Zeitschrift: Neujahrsblatt / Gesellschaft für das Gute und Gemeinnützige Basel
Herausgeber: Gesellschaft für das Gute und Gemeinnützige Basel
Band: 170 (1992)

Artikel: Der Renaissancebau des "Spiesshofes" in Basel
Autor: Hauss, Barbara
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006832

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

170. Neujahrsblatt

Barbara Hauss

Der Renaissancebau des «Spiesshofes» in Basel

Barbara Hauss

Der Renaissancebau des «Spiesshofes» in Basel

Barbara Hauss

Der Renaissancebau des «Spiesshofes» in Basel

170. Neujahrsblatt
Herausgegeben von der Gesellschaft
für das Gute und Gemeinnützige

In Kommission bei Helbing & Lichtenhahn, Basel 1992

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Hauss, Barbara:
Der Renaissancebau des «Spiesshofes» in Basel/
Barbara Hauss. – Basel: Helbing & Lichtenhahn, 1991
(Neujahrsblatt/Gesellschaft für das Gute und Gemeinnützige; 170)
ISBN 3-7190-1192-5
NE: Gesellschaft für das Gute und Gemeinnützige ‹Basel› : Neujahrsblatt

Umschlag:
«Spiesshof», Heuberg 3/7, Basel
Foto: Charles Frainier, Riehen

Das Werk einschliesslich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 1991 by Helbing & Lichtenhahn, Basel
Druck: Boehm-Hutter AG, Reinach BL
Fotolithos: Steiner + Co. AG, Reinach
Einband: Buchbinderei Flügel, Basel
ISBN 3 7190 1192 5
Bestellnummer 21 01192

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 7

I. Quellen zum «Spiesshof» und seinen Besitzern 13

A. Schriftquellen 13
B. Bildquellen 19

II. Baubeschreibung 21

A. Lage 21
B. Grundriss 21
C. Hauptfassade 23
D. Bauornamentik 26
E. Inneres 27

III. Baugeschichte 29

A. Auseinandersetzung mit der These F. Maurers 29
B. Rekonstruktion der Baugeschichte 33
C. Zusammenfassung 42

IV. Analyse und kunsthistorische Einordnung 43

A. Grundriss 44
B. Typologie der Raumfunktion und -disposition 47
C. Hauptfassade 49
D. Zusammenfassung 57

V. Frage der Attribution: Der Baumeister Daniel Heintz 61

A. Biographie 61
B. Œuvre 65
C. Der «Spiesshof» im Œuvre von Daniel Heintz 70
1. Netzgewölbe 70
2. Hauptfassade 71

Zusammenfassung/Würdigung 73

Anmerkungen 76

Abbildungen 89

Fachwortverzeichnis 118

Architekturtheoretische Druckquellen 122

Bibliographie 123

Abbildungsnachweis 126

Einleitung

«Der Forscher, der die Entwickelungsphasen der Kunst in ihrem genetischen Zusammenhange verfolgt, wird neben dem Studium, das er tonangebenden Meisterwerken widmet, die zahlreichen Schöpfungen nicht unberücksichtigt lassen, die oft in unmittelbarer Nähe jener ersteren das Nachleben älterer Traditionen, oder die Zurückgebliebenheit der Kunst auf der Peripherie der einzelnen Schulgebiete darlegen.

Wohl möchte es scheinen, dass die Beschäftigung mit dergleichen Werke ein kleinliches und fruchtloses Schaffen sei, ... Und doch verlangt die Wissenschaft, dass auch das scheinbar Untergeordnete, wofern es charakteristisch ist, in den Bereich des Studiums und der ästhetischen Würdigung gezogen werde, denn oft ist es die Bekanntschaft mit der Summe des Mittelguten, welche erst die Möglichkeit eines befriedigenden Urtheiles über die Stellung und die Bedeutung der einzelnen Schulen gewährt.»[1]

So schrieb Johann Rudolf Rahn 1882 am Anfang seiner Abhandlung zur Renaissancearchitektur in der Schweiz, mit der begleitenden Bemerkung, dass es eine Reihe von schweizerischen Denkmälern gäbe, «deren manche, wiewohl nicht unbedeutenden Ranges, dennoch unseres Wissens der Mehrzahl der Kunstforscher unbekannt geblieben sind».[2] Inzwischen gilt es zwar nicht mehr als «kleinliches und fruchtloses Schaffen», sich mit Werken und Künstlern zu beschäftigen, die nicht im Rampenlicht der grossen Kunstbewegungen und Stilentwicklungen westlicher Kultur gestanden haben. Folglich ist auch das Interesse für die vielfältigen Erscheinungsformen der Renaissancekunst nördlich der Alpen gewachsen. Gerade im letzten Jahrzehnt sind zwei neue Gesamtdarstellungen der deutschen Renaissancearchitektur erschienen;[3] 1984, 1986 und 1988 fanden grosse Ausstellungen zu diesem Themengebiet statt.[4] Und dennoch trifft die Beobachtung Rahns über den geringen Bekanntheitsgrad und die wissenschaftliche Vernachlässigung vieler bedeutender Bauwerke der Renaissance auf Schweizer Boden heute immer noch zu.

Der Renaissanceflügel des «Spiesshofes» in Basel ist ein eindrückliches Beispiel für die Aktualität dieses vor einem Jahrhundert erkannten Problems. Schweizerische Kunstdenkmäler sind vielleicht sogar noch mehr als damals aus dem Blickfeld der Kunstwissenschaft geraten. Die Tendenz in der Literatur der Nachkriegszeit, Darstellungen «deutscher» Kunst nicht auf das deutschsprachige Ausland auszuweiten, hat zur Vernachlässigung des schweizerdeutschen Kunstgebietes beigetragen. Umfassende Schilderungen des schweizerischen Denkmälerbestandes haben wiederum den Nachteil, dass sie häufig sehr verschieden orientierte und geprägte Kunstlandschaften hin-

tereinander vorstellen und kaum den diversen Einflüssen auf einzelne Gebiete und Werke nachgehen können. In beiden Fällen wird der Stellung Basels am Anfang des 16. Jahrhunderts als städtisches Zentrum einer zusammengehörigen Kunst- und Kulturlandschaft am Oberrhein, die heute durch drei Staatsgrenzen geteilt wird, nicht ausreichend Rechnung getragen.[5] Es bleibt also die Aufgabe einer monographischen Untersuchung, ein Bauwerk wie den «Spiesshof» mit seiner ursprünglichen historischen, geographischen und kulturellen Umgebung wieder in Beziehung zu setzen, nach Einzelheiten zur Baugeschichte und Attribution zu fragen und mögliche Anregungen und Einflüsse, die den Charakter des Baus prägen und in ihm einen originellen Ausdruck finden, aufzuzeichnen.

Der besseren Übersichtlichkeit wegen soll im Hinblick auf den Forschungsstand ein summarischer Überblick über die bisherigen Publikationen zum «Spiesshof» an dieser Stelle genügen; im laufenden Text wird auf einzelne Veröffentlichungen näher eingegangen. In seinem grundlegenden Werk über die Geschichte der deutschen Renaissancearchitektur machte *Wilhelm Lübke* 1873 erstmals auf den Renaissancebau des «Spiesshofes« aufmerksam.[6] *Franz August Stockers* Aufsatz über den «Spiesshof», der 1889 in einer Basler Zeitschrift und 1890 in seinen Basler Stadtbildern erschien, stellt den Anfang der wissenschaftlichen Arbeit über den Bau unter Berücksichtigung der Quellen im Basler Staatsarchiv dar.[7] Im Zusammenhang mit seinem Artikel über eine Zimmervertäfelung aus dem Renaissanceflügel des «Spiesshofes» befasste sich *Albert Burckhardt-Finsler* (1985) ebenfalls mit diesen Quellen und stellte die These auf, dass Balthasar Irmi, der Besitzer des Hofes am Heuberg zwischen 1580–90, möglicherweise für die Errichtung des Renaissancebaus verantwortlich gewesen sein könnte.[8] Der Reihe *Das Bürgerhaus in der Schweiz* ist eine auf Vermessungen beruhende Bauaufnahme zu verdanken; 1926 erschien der erste Band zum Kanton Basel-Stadt mit zahlreichen Plänen, Schnitten, Rissen und Detailzeichnungen.[9] Obwohl der Renaissanceflügel des «Spiesshofes» in den folgenden Jahrzehnten in verschiedenen Zusammenhängen immer wieder erwähnt wurde, entstand keine Klarheit über die Entstehungszeit oder den Schöpfer des Baus.[10] 1978 konnte *Elisabeth Landolt* aufgrund eingehender Quellenstudien neue Erkenntnisse über eine mögliche Beteiligung des Baumeisters Daniel Heintz am «Spiesshof» zur Diskussion stellen.[11] Dies veranlasste *François Maurer* ebenfalls 1978 zum Versuch einer Rekonstruktion der Baugeschichte des Renaissanceflügels.[12] Seither hat sich niemand mit diesem Bau näher auseinandergesetzt, obwohl wesentliche Fragen über seine Genese und kunsthistorische Einordnung ungeklärt blieben.[13]

* * *

Die Anfänge der Basler Stadtgeschichte gehen auf die Errichtung einer befestigten Siedlung auf dem Münsterhügel durch die Rauriker in der 2. Hälfte des letzten Jahrhunderts vor Christus zurück.[14] Dieses keltische «Oppidum» auf dem natürlich ge-

schützten Sporn zwischen Rhein- und Birsigtal wurde um 15 v. Chr. von den Römern übernommen, die im Zuge der Grenzbefestigung des römischen Reiches entlang des Rheins und der Donau ein Kastell errichteten.[15] Neben der blühenden Koloniestadt Augusta Raurica kam Basel eher die Bedeutung eines militärischen Aussenpostens und Dorfes zu. Die erste urkundliche Erwähnung Basels findet sich bei dem römischen Historiker Ammianus Marcellinus im Zusammenhang mit einem Aufenthalt des Kaisers Valentinian am Oberrhein im Jahre 374. Archäologische Funde und die Erwähnung eines «Bischofs der Rauriker» als Teilnehmer an der Kölner Synode von 346 deuten auf eine frühe Christianisierung des Gebietes. Auch die alemannischen Siedler, die sich im 6. Jh. am Oberrhein niederliessen, schlossen sich in den folgenden Jahrhunderten dem Christentum an.

In karolingischer Zeit erlangte die Stadt unter Bischof Haito, dem Vertrauten Karls des Grossen, grosse politische Bedeutung. Auch im 11. Jahrhundert nahm Basel einen wichtigen Platz im deutschen Kaiserreich ein; Heinrich II. verlieh dem Vorhaben eines neuen Münsterbaus unter Bischof Adalbero seine persönliche Unterstützung und war bei der Weihung 1019 selbst anwesend. Im Jahre 1061 fand eine Reichsversammlung und Synode in Basel statt. Schon am Ende des 11. Jahrhunderts wurde die erste nachrömische Stadtmauer errichtet. Durch das ganze Mittelalter hindurch profitierten Gewerbe und Handel in der Stadt am Rheinknie von der günstigen Lage an einer Hauptreiseroute zwischen Nord- und Südeuropa; Handwerk und Künste wurden dank Basels Rolle als Bischofssitz und der grossen Aufgabe des im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts begonnenen Münsterbaus gepflegt und gefördert.

Im Spätmittelalter war Basel ein blühendes Kultur-, Bildungs- und Handelszentrum.[16] Zur Zeit des Konzils (1431–1448/49) rühmte Aeneas Silvius Piccolomini die Schönheit der Kirchen und Bürgerhäuser sowie das einheitliche Erscheinungsbild Basels.[17] Er behielt die Stadt in Erinnerung und gründete 1460 als Papst Pius II. die Basler Universität. Vor dem Anschluss an die Eidgenossenschaft war Basel «zweifellos stärker nach dem Oberrhein als nach dem Gebiet der Eidgenossenschaft orientiert gewesen».[18] Als Umschlagplatz für ausländische Waren, als Universitätsstadt und Bischofssitz genoss die Stadt einen ständigen Austausch mit anderen Völkern und Kulturen und bewahrte dennoch durch den wachsenden Einfluss der örtlichen Zünfte sowie anderer gesellschaftlicher Strukturen ihren eigenen Charakter.

An der Wende zum 16. Jahrhundert befand sich die Stadt am Rheinknie im politischen, religiösen und geistigen Umbruch. Diese Wandlung vollzog sich allerdings nicht schlagartig, sondern «erstreckte sich ... in ihrem vollen Ausmasse über Jahrhunderte, im einzelnen ging es um Nuancierungen der Gesichtspunkte und nicht um das grobe Entweder-Oder weltanschaulicher Grundsätze».[19] Herausragende Ereignisse in dieser Entwicklung waren der Eintritt in die Eidgenossenschaft 1501, das Ende des bischöflichen Regimentes und die offizielle Machtübernahme durch die Ratsherren, Zunftmeister und den Bürgermeister im Jahre 1521. Der Volksaufstand und der verheerende Bildersturm Anfang 1529 brachten den endgültigen Sieg der Reformation in Basel.[20]

Angesichts der zentralen Stellung Basels inmitten eines geistig regen Kulturgebietes am Anfang des 16. Jahrhunderts nimmt es nicht wunder, dass sich die neuen geistigen Strömungen auch in der Kunst deutlich niederschlugen. Die Voraussetzungen für die Aufnahme des humanistischen Gedankengutes und der Kunst der italienischen Renaissance waren in Basel äusserst günstig. Das Aufblühen des Basler Buchdruckergewerbes spielte dabei eine ganz entscheidende Rolle, denn dadurch wurde Basel zum «wichtigsten Ort der Vermittlung im buchhändlerischen Verkehre Deutschlands mit Italien, und selbst Handelszentrum für eine weite Umgebung.»[21] Die Buchdruckerei brachte nicht nur intensive Beziehungen zu Städten wie Venedig, dem damaligen Zentrum des italienischen Buchhandels, sondern zog gleichermassen begabte Künstler und renommierte Humanisten in die Stadt.[22] Urs Graf kam 1509 aus Solothurn, die Brüder Holbein 1514/15 aus Augsburg. Um die grossen Druckerfamilien Froben, Petri und Amerbach sammelten sich so bedeutende Gelehrte wie Rhenanus, Bär, Capito, Glareanus und Erasmus von Rotterdam. Durch die Möglichkeiten des Buchdruckes wurde die Graphik in den Dienst der neuen Bildung gestellt und zu einer Hauptgattung der illustrativen Kunst erhoben.[23] Der Buchimport diente u.a. als Hauptvermittler der italienischen Renaissancekunst; Reinle nennt ihn den «breiten Kanal, in welchem die modernen Formen nach dem Norden flossen».[24]

Trotz der grossen Wandlungen, die vornehmlich auf dem Gebiet der Malerei, des Holzdruckes und der Glasmalerei in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu verzeichnen sind, vollzog sich eine Neuorientierung in der monumentalen Baukunst Basels nur sehr zögernd.[25] Die Anwendung von Bauformen und -prinzipien der Renaissancearchitektur blieb zunächst auf einzelne Details oder Kleinarchitekturen beschränkt. Der bedeutendste kommunale Bau aus dieser Zeit, das zwischen 1504-13 errichtete Basler Rathaus, zeigt lediglich in seinen harmonischen Proportionen, in der strengen Symmetrie der Fassade und in der Betonung des Horizontalen durch Stockwerkgesimse die Rezeption fundamentaler Grundsätze der Renaissancekunst. Aber die durchweg gotischen Einzelformen beherrschen das Gesamtbild der Fassade; die Formensprache der Renaissance äussert sich nur an isolierten Stellen wie einem Ädikulaportal im Innenhof.[26] Die Bürgerhäuser aus dem 16. Jahrhundert folgten grösstenteils diesem Vorbild; die traditionelle Hausfront wurde mit einem besonders hervorgehobenen Portal, Erker oder Fenster belebt, an dem der Steinmetz seine Beherrschung der neuen Formensprache demonstrieren konnte.[27] Auch die Fassadenmalerei bot die bequeme Möglichkeit einer oberflächlichen «Modernisierung» mittelalterlicher Architektur.[28]

Unter diesen Umständen ist es in Basel nie zur eigentlichen Entwicklung einer Renaissancebaukunst gekommen. Neben den zahlreichen Portalen, Brunnen und anderen Werken der Kleinarchitektur entstanden in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Basel zwei vollständige Renaissancefassaden, die heute wie damals als Ausnahmen in dem durch andere Baustile geprägten Stadtbild auffallen. Umso erstaunlicher mutet es an, dass diese vereinzelten Zeugnisse der monumentalen Renaissancearchitek-

tur Basels so wenig Beachtung in der kunsthistorischen Literatur gefunden haben; erst 1977 wurde eine Basler Lizentiatsarbeit über die «Geltenzunft» am Basler Marktplatz veröffentlicht,[29] bis heute steht eine monographische Studie über den Renaissanceflügel des «Spiesshofes» am Heuberg noch aus. Es soll das Ziel dieser Arbeit sein, diese Lücke zu füllen.

I. Quellen zum «Spiesshof» und seinen Besitzern

Ein Grund, weshalb soviele verschiedene, zum Teil widersprüchliche Theorien über die Genese des Renaissancebaus am Heuberg aufgestellt worden sind, liegt in der ungünstigen Quellenlage. Obwohl eine nahezu lückenlose Überlieferung der Besitzer und jeweiligen Kaufbedingungen der Liegenschaft seit dem 14. Jahrhundert in den sogenannten Hausurkunden im Basler Staatsarchiv vorliegt, geben diese Urkunden so gut wie keinen Aufschluss über die Bauten selbst, die im Laufe der Jahrhunderte auf dem Grundstück gestanden haben.[1] In keiner einzigen Quelle wird der Renaissancebau des «Spiesshofes» in einer identifizierbaren Weise erwähnt. Am Bau selbst sind keine Inschriften, Steinmetzzeichen o.ä. entdeckt worden; lediglich durch die urprüngliche Ausstattung einiger Räume - u.a. eine geschnitzte Kassettendecke mit den Familienwappen des Basler Bürgers Balthasar Irmi, Besitzer des «Spiesshofes» zwischen 1580–1590, gewinnt man handfeste Hinweise über Entstehungszeit und Auftraggeber. Schliesslich findet sich in einem 1589 geführten Briefwechsel zwischen den Stadträten von Bern und Basel und Irmi selbst die mehrmalige Erwähnung des Baumeisters Daniel Heintz im Zusammenhang mit einem *hußbuw* Irmis. Somit rückt die Frage nach Heintzens sowie Irmis Rolle in der Baugeschichte des «Spiesshofes» in den Mittelpunkt unseres Interesses. Der Zustand des Hofes und die Umstände des Besitzwechsels bei den Vorgängern und Nachfolgern Irmis werden in diesem Zusammenhang ebenfalls von Belang sein.

A. Schriftquellen. Im Historischen Grundbuch der Stadt Basel wurde versucht, anhand der Lagebeschreibungen in den Quellen des Staatsarchivs, welche den Häuserbestand im inneren Stadtkern betreffen, die mittelalterliche Grundstückeinteilung Basels zu rekonstruieren und Grundstückveränderungen zeitlich zu fixieren. Die Liegenschaft, die unter dem Namen «Spiesshof» bekannt ist und heute die Materialverwaltung der Schweizerischen Bundesbahnen beherbergt, besteht aus mehreren einst getrennten Parzellen, die nach und nach zum Kern des Hofes hinzugekauft wurden (Abb. 2). Nach dem HGB bestand der ursprüngliche Hof - der den Namen «Zum Spiess» wahrscheinlich am Ende des 13. Jahrhunderts vom damaligen Besitzer Burchard von Spietz erhielt[2] und zwischenzeitlich auch als «Leymenhof», «Schlierbacher Hof» und «Mentelins Hof» bekannt war - aus dem unregelmässigen Grundstück am oberen Teil des Heubergs, auf dem sich heute die links liegende Wohnung des Hauswarts und der Renaissanceflügel samt Vorhof befinden. Bis 1387 kamen vermutlich drei kleinere Parzellen am Heuberg hinzu. In einem Kaufvertrag aus dem Jahre 1542 wird die Liegenschaft folgendermassen beschrieben: «der Hoff mit siner Zugehörd

und Behusungen oder Gseßen, Hoffstatt Schewren und Stallungen genant zum Spiess aller in eym Byfange in der Statt Basel uff dem Höwberg».[3]

1546 kam der «Spiesshof» in den Besitz von David Joris – alias Johann von Brügge – und Joachim van Berchem. Joris und van Berchem waren holländische Protestanten, die sich als um ihres Glaubens willen verfolgte, wohlhabende und fromme Bürger ausgaben und rasch freundliche Aufnahme in Basel fanden. Tatsächlich handelte es sich bei Joris um den schwärmerischen Anführer einer Sekte, die sich von den Wiedertäufern abgespalten hatte.[4] In seiner Begleitung kamen zahlreiche Anhänger mit ihren Familien nach Basel, und dank dem grossen Vermögen der Familie van Berchem konnten die Holländer eine beachtliche Anzahl von Häusern in und um Basel erwerben, von denen der «Spiesshof» und das Weiherschlösschen zu Binningen als Hauptwohnsitze der Familien Joris (von Brügge) und van Berchem dienten. Nach Joris' Tod am 25. August 1556 brachen die schon länger schwelenden Streitigkeiten zwischen den Erben und Nachfolgern aus, und allmählich erfuhr die Basler Bevölkerung die Wahrheit über die geheimnisvollen Lehren und Tätigkeiten des als «dritten David» verehrten Hauptes der «Joristen». Im Oktober 1558 wurde ein amtliches Inventar des Hausrats im «Spiesshof» aufgenommen, das über die Pracht des häuslichen Besitzes der Bewohner berichtet, aber keinerlei Rückschlüsse auf den Bau selbst zulässt. Nach einem spektakulären Schauprozess wurde die Leiche von Joris exhumiert und am 13. Mai 1559 zusammen mit vielen seiner Schriften öffentlich verbrannt. Anfang 1560 wurde der «Spiesshof» durch Joachim van Berchem und die Erben Joris' veräussert.

Obwohl der Wortlaut des offiziellen Kaufvertrags zwischen Joris und van Berchem und ihrem Vorgänger im «Spiesshof» nicht überliefert ist, belegen zwei Quellen Zahlungen an Hans Bockstecher durch «Hern Johan von Brüge und Hern Joachim von Berchim ... von wegen deß Hoffs zem Spieß so do lytt uff dem Höwberg».[5] Der genaue Kaufpreis lässt sich aufgrund des fehlenden Kaufvertrages nicht sicher ermitteln, da die genannten Zahlungen auch nur einen Teil der gesamten Summe ausgemacht haben könnten. Bereits am 31. Juli 1546 erhielten die neuen Hofinhaber von der Stadt die Rechte auf «einen Brunnen ... in irem Hoff und Huse», der sich heute noch im versenkten Hof vor dem Renaissanceflügel befindet.[6] Bei dem Besitzwechsel im Januar 1560, als der «Spiesshof» in die Hände von Herrn Niklaus Ryspach und seiner Frau Küngoldt Offenburg überging, wurde das Gut formelhaft beschrieben als «den Hoff und die Hoffstatt sampt den Gehüsernn hinden und vor, auch mit dem Garten und hoff deßglichenn dem lauffentenn Rörennbrunnen, kurzverruckter Jarenn vom Rath vergönt, ... als sollichs aneinandernn in der Statt Basell an den Spallenn uff dem Höuwberg ... gelegen und zum Spieß genant».[7] Es bleibt festzuhalten, dass der neue Brunnen Erwähnung findet, dagegen kein Neubau. Auch in den bunten Berichten über Joris' Leben aus dem 16. und 17. Jahrhundert wird der «Spiesshof» als sein Wohnsitz namentlich erwähnt, ohne dass von einem Neubau oder einem prächtigen Wohnhaus am Heuberg jemals die Rede ist.[8]

Nach dem Tod ihres Mannes sah sich Küngoldt Offenburg 1572 genötigt, den

«Spiesshof» fast bis zum gesamten Wert mit Hypotheken zu belasten.[9] Die betreffende Urkunde berichtet in etwas abgeänderter Form über die Lage der Liegenschaft: «... Hus Hof und Hofstatt uf dem Heuwberg gelegen und zum Spiess genant ist, ligt aller siten frei». Am 12. März 1580 verkauften die Erben der Familie Offenburg «den Hof und die Hoffstat sambt den Gehüseten hinden und vor auch mit dem Garten und Hof, desglichen dem lauffenden Rören Brunnen» an Balthasar Irmi um einen Preis von 500 fl. bei Übernahme der Zinsen auf einer Gesamtsumme von 1800 fl.[10]

Balthasar Irmi (1541-1590) stammte aus einer angesehenen Basler Familie, die «schon um das Jahr 1400 zu den begüterten Kaufmannsfamilien» in Basel gehörte.[11] Im 15. Jahrhundert unterhielten die Irmis finanzielle und diplomatische Beziehungen zu italienischen Herrschern wie Lorenzo de' Medici und Papst Sixtus IV.; der Urgrossvater Balthasars wurde 1487 durch Kaiser Friedrich III. in den Adelsstand erhoben. Während des nächsten Jahrhunderts sind mehrere Generationen der Irmi in den Krieg gezogen, vor allem in den Solddienst der französischen Könige. Balthasar Irmis Vater Niklaus kämpfte bis zu seinem Tod im Jahre 1553 als Oberkommandeur der eidgenössischen Truppen unter Heinrich II. Balthasars Mutter war die Tochter des Basler Bürgermeisters Jakob Meyer «zum Hasen», die Hans Holbein d.J. in einer Studie für das Gemälde *Die Darmstädter Madonna* als 13jähriges Mädchen porträtierte.[12] Als Balthasar volljährig wurde, trat er das Erbe seines Vaters an und wurde ein angesehener Bankier, dem die Städte Freiburg, Schaffhausen und Strassburg sowie der vorderösterreichische Adel und die französischen Könige ihre Geldgeschäfte anvertrauten.

