte ist oder wenigstens dabei nicht ganz fehlt.

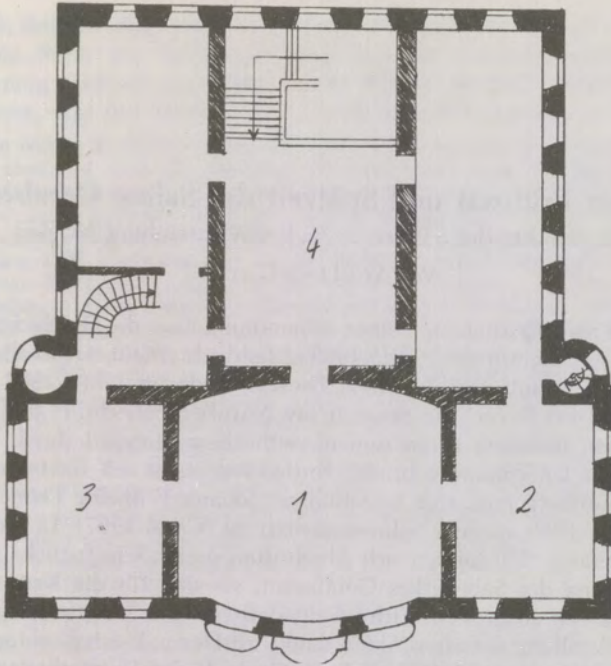
Zu Anmerkung ¹⁴: „*Die christliche Religion*“: Eine schöne Frau, rings von einer Strahlenglorie umgeben, mit entblößter weißer Brust und Flügeln, gekleidet in ein zerrissenes ärmliches Gewand, ihr zur Seite ein Kreuz, hält in der erhobenen Rechten ein offenes Buch gegen den Himmel . . . Mit der Linken stützt sie sich so auf, daß sie auf dem rechten Kreuzarm zu ruhen scheint.

Zu Anmerkung ¹⁶: „*Beständigkeit*“: Eine Frau umfaßt mit dem rechten Arm eine Säule und hält mit der Linken ein blankes Schwert über die Flamme, die aus einem Gefäß züngelt, wie um sich Hand und Arm verbrennen zu lassen.

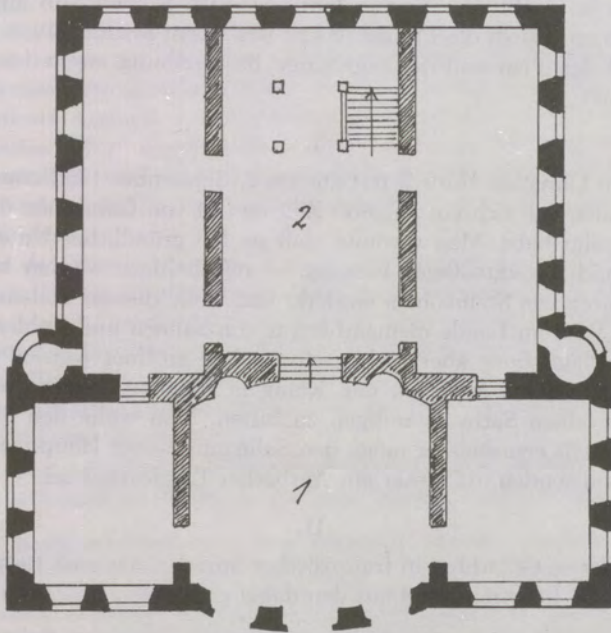
Zu Anmerkung ¹⁷: „*Wahrheit*“: Eine sehr schöne nackte Frau hält in der Rechten die Sonne, die sie bewundernd betrachtet, in der Linken ein offenes Buch und einen Palmzweig, und ihr rechter Fuß ruht auf der Weltkugel . . . Man stellt sie nackt dar, um zu zeigen, daß die Einfachheit ihr angeboren ist; daher sagt Euripides in den Phönissen, es sei einfach, von der Wahrheit zu sprechen . . .