Als der Religionskrieg in Frankreich ausbrach, sammelte der 33jährige Irmi heimlich ein Fähnlein und zog 1574 in den Krieg gegen die Hugenotten – trotz des ausdrücklichen Verbots des Basler Rates, der Irmis Besitz daraufhin beschlagnahmen liess, gegen den Wunsch seines ehemaligen Vormundes, des Bürgermeisters Buonaventura von Brunn, und unbeachtet dessen, dass seine Frau Anna Wölflin mit zehn minderjährigen Kindern zu Hause zurückblieb. 1576 kehrte er geschlagen zurück. Der Basler Rat scheint sein eigenes Verbot nicht sehr ernst genommen zu haben, denn nach einer eher symbolisch zu verstehenden Inhaftierung und Bestrafung erhielt Irmi seinen Besitz zurück, und kurz danach wurde ihm ein ehrenvolles Amt vom Rat übertragen.

Am 15. März 1579 starb Irmis erste Frau Anna Wölflin.[13] Am 12. März 1580 taucht sein Name erstmals im Zusammenhang mit dem «Spiesshof» auf, und zwar im oben zitierten Kaufvertrag zwischen ihm und den Erben Küngoldt Offenburgs. 1582 wurde er als Vertreter Basels nach Paris geschickt, um die Bundesbeschwörung zwischen Heinrich III. und den eidgenössischen Städten (ausser Bern und Zürich) zu bestätigen.[14] Gestützt auf dieses Bündnis bat der französische König 1585 um militärische Unterstützung gegen die Guisen; Irmi zog im Mai mit einem Basler Fähnlein aus, aber im Juli wurde der Streit durch einen Friedensvertrag geschlichtet, und im Herbst kehrten die Schweizer unversehrt wieder nach Hause zurück.

Bereits am Anfang des Jahres 1585 hatte Irmi schon das Grundstück am Heuberg vergrössert. Am 26. Januar kaufte er von seinen Nachbarn Jacob von Speyr und

Barbara Strübin, die im HGB bis 1585 als Besitzer der Liegenschaft Gemsberg 10/12 geführt werden, «ein Scheuren oder Buchhauß, allß das in der Statt Basel uff dem Heüwberg bey dem Bronnen, einseit neben Herren Keüffers [HGB ‹Reüffer› ist eine Fehlübertragung] Garten, anderseiten Jacoben Finiger [Gemsberg 8] gelegen, stoßt hinden an Herrn Keüffers [dito] Höfflin, ... um 300 Gulden» plus 10 Gulden «der Frauwen für ein Verehrung». 13 Schillinge waren für das neu erworbene Grundstück als Bodenzins an das Kloster St. Alban jährlich zu entrichten.[15]

Kurz danach, im Februar 1585, schloss Irmi einen Vertrag mit seinen Nachbarn am Spalenberg (Nr. 37) ab. Die beiden hatten bisher gemeinschaftliche Rechte auf eine Mauer geteilt, die zwischen ihren Grundstücken verlief,[16] doch es lag Irmi offenbar etwas daran, sich alle Rechte auf diese Mauer zu sichern. Für «eine genante Summa Gellts» verkauften Hans Ecklin und seine Frau Margret Sonnenvogel «ihre Ansprach und Gemeinschaft an die hintern Mauren, so in ihrem Höfflin stost zwischenn ihrem Huß Attischwÿller ... und dem Hoff Zum Spieß genandt, ... welche an Meister Jacob Fünigers Garten anfacht und undenwerts bis gegen dem Hoff Zuom Spieß an Stockh goht».[17] Eine ausdrückliche Bedingung des Kaufvertrages war, dass die Blindlöcher auf der Seite des Verkäufers zugemauert werden sollten.

1586 oder spätestens bis zum Ende des Jahres 1587 verheiratete sich Balthasar Irmi in zweiter Ehe mit Gertrud Harscher.[18] Zwischen diesem Zeitpunkt und Irmis Tod muss die Kassettendecke eines Zimmers im ersten Obergeschoss des «Spiesshofes» ausgeführt worden sein, da sie die Wappen der Irmi, Wölflin und Harscher aufweist.[19] Am 17. Juni 1587 zog Irmi im Auftrag der protestantischen Stände der Eidgenossenschaft gegen Mülhausen, wo schwere Unruhen ausgebrochen waren. Nur mit Mühe gelang es den eidgenössischen Truppen, die Stadt einzunehmen. Irmi hatte zeitweise die Stelle des Stadthauptmannes inne, bis die Besatzung im März 1588 grösstenteils entlassen wurde.[20] In der Zwischenzeit wird Irmi vorübergehend zuhause gewesen sein, denn sein erstes Kind aus der zweiten Ehe wurde am 5. September 1588 in Basel getauft.[21] Zwischen Januar und März 1589 reiste Irmi als eidgenössischer Gesandter an den Hof Heinrichs III. nach Frankreich.[22]

Am 27. August 1589 schrieb der Basler Rat im Namen Balthasar Irmis folgenden Brief an den Stadtrat in Bern, wo Daniel Heintz seit April 1588 als Stadtwerkmeister tätig war:

> «Vns Hat Vnser lieber getreuwer burger Hauptman Balthassar Irmj, berichtet, wie er Zu Vollendung seines Bauwes, in seinem beÿ Vns Habenden Hofe, M. Daniel Heintzen, Jetzmalen euwers bestelten Werckhmeister Vnsers burgers gegenwertigkeit ein tag Viertzechen Höchlich vonnöten were. Mit Vnderthänigem pit, Ime hierumb beÿ euch freundtlich Zu intercedieren. – Wan wir nun Verstanden, das bemelter euwer Werkhmeister, als er sich Zu euch begeben Ihme die außfuerung dieses durch ihme vorlangem angefengten Bauws Vorbehalten. Vnd das an solchem noch was Übrig so nit wol durch andere ohne sein beÿwesen vnd aber innert vngevor 14 tag. wol, gefertiget oder aufgerichtet werden mag. (...)»[23]

Bei der Behandlung des Basler Gesuches am 11. September 1589 beschloss der Berner Rat, die Entrichtung verfallener Zinsen aus Mülhausen durch Irmi zur Vorbedingung für die Erfüllung dieser Bitte aus Basel zu machen, die im Berner Ratsmanual so formuliert wurde: «Meister Daniel den Werchmeister hinab Zeschickenn, Houptman Irmis hußbuw Zebefürderenn.»[24]

Offenbar nahm Irmi am 5. Oktober Stellung zu den fälligen Zinsen und wiederholte sein persönliches Anliegen in einem nicht mehr erhaltenen Brief an den Berner Rat, denn am 10. Oktober 1589 wurde die Angelegenheit nochmals in einer Ratssitzung besprochen und folgende Antwort beschlossen:

> «An Houptman Irmij zuo Basell. Wÿl er den Mülhusischenn Zins von den 3000 Sonnenkronen hauptguts, vonn 88. Jar. Vnnd den vom 89. allein zum theill empfangen. So sölle er ordnung geben. Das sÿ beidt uf martinj erleggte werdiend ... Meister Daniel dem Werchmeister. Soll gedachts Herr Irmis begären, Imme seinen buw zevolenden, anzeigt werden. Vnd so er willig Ist hinabzerreisen, soll Im 14. tag erloupt sein. Wo nit sölle er hieblÿbenn.»[25]

Am gleichen Tag wurde ein langes Schreiben an Irmi verfasst, in dem die Regelung der Zinsangelegenheit nach obigem Beschluss mitgeteilt wurde; d.h. die verfallenen Zinszahlungen vom vergangenen und gegenwärtigen Jahr sollten bis zum St. Martinstag durch Irmis Vermittlung an Bern gelangen. Der Rat äusserte sich ebenfalls zu Irmis «anligenn vonn wegenn M. Daniel heintzen»:

> «Belangend aber üwer begerenn, Meister Daniel Heintz dem Steinmetzenn Zevergünstigen, der Volländung Üwers buws, 14 tag lang, by zewonnenn. habenn wir sölliches zu siner frÿenn Wahl gelassen. Vnnd mag er Vnser than woll zu Dienst werdenn.»[26]

Weder in den Berner Ratsmanualen noch in den Missiven zwischen Basel und Bern kommen diese Verhandlungen nochmals zur Sprache.[27] Auch in den Quellen, die über Heintzens Aufenthalte in Basel im Jahre 1590 berichten (vgl. Kap. V.A.), werden weder Irmi noch sein *hußbuw* erwähnt. Es bleibt also offen, ob Irmi die Bedingungen des Berner Rates fristgerecht erfüllte und Daniel Heintz daraufhin die Bereitschaft zeigte, sich der Probleme am «Spiesshof» anzunehmen. Ab 1591 wird jedenfalls nichts mehr geschehen sein, denn am 5. Dezember 1590 stürzte Irmi bei einem Ausritt in die Landschaft um Basel vom Pferde und erlag an demselben Abend seinen Verletzungen.[28]

Es dauerte nicht lang, bis der prekäre Zustand der nach aussen hin so lukrativ erscheinenden Geldgeschäfte Irmis enthüllt wurde. Sein Vermögen bestand zum grössten Teil in Schuldtiteln auf die französische Krone sowie auf die Städte Strassburg und Schaffhausen. Aber gegenüber seiner Heimatstadt war Irmi schwer verschuldet, und die vielköpfige Familie geriet nach seinem Tod sehr schnell in finanzielle Not – einerseits weil die Erben nicht in der Lage waren, ihre Zinsansprüche in das plötzlich nötige Bargeld zu verwandeln, andererseits weil der Basler Rat trotz der Vertretung des

Irmischen Anliegens durch Gesandte aus sechs anderen eidgenössischen Städten nicht bereit war, die Schuldtitel Irmis anzuerkennen bzw. zu übernehmen. Es blieb der Familie schliesslich nichts anderes übrig, als den «Spiesshof» 1598 zu verkaufen.[29]

Der Kaufvertrag zwischen «Herrnn Hauptman Balthasar Irmins sel. Kinder und Erben» und «Herrn Jeronimo Mentelin des Raths der Statt Basel und Frauwen Sara von Speÿr, seiner Ehefrawen» wurde am 8. Oktober 1598 geschlossen.[30] Demnach erwarben Mentelin und seine Frau für eine Summe von 3000 Gulden «Balthasar Irmins sel. gewesen Seßhaus, Hoff, Hoffstatt, Garten sampt der Gerechtigkeit des Bronnes ..., als das in der Statt Basel uff dem Heüwberg ... gelegen, so etwan Reÿspachs Hoff und von altershar Zum Spiess genant worden». Auf dem Grundstück, das Irmi 1585 von Jacob von Speyr erworben hatte, befand sich ein Teil des erwähnten Gartens, «do etwan ein Scheuren uffgestanden ist» und für den «gegen dem Closter St. Alban um etwas Schillingen järlichs Zinses» zu entrichten sei. Aus einer Notariatsurkunde vom 11. Dezember desselben Jahres geht hervor, dass der Garten zur Strasse hin von «Giebelmauern» umgeben war.[31]

Am 19. Januar 1599 bescheinigten die Erben Irmis Hieronymus Mentelin und seiner Frau die vollständige Zahlung der 3000 Gulden

> «... als Kaufschilling des ihnen verkauften Haußes, Behausung, Hoffs, Hoffstatt, der Gerechtigkeit des Bronnenwassers auch der Nebengeheusen und Gartens ..., als das in der Statt Basel uff dem Heüwberg zu einer neben dem Hauß Zum Märwunder [Spalenberg 49], anderseit gegen St. Leonhardts Kirchgassen [Oberer Heuberg] und neben Nicklaus Bischoffs Haus gelegen, so von altem har Zum Spieß genant ist, davon ein Theil dieses Gartens, daruff hievor ein Scheuren oder Buchhuß gestanden, dem Kloster St. Alban zu Basel um 13 Schilling Bodenzins verhaftet, sonsten freÿ, ledig und eÿgen; sowie für die 200 Gulden für etlichen verkauften Hußrath.»[32]

Der einzige Bau des «Spiesshof»-Komplexes, auf den die Hausurkunden konkret Bezug nehmen, ist das kleine Torhaus über der Einfahrt am Anfang des Heubergs. 1599 liess der neue Besitzer «in seinem Hof, so man nembt Zuom Spiess, uf dem Heüwberg gelegen auf dem vordern großen Thor ... Stuben und ein Küchelin» bauen. Da die Sicht zum Spalenschwibbogen vom vorderen Fenster der Stube aus durch die Ecke des Hinterhauses von Apollinarius Küener (Spalenberg 47) blockiert war (vgl. Abb. 6), wurde die betreffende Mauer des Nachbarhauses in gegenseitigem Einvernehmen auf Mentelins Kosten abgebrochen und mit einer Abschrägung neu errichtet, «damit man an die Gaßen gegen Spalen Schweÿbogen desto beßer sehen mögn».[33]

Am 4. Januar 1617 verkaufte Mentelins Witwe «ihren Hoff, Behausung und Hoffstatt, ... eines Theÿls neben Herrn Samuel Mareschall dem Organisten alhie [Gemsberg 8], anderßtheÿls neben Meister Appollinario Kuener... sambt allen darzu gehörenden Gebewen, Gärten, Brunnen und andern Gerechtigkeiten» für 4000 Gulden an Christoph Burckhardt und seine Frau Ursula Meyer.[34] 1620 verklagte Burckhardt seinen Nachbarn von Spalenberg 39, Hans Hütter, «wegen siner in des Beklagten

Höfflin und an Clegers Mauren oder Thurn außgeworffener Gruben und gemachten privaten Sitzes».[35]

Bis 1666 blieb der «Spiesshof» im Besitz der Familie Burckhardt; es folgten eine Reihe von Besitzern, von denen nicht bekannt ist, ob sie etwas an den Baulichkeiten veränderten.[36] Der Barockbau geht vermutlich auf Niklaus Harscher zurück, der den «Spiesshof» 1723 von Jacob Birr-Merian übernahm.[37] Die grosse Liegenschaft blieb bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts im Besitz von Privatpersonen, bis sie dann 1853 von der Schweizerischen Centralbahn gekauft wurde. 1902 ging der «Spiesshof» im Zuge der Verstaatlichung der SCB an die Schweizerischen Bundesbahnen über; seit 1924 dient er als Sitz der Materialverwaltung der SBB.[38]

B. Bildquellen. Obwohl mehrere Ansichten der Stadt Basel aus dem 16. Jahrhundert erhalten sind, ist der «Spiesshof» erstmals auf den Planveduten Matthaeus Merians von 1615/1617 erkennbar.[39] Der Renaissancebau erscheint von hinten auf zwei Ansichten von Nordosten, einem 1617 erschienenen Kupferstich und der ihm zugrundeliegenden originalen Handzeichnung, die am 6. Mai 1615 dem Basler Rat übergeben wurde.[40] Die kolorierte Federzeichnung beruht möglicherweise auf einer 1588 vorgenommenen geometrischen Stadtvermessung durch den Maler Hans Bock d.Ä.[41]

Die Einzelheiten der Baulichkeiten in dem Dreieck, das Heuberg, Gemsberg und Spalenberg umschreiben, sind in der Handzeichnung, die um einiges grösser ist als der Gesamtumfang der vier Bögen des Kupferstiches, klarer wiedergegeben (Abb. 3 und 4).[42] Gut erkennbar ist die Rückseite des Renaissancebaus, dem ein eigenständiger quadratischer Treppenturm vorgelagert ist. Ein Rautenmuster auf dem Satteldach könnte auf farbig glasierte Dachziegel hindeuten. Das Verhältnis des Renaissancebaus zu den Nachbarbauten und kleineren Baulichkeiten auf demselben Grundstück ist schwer ablesbar; im Vergleich zu den anderen Häusern scheint er zum grössten Teil freistehend und als einziger Bau von der Strasse zurückgezogen. Sicherlich hat Merian zugunsten der Übersichtlichkeit die Nebenbauten (z.B. Hinterhäuser, Scheunen, Ställe usw.) meistens weggelassen, ausserdem musste er schon wegen der gewählten Perspektive auf die massstabsgetreue Wiedergabe der Bauten im Verhältnis zueinander verzichten. Eine Zinnenmauer umschliesst den Hof und Garten vor dem Hauptbau des «Spiesshofes» zur Strasse hin. Ein Eingang zum Hof, markiert durch einen Treppengiebel, scheint sich in der Mauer direkt vor dem Renaissancebau zu befinden. Daneben überragt das kleine Brunnendach die Zinnenmauer. Zwischen der Häuserreihe am Spalenberg und dem Renaissancebau sind die Dächer einiger kleinerer Häuser oder Bauteile und auf der Gartenseite ein einstöckiger Nebenbau zu erkennen. Auf dem Kupferstich scheint ein kleineres Haus rechtwinklig an die Südwestecke der Hauptfassade des Renaissancebaus zu stossen.

Auf einer Basler Stadtansicht aus der Vogelschauperspektive von Südwesten (wahrscheinlich kurz nach 1615) hat Merian die Hauptfassade des «Spiesshofes» stark vereinfacht, aber dennoch mit identifizierbaren Merkmalen dargestellt (Abb. 5).[43] Der

Renaissancebau ragt hoch über seine Nachbarbauten empor, die in diesem kleinen Massstab (330 x 399 mm) nur noch angedeutet werden können. Die Fassadengliederung ist mit einigen vertikalen und horizontalen Linien angegeben; das oberste Stockwerk wurde wohl aufgrund der ohnehin schon übergrossen Proportionierung des Baus weggelassen. Ein Eingang in der Zinnenmauer befindet sich direkt vor der Fassade. Torgiebel und Brunnenverdachung, die von diesem Standpunkt aus die Fassade grösstenteils verdecken würden, erscheinen nicht auf dieser Ansicht. An der Ecke zwischen Heuberg und Gemsberg befindet sich ein relativ hohes Haus. Das kleine Haus neben dem Eckhaus am Spalenberg stösst auf die vordere Ecke des «Spiesshofes».

Eine Ansicht des prachtvollen Hofes am Rande der Altstadt sucht man in den zahllosen alten Stichen, Aquarellen und Zeichnungen, auf denen bedeutende Bauten und Plätze Basels dargestellt sind, vergeblich. Neben Merians Vogelschauplan von Südwesten wird lediglich in einem Fassadenriss, der 1842 von F. Jaquerod angefertigt wurde und sich heute im Staatsarchiv befindet, die Erscheinung der Schaufront des Renaissancebaus aus einem früheren Jahrhundert festgehalten.[44] Der Riss beschränkt sich allerdings auf die orthogonale Wiedergabe der Fassadengliederung und ist daher als Quelle von geringer Bedeutung.

II. Baubeschreibung

A. Lage. Der «Spiesshof» befindet sich unweit des Spalentors am südwestlichen Rande der Grossbasler Altstadt, innerhalb des ehemaligen inneren Stadtrings, der heute als Abgrenzung der Fussgängerzone noch erkennbar ist. Die verschiedenen Bauten des Hofkomplexes liegen an der nördlichen Seite des Heubergs (Nr. 3/7) zwischen Spalenberg und Gemsberg, deren Häuserreihen und Hinterhöfe zusammen mit dem «Spiesshof» ein bebautes Dreieck bilden (Abb. 6).

Der «Spiesshof» besteht aus mehreren eigenständigen, locker zusammengefügten Gebäuden, aus denen Renaissance- und Barockbauten durch ihre grosszügigen Anlagen und auffallenden Fassaden als Hauptbauten herausragen. Der Renaissancebau steht gut zehn Meter vom Strassenrand weggerückt in einem ca. 2,5 Meter unter das Strassenniveau vertieften, durch das Nebengebäude links und den Barockbau rechts begrenzten Hof (Abb. 1). Eine Brüstungsmauer mit hochragendem Eisengitter schliesst den versenkten Hof zur Strasse hin ab und verleiht ihm durch die allseitige Umrandung etwas vom Charakter eines Innenhofes. Durch das kleine Torhaus an der Südwestecke der Liegenschaft gelangt man in den Hof.

Der Renaissanceflügel wird durch seine Nachbarbauten in die Enge gedrängt, die beidseitig quer an den seitlichen Rand der Fassade stossen. Das Nebengebäude links trifft mit Gesimsen und Dachansatz auf die seitlich des Fassadensystems ungegliederte Mauerfläche des Renaissanceflügels, während sich das mächtige Kranzgesims des Barockbaus zwischen das Gebälk des zweiten Obergeschosses und die Fensterbrüstung des obersten Stockwerkes schiebt. Das parallel angrenzende Dach des Barockbaus setzt zwar in der gleichen Traufhöhe an, so dass die Volutenspange rechts noch sichtbar bleibt, greift aber weiter oben in das Dach des Renaissancebaus ein und verdeckt durch seinen steileren Verlauf den seitlichen Abschluss des älteren Daches. Auch der Hinterbau wird durch die niedrigen Hofgebäude benachbarter Liegenschaften eingeklammert. Obwohl die Gesamtwirkung des Renaissancebaus durch die enge Lage auf eine einzige Fassade reduziert wird, präsentiert sich diese als eine einheitliche und vollständige Komposition.

B. Grundriss. Der Renaissanceflügel des «Spiesshofes» besteht aus einem langgestreckten querliegenden Rechteck, das im Erdgeschoss durch zwei starke Trennmauern in drei etwa gleich grosse, nahezu quadratische Räume symmetrisch eingeteilt ist, und einem etwas kürzeren, sich schräg anfügenden Hinterbau, der rechts das Treppenhaus und Aborte und links einen grösseren, unterkellerten Raum über unregelmässigem Grundriss umfasst (Abb. 7). Die Stärke aller Aussenmauern sowie der Zwischenmauer

im hinteren Bautrakt beträgt (mit Abweichungen) ca. 1 Meter im Erdgeschoss und nimmt in der Höhe bis auf etwa einen halben Meter im obersten Stockwerk ab. Die drei quadratischen Räume im vorderen Trakt des Erdgeschosses sind kreuzgewölbt und (abgesehen von einer dünnen Wandschale aus Holz und Glas) durch eine breite Bogenarkade zum Hof hin geöffnet. Vier Türen im mittleren Quadrat ermöglichen den Zugang zur Treppe und zum hinteren Raum sowie zu den seitlichen quadratischen Räumen.

Im ersten Obergeschoss waren die zwei rechts liegenden Quadrate ursprünglich zu einem grossen, in sich leicht schiefen rechteckigen Saal vereint, der nicht direkt über das Treppenhaus, sondern durch einen kleinen Zwischenraum zugänglich war (Abb. 9).[1] Den Wandabschluss zum Hof hin bildet eine Reihe von zierlichen quadratischen und stärkeren T-förmigen, nach aussen mit Halbsäulen besetzten Stützen, die sich im Dreier-Rhythmus von einem Ende des Baus zum anderen erstrecken und die Durchlässigkeit der Fassadenwand ablesen lassen.

Die Raumeinteilung des Erdgeschosses wird im zweiten Obergeschoss wieder aufgenommen; dünne Trennmauern bilden drei nahezu quadratische Räume, die untereinander und mit dem Hinterbau durch Türöffnungen verbunden sind (Abb. 10). Alle Räume der ersten beiden Obergeschosse sind flachgedeckt; die ursprüngliche, reich geschnitzte Kassettendecke des langen rechteckigen Saals im 1. Stock (sog. «Grosses Spiesshofzimmer») und die Wandvertäfelung des mittleren quadratischen Raumes im 2. Stock («Kleines Spiesshofzimmer») befinden sich heute im Historischen Museum Basel. Die Stützenfolge der Fassadenwand setzt sich gleich dem ersten Geschoss im zweiten Stockwerk fort.

Im obersten Geschoss erstreckte sich ursprünglich ein netzgewölbter Saal, dessen säulengerahmter Haupteingang in der rückwärtigen Wand liegt, über die gesamte Länge des Hauptbaus (Abb. 12 und 13). Im Grundriss erscheint das Gewölbe zunächst als eine regelmässige Rautenfiguration, die aus zwei gleichen Systemen von sich überlappenden Kreuzgewölben zusammengesetzt wird; eine genauere Analyse unter Berücksichtigung des Längsschnittes und einer perspektivischen Ansicht zeigt jedoch, dass das Gewölbe aus einem primären Kreuzsystem und einem sekundären, den Rippenkreuzen aufgelegten Rautensystem besteht, da nur jedes zweite Rippenpaar in einem elliptischen Bogen von einer Wandvorlage zum gegenüberliegenden Fensterpfeiler geführt wird (Abb. 14). Die zusätzlichen Rippen eines jeweiligen Joches erscheinen im Grundriss als einheitliche Rautenform, setzen sich aber eigentlich aus Bruchstücken zusammen, die jeweils in der Höhe des Gewölbe- bzw. Stichkappenscheitels ansetzen, bei der Überschneidung der Kreuzrippen sich gegenseitig durchdringen und dann in beiden Richtungen stumpf abgeschnitten werden. Ausserdem belebt den aus gleichen geometrischen Formen sich fortsetzenden Grundriss des Gewölbes die minimal divergierende Richtung eines jeden zweiten Rippenstranges (da die Kreuzrippen im Gegensatz zu den Rautenrippen am Ansatzpunkt nicht ganz zusammengeführt werden).[2]

Wie bei den zwei mittleren Geschossen bildet im Gegensatz zu den massiven Rück- und Seitenmauern eine Reihe von Stützen den äusseren Abschluss des oberen Saals

zum Hof hin, doch diese sind nun identisch und folgen einander rasch im gleichen Abstand, plaziert jeweils an die Stelle, wo die Kreuz- bzw. die Rautenrippen an der Fensterwand zusammentreffen. Dabei dienen die Stirnseiten der Seitenmauern aussen nicht als Rücklage für das letzte Glied der Konsolenreihe, sondern die Mauern werden in ihrer gesamten Stärke um die Ecke geführt und finden erst nach der Breite eines halben Fensters mit den ihnen verbundenen äusseren Stützen ihren Abschluss. Im Grundriss ist damit festgelegt, was sich im Aufriss als Eckproblem entpuppt und weiter unten wieder aufgegriffen wird.

C. Hauptfassade. Die Renaissancefassade des «Spiesshofes» präsentiert sich dem Betrachter als eine in ihren Proportionen ausgewogene, in ihrer Grösse und im massvollen Reichtum ihrer farbigen Gliederung imponierende Komposition (Abb. 1).[3] Die streng symmetrisch gegliederte Gebäudefront steht mit steilem Satteldach traufständig zur vorbeiführenden Gasse hin. Der Umriss des Baukörpers umschreibt ein Rechteck, das etwas breiter ist als hoch (Abb. 15), aber das steile Dach betont eher die Höhe der Schaufront in ihrer Gesamterscheinung. Eine klare horizontale Gliederung der Fassade entsteht durch die bandartige Instrumentierung der vier Stockwerke, die jeweils die Wiederholung des gleichen gestaltenden Motives von Rand zu Rand aufweisen und mittels eines durchgezogenen Gebälkes voneinander getrennt sind. Übereinander gestellte Ordnungen und sich im zweiten und vierten Stock verdoppelnde Fensterachsen bestimmen die vertikale Gliederung. Der horizontale Breitenzug der schichtweise gestapelten Stockwerke mit ihren (abgesehen vom Erdgeschoss) glatten Gebälken wird durch die Superposition der Ordnungen, die hochrechteckigen Fensteröffnungen und vor allem das vertikale Aufstreben des gestreckten Konsolengeschosses und des Daches in Schach gehalten.

Die aus rotem Sandstein gehauenen strukturellen Glieder und die zahlreichen Fenster- und Bogenöffnungen sind vorherrschende Merkmale der Fassade und geben ihr ein gerüstartiges Aussehen, da die weiss verputzte Mauerfläche nur noch in den Zwickelfeldern der unteren drei Geschosse und seitlich der Volutenspangen im obersten Geschoss in Erscheinung tritt.[4] Die Fassade besitzt etwas vom Charakter einer Loggienarchitektur, nicht zuletzt wegen der Gleichstellung der Motive und des Verzichts auf die Hervorhebung irgendeines Fassadenteils einschliesslich des Eingangs (man vermutet einen Haupteingang hinter den Erdgeschossbogen, aber es ist kein der Fassade entsprechendes, reich ausgestattetes Portal vorhanden). Die durchdachte Anwendung klarer architektonischer Formen, die Vermeidung überflüssiger Bauornamentik und die konsequente Fortsetzung der Wanddurchbrüche verleihen der Fassade ein stattliches Aussehen. Der Eindruck einer monumentalen Architektur wird aber nicht erweckt, denn die Elemente des Gliederungssystems bleiben auf die horizontalen Abschnitte der Fassade begrenzt; sie richten sich an den Proportionen der Stockwerke und nicht der gesamten Fassadenfläche.

Jedes Geschoss wird durch eine eigene Ordnung ausgezeichnet, deren Superposition

nach klassischem Vorbild (dorisch, zweimal jonisch und eine schlanke, abstrakte Hermenordnung) mit den nach oben abnehmenden Geschosshöhen einhergeht. Eine Ausnahme bildet das oberste Geschoss, wo eine Brüstungszone zwischen das darunterliegende Gebälk und die Fensterreihe eingeschoben wird und das Geschoss samt Dach nach oben schiebt. Während die drei unteren Geschosse durch die nahtlose Abfolge ihrer Halbsäulenvorlagen und Gebälke fest verankert sind, erwecken die aus der Verkröpfung der Fensterbrüstung gewonnenen Konsolenpostamente des obersten Stockwerkes eher den Eindruck des Wegschiebens als des Anbindens und lassen das Geschoss leicht ins Schweben geraten.[5]

Im Erdgeschoss tragen drei weit gespannte, pfeilergestützte Segmentbogen auf ihren breiten Schultern die Hauptabschnitte des Fassadensystems. Der toskanischen Ordnung des Geschosses entspricht die kräftige Formulierung der Säulenbogenstellung mit ihren robusten, glatten Halbsäulenvorlagen und schmucklosem Gebälk (Abb. 16). Die untersetzten, basenlosen Pfeiler scheinen durch ihre schwere Last fast in den Boden gedrückt zu werden, nicht zuletzt weil sie niedriger sind als die Scheitelhöhe des Bogens, den sie tragen.[6] Die Zierelemente vermitteln ebenfalls den Eindruck des Lastens, z.B. der besonders stark herausgebildete untere Torus der attischen Säulenbasis sowie die muskulöse, etwas spröde Volutenkonsole, die gleichzeitig der Bogenarchivolte als Schlussstein und dem darüber sich verkröpfenden Gebälk als Konsole dient. Auf Details wird stets geachtet, ohne sie in den Vordergrund treten zu lassen: Architrav und Bogenarchivolte sind in ihrer zweifachen Abstufung aufeinander abgestimmt; Pfeiler und Säule tragen gleich profilierte Halsringe und Deckplatten. Das Säulenkapitell wird zusätzlich mit einem Eier- und Perlstabmuster am Echinus verziert.

Die Verkröpfung der Architrav- und Frieszone des Gebälkes über den Halbsäulen und Konsolen des Erdgeschosses erleichtert die Überleitung zum nächsten Stockwerk und bereitet seine Achsenteilung vor; als feine Nuance markiert das glatt durchgeführte Gesims des Gebälkes noch die klare Trennung der Geschosse. Die Verkröpfungen in den unteren Zonen des toskanischen Gebälkes werden im niedrigen Sockelband des ersten Stockwerkes wieder aufgegriffen und als vertikales Gliederungselement durch jonische Halbsäulen fortgesetzt. Diese markieren die sechs Achsen des Geschosses, die jeweils mit einem steil proportionierten Serliana-Motiv gleich gestaltet werden (Abb. 17).

Zarte, eng aufeinander folgende eckige Säulchen, die analog zur jonischen Hauptordnung auf attischen Basen ruhen, sich leicht verjüngen und die gleiche Kapitellform aufweisen, tragen das reduzierte Gebälk und die Bogenarchivolte der Serliana. Auch in ihren Details werden grosse und kleine Ordnung differenziert: Die Halbsäulen sind kanneliert und deren plastisch geformte Kapitellvoluten seitlich mit einem Perlstabmuster geschmückt, die Serliana-Stützen und ihre rohrähnlichen Voluten dagegen glatt. Das unverkröpfte Gebälk des Geschosses bleibt mit seinem nackten Friesband ausserordentlich schlicht, auch die Faszien des Architravs wirken flach und linear. Eine

einfache Volutenkonsole sitzt eigentümlicherweise zwischen dem Gebälk und der (schlusssteinlosen) Bogenarchivolte der Serliana und überträgt auf letzteren damit auch eine sekundäre stützende Funktion.

Die Leichtigkeit des Geschosses erklärt sich zum einen aus der grosszügigen Öffnung der Wand, welche als weisse Fläche in den Bogenzwickeln keine schwere Masse darstellt, aber noch vielmehr aus dem sich selbst tragenden System der eng aneinandergereihten Serliana-Motive, die zahlreiche stützende Glieder zur Verteilung der Last anbieten. Der Kontrast zu den grossen, kräftigen Formen des Erdgeschosses verstärkt die unbeschwerte, gefällige Wirkung des ersten Serliana-Geschosses.

Das zweite Obergeschoss differiert nur in wenigen Details vom oben beschriebenen Stockwerk. Der Hauptunterschied liegt in den Proportionen: Da die Gesamthöhe des oberen Geschosses etwa 4/5 des unteren beträgt, wirkt das Serliana-Motiv weniger gestreckt, das Verhältnis zwischen Stützen und Wand ausgewogener (Abb. 18). Ausserdem wird nun die volutenförmige Zwischenkonsole, die zusammen mit den jonischen Halbsäulen das Gebälk stützt, in die Bogenarchivolte heruntergezogen und scheint sich somit aus ihrem Schlussstein heraus zu entwickeln. Abgesehen von der fehlenden Perlstabverzierung an den Voluten der Kapitelle sind sonst keine Veränderungen an den Einzelformen aufzuweisen. Dennoch wird Eintönigkeit durch die geschickte Umproportionierung der übereinandergestellten Serliana-Geschosse erfolgreich vermieden; der aufmerksame Betrachter vernimmt keine exakte Wiederholung, sondern eine sich steigernde Abfolge der Geschosse, die auf einen Höhepunkt hinzielen.

Ähnlich wie im ersten Obergeschoss verdoppeln sich die Fensterachsen noch einmal im letzten Stockwerk, so dass eine Reihe von zwölf gleichen, hochrechteckigen Fenstern entsteht, die sich im schnellen Tempo von Rand zu Rand der Schaufront ziehen. Zwischen den Fenstern streben gewaltige Konsolen empor, die einerseits das vorspringende Dach stützen, andererseits zu einer vollständigen Ordnung gehören und somit als abstrakte Hermen fungieren (Abb. 19). Die aus der Verkröpfung der Fensterbrüstung gewonnenen Postamente setzen den gleichmässigen Rhythmus der Halbsäulen und Konsolen des darunterliegenden Serliana-Geschosses fort. Ein kleiner kubischer Block mit profilierter Kante vermittelt zwischen Postament und Konsolenfuss und dient somit als Basis; oben trägt die Konsolenreihe klar herausgebildete, zungenartige Gebälkstücke, auf denen das weit vorspringende Dach ruht. Wäre der Architrav nicht durch den Rechteckrahmen der Fenster unterbrochen, so könnten die Gebälkzungen auch als Verkröpfungen eines fortlaufenden Stockwerkgebälkes verstanden werden.

Obwohl die Höhe der Konsolen mitsamt Gebälkzone und Basen im Vergleich zur jonischen Ordnung des zweiten Obergeschosses in einem Verhältnis von etwa 9:10 steht – also wie bei den unteren drei Stockwerken niedriger als die darunterliegende Ordnung gestaltet wird –, negiert die dazwischengeschobene Fensterbrüstung diese Differenz und gibt dem obersten Geschoss einen zusätzlichen Schub in die Höhe. Die enge Reihung und gestreckte Form der kannelierten Konsolen unterstützt den Eindruck des Nach-Oben-Strebens; vom zierlich eingerollten Fuss aus gewinnt die Kon-

sole an Schwung und Stärke und wickelt sich schliesslich unter der Gebälkzunge in einer mächtigen Schnecke wieder auf.

Die Fensteröffnung nimmt zusammen mit ihrer einfach abgestuften Rechteckrahmung die ganze Fläche zwischen den Konsolen ein. Eine nicht leicht einzuordnende weisse Platte füllt das obere Viertel der eigentlichen Fensterfläche aus und scheint mit einem zweiten steinernen Sturz unten abzuschliessen; letzterer ist aber nicht mit der Fenstereinfassung verbunden und entpuppt sich als farbig abgestimmter Rouleau-Saum, die weisse «Wandfläche» darüber als dünne Zwischenplatte, die eine sonst sichtbare Überschneidung des Innengewölbes von aussen verdeckt.

Betrachtet man die Fassadengliederung für sich, so scheint das oberste Geschoss ausschliesslich aus strukturellen Gliedern und Öffnungen zu bestehen (lassen wir die unglückliche Notlösung der Fensteroberteile einmal beiseite); die Mauer wird völlig zurückgedrängt. Um so mehr überrascht es, wenn man die Fensterreihe über die seitlichen Volutenspangen hinaus verfolgt, dass die Mauer auf einmal am Angelpunkt des Baukörpers wieder klar zum Vorschein kommt (Abb. 20).[7] Das Verhältnis zwischen Mauer und strukturellen Gliedern wird an dieser Stelle ambivalent, weil das Fassadensystem nicht die gesamte Fläche der Gebäudefront einnimmt und somit in sich als ein in die Mauermasse eingebundenes, tragendes Gefüge, am seitlichen Rande dagegen als ein der Mauer vorgeblendetes, dekoratives Gerüst deuten lässt. Die seitlichen Volutenspangen zeigen diese Problematik besonders deutlich, da sie in der konsequenten Wiederholung der Bestandteile der Geschossordnung als freistehende Eckkonsolen konzipiert sind, jedoch nicht an der tatsächlichen Ecke des Baukörpers stehen und vor der glatten Mauer zu reliefartigen Schmuckformen werden, welche die rasche Abfolge der Fensterreihe beidseitig einklammern.

Das mit einfachen Schieferplatten gedeckte Satteldach wirkt im Vergleich zu der üppigen Gestaltung der Fassade bescheiden. Seine drei kleinen, schlichten Giebelaugen orientieren sich nicht an der Mittelachse der Fassadengliederung, die eine Stützenfolge markiert, sondern an den Fensterachsen. Damit vermeiden sie zwar eine ungeschickte Stellung direkt über einer Stützenfolge, stören aber ein wenig die Symmetrie der Fassade.

D. Bauornamentik. Die dekorativen Bauelemente des Renaissanceflügels, die nicht minder zur Gesamtwirkung der Schaufassade beitragen, sind bewusst in das architektonische System eingebunden und ihm untergeordnet. Jede Schmuckform übt zumindest (und oft nur) optisch die Funktion des Tragens oder Getragenwerdens aus und lässt sich somit unmöglich aus dem strukturellen Gerüst der Fassadengliederung lösen. Die Behandlung der dekorativen Formen selbst ist eine korrekte, aber recht trockene, die zwar handwerkliches Können und die Beherrschung der klassischen Formensprache demonstriert, es jedoch nicht vermag, eine fantasievolle Belebung des Steines zu schaffen. Die Differenzierung der Säulenordnungen wird bis ins Detail konsequent befolgt, wie ein Vergleich der Konsolen verschiedener Stockwerke zeigt. Im Erdge-

schoss sind die Konsolen wuchtig und derb; ihre Funktion als belastbare Tragelemente ist überzeugend. Die zarten Konsolen der Serliana-Geschosse entsprechen mit ihrer welligen Profilierung den grazileren Formen der Jonica. Nach oben hin nimmt die Dekoration zu, sie bleibt aber stets verhalten und behält einen ausgesprochen architektonischen Charakter.

Obwohl die Einzelformen plastisch gebildet sind, bleibt die Fassade in einer Ebene, wie eine schmückende Relieftafel vor dem eigentlichen Baukörper. Einzelne Dekorationsformen wirken teilweise spröde und leblos, so z.B. die Voluten der jonischen Kapitelle, die sich fast mechanisch zu plumpen Zylindern aufrollen. Die Profile der Gebälke und Archivolten sind ausserordentlich scharfkantig, sauber und flach. Die lineare Auffassung des Reliefs zeigt sich ebenfalls in den Blendfeldern der Brüstungszone oder an den Stirnseiten der Gebälkzungen unter dem Dach, die mit flachem Beschlagwerk verziert sind. Lediglich die schlanken, schwungvollen Konsolen des obersten Geschosses lockern die Homogenität der Formensprache auf; der Eindruck des Tragens ist hier lebendig, die Aufgabe der architektonischen Glieder energisch veranschaulicht.

E. Inneres. Mit Ausnahme einiger Portale, der fensterseitigen Wandgliederung der oberen Stockwerke und des Netzgewölbes im obersten Geschoss ist das Innere des «Spiesshofes» in diesem Rahmen uninteressant, da so gut wie nichts von der ursprünglichen Wohneinrichtung des Baus mehr vorhanden ist.[8]

Im Erdgeschoss dient das mittlere Joch der Arkade als Durchgang zum Treppenhaus im Hinterbau, das – abgesehen von Verbindungen mit den Nachbarbauten – die einzige Möglichkeit bietet, in die Hauptgeschosse des Renaissanceflügels zu gelangen. Die rechte von zwei bescheidenen Zwillingstüren, deren steinerne Rechteckrahmen eine breite, flache Kehle und einen Eckwulst aufweisen, führt über eine moderne Holztreppe zu den oberen Stockwerken des Hauptbaus.

Im ersten und zweiten Geschoss werden die dreiteiligen Serliana-Fenster von Korbbogen überfangen, die auf quadratrischen Fensterpfeilern ruhen (Abb. 21). An den extremen Enden der Fensterwand befindet sich beidseitig der Randpfeiler eine ungegliederte massive Wandfläche, die aus der Ecklösung im Grundriss resultiert und als Restraum empfunden wird. Diese Stelle im Innern entspricht der nackten Mauerfläche jenseits der Fassadengliederung am Äusseren des Baus. Eine sehr helle natürliche Beleuchtung wird in allen Räumen der drei Obergeschosse durch die begrenzte Raumtiefe und die zahlreichen grossen Fenster der Fassadenwand gewährleistet.

Da der Obergeschossaal heute in drei Räume unterteilt ist, kann man sich nur mit Hilfe einer konstruierten perspektivischen Ansicht eine Vorstellung von der ursprünglichen Wirkung des Gewölbes machen (Abb. 14). Trotz der verhältnismässig grossen Raumhöhe scheint das Gewölbe insgesamt zu tief zu sitzen, vor allem weil der Abstand zwischen Gewölbeansatz und -scheitel (ca. 2,2 m) erheblich grösser ist als zwischen Fussboden und Gewölbeansatz (mit ca. 1,7 m etwa in Kopfhöhe). Stellt man sich den

Raum in seiner gesamten Länge vor (die perspektivische Ansicht zeigt nur sechs der zwölf Stützen), dann gewinnt man den Eindruck eines schlauchartigen, gut beleuchteten, aber etwas gedrückten Saales. Die Rippen der Gewölbekappen beeinflussen den sonst gestauchten Raum positiv, weil sie einen Teil der drückenden Last des Gewölbes zu tragen scheinen – als wäre das Gefüge der sich überkreuzenden Rippen «wie an Vertäuungen» aufgehängt.[9]

Die Reihe der quadratischen Fensterpfeiler erstreckte sich ursprünglich über die gesamte Länge des Saalraumes. Da nur jedes zweite Rippenpaar auf die Pfeilerkanten bzw. auf flache rückwärtige Wandkonsolen heruntergezogen wird, umfasst ein Schildbogenfeld je zwei Fenster, zwischen denen ein vom Gewölbe nicht beanspruchter Pfeiler «übrig» bleibt. Die doppelten Blendbogen über den Fenstern eines jeden Joches rechtfertigen zwar den Zwischenpfeiler, kommen aber am Gewölbepfeiler mit dem eigentlichen Schildbogen in Konflikt (Abb. 22). Die leichte Drehung der äusseren Laibung der Spitzbogenpaare sowie das Verschwinden der Schildbogen in die Stichkappe weisen auf diesen Missstand hin. Die doppelten Blendbogen verursachen ein weiteres Übel, in dem sie etwa das obere Drittel der hohen Rechteckfenster krass überschneiden und eine Verbrämungsplatte an der Stelle notwendig machen (Abb. 13).[10] Im obersten Stockwerk ist das oben erwähnte Eckproblem besonders auffällig, da ein Restjoch an beiden Enden des Raumes entsteht, das mit Rippenfragmenten gestaltet werden muss.

Die Portale des Renaissanceflügels – soweit sie ursprünglich sind – bleiben in der Dekoration sehr zurückhaltend. Alle vier Türen im mittleren Joch der Erdgeschossarkade besitzen einfache Rechteckrahmen mit unaufwendiger Profilierung; keine der Türen ist durch besondere Schmuckformen als Haupteingang hervorgehoben. Das einzige Prunkportal im Inneren befindet sich an der rückwärtigen Wand des Gewölbesaals vor dem Treppenhaus: Schlanke kannelierte toskanische Halbsäulen auf hohen Postamenten mit Diamantverzierung tragen ein leichtes Gebälk als Türsturz, in dessen Mitte die Jahreszahl M.DC. auf einer kleinen Inschrifttafel zu lesen ist. Der möbelhafte Charakter dieser aus Holz geschnitzten Türeinfassung entspricht sowohl dem Material als auch den dekorativen Formen. Die Überschneidung von Portalrahmen und Gewölbeansatz oben rechts erklärt sich aus der Stellung der Zwischenmauer des hinteres Bautraktes, die eine Versetzung des Portals nach links verhindert.

In diesem Zusammenhang verdient ein prächtiges steinernes Portal noch Erwähnung, das zwar als Hofeingang des linken Flankengebäudes rechtwinklig zum Renaissanceflügel steht, aber aus guten Gründen mit dem Renaissanceflügel in Verbindung gebracht worden ist (Abb. 24).[11] Zwei jonische Halbsäulen tragen ein vollständig gebildetes, unverkröpftes Gebälk. Die Einzelformen der Säulen wie auch des Gebälkes stimmen mit denen der jonischen Ordnungen der Renaissancefassade genau überein. Auch das Verhältnis zwischen den aus rotem Sandstein gehauenen Gliedern des Säulenportals und der weissen Mauerfläche erinnert an die Fassadengliederung des Renaissancebaus.

III. Baugeschichte

Seit mehr als hundert Jahren gilt der «Spiesshof» als einer der hervorragendsten Profanbauten der Renaissance auf deutschsprachigem Boden. Aber die ungünstige Quellenlage, die mangelnde Gelegenheit, eine eingehende Untersuchung der Bausubstanz und fachgerechte Restaurationsarbeiten durchzuführen, sowie das Fehlen einer wissenschaftlichen Baumonographie haben dazu geführt, dass grundlegende Fragen zur Baugeschichte bis heute offen geblieben sind. Abgesehen von den nur sehr flüchtigen Angaben zur Baugeschichte des «Spiesshofes» in der älteren Literatur hat François Maurer 1978 erstmals einen ernsthaften Versuch gemacht, eigene Beobachtungen am heutigen Baubestand mit den bekannten Quellen in Verbindung zu bringen und auf dieser Grundlage die Baugeschichte des Renaissanceflügels zu rekonstruieren.[1] Maurers Schilderung wird seither allgemein anerkannt und soll deswegen den Auftakt zu weiteren Überlegungen geben.[2]

A. Auseinandersetzung mit der These F. Maurers. Der Ausgangspunkt für Maurers Analyse besteht in den durch E. Landolt in der gleichen Ausgabe der *ZAK* publizierten und oben mehrfach erwähnten Quellen zur Baugeschichte des «Spiesshofes». Nach Maurers Deutung dieser Quellen soll Daniel Heintz Ende 1589 mit der Vollendung des Renaissanceflügels am «Spiesshof» beschäftigt gewesen sein, spezifisch mit der Umgestaltung und Einwölbung des Obergeschosses. Die Quellen berichten von Problemen bei der Ausführung des Baus, welche die örtlichen Handwerker nicht zu bewältigen vermochten. Diese Probleme, so Maurer, könnten mit zwei «Unebenheiten» im obersten Stockwerk zusammenhängen: die Eckgestaltung der Fassade mit den in die Fassadenebene geklappten Volutenkonsolen sowie die Überschneidung des Gewölbes mit den Rechteckfenstern.[3] Es folgt ein stilistischer Vergleich eben dieser Merkmale (nicht der ganzen Fassade) mit anderen Werken Heintzens, der hier bei der Behandlung des Œuvres von Daniel Heintz im letzten Kapitel wieder aufgegriffen wird. Maurer scheint eine mögliche Zuschreibung des gesamten Fassadenentwurfs an Heintz von vornherein auszuschliessen; vielmehr versucht er vor allem durch eine Interpretation einzelner Bauformen und durch den Vergleich der überlieferten Kaufpreise den Bauherrn des Renaissanceflügels in der Person des David Joris zu ermitteln. Zusammenfassend ergibt sich folgende Darstellung:

Nach dem Kauf des Hofes 1546 habe David Joris durch einen «unbekannten Architekten» wesentliche Teile des Renaissanceflügels, «dem möglicherweise mehr als nur repräsentative Aufgaben zugedacht waren», entwerfen und ausführen lassen. 1560–80 war der «Spiesshof» im Besitz des Ehepaars Ryspach-Offenburg. Maurer vermutet,

Ryspach habe «verzichtvolle Adaptationsarbeiten», u.a. die Zwillingstüren im Erdgeschoss, die zum hinteren Bauteil führen, sowie untere Teile des Abort- und Treppenturms durchgeführt. 1580 erwarb Balthasar Irmi den Hof; neben der Ausstattung eines Prunksaals im ersten Obergeschoss zwischen 1586–90 habe Irmi beschlossen, das oberste Stockwerk durch Daniel Heintz erhöhen und einwölben zu lassen. Inwieweit das Obergeschoss dabei nur zum Teil oder auch ganz aufgeführt wurde, lässt Maurer offen. Die Nachfolger Irmis, das Ehepaar Mentelin-Speyr, liessen noch das «Gebäude an der Einfahrt» errichten und ein hölzernes Säulenportal im Gewölbesaal einbauen.[4]

Zunächst soll ein Blick auf die überlieferten Kaufpreise der Liegenschaft geworfen werden, da sie einen nicht unwesentlichen Platz in der Argumentation Maurers einnehmen. Bereits 1894 kam A. Burckhardt-Finsler auf den Gedanken, dass diese Angaben möglicherweise einen auffälligen Wertzuwachs des Hofes innerhalb eines konkreten Zeitraumes aufzeigen und dadurch auf einen Neubau unter dem derzeitigen Besitzer schliessen lassen würden. Die Angaben in den Quellen erbrachten aber seines Erachtens letztendlich keinen eindeutigen Hinweis auf einen Neubau unter einem bestimmten Besitzer.[5] Maurer dagegen stellte einen «Wertzuwachs» von etwa 58% in der Zeit von David Joris fest, verglichen mit einem errechneten Wertzuwachs von etwa 18% beim nächsten Besitzer Ryspach sowie bei Balthasar Irmi und seinem Nachfolger Mentelin.[6]

Die Schlussfolgerung Maurers im Zusammenhang mit der Errechnung des Hofwertes durch den Kaufpreis ist recht problematisch, und zwar aus verschiedenen Gründen. Erstens ist der offizielle Kaufvertrag zwischen Hans Bochstecher und Joris/van Berchem nicht erhalten; zwei Quittungen bestätigen lediglich die Zahlung von 800 Gulden bzw. 500 Sonnenkronen im Zusammenhang mit dem Erwerb des Hofes. Zweitens wird der Verkaufspreis des Hofes zu gegebenen Zeitpunkten u.a. von der Inflationsrate und vom lokalen Immobilienmarkt sowie von der finanziellen Situation der Verkäufer abhängig gewesen sein. Maurer versucht zwar, die Inflationsrate anhand einer wirtschaftswissenschaftlichen Studie zur historischen Entwicklung der verschiedenen Währungen im Elsass zu berücksichtigen, aber er berechnet den Wertzuwachs des Hofes allein nach dem jeweiligen Kaufpreis und Währungsstand (soweit man seine Rechnungen überhaupt nachvollziehen kann, da er nicht angibt, wie er zu den endgültigen Zahlen kommt). Dies wäre nur dann eine zulässige Methode, wenn sich der Hof in der für uns relevanten Zeit abgesehen von dem Bau des Renaissanceflügels nur unwesentlich verändert hätte, oder wenn man über solche Veränderungen genau Bescheid wüsste. Das ist aber nicht der Fall; die Kaufverträge lassen weder Rückschlüsse auf den Umfang des Hauptgrundstücks und die vorhandenen Bauten zu, noch geben sie Auskunft über dazugehörige Grundstücke und Wirtschaftsgebäude in einer Weise, die es ermöglichen würde, den genannten Kaufpreis um eine bestimmte Zeit mit konkreten Bauten und Grund in Beziehung zu setzen. Von der formelhaften Beschreibung des Hofes in den Quellen erhält man bestenfalls eine nur vage Vorstellung über die Lage des Hauptgrundstücks (Erwähnung von Nachbarn) und die Art der Bebauung

(Wohnbau, Stall etc.).[7] Maurer zieht zwar bekannte Zukäufe von Rechten u.ä. vom errechneten Wertzuwachs des Hofes ab, kann aber keineswegs ausschliessen, dass nicht überlieferte Veränderungen stattgefunden haben, die den Wert des Hofes ebenfalls hätten erheblich steigern oder vermindern können. Sowohl der Umfang als auch die Bebauung der Liegenschaft veränderte sich erheblich im Laufe der Jahrhunderte. Ohne Genaueres über diese Veränderungen zu wissen, ist es nicht möglich, einen Neubau durch die überlieferten Kaufpreise festzustellen.