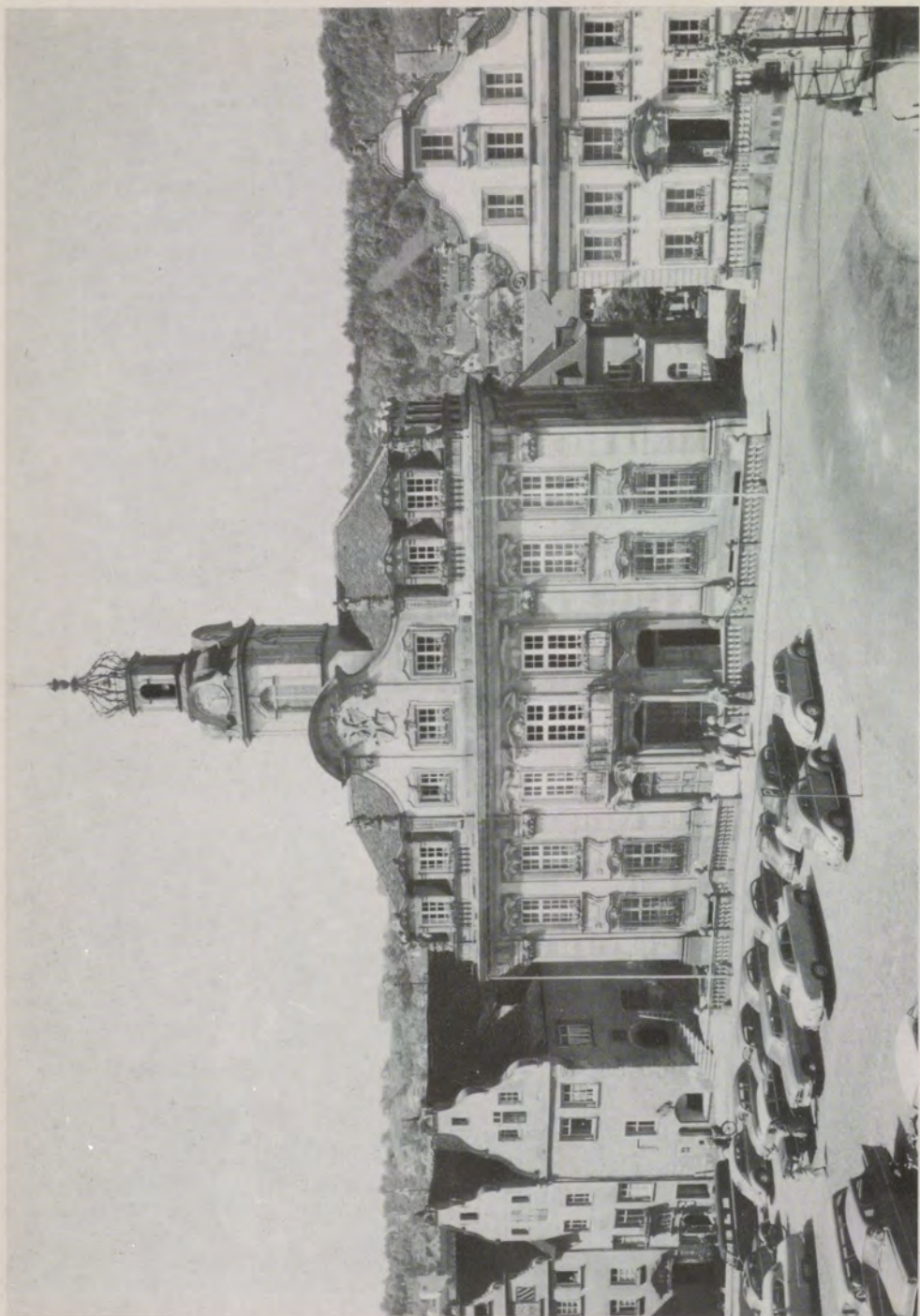
Lageplan des Rathauses. 1 Kirche St. Michael, 2 Rathaus.



Rathaus von Schwäbisch Hall. Obergeschoß. M = 1:200.
 1 Ratssaal, 2 Stättmeistersaal, 3 Heldensaal, 4 obere Halle.



Rathaus in Schwäbisch Hall. Erdgeschoß. M = 1:200. 1 Eingangshalle, 2 Treppenhalle.



Rathaus mit Nebengebäuden

Foto Landesbildstelle Württemberg



Vorderansicht (Zustand vor 1945)

Foto Landesbildstelle Württemberg



Vorderansicht (heutiger Zustand)

Foto Landesbildstelle Württemberg



Seitenansicht (vor 1945)

Foto Landesbildstelle Württemberg



Palais
Starhemberg-
Schönburg, Wien,
Hofseite



Gartenpalais
Schönborn,
Wien,
Fassade



ursprünglich
geplante Fassade,
Stich von
J. A. Corvinus



*Schloß
Ploschkowitz
in Böhmen,
Fassade*



*Preysing-Palais,
München, Portal*



Aeneas rettet Anchises aus dem brennenden Troja (Zustand vor 1945)

Foto Hirrlinger



Deckenbild im Heldensaal (vor 1945)

Foto Hirrlinger



Deckenbild im Stättmeistersaal (vor 1945)

Foto Hirrlinger



Abraham opfert seinen Sohn Isaak (vor 1945)

Foto Hirrlinger



Deckenbild im Ratsaal (vor 1945)

Foto Hirrlinger



C. Carlone, Deckenbild im Schloß Ludwigsburg