Die anderen Argumente Maurers für die Annahme von David Joris als Bauherrn des Renaissanceflügels (bzw. der ersten drei Geschosse) beziehen sich vor allem auf Beobachtungen am Bau. Die Form und Gestaltung der Bogen wird als konkreter Anhaltspunkt für die Datierung verschiedener Bauten und Bauteile angesehen. Maurer meint, dass die Erscheinung der Korb- und Stichbogenformen in Basel mit einer zeitlichen Entwicklung einhergegangen sei: «Die beiden Bogenformen dürften in Basel jeweils einer bestimmten Stilstufe zuzuordnen sein.»[8] Während man die Anwendung des Stichbogens bereits in der früheren Stilstufe (vor 1560) beherrscht habe, sei der Korbbogen den Meistern damals noch nicht «genehm» gewesen; als Beispiele für diese frühe Stilstufe mit dem Stichbogen nennt Maurer die Laibung des Schützenhausportals (1561) und die Erdgeschossarkade des «Spiesshofes». Die Korbbogen in den unteren Geschossen des «Spiesshofes» (Querschnitt der Erdgeschosswölbung und Gewände der Serliana-Fenster) hätten «etwas Tastendes» an sich und seien daher ebenfalls dieser frühen Stilstufe zuzuordnen. Erst in den 60er Jahren («fraglos im Zusammenhang mit Vignolas Regola») habe man den sicheren Umgang mit dem Korbbogen gelernt, wie man am Portal des Hauses «Zum Löwenzorn», an der Fassade der «Geltenzunft» (1578) und am Netzgewölbe im Obergeschoss des «Spiesshofes« beobachten könne.[9] Danach wären die ersten drei Geschosse vor 1560 (also in die Zeit des Joris) zu datieren, das oberste Geschoss dagegen erst später.

Mit dieser Argumentation wird viel mehr Wert auf eine einzelne Bauform als auf die Gesamterscheinung der genannten Bauwerke gelegt. Bei dem naheliegenden Vergleich mit der Fassade der «Geltenzunft» müsste man das Augenmerk nicht nur auf die Bogenformen der Erdgeschossarkaden richten, sondern auf die Gestaltung der Stockwerke, das Gliederungssystem und die gesamte Formensprache der beiden Fassaden, um ein Urteil über stilistische Zusammenhänge und Unterschiede bilden zu können (dies wird hier an anderer Stelle getan). Ausserdem ist es fraglich, ob die Bogenformen eines Gewölbequerschnitts, eines Fenstergewändes, einer Arkade und eines Portals überhaupt in dieser Weise vergleichbar sind. Segmentbogen, Halbkreisbogen und Korbbogen treten in Basel in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nebeneinander an nicht genau datierbaren Bauten auf, und der Versuch, diese Bogenformen isoliert zu betrachten und in eine lineare stilistische Entwicklung einzureihen, muss sich als problematisch erweisen. Die Behauptung, der eine Bogen sei «tastend», der andere «mit einer gewissen Voluptas» gestaltet und daher später zu datieren, ist auf eine subjektive Beurteilung der Formen zurückzuführen, die sich an den Bauten nicht

bestätigen lässt. Im Gegenteil: Der Querschnitt des Gewölbesaals zeigt einen (nicht perfekt geführten) Segmentbogen (der Drehpunkt des Radius liegt in der Mitte des Fensterbretts), welcher der Bogenform der Erdgeschossarkade sehr ähnlich ist (Abb. 23). Die Bogenform der Fenstergewände der Serliana und des Erdgeschossgewölbes lassen sich am ehesten mit dem Korbbogen der Arkade der «Geltenzunft» vergleichen. Ein zeitlicher Abstand von mindestens zwanzig Jahren zwischen den unteren drei Geschossen und dem Obergeschoss des Renaissancebaus, den Maurer mit diesem Argument zu untermauern versucht, hätte vermutlich deutlichere Spuren hinterlassen.

Die Beobachtung «einer im Barockflügel aufgegangenen älteren Dachkonstruktion, die von Süden her an das Satteldach des Renaissanceflügels anstösst», veranlasst Maurer zu der Rekonstruktion eines «niedrigen, roh gebauten Obergeschosses..., dem die Fassadenkrönung nachträglich einzugliedern war».[10] Was Maurer damit meint, lässt sich am Bau nicht feststellen. Der Dachstuhl des Renaissanceflügels ist vollständig erhalten geblieben; alles, was daran «stösst», gehört zum Dachstuhl des Barockbaus und hätte sich vor der Errichtung des jüngeren Baus ohnehin im Freien befunden.

Nach Maurer soll das «ursprüngliche» Obergeschoss die gleiche Abfolge von dreizehn quadratischen Pfeilern an der Fensterseite des Raumes gehabt haben wie heute (nur mit dem Unterschied, dass alle Pfeiler ein Kapitell getragen hätten). Eine Flachdecke hätte den oberen Abschluss des Raumes gebildet. Die Fensterbrüstung aussen wäre nicht vorhanden gewesen; die Fensteröffnungen hätten sich innen fast bis zum Boden heruntergezogen. Dieser rekonstruierte Raum – aber vor allem das Pfeilermotiv, das in den Serliana-Geschossen wiederkehrt – bezieht Maurer auf einen Holzschnitt in David Joris' *Wonderboek* (1542), der als Architekturmotiv einen stark verkürzten Raum zeigt, den zwei quadratische Pfeilerpaare seitlich abgrenzen. Auch die Dreizehnzahl der Stützen wäre auf Joris zurückzuführen, da sie den «lokalen Massstäben» nicht entspräche.[11]

Um diese These aufrechtzuerhalten, müsste man folgenden weiteren Verlauf annehmen: Als Balthasar Irmi den «Spiesshof» 1580 kaufte, habe er beschlossen, den flachgedeckten Saal im Obergeschoss von Daniel Heintz einwölben zu lassen. Dabei habe man durch das Einschieben der Fensterbrüstung das Stockwerk erhöht. Die Form der Fensterpfeiler des Obergeschosses, welche konstruktiv mit den Basen der Konsolen aussen verbunden sind und daher nicht zum «alten» Obergeschoss gehört haben können, habe man kopiert und die neuen Stützen an gleicher Stelle wieder eingesetzt.[12] Effektiv würde das heissen, dass man das gesamte Stockwerk abgerissen und neu aufgeführt hätte.

Es ist schwer vorstellbar, dass die zeitgenössischen Bauleute bei der Neuerrichtung eines ganzen Geschosses und der Einsetzung eines Netzgewölbes irgendeinen Grund gehabt hätten, die Form von alten Fensterpfeilern nachzuahmen, wie Maurer vorschlägt. Die identische Gestaltung der Fensterpfeiler in den drei Obergeschossen des Renaissanceflügels spricht eher für ihre Zusammengehörigkeit und für die Einheitlich-

keit des Baus. Ausserdem müsste ein direkter Zusammenhang zwischen den Holzdrukken von Joris und dem Renaissancebau des «Spiesshofes» durch wesentlichere Merkmale als durch die Form der Fensterpfeiler nachgewiesen werden.

Das letzte Argument Maurers dafür, dass die unteren drei Geschosse des «Spiesshofes» und das obere Stockwerk etwa zwanzig Jahre auseinanderliegen, basiert auf zwei Scheibenrissen, die im vergleichbaren Abstand entstanden sind und zwei «Stilstufen» des Baus am Heuberg widerspiegeln sollen. Den Scheibenrissen liegt eine ähnliche Komposition zugrunde; im Hintergrund ist ein Bauwerk dargestellt, das bis zum ersten Obergeschoss gediehen ist. Beide Bauten weisen aber solche Unterschiede zum «Spiesshof» (und zueinander) auf, dass sie unmöglich als Reflexionen des damaligen Bauzustandes gelten können.[13]

B. Rekonstruktion der Baugeschichte. Die bekannten Quellen geben uns auf Anhieb nur wenige konkrete Anhaltspunkte für die Rekonstruktion der Baugeschichte des «Spiesshofes». Aber bei der Mitberücksichtigung des heutigen Baubestandes gewinnen sie an Aussagekraft und schaffen die Grundlage für eine recht vollständige Darstellung der Genese des Renaissanceflügels.

Die sichere Datierung des «Grossen Spiesshofzimmers» zwischen 1586–90 aufgrund der geschnitzten Familienwappen der Irmi, Wölflin und Harscher in der Kassettendecke ist zumindest für die unteren Geschosse des Renaissancebaus als terminus ante quem anzusehen.[14] Diese Angabe wird ergänzt durch den Briefwechsel zwischen dem Berner Rat, dem Basler Rat und Balthasar Irmi im Herbst 1589. Aus diesen Quellen geht hervor, dass Irmis «hußbuw», den Daniel Heintz «vorlangem» angefangen hatte, ins Stocken geraten war. Die Probleme, die in Abwesenheit des Meisters aufgetaucht waren, vermochten die Basler Handwerker nicht zu bewältigen; dennoch war man zuversichtlich, dass der Bau mit Hilfe des Berner Werkmeisters «innert vngevor 14 tag» vollendet werden könnte (vgl. Kap. I.A.). Bis zu dieser Zeit muss der Bau also fast fertig und wahrscheinlich schon bewohnbar gewesen sein.

Mit «hußbuw» kann in diesen Quellen nur der «Spiesshof» gemeint sein, denn Irmi besass kein anderes Anwesen in Basel und hatte am Heuberg seinen festen Wohnsitz. Der Anspruch Irmis an Daniel Heintz stützte sich auf eine Abmachung mit dem Baumeister vor seinem Umzug nach Bern, dass er «die außfuerung dieses durch ihme [Heintz] vorlangem angefengten Bauws» bis zur Vollendung betreuen würde. Dieser Wortlaut lässt zumindest vermuten, dass Heintz den Bau in seiner Gesamtheit entworfen hatte und in den ersten Phasen der Bauarbeit persönlich anwesend gewesen war. Durch die ausführlichen Quellen über Heintzens Arbeiten am Berner Münster weiss man, dass er seine Bauaufgaben immer sehr gründlich plante, den grössten Teil der Werkstücke zusammen mit den Gesellen und Lehrlingen vorbereitete und die gehauenen Steine dann in einem Zug versetzte. Dies erklärt das atemberaubende Tempo, in dem seine Arbeiten in der Regel ausgeführt wurden.[15] Vor diesem Hintergrund liegt der Schluss nahe, dass Heintz beim Verlassen Basels den örtlichen Handwerkern die

Ausführung der noch unfertigen Teile des «Spiesshof»-Baus anvertraut hatte. Die Umstände, die Irmi veranlassten, Heintz wieder nach Basel zu bitten, wollen wir zunächst beiseite lassen, um der Frage nach dem Baubeginn und der älteren Geschichte des Hofes nachzugehen.

In keinen Quellen wird ein Neubau auf dem Grundstück am Heuberg erwähnt. Der einheitliche Aufbau und die homogene Formensprache der Schaufassade des Renaissancebaus geben keinen Anlass zur Annahme einer längeren Bauunterbrechung oder nachträglicher Veränderungen grösseren Ausmasses.[16] Somit soll zunächst geprüft werden, ob in den Überlieferungen aus der Zeit Balthasar Irmis Aufschlüsse über den Beginn des Baus zu finden sind.

Irmi erwarb den «Spiesshof» im Jahre 1580. Zwei Quellen vom Anfang des Jahres 1585 berichten über Veränderungen am Grundstück, die im Zusammenhang mit dem Renaissancebau von Interesse sind (vgl. Kap. I.A.). Ende Januar 1585 erwarb Irmi die benachbarte Liegenschaft Gemsberg 10/12.[17] Anfang Februar kaufte er seinem Nachbarn am Spalenberg 37 alle Rechte auf eine gemeinschaftliche Mauer zwischen ihren Grundstücken ab. Die Interpretation dieser Quellen ist abhängig von der Klärung des Verhältnisses zwischen dem vorderen Trakt des Renaissanceflügels, den ein langes Rechteck umschreibt, und dem hinteren Bauteil, in dem sich der Treppen- und Abortturm und der unregelmässige, unterkellerte Nebenraum befinden.

Bei der Betrachtung des Grundrisses (Abb. 7) fallen einige Ungereimtheiten auf, die sich aus dem Zusammenschluss der vorderen und hinteren Bauteile des Renaissanceflügels ergeben. Der hintere Trakt schliesst sich schief an das vordere, aus drei Quadraten konstruierte Rechteck an. Die Mauer zwischen beiden Bauteilen ist von schwankender Stärke und die Maueranschlüsse des Haupttraktes nicht genau rechtwinklig, was dazu führt, dass leicht schiefe Räume auch in dem offensichtlich regelmässig konzipierten Teil des Baus entstehen. Die Diskrepanz zwischen der theoretischen Bemühung um geometrische Regelmässigkeit und dem Resultat erweckt den Eindruck, dass man bei der Bauausführung Kompromisse einging, dass man etwas auszugleichen hatte.

Denkt man den vorderen Bautrakt weg, so könnte man auch sagen, dass die Hauptmauern des hinteren Teils einfach anders orientiert sind. Der Verlauf dieser Mauern ist sicherlich nicht dem Zufall zuzuschreiben. Im Gegensatz zum vorderen Trakt des Renaissancebaus berücksichtigen sie nämlich die Parzelleneinteilung der umliegenden Grundstücke und setzen sie z.T. fort. Der Lageplan der Liegenschaften am Heuberg (Abb. 6) zeigt deutlich, dass sich der Haupttrakt des Renaissancebaus nicht an die Anlage der umliegenden Bauten (und Grundstücke) anpasst. Die Ausrichtung der Fassadenwand parallel zur Strasse hin und die nahezu rechtwinklige Ausbildung des Grundrisses lassen diesen Teil des Baus samt Vorhof und anschliessendem Barockbau wie ein geometrischer Fremdkörper unter den ansonsten organisch verlaufenden Grenzen der benachbarten Liegenschaften erscheinen. Der Schluss liegt nahe, dass die langen, geknickten Grundstücke am Spalenberg und Gemsberg auf die ursprüngliche

Parzellierung dieses Quartiers im Hochmittelalter zurückgehen,[18] während die geometrisch angelegten Baulichkeiten des «Spiesshofes» aus einer jüngeren Zeit stammen. Die Tatsache, dass sich die Mauerverläufe des hinteren Bautraktes an der Begrenzung der umliegenden Grundstücke orientieren, spricht dafür, dass sie älter als der Haupttrakt sind und Reste eines Baus darstellen, der mit der mittelalterlichen Parzellierung zusammenhängt.

Im Grundriss findet man ein weiteres Indiz dafür, dass der rückwärtige Teil eines älteren Baus in den Neubau des 16. Jahrhunderts übernommen wurde. Die Durchgänge zwischen Vorder- und Hinterteil des Baus, die den Zugang zu den oberen Geschossen über die Treppe gewährleisten, nehmen alle Rücksicht auf die massive Mauer zwischen Treppenturm und unterkellertem Nebenraum. Bei einer sonst so symmetrischen Anlage würde man eine möglichst regelmässige Plazierung der Türen erwarten.[19] Doch die Übernahme von älterer Bausubstanz in den Neubau zur Unterbringung der Treppe und eines Wirtschaftsraums bedingte durch die Lage der Zwischenmauer eine ungeschickte Stellung der Durchgänge. Im Erdgeschoss stehen die Zwillingstüren asymmetrisch in der hinteren Wand des zentralen Raumquadrats. Die Trennmauer zwischen mittlerem und rechtem Quadrat ist nach rechts versetzt, um genügend Platz für das Gewände der rechten Tür zu lassen. Im «Kleinen Spiesshofzimmer» ist die Eingangstür in die Ecke des Raumes gedrängt.[20] Und im gewölbten Saal des Obergeschosses kam es zu der unschönen Überschneidung des hölzernen Portalrahmens mit dem Ansatz einer Gewölberippe, weil das Portal nicht weiter nach links gerückt werden konnte. Wäre man nicht an schon vorhandene Bausubstanz gebunden gewesen, dann hätte man sicherlich eine andere Lösung für die Lage der Treppe und die Zugänge zu den repräsentativen Räumen gefunden.

Im Hinblick auf diese Überlegungen kommt der Quelle vom 26. Januar 1585 über den Kauf der Liegenschaft Gemsberg 10/12 für die Baugeschichte des «Spiesshofes» eine zentrale Bedeutung zu. Den besten Anhaltspunkt für die Rekonstruktion des ursprünglichen Grenzverlaufs zwischen «Spiesshof» und Gemsberg 10/12 bietet die Südostmauer des Treppenturms. Diese Mauer schliesst sich sauber an die hintere Begrenzung der Liegenschaften am Spalenberg und Gemsberg an; ein Knick entsteht erst an der Nahtstelle zum Haupttrakt des Renaissancebaus. Wenn man den Verlauf der Südostmauer fortführt und diese Linie als Markierung der früheren Parzellierung annimmt, wie sie die Rekonstruktion im *HGB* auch zeigt (vgl. Abb. 2), dann stellt man fest, dass ein Teil des Areals, auf dem der Haupttrakt des Renaissanceflügels steht, erst beim Erwerb des *Buchhauses* am 26. Januar 1585 zum Spiesshofbesitz hinzugekommen ist.[21]

Im Kaufvertrag zwischen Balthasar Irmi und Jakob von Speyr heisst es zudem, das Grundstück Gemsberg 10/12 stosse «hinden an Herren Keüffers [Irmis] Höfflin». Im Gegensatz zum Begriff *Hof*, mit dem eine ganze Liegenschaft gemeint ist, wird *Höflein* als gängige Bezeichnung für einen Innen- oder Hinterhof gebraucht. Das heisst, dass die hintere Grenze zwischen Gemsberg 10/12 und «Spiesshof» zur Zeit des

Verkaufs *nicht* durch einen Bau begrenzt war, – wie es der Fall gewesen wäre, wenn der Renaissancebau damals schon gestanden hätte. Nachdem Irmi die benachbarte Liegenschaft gekauft hatte, musste er sich nicht mehr an die alte Parzelleneinteilung halten. Er nahm die Gelegenheit wahr, die Lage des Neubaus nach dem Strassenverlauf auszurichten und ihn breiter als die zu übernehmenden Teile des älteren Baus zu gestalten, wodurch die imposante Erscheinung des neuen Baus voll zur Geltung kommen konnte.

Die oben erwähnte Quelle vom Februar 1585 berührt auch die Frage nach dem Zustand des «Spiesshofes» vor der Errichtung des Renaissanceflügels. Am 8. Februar 1585, also etwa zwei Wochen nach dem Kauf der Liegenschaft Gemsberg 10/12, erwarb Irmi von seinen Nachbarn am Spalenberg 37 alle Rechte auf «die hintern Mauren, so in ihrem Höfflin stost zwischenn ihrem Huß Attischwÿller ... und dem Hoff Zum Spieß ..., welche an Meister Jacob Fünigers Garten anfacht und undenwerts bis gegen dem Hoff Zuom Spieß an Stockh goht ..., mit dem Geding, die Blindtlöcher auf ihrer Seite zu vermauern».

Die einzige gemeinsame Grenze zwischen «Spiesshof» und Spalenberg 37 markiert heute die rückwärtige (nördliche) Aussenmauer des hinteren Bauteils. Einige Forscher haben die Meinung geäussert, dass diese Mauer auf der in der Quelle erwähnten Grenzmauer sitze, und dass der Erwerb des Mauerrechtes «als wahrscheinliche Voraussetzung für den Bau des Renaissanceflügels» anzusehen sei.[22] Damit wird die Gleichzeitigkeit der hinteren und vorderen Bauteile des Renaissanceflügels von vornherein angenommen. Dagegen spricht nicht nur der Baubefund, wie oben schon erörtert, sondern auch eine Quelle von 1569, die einen Rechtsstreit zwischen dem damaligen Besitzer des «Spiesshofes» und dem Nachbarn am Spalenberg 39 zum Gegenstand hat:

> «Niclaus Ryspach contra Mathys Lerpallt, Besitzer des Huses zum Creutzlin in Spalen, betr. Buw u. Mist gegen Klägers Muren legen (in dem Höfli, womit dem Kl. Tag und Liecht im Keller verschlagen worden).»[23]

Schon ein kurzer Blick auf den Lageplan der Liegenschaften am Heuberg genügt, um diese Streitsache ohne Schwierigkeiten zu rekonstruieren (Abb. 6). Die Grenze zwischen Spalenberg 39 und dem «Spiesshof» liegt am Verlauf der Nordwestmauer des hinteren Bautraktes. Der Besitzer des Hauses «Zum Kreutzlin» wird eine Mistgrube in seinem Hinterhof neben dieser Mauer angelegt haben. Die Konstruktion eines Abortes o.ä. darüber wird den Lichteinfall in das heute zugemauerte Kellerfenster, das durch die steile Hanglage ins Freie führte, verhindert und Ryspach zur Erhebung der Klage bewegt haben (Abb. 24).[24] Somit bestätigen auch die Quellen, dass die massiven Mauern des unterkellerten Raums im hinteren Trakt nicht erst im Zusammenhang mit dem Renaissancebau um 1585 entstanden sind, sondern Teile eines Vorgängerbaus sind. Ein ähnlicher Tatbestand gab wohl Anlass zu einer Streitsache um 1554/1555. Damals klagte Joachim van Berchem («Spiesshof»-Besitzer) gegen die Witwe Conrad

Marchers [Spalenberg 39] «betreffend Verpflegung des Liechts durch einen Buw hinder irem Hus».[25]

An beiden Ecken des hinteren Bauteils steigen sauber gearbeitete Sandsteinquader mit Kantenschlag bis zur Fussbodenhöhe des obersten Geschosses empor. Die beidseitige Eckquaderung lässt den Schluss zu, dass der Treppen- und Abortturm und der unterkellerte Bauteil bis in diese Höhe gleichzeitig erstellt worden sind, möglicherweise als wehrhafter Wohnbau eines adligen Besitzers im Mittelalter.[26] Die Verbindung vom Treppenhaus zum ersten Kellergeschoss über eine enge Treppe aus rotem Sandstein und einen nur 1,70 cm hohen Durchgang mit einfach ausgekehltem, steinernem Rahmen deutet ebenfalls darauf hin, dass beide Teile des hinteren Bautraktes vor der Errichtung des Renaissancebaus durch Balthasar Irmi vorhanden und miteinander verbunden waren.[27] (Es ist anzunehmen, dass man bei der Errichtung des Renaissanceflügels die vorderen Teile des Vorgängerbaus abriss und den Keller unter der Grundrissfläche des neuen Baus zuschüttete, um ausreichend stabile Fundamente für die Mauern des Neubaus zu schaffen.) Allerdings bleibt die Frage dann offen, wie die Quelle vom 8. Februar 1585 zu verstehen ist. Hier scheinen sich Baubefund und Quelle zu widersprechen. Erst die Freilegung des Mauerwerkes und eine eingehende Untersuchung der Bausubstanz könnte diese Frage eindeutig klären.

Die Berücksichtigung einiger zusätzlicher Quellen kann unsere Vorstellung vom Zustand des Hofes vor der Errichtung des Renaissancebaus noch etwas ergänzen. Nach dem *HGB* waren vermutlich schon am Ende des 14. Jahrhunderts das nahezu trapezförmige Grundstück am Anfang des Heubergs und der schmale Streifen, der sich entlang des Heubergs bis zum Gemsberg erstreckt, zu einer Liegenschaft vereint worden. 1546 erwarben die damaligen Besitzer die Rechte auf den Brunnen im Vorhof.[28] Als Irmi den Hof kaufte, standen mehrere Bauten verschiedener Art und Funktion auf dem grossen Grundstück, darunter der unterkellerte Bauteil mit anschliessendem Treppen- und Abortturm hinter dem Haupttrakt des Renaissanceflügels. Möglicherweise sind auch Reste von Nebenbauten in dem mehrfach umgebauten Haus an der Einfahrt erhalten. Auf dem schmalen Streifen des Grundstücks entlang der Strasse befand sich zur Zeit Irmis der Garten, der wahrscheinlich schon damals von einer Giebelmauer umschlossen war.[29] Die hintere Grenze zu Gemsberg 10/12 war unbebaut und diente als kleiner Hof.[30]

Nach der Beschäftigung mit der früheren Geschichte des «Spiesshofes» und den Umständen, die zur Errichtung des Renaissancebaus führten, wollen wir uns nun den Problemen bei der Ausführung des Baus widmen, die Balthasar Irmi im Herbst 1589 dazu veranlassten, den Baumeister Daniel Heintz durch den Basler Stadtrat speziell aus Bern rufen zu lassen. Da der Renaissancebau laut Quellen bis zu diesem Zeitpunkt nahezu vollendet war, sind die Probleme am ehesten in den oberen Teilen des Baus zu suchen.

François Maurer weist auf die Ecklösung der Fassade und die Überschneidung des Gewölbes mit den Fensteröffnungen im obersten Geschoss als mögliche Gründe für

das damalige Stocken der Bauarbeiten hin.[31] In der Tat fühlt man sich bei der Betrachtung dieser Stellen, besonders der Gewölbeüberschneidung, die mit einer heute noch provisorisch wirkenden Massnahme gelöst wurde (vgl. Kap. II.E.), an den Briefwechsel erinnert. Die Ecklösung ist sowohl im Hinblick auf die Aufteilung und Gestaltung der Innenräume als auch auf das Gliederungssystem der Fassade in mancherlei Hinsicht künstlerisch unbefriedigend. Die Überschneidung des Gewölbes mit den Rechteckfenstern ist ein gravierendes Problem, das aus einer konstruktiven Fehlplanung herrührt und nur mit erheblichem Aufwand hätte nachträglich beseitigt werden können. Beide Probleme sind ursächlich schon in der Planung des Baus vorgegeben und daher nicht einfach auf mangelndes Verständnis der ausführenden Handwerker zurückzuführen. Auch dies erleuchtet Irmis Beschluss, den entwerfenden Baumeister zur Hilfe herbeizuholen.

Die Ursache des Eckproblems liegt in der Führung der massiven Seitenmauern um die vorderen Ecken des Baus, wodurch die ungegliederte weisse Wandfläche am Rande der Fassadengliederung zum Vorschein kommt. Ursprünglich wird die Erscheinung der Mauerfläche an den Ecken des Baukörpers noch stärker aufgefallen sein, als der Barockbau und wahrscheinlich auch das obere Halbgeschoss des links liegenden Hauses noch nicht vorhanden waren.[32] Innen blieb durch die eingerückte Stellung der Randstützen des Gewölbes ein Restjoch an beiden Enden des Raumes übrig, das mit Rippenbruchstücken gestaltet werden musste. Aber in der Ecklösung sind keine technischen Schwierigkeiten zu erkennen, die zwangsläufig eine Unterbrechung der Bauarbeiten damals verursacht hätten. Der Mangel liegt vielmehr im Versäumnis, die Ecken des Baukörpers in das Gliederungssystem der Fassade einzubeziehen. Die Fragen zur ästhetischen Wirkung der Ecklösung werden erst bei der stilistischen Einordnung des Baus ausführlicher besprochen.[33]

Bei der misslungenen Verbindung von Innen und Aussen an der Fensterwand des obersten Stockwerkes ist es nicht einfach, Ursache und Lösungsversuch voneinander zu unterscheiden. Ein Problem führt zum nächsten, angefangen mit der Überschneidung der oberen Ecken der hochrechteckigen Fenster mit den Schildbogen des Gewölbes (Abb. 13).[34] Die Überschneidung wird durch die Einfügung der doppelten Blendbogen im Schildbogenfeld verschlimmert, die ihrerseits die vom Gewölbe nicht beanspruchten Zwischenpfeiler rechtfertigen. Die Zwischenpfeiler sind kein nachträglicher Zusatz, sondern ebenso wie die Gewölbepfeiler mit den Basen der Aussenkonsolen konstruktiv verbunden. Die Verdeckung des oberen Fensterviertels innen und aussen mit einer als «Wand» getarnten Platte, die springende Höhe der Gewölbe- und Fensterpfeiler im Raum, die auferzwungene Drehung der Blendbogenlaibung zur Gewölbestütze hin und der in der Wand verschwindende Ansatz des eigentlichen Schildbogens sind deutliche Anzeichen für ein Problem, das nachträglich nicht vollständig gelöst werden konnte.

Worin liegt der Planungsfehler? Das Problem steckt schon in der Entscheidung für ein gotisches Netzgewölbe in Verbindung mit den rechteckigen Öffnungen des Fassa-

densystems. Eine Abfolge von Spitzbogenfenstern hätte die Flächen zwischen den Pfeilern mühelos ausgefüllt, wäre aber im Zusammenhang mit der Fassade überhaupt nicht denkbar. Andererseits hätte sich eine Flachdecke, ein Spiegelgewölbe oder eine Flachtonne ohne Probleme mit den hochrechteckigen Fenstern vereinbaren lassen. Aber die Möglichkeiten, bei der Beibehaltung des Netzgewölbes und der vorhandenen Fassadengliederung eine befriedigende Lösung zu finden, sind sehr beschränkt. Um die Überschneidung zu vermeiden, müssten entweder die Aussenkonsolen (und damit die Fenster) nach unten gezogen oder das Gewölbe nach oben geschoben werden (Abb. 23). Bei der Entfernung der Fensterbrüstung würden zwar die Fenster weiter unten in der Wand sitzen (Abb. 25), aber ohne Ausgleich im Innenraum wüchse das Gewölbe in den Bereich des Dachstuhls hinein (da das Geschoss aussen an Höhe verlöre). Bei der Beseitigung der doppelten Blendbogen und überflüssigen Fensterpfeiler wäre es vorstellbar, das Gewölbe erst in der Höhe der Pfeilerkapitelle ansetzen zu lassen, aber auch dann würde das Gewölbe durch die zusätzlich geschaffene Raumhöhe in den Dachbereich hineingreifen (Abb. 26). Vermutlich könnte der Schub des Gewölbes – das jetzt schon mit Zugstangen zusammengehalten wird – bei einer solchen Erhöhung des Raumes nicht mehr aufgefangen werden.

Durchgehende Fugen in 100 cm und 132 cm Höhe an jeder Stütze lassen erkennen, dass Konsolenbasis, Fensterrahmen und Pfeiler zumindest an einer Stelle in einem Werkstück verbunden sind. Drei Schlussfolgerungen ergeben sich aus dieser Beobachtung: erstens, dass eine einheitliche Planung sowohl der Fassade als auch dem Gewölbe zugrunde liegt; zweitens, dass die vom Gewölbe unbeanspruchten Pfeiler nicht nachträglich eingesetzt wurden; und drittens, dass das Höhenverhältnis zwischen Aussen (Konsolen und Fensterrahmen) und Innen (Pfeilern und Schildbogen) von vornherein festgelegt, also nicht variabel war. Wenn die Überschneidung erst bei der Einsetzung des Gewölbes damals aufgefallen ist, dann wären die obigen Lösungsvorschläge nur bei der Neuaufführung des gesamten Stockwerkes durchführbar gewesen. Da die Steine wahrscheinlich schon vorbereitet und z.T. versetzt waren, als das Problem erkannt wurde, ist es verständlich, dass man sich mit der vorhandenen Lösung zufriedengab.

Obwohl Daniel Heintz ab 1588 hauptamtlich in Bern tätig war, hätte er bei mehreren Aufenthalten in Basel zwischen 1588–90 wohl Gelegenheit gehabt, die Fortschritte bei der Ausführung des Baus am Heuberg zu verfolgen (siehe Kap. V. A.). Dennoch kam es in seiner Abwesenheit zu einer Bauunterbrechung. Die Quellen geben keinen Aufschluss darüber, ob Heintz im Herbst 1589 der Bitte Balthasar Irmis tatsächlich nachkam und sich mit den Problemen bei der Vollendung des Baus persönlich befasste (vgl. Kap. I. A.). Fest steht, dass der Berner Rat seinem Werkmeister die Entscheidung zur freien Wahl überliess.

1590 war Heintz aufgrund verschiedener städtebaulicher Aufgaben mehrmals in Basel, das letzte Mal länger als zwei Monate. Es ist gut möglich, dass er neben seinen städtischen Aufträgen sich die Zeit dann nahm, den Bau am Heuberg zur Vollendung

zu bringen, falls er dies nicht schon bei einer nicht überlieferten Reise am Ende des Jahres 1589 getan hatte.[35] Dennoch muss es letztendlich offen bleiben, inwiefern Heintz persönlich für konkrete Details am Bau – geniale wie auch misslungene – verantwortlich war, und an welchen Stellen die ausführenden Handwerker ihr Zeichen hinterliessen.

Es ist anzunehmen, dass keine nennenswerten Bauarbeiten nach dem unerwarteten Tod Balthasar Irmis am 6. Dezember 1590 ausgeführt wurden, da die finanziellen Schwierigkeiten der Familie solches nicht zugelassen hätten. Was bis dahin nicht vollendet war, wird wohl bis 1598 liegengeblieben sein, als die Familie Irmi ihren langen Kampf um den Besitz des «Spiesshofes» aufgeben musste und die Liegenschaft an Hieronymus Mentelin und Sara von Speyr verkaufte.

Dass Mentelin sich um die weitere Einrichtung des Renaissancebaus kümmerte, steht fest (Säulenportal im dritten Obergeschoss; «Kleines Spiesshofzimmer» im zweiten Obergeschoss). Ungeklärt bleibt dagegen, ob er selbst eine Rolle bei der Fertigstellung des Baus gespielt hat. Es ist wahrscheinlich, dass die Vollendung der eigentlichen Bauarbeiten noch zu Lebzeiten Irmis erfolgte, denn der Bau war bereits im Oktober 1589 fast fertig, und am Haupttrakt des Renaissanceflügels findet man keine konkreten Hinweise auf eine Bauunterbrechung von mehr als acht Jahren – die ja auch einen Baumeisterwechsel mit sich gebracht hätte, da Daniel Heintz Ende 1596 starb.

Für den hinteren Bautrakt (Wirtschaftsraum und Treppenturm) dagegen gibt es neben der ca. 2 m unter dem Dachansatz aufhörenden Eckquaderung noch zusätzliche Anzeichen für eine zweite Bauetappe nach der Eingliederung von Teilen des alten Baus in das neue Wohnhaus. Vor allem im Dachstuhl fallen Unterschiede zwischen Haupttrakt und hinterem Bauteil auf, die auf die spätere Entstehung des oberen Stockwerkes im hinteren Bauteil schliessen lassen. Der Dachstuhl des Haupttraktes fängt die Sparren des flachen Pultdaches vom Hinterbau auf (Abb. 24). Im Dachbereich ist verschiedenes Mauerwerk unter dem sich abbröckelnden Verputz erkennbar; der Haupttrakt besteht bis in den Dachbereich hinein aus Bruchsteinmauerwerk, die Mauern unter dem angelehnten Dach des hinteren Bauteils aus Backsteinmauerwerk (leider ist das Mauerwerk in den unteren Teilen des Hintertraktes – wo Bruchsteinmauerwerk zu vermuten wäre – wegen der Putzschicht nirgends sichtbar). Die Trennmauern des Treppenturms haben in den unteren drei Stockwerken die Stärke einer Aussenmauer, im obersten Geschoss dagegen stehen nur dünne Trennwände. Die unprofilierten Fenster im Hinterbau geben keine Anhaltspunkte für eine Datierung; lediglich ist zu vermerken, dass auffallend kleine Fenster nur im ersten Obergeschoss vorkommen.

Ohne die Freilegung des Mauerwerkes und eine Untersuchung der Mauersubstanz können diese Beobachtungen nur versuchsweise gedeutet werden. Die einzige relevante Bildquelle vom «Spiesshof» aus dem 17. Jahrhundert bringt auch keine konkrete Antwort auf die Rätsel des Baus: Matthäus Merian zeigt den «Spiesshof» von hinten mit einem quadratischen Treppenturm (Abb. 3 und 4). Soll das seiner Fantasie zugeschrieben werden? Obwohl nachgewiesen wurde, dass die Zeichnungen Merians im

Detail oft unpräzise sind, fällt doch die Genauigkeit auf, mit der er auf seiner Zeichnung von 1615 die Häuser am Spalenberg und Gemsberg wiedergab – noch heute kann man sie in den meisten Fällen einzeln identifizieren. Hätte er sich bei einem so neuen und bedeutenden Bau wie dem «Spiesshof» nicht besonders bemüht, eine getreue Abbildung für seine Zeitgenossen und die Nachzeit festzuhalten?

Auf Merians Zeichnung wird der Bau aus der Vogelperspektive gezeigt. Aber in Wirklichkeit ist der Renaissancebau hinten von den Häusern am Spalenberg und Gemsberg so verdeckt, dass man im besten Fall (heute entweder aus dem Hinterhof des Hauses «Zum Löwenzorn» oder vom Nadelberg aus) nur etwa das oberste Stockwerk und das Dach erspäht. Zu Merians Zeiten wird das auch nicht wesentlich anders gewesen sein. Wenn der nördliche (hintere) Bauteil damals nur bis zum Fussbodenniveau des obersten Stockwerkes reichte (wo die beidseitige Eckquaderung aufhört), dann wäre ein überdachter (vielleicht provisorischer) Aufsatz für den Eintritt in den gewölbten Saal notwendig gewesen (die zwei anderen Türen, die vom Hinterbau in das 3. Obergeschoss führen, sind jüngeren Datums). Merians Ansicht könnte diesen Zustand widerspiegeln, indem er die nicht sichtbaren unteren Stockwerke als Turmanbau frei ergänzte. In dem Falle wäre das oberste Stockwerk des hinteren Bautraktes nachträglich – d.h. entweder in der Zeit Hieronymus Mentelins oder später – errichtet worden (Abb. 27). Doch dies bleibt ohne Maueruntersuchungen eine Hypothese; letztendlich muss man dem Baubefund das letzte Wort gewähren, solange die Quellen schweigen oder eine nur undeutliche Sprache sprechen.

Das, was in baulicher Hinsicht sicher auf Hieronymus Mentelin zurückgeht, nämlich das kleine Torhaus am Anfang des Heubergs, bezeugt die lange Ausdauer der gotischen Formensprache in Basel. Noch um 1599 empfand es der neue Besitzer eines der modernsten Bauten in Basel nicht als anachronistisch, den kleinen Bau am Hofeingang mit einem gotischen Staffelfenster zu versehen. Die Vertäfelung des «Kleinen Spiesshofzimmers» und das geschnitzte Säulenportal im Gewölbesaal dagegen entsprechen dem Stil des Baus, dessen Inneres sie zieren. Jedenfalls wird der Renaissancebau spätestens um 1600/1601 vollendet gewesen sein, als das Portal zum gewölbten Saal im obersten Stockwerk eingesetzt wurde.

Es gibt keine Überlieferungen über verändernde Bauarbeiten am Renaissanceflügel des «Spiesshofes» vor dem Ende des letzten Jahrhunderts. F.A. Stocker berichtete 1890 von «biblischen Malereien» im Gewölbesaal, die schon damals unter der Wandtapete verschwunden waren.[36] Vermutlich war zu dieser Zeit der Gewölbesaal noch nicht unterteilt. Die Grundrisse in *BHS* zeigen (rekonstruierend) die Aufteilung der Räume vor der Entfernung und Neuaufstellung der beiden Prunksäle im Historischen Museum (1895). Seither sind die Stockwerke immer wieder neu unterteilt worden. Im ersten Obergeschoss zeugen Reste einer Trennwand von der ursprünglichen Aufteilung des Stockwerkes in das «Grosse Spiesshofzimmer» und einen quadratischen Nebenraum. 1983 wurde mit dem Einbau einer dünnen Trennwand ein kleiner Raum am anderen Ende des Saals geschaffen. Im zweiten Obergeschoss stehen die Trennwände

noch an ursprünglicher Stelle. Die Trennmauern im dritten Obergeschoss, die den Verlauf des Gewölbes so abrupt unterbrechen und dadurch die Raumwirkung erheblich beeinträchtigen, waren schon 1928 vorhanden, wie aus einem zeitgenössischen Nutzungsplan zu ersehen ist.[37] 1956 wurden neue Fenster im obersten Stockwerk eingesetzt; dabei müssen auch die Verbrämungsplatten verlängert und ausklappbare Rouleaus angebracht worden sein, deren Überreste von aussen noch sichtbar sind.[38] Aus Sorge um die statische Sicherheit der beiden Keller veranlasste man im selben Jahr ihre völlige Erneuerung mit dem Einzug von Betondecken und -wänden.[39] 1983 wurden die seitlichen Bogen der Erdgeschossarkade wieder geöffnet und mit einer dünnen Holz- und Glasverschalung versehen.[40] Im Sommer 1991 wurde das Dach des rückwärtigen Bauteils erneuert und seine Fassade ausgebessert und gestrichen.[41] Die Hauptfassade ist, abgesehen von mehreren Farbschichten, die sie im Laufe der Jahrhunderte erhielt, und vom einfühlslosen Anschluss des Barockbaus im 18. Jahrhundert, wohl in ihrer ursprünglichen Gestalt erhalten geblieben.

C. Zusammenfassung

Januar/Februar 1585 – Baubeginn des Haupttraktes nach Zukauf der Liegenschaft Gemsberg 10/12 unter dem Bauherrn Hauptmann Balthasar Irmi nach Plänen des Schweizer Baumeisters Daniel Heintz. Die hinteren Teile eines älteren Baus werden als Treppen- und Abortturm und unterkellerter Wirtschaftsraum in den Neubau übernommen.
1588 – Heintz geht nach Bern, ist aber öfters noch in Basel und betreut weiterhin die Ausführung des Baus.
Zwischen 1586–90 – Prunkausstattung des «Grossen Spiesshofzimmers» mit einer geschnitzten Kassettendecke und Wandvertäfelung.
Herbst 1589 – Bau nahezu vollendet; Probleme bei der Einsetzung des Gewölbes im dritten Obergeschoss verhindern den Abschluss der Bauarbeiten. Irmi lässt den Berner Rat bitten, Heintz zur Vollendung des Basler Baus von seinen Diensten in Bern für zwei Wochen zu beurlauben.
Ende 1589/1590 – Eine Notlösung für die Überschneidung des Gewölbes mit den Rechteckfenstern im obersten Geschoss wird gefunden; Fertigstellung des Haupttraktes.
1590–98 – Keine nennenswerten Bautätigkeiten.
1600 – Einsetzung des Säulenportals im Gewölbesaal (evtl. im Zusammenhang mit der Vollendung unerledigter Detailarbeiten im dritten Stockwerk).
1601 – Einrichtung des «Kleinen Spiesshofzimmers» mit einer Wandvertäfelung und Kassettendecke.
Um 1600 oder später – Aufstockung des hinteren Bautraktes.

IV. Analyse und Kunsthistorische Einordnung

Auch wenn dem «Spiesshof» bisher noch keine eingehende kunsthistorische Untersuchung gewidmet worden ist, haben Kunstinteressierte und -gelehrte seit mehr als hundert Jahren sich über den Urheber und die stilistische Herkunft des bedeutenden Renaissancebaus Gedanken gemacht. Dabei wurden besonders die Ähnlichkeit der «Spiesshof»-Fassade mit der «Geltenzunft» am Basler Marktplatz und die Unvergleichbarkeit dieser beiden Bauten mit anderen Bauwerken aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, sowohl in Basel als auch in der ganzen Schweiz, immer wieder hervorgehoben. Franz August Stocker bemerkte 1889, dass die Renaissancefassade des «Spiesshofes» «so ganz und gar in diese Gegend nicht paßt».[1] 1956 nannte Adolf Reinle «Spiesshof» und «Geltenzunft» «Einzelerscheinungen» innerhalb des schweizerischen Denkmälerbestandes.[2] Aus der Erkenntnis des «fremdländischen», aber nicht leicht bestimmbaren Charakters der Hauptfassade und dem Bewusstsein um die Zwischenstellung der schweizerischen Baukunst inmitten der deutschen, französischen und italienischen Kulturkreise entstanden unterschiedliche Thesen über die Genese und Einordnung des Baus.

Die Fassade des «Spiesshofes» wurde schon 1873 in Wilhelm Lübkes *Geschichte der deutschen Renaissance* aufgenommen. Der «Spiesshof» zeigt nach Lübke «eine strengere und reinere Auffassung der Antike, als sie gleichzeitig in Deutschland zu finden ist, etwa der Richtung Palladio's entsprechend».[3] Dieser Hinweis auf Italien wurde in der älteren Literatur immer wieder aufgegriffen, so z.B. bei Stocker, der in der «Spiesshof»-Fassade ein Werk «von einem italienischen Meister oder wenigstens einem Schüler Palladio's oder Galeazzo Alessi's» zu sehen glaubte.[4] Auch Reinle, der Daniel Heintz für den mutmasslichen Erbauer des Renaissanceflügels hielt, meinte: «An Palladio wird man angesichts der beiden Basler Fassaden zuerst erinnert.»[5]

In der Basler *National-Zeitung* verwarf Albert Baur 1947 die Thesen eines italienischen oder deutschen Baumeisters und richtete seinen Blick nach Frankreich, wo er im Hofarchitekten Ducerceau den Erbauer von «Spiesshof» und «Geltenzunft» glaubte gefunden zu haben. Seine Begründung: Ducerceau wäre möglicherweise als Begleiter des Herzogs von Nemour um 1572 in Basel gewesen, und «wer sonst nördlich der Alpen kannte damals [die Superposition der Ordnungen] ... Wer kannte da das Palladiomotiv? Und wer wäre wohl sonst auf so anmutige Erfindungen verfallen wie die mit grossen Muscheln gekrönten Fenster ... der Geltenzunft oder die lange Reihung der grossen Konsolen unter dem Hauptgesims des Spiesshofs?»[6] Diese These wurde 1950 in einem Artikel der *Basler Nachrichten* unterstützt und auch in der Arbeit über

die Geltenzunft von E. Friedrich Weiss-Bass 1958 vertreten.[7] Paul Ganz (1960) vermutete auch französische Einflüsse in der Prunkfassade am Heuberg, die möglicherweise auf die theoretischen Schriften Philibert Delormes zurückzuführen seien.[8]

Gegenüber den Meinungen, dass die «Spiesshof»-Fassade den Stilrichtungen im welschen Ausland zuzuordnen sei, stand seit der Veröffentlichung Albert Burckhardt-Finslers über das «Grosse Spiesshofzimmer» 1895 die Auffassung, der Renaissancebau sei das Werk eines einheimischen Baumeisters. Bei Burckhardt-Finsler erweckte die «Spiesshof»-Fassade «den Eindruck, dass hier ein einheimischer Baumeister, welcher, sei es an Ort und Stelle, sei es in Abbildungen, oberitalienische Bauten studiert hat, thätig gewesen ist».[9] Rudolf Riggenbach präzisierte diese These 1933 mit der Erwähnung des Baumeisters Daniel Heintz, der damals vor allem für seine Arbeiten am Berner Münster bekannt war. Riggenbachs Vermutung basierte auf der vergleichbaren Formensprache der Fassaden von «Spiesshof» und «Geltenzunft» mit dem ehemaligen Lettner im Berner Münster, einem für Heintz durch Quellen gesicherten Werk.[10] In der mehrbändigen *Kunstgeschichte der Schweiz* stimmte Reinle 1956 dem Vorschlag Riggenbachs zu.[11] François Maurer, der sich zuletzt näher mit dem Renaissanceflügel befasste, wies Heintz in seinem Artikel zur Baugeschichte 1978 eine nur untergeordnete Rolle zu, äusserte sich aber weder zur stilistischen Einordnung des Baus noch zu der Frage, wer für den Entwurf der Renaissancefassade verantwortlich gewesen sein könnte.[12]

Auffallend ist die Vielfalt der Meinungen zur stilistischen Einordnung des «Spiesshof»-Baus in der bisherigen Literatur. Wie kommt es, dass an diesem Bau – der als eines der «stilreinsten» Renaissancegebäude der Schweiz gilt[13] – bald italienische, bald französische oder deutsche Einflüsse erkannt werden? In diesem Basler Bau treffen in der Tat ganz verschiedene Stilmerkmale aufeinander – die aber, wie zu zeigen sein wird, von der Hand eines vielseitig begabten Baumeisters umgewandelt wurden und in einer der gelungensten Schöpfungen der Renaissancebaukunst auf Schweizer Boden zu einer originellen Synthese gelangten.

A. Grundriss. Das Neuartigste am Grundriss des Renaissanceflügels ist die sichtbare Bemühung im Haupttrakt des Baus um eine symmetrische, orthogonale Anlage. Angesichts des ungewöhnlich uneingeschränkten Grundstückes konnte der entwerfende Baumeister einen (fast) freistehenden Wohnbau planen, dessen Grundriss nicht durch Nachbarhäuser von vornherein festgelegt war. Er nahm die Gelegenheit wahr, die Strassenfassade des Baus durch die Querlagerung des Gebäudeblockes als grosse Schaufront zu gestalten. Übernommene ältere Bauteile wurden dabei durch die Breite des neuen Haupttraktes geschickt verdeckt. Die Querlagerung des Baus ermöglichte im Vergleich zu den üblichen Stadthäusern mit ihren schmalen Strassenfassaden eine viel bessere Beleuchtung der Haupträume durch die erheblich vergrösserte Fensterfläche der Fassadenwand. Durch die Aufteilung des Haupttraktes in drei Quadrate sollten regelmässige, rechtwinklige Innenräume geschaffen werden.

Das Streben nach Symmetrie und Regelmässigkeit im Grundriss ist für ein oberrheinisches Bürgerhaus im 16. Jahrhundert ein überaus fortschrittliches Merkmal. In den eng bebauten deutschen Städten hatte sich ein Haustypus entwickelt, der vor allem die zur Verfügung stehende Grundfläche möglichst wirtschaftlich auszunützen suchte. Dabei spielten die Form und Beleuchtung der Räume sowie die Verbindung der Bauteile untereinander eine untergeordnete Rolle. Die ursprünglich recht weiten «Hofstätte» von 40 und 20 Fuss (12/6 Metern) in Basel waren im Laufe der Zeit in streifenförmige Riemenparzellen aufgeteilt worden;[14] Hinterhäuser wurden auf der Gartenfläche des Grundstückes errichtet. So entstand ein in Basel häufig anzutreffender Haustypus mit sehr schmalem, langem Grundriss, engen, schlecht beleuchteten Innenräumen, kleinem Hinter- oder Innenhof und gegebenenfalls einem Hinterhaus.[15] Auch bei den weitläufigeren Häusern des Stadtadels und reicher Bürger war es üblich, die Lage und den Grundriss der Bauten der meist unregelmässigen Form des Grundstückes und dem jeweiligen Gelände anzupassen.[16] Der orthogonale gotische Saalbau des «Schönen Hauses» (Nadelberg 6) und der im 16. Jahrhundert auf freiem Gelände errichtete «Hattstätterhof» (Lindenberg 12), der einen sehr regelmässigen Grundriss und eine annähernd symmetrische Fassadengestaltung aufweist, sind frühe Ausnahmen zur organisch gewachsenen Liegenschaft, stellen aber als Saalbau und Schlösschen andere Bautypen als der «Spiesshof» dar.[17]

Zwischen dem organisch gewachsenen Haustypus und dem «Spiesshof» liegen in der Konzeption des Grundrisses beträchtliche Unterschiede. Beim «Spiesshof»-Bau stehen andere Überlegungen im Vordergrund als die optimale Nutzung der Grundfläche: eine symmetrische Anlage, eine imposante Fassadenfront, geometrische Raumformen, gute Lichtverhältnisse in allen Räumen. Die schmale, langgezogene Grundrissform des mittelalterlichen Bürgerhauses wird zwar im Haupttrakt noch bewahrt, aber die Drehung der Anlage um 90° und die daraus resultierende Zurschaustellung des Baus, sowie die regelmässige Aufteilung des Grundrisses kündigen richtungsweisende Neuerungen für das Basler Stadthaus an.

Vor dem Hintergrund der Entwicklungen des Wohnbaus in Italien oder auch Frankreich um die gleiche Zeit fällt jedoch die Einfachheit des «Spiesshof»-Grundrisses auf. Die Räume des Renaissancebaus sind gleichwertig, austauschbar. Ihre Verbindung untereinander ist rein zweckmässig. Von einer Aufnahme der Gedanken, die schon länger in den Palastbauten Italiens (und – in geringerem Masse – in den Schlossbauten Frankreichs) verwirklicht wurden, nämlich der differenzierten Gestaltung und Organisation der Räume innerhalb eines Geschosses (z.B. um einen zentralen Hauptsaal) oder der Integrierung der Treppenanlage in den Hauptbau, kann hier noch nicht die Rede sein.[18]

Nicht nur ausländische Vergleichsbeispiele verdeutlichen die Einfachheit des Basler Hauses; auch ein Schweizer Bau wie der Rittersche Palast in Luzern, der grösstenteils von Tessiner und oberitalienischen Bauleuten ab 1556 errichtet wurde, besitzt einen komplexen, dennoch gut gegliederten und differenzierten Grundriss, der florentini-

schen Renaissancepalästen viel näher steht als dem Renaissanceflügel des «Spiesshofes».[19]

Bei der näheren Betrachtung des «Spiesshof»-Grundrisses stellt man ausserdem fest, dass eine Diskrepanz zwischen der oben besprochenen Konzeption und der tatsächlichen Ausführung des Baus besteht. Durch die Übernahme älterer Bausubstanz wurde die Regelmässigkeit der Anlage an einigen Stellen erheblich beeinträchtigt. Man nahm nicht nur schiefe Maueranschlüsse zwischen hinterem und vorderem Bauteil in Kauf, sondern auch geringe Abweichungen von der quadratischen Grundform des Grundrisses im Haupttrakt selbst. Die ungenauen Winkel, die im Grundriss unbedeutend erscheinen, fallen im Aufgehenden viel mehr ins Gewicht; besonders in den Ecken der Innenräume kam es zu Kompromisslösungen (z.B. bei der Kassettendecke des «Grossen Spiesshofzimmers» [Abb. 9] oder beim Gratgewölbe im Erdgeschoss). Die Lage der Zwischenmauer im hinteren Bauteil verhinderte eine Zentrierung des Eingangsportals im Erdgeschoss und der Zimmertüren in den oberen Stockwerken. Auch die Verbindung der Räume untereinander lässt einiges zu wünschen übrig; mehrere Räume sind nur mittels eines Durchgangszimmers zugänglich.

Diese Beobachtungen sind wichtig für die Analyse des Grundrisses, denn sie bezeugen die Bereitschaft des Baumeisters bzw. des Bauherrn, zugunsten der Übernahme von Teilen eines Vorgängerbaus – aus was für Gründen auch immer – erhebliche Kompromisse bei der Verwirklichung des neuen Bauprojektes einzugehen. Der Wunsch, vorhandene Bausubstanz in den Neubau zu integrieren, wog offenbar gewichtiger als die Realisierung einer wirklich neuartigen Grundrissanlage. Was die Symmetrie der Fassade verspricht, wird in der inneren Aufteilung des Baus weitgehend enttäuscht. Als Gesamtes gesehen besteht der Renaissancebau des «Spiesshofes» aus drei einzelnen, im Grundriss noch erkennbaren Bauteilen, einem älteren, unterkellerten Wohnhaus mit anschliessendem Treppen- und Abortturm und dem neuen Haupttrakt.[20] Insofern hatte man sich von der pragmatischen, organisch-additiven Hausbauweise des Mittelalters noch nicht ganz gelöst.

Schliesslich entspricht auch die Lage des Treppenhauses ausserhalb des Haupttraktes vom Renaissancebau einem nordalpinen Typus. Seit gotischer Zeit war es nicht nur bei vornehmen Bürgerhäusern, sondern auch bei den Schlossbauten Deutschlands und Frankreichs üblich, eine Wendelstiege in einem gesonderten, an den Hauptbau angelehnten Treppenturm unterzubringen. Mit der Ausbreitung des Renaissancestils im Norden wurde dieser altbewährte Treppentypus nicht abgeschafft; man hatte immer noch Gefallen an seiner malerischen Wirkung und versuchte ihn durch die Anwendung von Renaissancemotiven und -ornamenten zu «modernisieren». In Basel selbst gibt es noch zahlreiche alte Bürgerhäuser mit solchen Treppentürmen über quadratischem, rundem oder polygonalem Grundriss.[21] Die Abkehr von der Wendelstiege und die Integrierung der Treppe in den Bau selbst, wie in Italien schon zur Regel geworden war, erfolgte in Basel erst im 18. Jahrhundert, als man die Bauweise des französischen Dixhuitième zum Vorbild nahm.[22]

B. Typologie der Raumfunktion und -disposition. Nach der funktionellen Bestimmung der verschiedenen Stockwerke und der Disposition der Räume im Inneren ist der Renaissancebau am Heuberg ein Musterbeispiel für einen sehr verbreiteten Gebäudetypus im süddeutschen Raum, der Bürger-, Zunft- und Rathäusern gleichermassen als Vorbild diente. Am Oberrhein hatte schon sehr früh eine Trennung der Arbeits- und Wohnbereiche stattgefunden, zuerst bei den Wohnbauten des Patriziats und Adels (wie ja auch bereits im 14. Jahrhundert für den «Spiesshof» belegt ist), dann auch bei den einfacheren Handwerkerhäusern.[23] So bildete sich ein Haustypus heraus, bei dem das Erdgeschoss zur Strasse hin durch eine Bogenreihe geöffnet war und einen mehr oder weniger öffentlichen Bereich darstellte, während die oberen Geschosse dem privaten Wohnen vorbehalten waren. Bereits im späten Mittelalter gab es in Schweizer Stadthäusern offene, oft überwölbte Erdgeschosshallen oder Lauben mit verschiedenen Funktionen – als Stallung, Werkstatt und Verkaufsladen (dann meist mit Trennwänden und einer niedrigen Brüstung), Büro und Lagerplatz, oder Wirtschaftsräume, je nach Art des Hauses und Stand des Besitzers.[24] Darüber befanden sich die Wohnräume, die bei vornehmeren Häusern weiter aufgeteilt waren in Küche, Schlafraum und repräsentative Stube.[25] Auch für das Zunfthaus übernahm man gerne diesen Gebäudetypus, da er die Vereinigung der ursprünglich getrennten Verkaufsstätte (Lauben) und Gesellschaftsräume (Zunftstuben) ermöglichte.[26] Für Rathäuser erwies er sich ebenfalls als gut geeignet, wie zahlreiche oberrheinische Beispiele aus dem 16. Jahrhundert beweisen (Basel, Luzern, Liestal, Ensisheim im Elsass).

Offensichtlich stand dieser Haustypus Pate für den Renaissanceflügel des «Spiesshofes». Das Erdgeschoss ist in drei gratgewölbte Joche aufgeteilt, die untereinander durch Zwischenmauern getrennt, aber nach aussen hin offen gewesen sind. Die ursprüngliche Funktion des Geschosses kann nicht mehr genau ermittelt werden, aber angesichts der internationalen Geldgeschäfte Balthasar Irmis und seines hohen gesellschaftlichen Standes wird es am ehesten als Lagerplatz (seitliche Joche) und Eingangsbereich zu den repräsentativen Räumen im Haus gedient haben.

Das prunkvolle «Grosse Spiesshofzimmer» im ersten Obergeschoss ist eine ausserordentlich reich entfaltete Form der «guten Stube», eines Raumtypus, der innerhalb der Entwicklung des Bürgerhauses von grosser Bedeutung ist.[27] Ursprünglich war die Stube der einzig beheizte Wohnraum im Haus und lag über dem Erdgeschoss zur Strasse hin. Mit den wachsenden Wohnansprüchen des Bürgertums wurde die Stube zunehmend zu einem bequemen, repräsentativen Wohnraum. Dank der Entwicklung der Ofenkunst am Oberrhein im 15. Jahrhundert liess sich die Stube rauchlos und sauber beheizen.[28] Die Fassadenwand wurde mit gruppierten Fensterreihen gestaltet, die nicht nur eine bessere Beleuchtung des Raumes ermöglichten, sondern auch die Schönheit der in Glas und Masswerk aufgelösten Wände gotischer Kirchen in den weltlichen Bereich übertrugen. Die zunächst rein zweckmässige Verkleidung der Innenwände mit Brettern zur besseren Isolierung nahm immer kunstreichere Formen an und gipfelte schliesslich in den prunkvollen Wandvertäfelungen der Renaissance-

zeit. Auch Rat- und Zunfthäuser, die im 16. Jahrhundert eine zentrale Rolle im städtischen Gemeinwesen spielten, besassen in der Regel eine grosszügig angelegte, gut beleuchtete und reich ausgestattete Stube, die als Hauptort des gesellschaftlichen Lebens der Zunft bzw. als repräsentativer Sitzungsraum im Rathaus diente.[29]

Obwohl die Renaissancevertäfelung des «Grossen Spiesshofzimmers» nicht mehr erhalten ist, vermittelt die kunstvoll geschnitzte Kassettendecke im Historischen Museum einen Eindruck vom ursprünglichen Reichtum dieser Stube.[30] Schon die ungewöhnliche Grösse des Raumes weist ihm repräsentative Funktionen zu. Ausserdem entsprechen die Lage des Raumes im Bau, seine Proportionierung und Ausstattung und die Gestaltung der Fassadenwand dem Typus der bürgerlichen Stube.

Die Raumaufteilung im zweiten Obergeschoss ist ebenfalls charakteristisch für das deutsche Bürgerhaus, da dieses Geschoss die kleineren, eher privaten Wohnräume beherbergte. Überraschend reich ist die Ausstattung des «Kleinen Spiesshofzimmers». Die gemütliche Grösse des Zimmers lässt vermuten, dass es als Studierzimmer o.ä. benutzt wurde. Dieses Zimmer, das von Balthasar Irmis Nachfolger im «Spiesshof» eingerichtet wurde, betont den Anspruch der ehemaligen Bewohner auf eine repräsentative Innenausstattung, die der Schaufassade des Baus entsprach.

Schon sehr lange rätselt man über die ursprüngliche Funktion des langgestreckten, gewölbten Saales im obersten Stockwerk.[31] Das gotische Netzgewölbe mutet in diesem sonst entschieden renaissancemässigen Bau nicht nur stilfremd an; auch typologisch ist eine derartige Raumgestaltung im obersten Stockwerk eines Bürgerhauses ohne Vergleich. Das Gewölbe verleiht dem Raum in der Tat einen sakralen Charakter, und auch die Berichte aus dem 19. Jahrhundert über Wandmalereien mit biblischen Themen unterstützen die These, dass der Saal früher als Betsaal o.ä. diente. Dennoch ist es nicht zwingend, eine aussergewöhnliche Motivation für die Einrichtung einer Hauskapelle zu suchen. Obwohl es nur wenige erhaltene Beispiele für solche Hauskapellen auf städtischem Grund gibt, waren sie im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit keineswegs selten.[32] Möglicherweise handelt es sich im «Spiesshof» um die Integrierung der Hauskapelle in den neuen Wohnbau selbst, vielleicht angeregt durch die privaten Kapellen in den Schlossbauten des deutschen oder französischen Adels, die Balthasar Irmi auf seinen Feldzügen und Reisen sicherlich kennengelernt hatte.[33] In Basel wird das zwar auch damals eine ungewöhnliche Lösung gewesen sein, hätte aber vermutlich viel weniger Verwunderung hervorgerufen als heute.

Es ist bezeichnend für die Einordnung des Renaissancebaus am Heuberg, dass die Hauptmerkmale des Grundrisses zwar zum Teil als fortschrittlich für diese Kulturlandschaft im ausgehenden 16. Jahrhundert gelten, aber fraglos dem oberrheinischen Bürgerhaus zuzuordnen sind. Auch die typologische Abhängigkeit des «Spiesshof»-Baus vom süddeutschen (im weiteren Sinne) Bürgerhaus ist in der funktionalen Trennung von Erdgeschoss und oberen Stockwerken und ihrer entsprechenden formalen Gestaltung klar erkennbar. Bei aller Grösse und Pracht des Baus zeigt die mangelnde Differenzierung der Räume und deren Abfolge sowie die umständliche Verbindung der

Stockwerke über das Treppenhaus, dass andere Kriterien wichtig waren als jene, die in der gleichen Zeit etwa dem italienischen Stadtpalast oder dem französischen Schloss zugrunde lagen. Der Renaissancebau des «Spiesshofes» verkörpert offensichtlich keine Verpflanzung eines ausländischen Palastkonzeptes auf schweizerdeutschen Boden. Von der Anlage her ist der «Spiesshof»-Bau ein durchaus deutsches Bürgerhaus, das dem Betrachter in seiner italienisierenden Fassade ein äusserst modernes «Gesicht» zuwendet.

C. Hauptfassade. Wenn man zunächst einmal von den einzelnen Formen der Fassadengestaltung absieht, dann wird es deutlich, dass der eigentliche Aufbau der «Spiesshof»-Fassade ebenfalls dem einheimischen Typus des Bürgerhauses entstammt. Das steinerne Traufenhaus mit steilem Dach ist ein Produkt der städtebaulichen Entwicklung im schwäbisch-alemannischen Raum und bis ins Spätmittelalter zurückzuverfolgen.[34] Dass der «Spiesshof» keine schmale, steil aufragende Fassade besitzt, wie sie durch die Traufenhäuser in Zeilenbauweise bekannt ist, hängt mit dem grossen Grundstück und der Art des Baus zusammen. Dank der uneingeengten Lage des Hofes war es bei der Errichtung des Renaissancebaus möglich, die Fassade in der Breite zu entfalten, so dass ein Gleichgewicht zwischen Horizontalem und Vertikalem erreicht wurde. Beim Bürgerhaus und Patrizierhaus wurde im 16. Jahrhundert die Bauweise in der Breite allgemein bevorzugt, sofern dies das Grundstück zuliess, da man die daraus resultierenden Vorteile für Grundriss und Fassadengestaltung entdeckt hatte.[35] Eine vergleichbare Proportionierung und Aufteilung haben zwei Fassaden am Basler Marktplatz: das am Anfang des Jahrhunderts begonnene Rathaus (Abb. 28) und die «Geltenzunft» (Abb. 29).

Auch die Erdgeschossarkade und die Reihung der Stubenfenster haben diese Bauten gemeinsam; bei allen drei äussert sich der traditionelle Hang zum vertikalen Aufstreben lediglich im steilen Dachabschluss, der als Bestandteil der Fassade zu betrachten ist. Das Streben nach einer symmetrischen Fassadengestaltung ist wiederum durch das allgemeine Vorbild italienischer Kunst und die Assimilierung grundlegender Renaissanceprinzipien zu erklären, sogar bei dem in den Einzelformen noch völlig gotischen Rathaus.[36]

Die Stapelung mehrerer niedriger Stockwerke in der Höhe, ihre klare Trennung durch Stockwerkgesimse und die Auflockerung des emporragenden Daches mit Gauben sind Merkmale, die an Bürgerhäusern nicht nur am Oberrhein, sondern in vielen Gegenden Deutschlands auftreten. Da die Häuser in die Enge gedrängt wurden, baute man in die Höhe; in Basel waren mindestens drei Geschosse die Regel, vier keine Seltenheit und bei besonders begrenzten Grundstücken bis zu sechs Geschossen ausgebaut.[37] Die durchschnittliche Geschosshöhe des südwestdeutschen Bürger- und Patrizierhauses zwischen 2,5 und 3,2 m wird zwar im «Spiesshof» mit ca. 3,0–3,8 m Raumhöhe übertroffen;[38] dennoch wirken die Stockwerke sowohl innen als aussen im Verhältnis zur Raumgrösse bzw. zur Fassadenbreite recht niedrig. Stockwerkgesimse

treten an vornehmeren Basler Bürgerbauten häufig im 16. Jahrhundert auf, wie z.B. am Rathaus (auch im Innenhof), an der Südostfassade des «Hattstätterhofes», am Haus «Zum weissen Bären» (Schlüsselberg 5) oder am «Bärenfelserhof» (Stapfelberg 9). An der Fassade der «Geltenzunft» und des «Spiesshofes» wird das klassische Gebälk in vergleichbarer Weise eingesetzt.

Im Aufbau und in der allgemeinen Proportionierung hat die «Spiesshof»-Fassade so gut wie nichts gemeinsam mit den horizontal gelagerten, massiven Fronten der meisten italienischen Palazzi aus dem 16. Jahrhundert.[39] In den führenden Städten Italiens nehmen die Palastfassaden der damals prominenten Familien oft eine ganze Strassenflucht oder die volle Seite einer Piazza ein. Die Fassadenhöhe ist in der Regel auf zweieinhalb oder drei grosszügig proportionierte Stockwerke begrenzt und schliesst nicht mit einem sichtbaren Dach, sondern mit einem mächtigen Kranzgesims ab. Der Bau wird als Korpus behandelt und dementsprechend mit mehreren Fassaden allseitig gestaltet.

Der venezianische Stadtpalast bildet eine Ausnahme. Die meist relativ schmalen Grundstücke an den eng bebauten Kanälen der Lagunenstadt machten eine Erschliessung in der Höhe zweckmässig. So ergab sich bei vielen der vornehmen venezianischen Palazzi des 16. Jhs. eine etwa quadratische Ansichtsfront mit mindestens drei vollen Stockwerken und meist einem Mezzanin unter dem Kranzgesims. Ähnlich wie beim deutschen Bürgerhaus, wo «der Schmuckreichtum [am Äusseren des Baus] ... sich im wesentlichen auf die Strassenansicht» beschränkt,[40] zeigt der venezianische Palazzo häufig eine Fassade, «die wie ein Relief vor den Baukörper gestellt wird».[41] Ein Grund dafür war in beiden Fällen der übliche direkte Anschluss von Nachbarbauten, doch dies trifft auch bei freistehenden Bauten zu. Trotz der unterschiedlichen Dachgestaltung ist die allgemeine Proportionierung der Fassade des venezianischen Stadtpalastes mit der des «Spiesshofes» am ehesten vergleichbar. Obwohl darin keine direkte Verbindung zu sehen ist, da die Entwicklung des Wohnbaus in beiden Städten aus den örtlichen Gegebenheiten hervorging, hatte dies zumindest indirekte Konsequenzen für die Rezeption der Renaissancebaukunst in Basel, wie noch zu zeigen sein wird.

In der französischen Architektur des 16. Jahrhunderts ist das städtische Bürgerhaus ein schlecht vertretener Typus. In Frankreich waren die Voraussetzungen für eine florierende bürgerliche Baukunst damals nicht vorhanden; es war der Adel, der über die nötigen Mittel und Möglichkeiten verfügte, fortschrittliche Neubauten zu errichten. So konzentrierte sich der Baueifer der begüterten Schichten im 16. Jahrhundert hauptsächlich auf den Schlossbau, der angesichts der meist ländlichen Umgebung und der verschiedenartigen Bauaufgabe mit ganz anderen Bedingungen verknüpft war und zu anderen Lösungen führte als der bürgerliche Wohnbau in Städten wie Basel. Die einheimische, vorbildliche Schlossbaukunst lieferte dann innerhalb Frankreichs die wichtigsten Impulse für städtische Bauaufgaben.[42] Sofern die französische Renaissancebaukunst im 16. Jahrhundert einen Einfluss auf die Schweiz ausübte, geschah dies vor allem im französischsprachigen Gebiet.[43] Spezifisch französische Bauformen und

-ideen dürften für den Renaissancebau des «Spiesshofes» so gut wie keine Rolle gespielt haben. Dies wird vor allem deutlich, wenn man den Einflüssen der italienischen Renaissance auf die Fassadengestaltung nachgeht.

Die Fassadengliederung des Renaissancebaus am Heuberg wird durch die strenge Abfolge der klassischen Säulenordnungen bestimmt. Jedem Stockwerk wird eine Ordnung zugewiesen, die in einer abgewandelten Form der Superposition (Verdopplung der Jonica und hermenähnliche Konsolen als Corinthia) aufeinandergestellt sind. Innerhalb eines Stockwerkes bewirken die Stützen der Hauptordnung eine klare Trennung der sich wiederholenden Fensterachsen. Das logisch aufgebaute System ist über die ganze Fassadenfläche konsequent durchgeführt; kein Element fällt aus der Reihe, kein Motiv wird besonders hervorgehoben. Die zweimalige Achsenteilung im ersten und dritten Obergeschoss und die wechselnde Stockwerkhöhe bewahren die Fassade vor der Langeweile einfallsloser Repetition, heben aber die recht statische Wirkung des regelrecht konstruierten, kontrastarmen Systems nicht auf.

Die Kenntnis und Anwendung der klassischen Säulenordnungen breitete sich in der deutschen Baukunst des 16. Jahrhunderts durch den Einfluss zahlreicher Vorlagenblätter und architekturtheoretischer Schriften schnell aus.[44] Doch das Verständnis der Ordnungen unter nordischen Baumeistern war ein anderes als in Italien, wo man die monumentalen Beispiele der Antike vor Augen hatte. Im Norden wurden die Ordnungen zunächst als Bestandteile eines neuen «Decors» aufgefasst und dementsprechend eingesetzt – als Rahmungselemente für Fenster oder Portale, gelegentlich als Gliederungsmotiv für eine ganze Fassade, aber fast immer auf das einzelne Stockwerk bezogen und in der Regel flexibel anwendbar. Nirgends in Deutschland findet sich ein zeitgenössisches (von einheimischen Bauleuten errichtetes) Bauwerk, das die Säulenordnungen in der gleichen strukturellen Konsequenz und Folgerichtigkeit aufweist wie der «Spiesshof». Das Haus «Zum breiten Heerd» in Erfurt zeigt zwar vollständig gebildete, wohlproportionierte und regelrecht aufeinandergestellte Ordnungen.[45] Aber die Pilaster verlieren weitgehend ihre Bedeutung als tragende Stützen und fungieren primär als schmückende Gliederungselemente: Die schlanke Hermenordnung zwischen Dorica und Jonica missachtet das Prinzip der Abschwächung der Ordnungen nach oben; die bandartig durchgezogenen Gebälke scheinen eher das darauffolgende Stockwerk zu tragen als die zierlichen Pilaster das Gebälk; ausserdem ist der Umgang mit den Pilastern selbst von einer dekorationsfreudigen Unbefangenheit gekennzeichnet, wie die basenlose, lisenenartig gelängte Corinthia im ersten Giebelgeschoss oder die Konsolenpostamente der Jonica demonstrieren. Am «Spiesshof» dagegen sind Vertikale und Horizontale – Halbsäule und Gebälk – konstruktiv aufeinanderbezogen, in ein strukturelles Gefüge eng eingespannt, was durch die Schlichtheit der Formen und ihre Monochromie unterstrichen wird. Dadurch entsteht eine gewisse Spannung des Tragens und Lastens, die den hauptsächlich dekorativ aufgefassten Ordnungen der deutschen Renaissancebaukunst fremd ist.

Zusätzliche Beispiele für die Anwendung von Säulenordnungen an deutschen Bür-

gerbauten verdeutlichen die funktionelle Umwandlung des Säulenmotivs im Norden – und die Ausnahmestellung der «Spiesshof»-Fassade. Am Haus «Zum roten Ochsen» in Erfurt ist ein ungegliedertes Stockwerk zwischen Jonica und Corinthia geschoben; die Randstützen im Erdgeschoss fehlen, obwohl Pilaster an den entsprechenden Stellen im ersten Stockwerk über der nackten Wand stehen. Am malerischen «Hexenbürgermeisterhaus» in Lemgo werden die Fensterachsen mit dazugehörigen Halbsäulen in jedem zweiten Stockwerk regelmässig versetzt, so dass keine Säule über einer anderen zu stehen kommt. Auch übereinandergestellte Ordnungen erhalten manchmal sinnwidrige Proportionen, wie z.B. am «Gewandhaus» in Braunschweig, wo sich die stattlich proportionierten Säulen der drei Hauptgeschosse über wesentlich kleineren Säulen im Erdgeschoss erheben.[46]

Andere Merkmale der «Spiesshof»-Fassade wie die beharrende Motivwiederholung oder das klare Verhältnis von Wand, Öffnung und Gliederungselementen sind nur bedingt mit anderen Bauten auf deutschsprachigem Boden vergleichbar. Das Haus Hagemeyer in Minden weist eine ähnlich plastische Behandlung der strukturellen Glieder in der Fassadenebene auf, sowie die konsistente Wiederholung der Fensteröffnungen über die gesamte Hausfront.[47] Dennoch sind die Unterschiede schwerwiegender als die Ähnlichkeiten: Die vollplastischen, unverjüngten Säulen des Mindener Hauses werden wie vertikale Rohre aneinandergekoppelt, ohne Rücksicht darauf, ob sie vor der glatten Wand oder einer Fensteröffnung (im Giebelfeld) zu stehen kommen. Die Wiederholung verfällt der Monotonie.

Der Vergleich mit einem Werk wie dem Heidelberger Ottheinrichsbau oder dem bescheidenen Haus «Zum Ritter» macht deutlich, was man an der «Spiesshof»-Fassade als «undeutsch» empfindet:[48] die Vermeidung malerisch wirkender, hervorgehobener Einzelelemente wie Hauptportal oder Erker; die rein architektonische Formensprache, welche keine erzählerischen oder allegorischen Momente zulässt; die Reduzierung der Schmuckformen auf ein Minimum und der fast gänzliche Verzicht auf Roll- und Beschlagwerk; die klassische, formalistische Anwendung der Säulenordnungen. Auch die Hauptmotive der Fassade, die Serliana und die überdimensionierten Konsolen im obersten Stockwerk, sind weitaus häufiger im Süden als im Norden anzutreffen. Kein Wunder also, dass die These eines italienischen Baumeisters oder zumindest dessen Einflussnahme immer wieder aufgegriffen wurde. Doch im Hinblick auf vergleichbare italienische Palazzi fallen wiederum andere Merkmale auf, die als «unitalienisch» gelten müssen und schliesslich zu einer Einordnung des «Spiesshof»-Baus führen werden, die beiden Einflussbereichen Rechenschaft trägt.

Direkte italienische Vorbilder für die «Spiesshof»-Fassade sucht man vergeblich. Ähnlichkeiten beschränken sich vor allem auf allgemeine Prinzipien wie die Symmetrie und einzelne motivische Übereinstimmungen, denen im Zeitalter der Vorlagenblätter nicht allzuviel Bedeutung beigemessen werden darf. Die grossen Entwicklungen im italienischen Palastbau des 16. Jahrhunderts sind gekennzeichnet durch einen reifen, schöpferischen Umgang mit klassischen Formen, den man am «Spiesshof» vermisst.

Auch ein ungeschultes Auge erkennt, dass Welten zwischen der «Spiesshof»-Fassade und etwa Palladios Palazzo Valmarana mit Kolossalordnung, mächtigem Kranzgesims und Attika oder Giulio Romanos Haus in Mantua mit Sockelgeschoss und flach reliefierten Rustikabogen liegen. Im 16. Jahrhundert hatte man in Italien die klassische Formensprache schon längst zu eigen gemacht; nun gingen manche den Spuren der Antike genauer nach und strebten ihre Neuschöpfung an, andere experimentierten mit den Effekten der bewussten Verdrehung klassischer Bauprinzipien. Aber beide Richtungen setzten das durchgreifende Verständnis und die souveräne Handhabung klassischer Formen voraus. Nördlich der Alpen waren Theoretiker und Baumeister dabei, diese Formensprache erst zu erlernen und sie dann im Prozess der Anwendung auf einheimische Bautypen auf eine ganze eigene Weise zu verwandeln.

Innerhalb der Entwicklungen in Italien nahm Venedig eine Sonderstellung ein. Sebastiano Serlio schrieb 1537 über die Lagunenstadt: «In questa nobilissima citta di Venetia si usa di fabricare in modo molto differente da quello di tutte l'altre d'Italia: perche essendo ella popolosissima, bisogna che il terreno sia stretto, e compartitio con gran discrettione ...».[49] In Abhängigkeit von den Besonderheiten des venezianischen Palasttypus entwickelte sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vor allem unter dem Einfluss Michele Sanmichelis und Jacopo Sansovinos eine spezifisch venezianische Fassadengestaltung im Renaissancestil, die vor allem bei den Bauten Sansovinos in manchen wesentlichen Merkmalen der Schaufront des «Spiesshofes» ähnelt.[50] Sansovino verstand es, wegweisende Neuerungen einzuführen, ohne mit der venezianischen Bautradition zu brechen.[51] Ein gutes Beispiel hierfür ist sein Palazzo Dolfin (1538 im Bau) am Canal Grande (Abb. 30). Die gestapelten Stockwerke erhielten eine neue Instrumentierung durch die klassischen Säulenordnungen, blieben aber klar voneinander getrennt. Die verschiedenen Abschnitte der Fassade wurden mittels Motivwiederholung stärker zusammengebunden, ohne die typische Betonung der Fassadenmitte von der Sala aufzugeben. Auch die oberen Stockwerke wurden vereinheitlicht, aber durch die nuancenreiche Umproportionierung beim Ordnungswechsel noch differenziert. Der Fassadenfläche, die schon in der Gotik durch die regelmässige Durchbrechung der Wand charakterisiert war, wurde ein gerüstartiges System von Stützen und Öffnungen auferlegt. Die traditionelle Eingangsloggia gestaltete Sansovino als dorische Pfeilerarkade und dehnte sie auf die gesamte Breite der Fassade aus. Die Fassade wirkt harmonisch, massvoll, nicht zuletzt durch den Verzicht auf stockwerkübergreifende Motive und die menschlichen Dimensionen des Baus.

Der Vergleich zwischen der «Spiesshof»-Fassade und der Schaufront des Palazzo Dolfin zeigt grosse Übereinstimmungen, aber auch grundlegende Unterschiede. Die Proportionen beider Bauten entsprechen sich in den unteren Geschossen; Sansovinos Bau wirkt aber durch die stärkere Betonung des Horizontalen ruhiger und gediegen. Das unvorbereitete Aufschiessen des Konsolengeschosses und steilen Daches am «Spiesshof» ist ein durchaus «unitalienischer» Einfall. Gegenüber der elegant-klassischen Wirkung des Portikus im Erdgeschoss des Palazzo Dolfin wurden am «Spiess-

hof» die stämmigen, kräftigen Formen der Laube bevorzugt. Sansovino nutzte die Achsenteilung innerhalb eines Stockwerkes, um der Lage der Sala gerecht zu werden und sie auch von aussen zur Geltung zu bringen; der «Spiesshof»-Meister dagegen behandelte jedes Stockwerk für sich, ohne an eine Rhythmisierung der Öffnungen zu denken. Kleine Details wie das Vor- und Zurückspringen der Balustrade im obersten Stockwerk verleihen dem Palazzo Dolfin eine Plastizität, die dem «Spiesshof» fehlt. Die Ecken des Baus wusste Sansovino durch die Anbringung von Eckpfeilern, denen Halbsäulen seitlich vorgelagert sind, mühelos in das Gliederungssystem der Fassade zu integrieren. Am «Spiesshof» wirkt die nackte Mauerfläche seitlich der Fassadengliederung etwas verlegen, als wären Gliederungssystem und Wandfläche nicht genau aufeinander abgestimmt.

Auch der Hof des Palazzo Dolfin (Abb. 31), wie ihn eine Zeichnung Antonio Visentinis wiedergibt, weist Übereinstimmungen mit der «Spiesshof»-Fassade auf, vor allem im Aufbau, in der Proportionierung und im Umgang mit den Ordnungen. Die Auflösung der Wand in ein System von Stützen und Gebälken, die steilen Proportionen und kleinteilige Wirkung der über zwei Geschosse wiederholten Biforen, auch die aufgesetzte Attika finden Anklänge am «Spiesshof». Bei einem solchen Vergleich bleibt aber etwas Wesentliches unberücksichtigt. Architektur erhält einen anderen, in gewisser Hinsicht verfälschten Charakter, wenn sie in zwei Dimensionen «reproduziert» wird. Die eigentliche Wirkung eines Bauwerkes ist von der räumlichen Situation unlösbar. Es ist bezeichnend für die «Spiesshof»-Fassade, dass sie am ehesten in der zeichnerischen Wiedergabe mit venezianischen Palazzi vergleichbar erscheint. Stellt man sich diese beiden Bauten nebeneinander am Canal Grande oder in der Basler Altstadt vor, so würden auf einmal ihre Unterschiede viel stärker als alle genannten Ähnlichkeiten auffallen.

Trotz der recht plastischen Bildung einzelner Formen haftet der «Spiesshof»-Fassade ein möbelhafter Charakter an, der der italienischen Renaissancearchitektur – einschliesslich der Venedigs – grundsätzlich fremd ist. Die Fassade bleibt in einer Ebene; die architektonischen Formen neigen zur Zierlichkeit. Man fühlt sich sehr stark an die gleichzeitige Basler Täferkunst erinnert, als ob man hier eine Schreinerarchitektur in Grossformat vor sich hätte. Die Fassadengliederung liesse sich problemlos auf ein hölzernes Büffet oder einen Wandschrank übertragen.[52] In diesem Zusammenhang ist viel weniger eine gegenseitige Beeinflussung der beiden Kunstgattungen festzustellen als ihre gemeinsame Quelle – die illustrierten Traktate und Vorlagenblätter, welche Schreinern und Steinmetzen gleichermassen die neuen Formen der italienischen Renaissance vermittelten. Den Architekten im italienischen Sinne gab es im Norden noch nicht; ein Baumeister hatte in der Regel eine Steinmetzausbildung und wurde als Handwerker angesehen.[53] So hatte er auch denselben Zugang zu der neuen Formensprache wie andere Handwerker: Nordische Architekturtheoretiker wie Walter Ryff (Rivius) machten da auch keinen Unterschied und widmeten ihre Werke «Allen Künstlichen Handtwerckern/Werckmeistern/Steinmetzen/Bawmeistern/Zeüg oder Büch-

senmeistern/Mahlern/Bildhawern/Goldtschmyden/Schreinern/und was sich des Circkels und Richtsscheidts Künstlichen gebraucht/zu sonderlichem Nutz und vielfeltigem Vortheil ...».[54]

Auch in der Bildung des Details ist die Verbindung der «Spiesshof»-Fassade zum Holzdruck unverkennbar. Die flächenhafte Profilierung der Gebälke, die spannungslose, nur in frontaler Ansicht befriedigende Gestaltung der jonischen Kapitelle, die lineare Trockenheit der Einzelformen stehen im Gegensatz zu einer räumlichen Auffassung von Architektur, wie sie im Falle der unmittelbaren Kenntnis italienischer oder antiker Bauwerke zu erwarten wäre. Die Fassadenglieder bleiben in der Fläche verhaftet; man vermisst eine Belebung des Steines durch die Veranschaulichung seines Volumens und seiner dynamischen Funktion im architektonischen Gefüge.

Obwohl die Hauptmotive der «Spiesshof»-Fassade – Säulenbogenstellung, Serliana, gestreckte Konsolen – in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nahezu überall in Italien auftauchen, sind sie aufgrund ihrer Proportionierung und der Detailwiedergabe auf eine konkrete Quelle zurückzuführen: Sebastiano Serlios *Architettura*. Vielen nordischen Baumeistern und Handwerkern dienten Serlios Traktate als Ersatz für eine Italien-Reise; anhand der leicht nachahmbaren Illustrationen und des praktisch orientierten Textes konnte man sich die neue Formensprache gut aneignen.[55] Die Popularität der Druckwerke Serlios – vor allem des vierten Buches über die Säulenlehre (Venedig 1537) und des dritten Buches mit Abbildungen antiker Bauten (Venedig 1540) – bezeugen die zahlreichen Auflagen und Übersetzungen, die vor allem im Norden rasch verbreitet wurden. Bereits 1542 erschien eine deutsche Übersetzung seiner *Regole* nach der niederländischen Übersetzung von 1539;[56] 1609 brachte Ludwig König in Basel die erste deutsche Übersetzung des Gesamtwerkes (bzw. der Bücher I–V) heraus.

Im Erdgeschoss ist das umproportionierte Theatermotiv auf die weitgespannten Bogen und untersetzten Pfeiler einer traditionellen Laube appliziert (der Baumeister hätte mühelos sechs Achsen im Erdgeschoss untergebracht und dadurch eine klassisch wirkende Pfeilerarkade erhalten, wie sie z.B. am Palazzo Dolfin vorkommt). Im Detail stimmt die toskanische Ordnung am genauesten mit den Holzdrucken Hans Blums überein; inwiefern konkrete Details auf Blum oder Serlio zurückgehen, muss offen bleiben, da Blum bei der Zusammenstellung seines eigenen Säulenbuches (dt. Ausgabe Zürich 1555) sich stark an Serlios *Regole* orientierte.[57]

Bei der Gestaltung der Jonica-Geschosse scheint der Baumeister des «Spiesshofes» eine Serlio-Vorlage als direktes Zitat übernommen zu haben (Abb. 32). Gerade im Vergleich zu italienischen Beispielen dieses Motives, ob man nun Palladios Basilika in Vicenza (Abb. 33), den Innenhof des Collegio Borromeo in Pavia, die Fassade des Palazzo dei Giureconsulti in Mailand oder Sanmichelis Palazzo Corner Mocenigo in Betracht zieht, lassen die steile Proportionierung, die Differenzierung zweier jonischer Ordnungen, das Verhältnis zwischen Wand, Stütze und Öffnung und die klare Übertragung des Motives auf eine Fensterachse keinen Zweifel an der Herkunft der Serliana am «Spiesshof».[58] Die Umwandlung der Fenstersäulen in eckige (verjüngte) Pfeiler-

chen ist am «Spiesshof» (und «Geltenzunft») beispiellos, möglicherweise inspiriert durch die zweidimensionale Vorlage. Serlio könnte auch die Anregung für die Wiederholung des Motives über zwei Stockwerke geliefert haben, wie zwei seiner venezianischen Palastentwürfe zeigen.[59]

Die Gestaltung des obersten Stockwerkes ist das originellste Moment am Bau, eine kapriziöse Fassadenkrönung, die einen effektvollen Kontrast zu dem fast braven Charakter der unteren drei Geschosse schafft. Die regelmässig abnehmende Stockwerkhöhe – wie sie von allen Theoretikern vorgeschrieben wird – erfährt im obersten Geschoss eine plötzliche Umkehr; die Steilheit des Geschosses wird noch unterstrichen durch die abermalige Achsenteilung, die hochrechteckige Fensterform und die gestreckten Konsolen.[60] Die Streckung des obersten Stockwerkes reflektiert gewiss eine bewusste Entscheidung des Baumeisters, der ja den Innenraum mit einem gotischen Gewölbe abschliessen wollte, das eine besondere Raumhöhe verlangte. Innen und Aussen sind weder konstruktiv noch stilistisch voneinander zu trennen, obwohl ihre Detailformen so verschieden erscheinen. Hier ist die Fassade in eine ununterbrochene Folge von vertikalen Stützen und steilen Öffnungen aufgelöst; die Wand ist nirgends mehr sichtbar. Sieht man also einmal über die Einzelformen hinweg, so erkennt man den Einfluss der Gotik nicht nur auf das Gewölbe im Inneren, sondern auch auf die Fassadengestaltung. Möglicherweise sind sogar die Konsolen, die weder in Deutschland noch in Italien in dieser Weise auftreten, im Zusammenhang mit dem Gewölbe zu sehen, nämlich als latente Erinnerung an das Strebepfeilermotiv.

Dem Baumeister gelang die Verbindung des oberen Stockwerkes mit den anderen Geschossen durch die einheitliche Formensprache und den konsequenten Aufbau der Fassadengliederung. Er muss das überhöhte Geschoss gar nicht als Bruch mit dem vorbildlichen Renaissancestil verstanden haben: Er konnte sich ja schliesslich auf Serlios Abbildung des Kolosseums berufen, die ähnliche Proportionen wie die seinen zeigte und ihm (im Gegensatz zu den theoretischen Schriften) eine visuelle Lösung für die Anwendung der Ordnungen auf vier Stockwerke bot (Abb. 34). Dabei hielt er sich wie selbstverständlich an die verbindliche Regel, «das einer nit die groben und starcken oben setze/und die subtilen unden», wie sie Hans Blum formulierte.[61]

Möglicherweise gab ihm Serlio auch die Idee für die hermenähnlichen Konsolen, die hier als Stützen einer vollständigen Ordnung eingesetzt sind. Die gestreckte Volutenkonsole war ein beliebtes Motiv in der italienischen Architektur des 16. Jahrhunderts: Jacopo Sansovino benutzte sie als Rahmungselement der Mezzaninfenster im Erdgeschoss des Palazzo Corner della Cà Grande (ca. 1545 beg.); an Vasaris Uffizien treten sie in flachem Relief an einem selbständigen Mezzaningeschoss auf. In Florenz und Rom wurden gestreckte Konsolen gerne zwischen Sockelstufe und Erdgeschossfenster eingespannt, oft mit einem kleinen Fenster dazwischen (Pal. Larderel, Pal. Giugni, Pal. Nonfinito in Florenz; Pal. Borghese, Pal. Chigi, Villa die Papa Giulio in Rom). Durch die Vermählung des Konsolengesimses mit einem Mezzaningeschoss zwischen piano nobile und Dachansatz gelangte man zu der Lösung am Palazzo Ugolani Dati

(1561) in Cremona, wo abstrakte Hermen und miniaturhaft wirkende Atlanten zugleich das Kranzgesims stützen und das Halbgeschoss gliedern. Ähnlich verfuhren Galeazzo Alessi am Palazzo Marino (1558–72) und später Giuseppe Meda am Palazzo Visconti (1589–91) in Mailand.[62]

Trotz dieser vielfältigen Beispiele ist die Vermittlung des Konsolen-Motives durch eine Vorlage wahrscheinlich. Bei den genannten italienischen Bauten ist die gestreckte Konsole immer auf ein halbes Stockwerk beschränkt; sie wird als Rahmungselement und/oder Stützelement eingesetzt, aber ihr wird nie die Funktion einer Säule innerhalb einer vollständigen Ordnung übertragen. Dies bleibt dem Hermenpilaster vorbehalten, wie z.B. am Palazzo Marino oder am Palazzo dei Giureconsulti in Mailand, – aber da fällt die doppelte Funktion als monumentale Dachkonsole weg. Möglicherweise gewann der «Spiesshof»-Meister die Konsolenform von Profilzeichnungen Serlios (vgl. Abb. 23, 35 und 36); solche Zeichnungen können ihn auch auf die Idee der seitlichen Volutenspangen gebracht haben, die er nicht als Fortführung der Konsolenreihe um die Ecke des Baukörpers, sondern als dekoratives Mauerrelief verstand.[63] Die Verwendung einer gestreckten Volutenkonsole als Säulenersatz (bzw. als abstrakte Herme) zwischen Postament und Gebälk fand er in Serlios Kaminentwürfen vorgebildet (Abb. 37). Aber die Einmaligkeit des obersten Stockwerkes bezeugt letztendlich die eigene Fantasie des Baumeisters und seine Fähigkeit, zweidimensionale Vorlagen in originelle architektonische Formen umzuwandeln.[64]

D. Zusammenfassung. Rückblickend stellt man fest, dass der Renaissancebau des «Spiesshofes» keineswegs als «Fremdling» in seiner Kunstlandschaft zu betrachten ist, sondern vielmehr ein Zeugnis des vielseitigen Einflusses der italienischen Renaissance auf die nordische Baukunst darstellt. Die Stellung des Baus (zusammen mit der «Geltenzunft») als «Einzelerscheinung» im schweizerischen bzw. deutschen Denkmälerbestand ist keine ungewöhnliche und erklärt sich aus der Vielfältigkeit der nordischen Renaissancearchitektur, die regional sehr unterschiedlich geprägt ist.[65] Dies ist nicht zuletzt auf die zentrale Rolle der Vorlagenblätter und architekturtheoretischer Traktate bei der Vermittlung und Ausbreitung des Renaissancestils im Norden zurückzuführen. Die neuen Stilformen lernte man in der Regel nicht an Bauten kennen, sondern durch zweidimensionale Illustrationen. In dieser Form konnten sie sowohl unterschiedlichen regionalen Bautraditionen und -typen als auch dem persönlichen Verständnis und Kunstwollen eines jeweiligen Baumeisters unterworfen werden. So wie unterschiedliche «Interpretationen» der antiken Baukunst zu sehr verschiedenen Entwicklungen in der italienischen Architektur des 16. Jahrhunderts führten, entstanden im Norden individuell geprägte Auffassungen des hauptsächlich durch Druckwerke vermittelten neuen Stils aus Italien.

Die scheinbare Nähe des «Spiesshof»-Baus zur italienischen Architektur basiert vor allem auf den Merkmalen des Baus, die unmittelbar auf den Betrachter einwirken – die Einzelformen und der strenge Aufbau der Fassadengliederung. Doch die Analyse des

Grundrisses, der Raumdisposition und der typologisch bedingten Merkmale des Fassadenaufbaus hat die Vorbildlichkeit des deutschen Bürgerhauses klar herausgestellt. Traditionelle Bauformen wie die Erdgeschosslaube, die Auflösung der Fassadenwand vor der Stube in eine Folge von Stützen und Öffnungen und das steil aufragende Dach unterstreichen das Mitspracherecht des einheimischen Baustils.

In der Tat ist der Einfluss der italienischen Renaissance auf den «Spiesshof»-Bau ein wesentlicher, aber kein unmittelbarer. Die Fassadengliederung weist eine Klarheit und konsequente Anwendung der Formen auf, die man in der deutschen Renaissance selten antrifft. Die orthogonale Grundrissanlage des Haupttraktes und der symmetrische, regelrechte Aufbau der Fassadengliederung, bei dem das Tragen und Lasten der strukturellen Glieder veranschaulicht wird, demonstrieren ein Verständnis von Prinzipien der Renaissancearchitektur, das über eine oberflächliche Übernahme dekorativer Formen weit hinausgeht. Die Rolle des Holzschnittes als Vermittler der neuen Formensprache ist vor allem in der Flächenhaftigkeit der Fassade, der kleinteiligen Wirkung der Ordnungen und der trockenen Bildung des Details spürbar.

Es bleibt noch die Frage, warum Parallelen vor allem zwischen der oberitalienischen Baukunst und dem «Spiesshof» festzustellen sind – und warum Serlio, statt etwa Palladio oder Vignola, dem Baumeister als Hauptquelle und Lehrmeister diente. Es sind die recht steilen Proportionen und die kleinteilige Wirkung der Einzelform, das Detailinteresse und die Neigung zur Auflösung der Wand, welche die oberitalienische und deutsche Renaissancearchitektur gemeinsam haben. Die oberitalienische Baukunst war ebenfalls von einer eigenen gotischen Bautradition geprägt worden, und man fühlte sich der Antike nicht so stark verpflichtet wie etwa in der Toscana oder in Rom. So konnten sich solch «unrömische» Merkmale auch in der reifen Renaissancearchitektur Oberitaliens durchsetzen.[66] Neben den regen Handelsbeziehungen zwischen eidgenössischen bzw. deutschen und oberitalienischen Städten dürfte die Neigung zu steilen Proportionen und eine gewisse Formenverwandtschaft für die bereitwillige Aufnahme oberitalienischer Vorbilder im Norden ausschlaggebend gewesen sein, gleichgültig ob sie direkt oder durch Vorlagen vermittelt wurden. Nordische Handwerker fanden rasch Zugang zu neuen Dekorationsformen, die als Ersatz für gotische Schmuckelemente beliebig eingesetzt werden konnten. Steil proportionierte Bauformen liessen sich ohne grössere Modifikationen auf einheimische Strukturen übertragen. Man konnte sich eine «moderne» Formensprache aneignen, ohne die einheimische Bautradition aufzugeben.

Die Freiheit im Umgang mit antiken Formen gipfelte in Italien in den bewusst bizarren Effekten des Manierismus, der aber eine Beherrschung der klassischen Formensprache voraussetzte. Die «unklassischen» Merkmale der deutschen Renaissancebaukunst dagegen ergeben sich meist aus einem anderen Zusammenhang und sind auch anders zu deuten, denn sie stellen keinen bewussten Bruch mit klassischen Formen und Prinzipien dar, sondern gehen zunächst auf den Einfluss der einheimischen Bautradition auf die Rezeption eines im Norden noch neuen Stils zurück. Bei dem

Vergleich der oberen Geschosse des «Spiesshofes» und des Palazzo Visconti dürfte diese Unterscheidung von Bedeutung sein. Im ersten Fall sind die überdimensionierten Konsolen im Zusammenhang mit dem gotischen Netzgewölbe zu sehen; die «manieristisch» wirkende Lösung ist keine bewusste Absage an die Regeln der Antike, sondern zugleich eine gotische Reminiszenz und ein Ergebnis der Fantasie des Baumeisters. Am Palazzo Visconti greift das klassische Konsolengesims auf das Mezzaningeschoss herunter; die Streckung der Form bewirkt eine Verschmelzung zwei in der klassischen Baukunst getrennter Elemente. Die ähnliche Wirkung beider Lösungen lässt also nicht auf einen direkten, sondern auf einen indirekten Zusammenhang schliessen. Verallgemeinernd wird dies bei analogen Vergleichen zwischen dem «Spiesshof» und oberitalienischen Bauten zutreffen. Inwieweit die Verwandtschaft zum venezianischen Palastbau durch den Einfluss Serlios sowohl auf Venedig als auch auf den Norden zu erklären ist – oder aber durch den Einfluss der venezianischen Baukunst auf Serlio, müsste im Zusammenhang mit einer Untersuchung zum Verhältnis zwischen Serlio und der venezianischen Architektur geklärt werden.

Warum gab Serlio und nicht Palladio oder Vignola den massgebenden Ton an? Serlios Texte und Illustrationen waren nicht nur in der Einfachheit der Darstellung den nordischen Baumeistern leicht zugänglich; seine ganze Auffassung von Architektur ähnelte eher der eines nordischen Baumeisters. Für ihn war die antike Baukunst ein Gewand, «das sich der anders gearteten Aufgabe sinnvoll anzupassen hatte» – und gerade im Norden verlangte man nach der Modernisierung einheimischer Bautypen, ohne diese durch neue ersetzen zu wollen.[67] Palladios *Quattro Libri* wird im Norden auf den gleichen Widerstand gestossen sein wie seine Palastentwürfe in Venedig; er wollte antike Bauformen zu neuem Leben erwecken und war dabei nicht bereit, Kompromisse mit bestehenden Traditionen einzugehen.[68] Auch die steilen Proportionen bei Serlio und seine Vorliebe für das «Decor» wird den Geschmack des nordischen Baumeisters getroffen und den Bedürfnissen der einheimischen Baukunst entsprochen haben. Der Renaissancebau des «Spiesshofes» dient als Beispiel für eine gelungene Synthese der neuen Formen und Ideen, die Serlio in seiner *Architettura* vorstellte, und eines der nordischen Tradition verpflichteten Bautypus. Eine solch heterogene Lösung wäre bei Palladio undenkbar.

Serlio offerierte den nordischen Handwerkern eine Art Handbuch für das Erlernen des neuen Baustils, das sich auch stückweise assimilieren liess. Seine undogmatische Auffassung der klassischen Baukunst sah es vor, praktische Hilfen für die Übertragung antiker Formen auf moderne (und auch regional unterschiedliche) Bauaufgaben zu bieten.[69] Hinter Serlios Bemühung nach Regelhaftigkeit stand lediglich der Wunsch, einem breiten Publikum den Zugang zur antiken Baukunst zu ermöglichen und das Verständnis der antiken Formensprache zu erleichtern. Dem einzelnen Architekten räumte er Freiraum für das eigene Ermessen *(arbitrio)* und auch eine gewisse formale Freiheit *(licentia)* ein.[70] Gerade im Norden war das Serlios Vorteil gegenüber anderen Theoretikern, die in ihren Werken die Darstellung eines verbindlichen, auf der

theoretischen und empirischen Vorbildlichkeit der Antike beruhenden Systems anstrebten. Vignolas Leistung, den Modul als durchgehende Einheit für die Konstruktion der Ordnungen zu gebrauchen, kam der Variabilität nordalpiner Bauaufgaben und der Fantasie des nordischen Baumeisters kaum entgegen.[71] Dieser benötigte zunächst keine starren mathematischen Formeln, sondern flexibel anwendbare Bauformen und Faustregeln. Vielleicht ist es als kunsthistorisches Paradox anzusehen, dass eine Fassade, die als «reine Renaissance, pedantische Renaissance, fast schulmeisterlich den italienischen Lehrbüchern dieses Stiles verpflichtet» beschrieben worden ist,[72] nicht dem Klassizisten Palladio, auch nicht dem Formalisten Vignola, sondern dem undogmatischen Praktiker Sebastiano Serlio verpflichtet ist.

V. Frage der Attribution: Der Baumeister Daniel Heintz

Nach den Ergebnissen der Baugeschichte hat Daniel Heintz eine zentrale Rolle bei der Errichtung des Renaissancebaus am Heuberg gespielt. Es wurde gezeigt, dass der Baumeister, den Balthasar Irmi im Herbst 1589 zur Vollendung des Baus herbeirufen liess, höchstwahrscheinlich für den Entwurf und die Ausführung der Bauarbeiten verantwortlich war. Wer war dieser Daniel Heintz? Was hat er sonst für Werke hinterlassen, und räumen sie dem «Spiesshof» einen Platz in seinem Œuvre ein?

Dass dieser Baumeister heute weitgehend unbekannt ist, liegt nicht zuletzt an der Willkür der Geschichte, aber sicherlich auch an der Tatsache, dass der nordische Baumeister noch im 16. Jahrhundert hauptsächlich als Handwerker angesehen wurde und nicht etwa als ausserordentliche Künstlerpersönlichkeit, dessen Ruhm es nach seinem Tode noch zu pflegen galt.[1] Zu Lebzeiten war Heintz ein hochangesehener, nach lokalen Massstäben berühmter Steinmetzmeister, den seine hervorragenden Leistungen auf den Gebieten der Bildhauerei, des Wölbens und des Massivbaus als genialen Alleskönner auswiesen. Basel und Bern wetteiferten um seine Dienste. Auch im Kreis der Basler Humanisten waren seine vielfältigen Fähigkeiten gefragt.[2] Die Beschäftigung mit seiner Biographie soll nicht nur einen Eindruck über seinen damaligen Ruf vermitteln, sondern auch nachweisen, dass er zur Zeit der Errichtung des Neubaus am «Spiesshof» der begabteste und gesuchteste Baumeister in Basel war. Durch die Vorstellung seines Œuvres wird gezeigt, dass die Renaissancefassade des «Spiesshofes» (sowie das Netzgewölbe im obersten Geschoss) durch zahlreiche Werke Heintzens vorbereitet war und die aussergewöhnliche Lernfähigkeit und Aufgeschlossenheit dieses Meisters bestätigt.

A. Biographie. Daniel Heintz stammte aus einem kleinen Bergdorf im Sesiatal am Südfuss des Monte Rosa, just jenseits der heutigen Staatsgrenze.[3] Nach der Einführung des Steinmetzengewerbes (vermutlich durch einen Schwyzer) am Anfang des 15. Jahrhunderts entwickelte sich im abgelegenen Sesiatal eine Wandertradition, und zwar nicht – wie man vielleicht zunächst vermuten würde – in die nahegelegene und politisch vorherrschende Lombardei, sondern ins stammverwandte Wallis und in die Eidgenossenschaft. Dabei entfernten sich die Prismeller Handwerker im wörtlichen Sinne von der italienischen Bautradition, da sie – nach dem bleibenden Zeugnis ihrer Baukunst zu urteilen – in der Regel «nach einer kurzen Jugend in den heimischen Dörfern» über die höchsten Gebirgsketten Europas wanderten und in den Bauhütten der Eidgenossenschaft ihre Lehrzeit verbrachten.[4]

Dies dürfen wir, wie die Beschäftigung mit seinem Œuvre zeigen wird, auch für den jungen Daniel Heintz annehmen. Über seine Jugend und seine Ausbildung ist ausser dem in verschiedenen Urkunden festgehaltenen Heimatort nichts Näheres bekannt. In den Basler Bürgeraufnahmen von 1559 (27. November) findet sich die früheste Erwähnung des Baumeisters: «Daniel de Heenze uß dem dorff Alania des thalls Siccide Meylander herrschaft der steinmetz».[5] Bereits ein Jahr später wurde Heintz in die Spinnwetternzunft aufgenommen, was bedeutet, dass er schon zu diesem Zeitpunkt in der Lage war, die anspruchsvollen Bedingungen der zünftigen Meisterschaft zu erfüllen und ab dann mit allerlei Bauaufgaben eigenständig betraut werden konnte.[6] 1563 wurde Heintz als einer von acht Vertretern aus Basel nach Strassburg gesandt, um an der grossen Tagung zur Revidierung der Bauhüttenordnung teilzunehmen.[7] Auch diese Tatsache weist darauf hin, dass Heintz sehr schnell die Achtung und das Vertrauen seiner Mitbürger gewonnen hatte. In den folgenden Jahren richteten Heintz und seine Frau Katharina Wernerin einen festen Wohnsitz in Basel ein und gründeten ihre Familie: Im November 1560 kauften sie in der Rittergasse Haus und Hofstatt (heute Nr. 23), «Sant Michels Pfrundthuß gnant», es folgten 1561, 1563 und 1564 die Taufen ihrer ersten drei Kinder in der Kirche St. Alban.[8]

1571 begann das Hin- und Herreisen zwischen Basel und Bern, das schliesslich zur Übersiedlung Heintzens nach Bern zwanzig Jahre später führen sollte. Anlass dazu war «die wichtigste Bauaufgabe des Landes, welche die Reformation unvollendet zurückgelassen hatte» – nämlich die Einwölbung des Mittelschiffes im Berner Münster.[9] Am 19. Mai 1571 beschloss der Berner Rat, «dz man dem meister steinmetzen handtwercks von Basel so begärt hat, ime zevertruwen, die lüthkilchen allhie zewelben, denselben buw, ouch den lättner zemachen, verdingen solle».[10] Folglich hatte sich Heintz persönlich um diese Aufgabe bemüht; er wird in den zehn Jahren der selbständigen Tätigkeit als Steinmetzmeister in Basel sein künstlerisches und handwerkliches Können bereits bewiesen haben.

Bis Anfang 1575 hatte Heintz die Bedingungen des förmlichen Vertrages in Bern erfüllt, denn am 29. Januar des Jahres wurde ihm ein «Zugnuß und Schyn, daß er das Verding des Gewelbs und Lättners in der Kilchen allhie glücklich und wol nach Gevallen Meiner Herren erbracht« habe, durch den Berner Stadtrat erteilt.[11] Ein Dankesschreiben ging auch nach Basel mit der «Pitt, ze vergönnen, dass [Meister Daniel] noch etwas Arbeit [in Bern] verbringen möge».[12] In der folgenden Zeit fertigte er eine Visierung für den unvollendeten Helm des Münsterturmes an und widmete sich kleineren Aufgaben.[13] Im August 1575 kam der zweite Sohn, Daniel, in Bern zur Welt.[14] Daraufhin kehrte Heintz nach Basel zurück; im Dezember 1576 ist er dort wieder urkundlich erwähnt.[15] Doch die Verbindungen zu Bern blieben bestehen, und im Februar 1581 kam es zu der Anfrage, ob Heintz endgültig nach Bern übersiedeln und neue Arbeiten am Münster übernehmen wolle. Der Baumeister erschien persönlich in Bern, um die Angelegenheit mit dem Rat zu besprechen, aber bei den Verhandlungen konnte kein Einvernehmen erzielt werden.[16] Für das Jahr 1586 ist eine weitere

Reise nach Bern belegt, aber angesichts der Tatsache, dass Heintz und seine Frau das Haus «Zum goldenen Spiess» (Streitgasse 4) in Basel am 15. Oktober 1586 erwarben, rechnete er wohl um diese Zeit nicht mit einem endgültigen Wechsel nach Bern.[17]

Erst im Jahre 1588 gelang es dem Berner Stadtrat, Daniel Heintz für sich zu gewinnen. Zunächst erklärte er sich bereit, das Amt des Steinwerkmeisters zu übernehmen und neue Verbesserungsarbeiten am Münster durchzuführen.[18] Dazu war die Bewilligung des Basler Rates nötig, und aus dem amtlichen Gesuch um die Entlassung Heintzens vom 15. Januar 1588 an die «insonders gutenn fründen und verthruwten lieben eidtgnossen» in Basel geht hervor, wie sehr die Berner Stadträte seine Arbeit schätzten:

> «Wir werdennd uß hoüschender nothurft verursachet an unnser großen kilchenn alhie etwas verbesseren ze lassenn, darzuo wir aber khein thauglicherenn meister, söllich werck ze verbringenn, finden mögen alls denn wolberichten unnd kunstrychenn Daniel Heintz uweren burger, haben wir inne beschicken, ime die mängel anzeigenn und ob er zuo verbesserung derselben unns dienen wellte, ansprächen lassenn.»[19]

Heintz sagte zu, offenbar aber in der Absicht, nach der Fertigstellung der Arbeiten in Bern wieder nach Basel zurückzukehren. Die aus dem Ratsprotokoll vom 24. Januar 1588 hervorgehende Enttäuschung des Basler Rates darüber, dass «man jn nit haben khan» [dass Heintz sich zumindest vorübergehend wieder für Bern entschieden habe], ist ein weiteres Zeugnis für das hohe Ansehen, das der Meister sowohl in Basel als auch in Bern genoss.[20]

Die Zeit zwischen 1588–1590 ist vor allem durch die häufigen Reisen zwischen Bern und Basel gekennzeichnet. Solange Heintz Basler Bürger blieb, behielt der Stadtrat offenbar das Recht, ihn unter Umständen zurückzuverlangen. Der rege Briefwechsel zwischen den beiden eidgenössischen Städten zeigt, wie sehr jede von ihnen um die Gunst des vielseitig begabten und erfahrenen Baumeisters bemüht war.

Aus einem Schreiben an die solothurnische Zollbehörde geht hervor, dass sich Heintz am 23. April 1588 auf dem Weg in die neue Heimat befand.[21] Am Ende des Jahres war Heintz bereits wieder in Basel, um der Stadt durch seine Expertise auf dem Gebiet des Wasserbaus behilflich zu sein. Heftige Regenfälle hatten grosse Schäden in der Stadt am Rheinknie angerichtet und den Rat dazu bewogen, einen nicht näher bezeichneten «buw» vorzunehmen, «in welchem wir buwverständiger personen steinmetzen handtwerkhs bedürfftig» seien. Zu diesem Zweck ging die Bitte an den Berner Rat und an

> «... unser[en] burger Daniell der steinmetz ..., dessen rath wir neben unserm bestellten muhr und steinmetzen meister (der sonst umb ettwas blöd und krangh) wolbedürfftig ... sich uff das fürderlichist alhar zu uns umb ein kurtze zytt zu verfügen und in angezogenem unserm buw den unsern mit sinem gebenden rath, wie einem getrüwen burger zustodt, behilflich zu erschynen.»[22]

Zunächst kam die Antwort aus Bern, der Rat wäre «üch inn söllichem üwerem begerenn zuo willfharenn geneygt», dass aber Daniel Heintz derzeit «vonn ettlicher gebüwenn wegenn inn unnser Welltschland verreyset» sei.[23] Am 4. Dezember 1588 wurde dann der Beschluss konkret gefasst, den wohl inzwischen zurückgekehrten Heintz nach Basel zu schicken, um «Irem Meister Inn einem Wasserbuw zerhaten».[24]

Eine Reihe von Briefen zwischen Basel und Bern, die den *hußbuw* Balthasar Irmis zum Gegenstand haben, wurde im Zusammenhang mit den Quellen zum «Spiesshof» ausführlich behandelt (siehe Kap. I. A.). Ob Daniel Heintz am Ende des Jahres 1589 der Bitte Irmis nachkam, ist ungewiss. Jedenfalls kehrte Heintz am Anfang des Jahres 1590 aus anderem Anlass nach Basel zurück. Am 4. Dezember 1589 war das äusserste steinerne Joch der Rheinbrücke unter dem Druck des gewaltigen Hochwassers auseinandergebrochen. Der Ernst der Lage lässt sich daraus ersehen, dass sich der Basler Rat von drei verschiedenen Meistern Reparaturvorschläge vorlegen liess.[25] Bern reagierte positiv auf die Bitte, Heintz «eine kleine Zeit Zur berahtschlagung ... uf unsern Costen herab Zesenden».[26] Zwischen dem 12. und 14. Januar traf er in Basel ein und legte am 19. Januar dem Rat ein ausführliches Gutachten vor. Darin erklärte er wiederholt seine Bereitschaft, die von ihm vorgeschlagenen Reparaturmassnahmen persönlich zu leiten, wozu die Herren in Bern «umb erlaubnus ersucht» werden sollten.[27] Doch dazu kam es nicht, da die Basler wohl aus Kostengründen zunächst kleinere Reparaturen vornahmen und erst im Dezember 1590 das bescheidenere Projekt des Werkmeisters aus Schaffhausen wieder aufgriffen.[28] Heintz blieb bis zum Monatsende in Basel, und kurz vor seiner Rückkehr, möglicherweise bei dem Festessen, das zu seiner Ehre in Anwesenheit der «Lonherren unnd anderen, so ihme gselschaft gleistet, alhie Zur Cronen» stattfand, wurde ihm das Amt des städtischen Maurermeisters angeboten – eben in der Hoffnung, dass «man Inne mochte wider alhar bringen».[29] Es wurde weiter verhandelt, und der Basler Rat entsandte im März sogar einen Lohnherrn nach Bern, um persönlich «Mit M. Daniell deß Murmeisterambts halb» zu verhandeln, aber der Berner Werkmeister liess schliesslich mitteilen, dass er «nitt lustig» sei, das Amt in Basel anzutreten.[30]

Schon Ende Juli 1590 richtete der Basler Stadtrat abermals die Bitte an Bern, ihren vielbeschäftigten Werkmeister zu beurlauben, da man «Zu einem vorhabend Wasserbuw, eines erfahrnen Steinmetz Meisters, Rathsbedurfftig [sei], Unnd die will Euwer Meister Daniell Heintz, uns hievor auch in dergleich buwen sin Ratschlag gegeben».[31] Heintz scheint sich dieses Mal länger in Basel aufgehalten zu haben: Am 8. September 1590 schrieb der Basler Bürgermeister nach Bern, Heintz habe «uns Zu seiner endtschuldigung gepetten, Inne langen ußplibens bÿ euch mit einen kleinen schriben vorstendig Zu sein», da er eine «kleine Zytt ... noch alhie Zuverharren hatt». Noch ein Monat verstrich, bis Heintz dann auf Veranlassung des Berner Rates, der ihn zur Fertigstellung eines städtischen Bauvorhabens benötigte, seine Arbeiten in Basel zum Abschluss brachte und nach Bern zurückkehrte.[32]

Am 11. Februar 1591 wurde Daniel Heintz «unter den ‹gewonlichen› Konditionen»

als Berner Bürger aufgenommen und erhielt den «Inzug» aufgrund seiner Verdienste als Steinmetzmeister geschenkt.[33] Am 26. April desselben Jahres kaufte er sich von der Stadt Bern für eine Summe von 1000 Kronen eine jährliche Rente von 50 Kronen.[34] Somit hatte er sich endgültig für die Stadt entschieden, die ihm ihre wichtigsten Bauaufgaben anvertraut und ihm aufgrund seiner künstlerischen Leistungen eine Ehrenstelle eingeräumt hatte. Zwar war Heintz auch in Basel geschätzt, aber soweit wir durch die Urkunden einen Einblick in die damalige Situation gewinnen können, bot ihm Bern schliesslich doch mehr Möglichkeiten, gerade in den städtischen Bauaufgaben nicht nur seine technischen, sondern auch seine künstlerischen Fähigkeiten anzuwenden.

In den 90er Jahren des 16. Jahrhunderts war Heintz in Bern vor allem mit Plänen für den Ausbau des Münsterturmes beschäftigt. Einen letzten Hinweis auf die hervorragende Stellung und den Ruhm dieses Meisters zeigen die Vorkommnisse nach dem Tod des amtierenden Zürcher Hüttenmeisters in der ersten Hälfte des Jahres 1596. Heintz wurde daraufhin nach Zürich verlangt, um das höchste Amt der eidgenössischen Haupthütte zu übernehmen. Bern verweigerte die Erlaubnis, den Meister ziehen zu lassen, - sicherlich mit der Absicht, durch die Anwesenheit von Daniel Heintz in der Berner Münsterbauhütte die Anerkennung als eidgenössische Haupthütte, die Bern ja 1548 an Zürich verloren hatte, zurückzuerlangen. Am 12. Juli 1596 wurde der Kaiser vom Berner Stadtrat ersucht, den Sitz der obersten Steinmetzhütte in Bern (wieder) einzurichten.[35] Doch dieser Wunsch blieb unerfüllt, möglicherweise weil Daniel Heintz während der Verhandlungen unerwartet starb. Wie sein Lebensanfang, so sind auch die Umstände seines Todes unbekannt; die Urkunden geben nur darüber Auskunft, dass er vor dem 1. Dezember 1596 bereits verstorben war.[36]

B. Œuvre. Bei dem Versuch, einen Überblick über das Œuvre von Daniel Heintz zu gewinnen, wird man mit zwei verschiedenartigen Problemen konfrontiert: Grosse Lücken sind unvermeidbar, da man davon ausgehen muss, dass die urkundlich festgehaltenen Werke nur einen Bruchteil seiner Gesamtarbeit ausmachen; andererseits birgt die damals noch weitgehende Anonymität von Bauhandwerkern - deren Namen selten im Zusammenhang mit ihren Werken festgehalten wurden - die Gefahr, Heintzens Mitwirkung an nahezu allen wichtigen Bauten der Zeit sehen zu wollen, bloss weil man über andere Meister nichts oder nur wenig weiss. In vielen Fällen bietet die stilistische Analyse die einzige Möglichkeit, Fragen der Urheberschaft zu klären; aber an diesem Punkt stellen die Werke Heintzens eine besondere Herausforderung dar, da sie der Kunstgattung nach von zierlichen figürlichen Bildhauerarbeiten bis zu künstlerisch und technisch anspruchsvollen Grossarchitekturen, der Stilrichtung nach von der Spät- oder Nachgotik bis zum Manierismus reichen.[37] Die Klärung vieler Fragen über das Œuvre von Heintz muss einer Künstlermonographie mit weiterer Quellenforschung harren; hier kann nur auf die Werke näher eingegangen werden, die Aufschlüsse über den «Spiesshof», bzw. die Stilentwicklung Heintzens geben.

Basel 1560–1570. Diese erste Wirkungszeit von Daniel Heintz liegt immer noch fast völlig im dunkeln. Obwohl man seit seiner Aufnahme in die Spinnwetternzunft eigenständige Arbeiten annehmen kann, sind keine nennenswerten Aufgaben zu ermitteln. E. Landolt gelang die Feststellung zweier kleinerer Aufträge, die Heintz während dieser Zeit ausführte: ein Treppenturm mit Wendelstiege im «Ramsteinerhof» (nicht erhalten) und ein Brunnen im benachbarten badischen Binzen. Vermutlich schuf Heintz vor 1561 auch den Treppenturm im «Schlierbacherhof» (heute «Erlacherhof»).[38]

Bern 1571–1575. Dank ausserordentlich ausführlicher Quellen und eindeutiger Bauinschriften sind die Werke aus dieser Schaffensperiode Heintzens am Berner Münster ausgezeichnet dokumentiert. Nachdem der «Verding des gwelbs am langkwerch und thurn, ouch des lätners vor bim chor in der lútkilchen alhie mit meister Daniel Heintzen, steinmetzen» am 19. Mai 1571 beschlossen worden war,[39] wurden die Bauarbeiten ohne Verzögerung in Angriff genommen. Nach den nötigen Vorbereitungen (u.a. der zeitraubenden Ersetzung schon vorhandener Gewölbeanfänger) setzte die *Überwölbung des Mittelschiffes* am 11. Januar 1573 ein und war bereits am 15. Juli samt Malerarbeiten fertiggestellt. Die gemalte Inschrift an der Westseite des Gewölbes, bei der das Meisterzeichen Heintzens 卐 einen gut sichtbaren Platz einnimmt, lautet: «Uff·S·Margreten tag, des 1573·jars, ward diß Gwelb beschlossen·D H».[40]

Dem Hauptgewölbe des Berner Münsters liegt eine Kombination von Rippenvierstrahl zugrunde, der sich jeweils aus dem Gewölbeansatz entwickelt, und Maschennetz, das sich aus fünf Parallelrippen pro Joch zusammensetzt. Die äussersten Parallelrippen und die Rippen der Stichkappen durchdringen sich und die aufsteigende Gratrippe an der Kante zwischen Längstonne und Stichkappen; beidseits der Durchdringungsstelle sind sie glatt abgeschnitten (Abb. 38 und 39). Der optische Zug nach oben, den die Stichkappenrippen auszuüben scheinen, vermittelt den Eindruck des Schwebens und wirkt dem Lasten der Tonnenschale auf die Dienste der Mittelschiffpfeiler entgegen. Das Gewölbe krönt den Raum mit gefälliger Sicherheit.

Das *Sterngewölbe des Turmquadrates* in der Höhe des Mittelschiffgewölbes (über der heutigen Orgelempore) war bereits zwei Monate nach Vollendung des Mittelschiffgewölbes fertiggestellt, wie die bemalte Inschrift, die auch mit dem Steinmetzzeichen des selbstbewussten Baumeisters geziert ist, verkündet: «Uff dem·15 septembris, ward Diß gwelb ouch beschlossen, durch Daniel Heintz·1573».[41]

Der ehemalige (zweite) *Chorlettner* (sog. «Studentenlettner») im Berner Münster, der 1864 abgebrochen wurde und noch in einer gegen 1856 aufgenommenen Fotografie, einer Seitenansicht aus dem Jahre 1855 und einem Grundriss von 1744/46 überliefert ist, wurde laut Quellen zusammen mit den Einwölbungsarbeiten dem Meister Daniel Heintz in Auftrag gegeben und zwischen August und November 1574 errichtet.[42] Obwohl der Lettner eine völlig andere Formensprache aufweist als die Gewölbearbeiten, lassen die Quellen überhaupt keinen Zweifel darüber, dass Heintz für diese Werke eigenständig verantwortlich gewesen ist.[43]

Vor allem überrascht die klare Trennung verschiedener Stilrichtungen bei Heintz; abgesehen von den Schlusssteinen des Mittelschiffgewölbes unterscheidet es sich sowohl in der Grundrisskonzeption als auch in den Einzelformen kaum von anderen spätgotischen Maschennetzgewölben, die 50–80 Jahre älter sind.[44] Der Lettner dagegen ist eine reine Säulenarkatur mit klaren, wenn auch etwas eigenwillig angewandten Renaissanceformen (Abb. 40), eine für diese Zeit sehr moderne Schöpfung in der sakralen Baukunst der deutschsprachigen Schweiz.[45] Über jonischen Säulen spannen sich die schmalen, halbkreisförmigen Archivolten der Bogenreihe; verhältnismässig grosse Volutenkonsolen in den Bogenzwickeln tragen zusammen mit zwei kannelierten korinthischen Ecksäulen das leicht vorkragende, mit Kinderköpfchen geschmückte Gebälk. Den oberen Abschluss bildet eine gerade Balustrade mit schmalen Hauptpfosten unterteilt, welche die Vertikalen der Säulen und Volutenkonsolen wieder aufgreifen. Die Dreiergruppierung von zwei kleinen und einer grossen Säule an den vorderen Ecken des Lettners zeigt das Bemühen des Architekten, durch zwei verschiedene Ordnungen das Tragen von Bogen und Gebälk zu differenzieren und die Bogenreihe folgerichtig um die Ecke zu führen. Diese Lösung bedingt aber gleichzeitig ein zweifaches Eckproblem. Die beiden äusseren Interkolumnien werden leicht verschmälert, um Platz für die grosse Dreiviertelsäule zu machen; ausserdem entsteht durch die Verjüngung der direkt aneinandergestellten Säulen eine nach oben immer breiter werdende Spalte, die nicht genau artikuliert ist. Vom Grundriss her zu urteilen, bieten die ineinandergreifenden Säulen der kleinen Ordnung auch an der Innenseite der Wendestütze einen unbefriedigenden Anblick, weil sie in der Verbindung mit einer runden Form nicht als über Eck gestellte Halbsäulen gestaltet werden können (Abb. 41).

Die Wichtigkeit des Lettners im gesicherten Œuvre von Daniel Heintz kann kaum überschätzt werden, da er uns eine ganz andere Seite dieses Künstlers offenbart und zugänglich macht. In diesem Werk bediente sich Heintz der neuen Formensprache der italienischen Renaissance, und zwar nicht bloss als Fundgrube neuer Dekorationsformen. Das Ringen des schweizerdeutschen Werkmeisters um die strukturellen Grundsätze der Renaissancebaukunst zeigt sich vor allem gerade an den Problemstellen dieses Werkes. Seine Lösungen sind eigenständig erarbeitete Antworten auf grundlegende Fragen, die italienische Architekten ebenfalls beschäftigt hatten: Wie führt man eine Stützenreihe sauber um die Ecke? Wie macht man das Tragen und Lasten verschiedener Bauglieder anschaulich? Mit welchen Mitteln artikuliert man die Rangfolge zweier nebeneinander stehender Ordnungen?

So sehr «italienisch» dieses Werk zunächst anmutet, so ist doch der Umgang mit den Bauelementen frei, unvoreingenommen und daher auch originell, z.T. problematisch. Die Differenzierung der Ordnungen kommt durch den unsicheren Umgang mit dem vitruvianischen Prinzip ihrer abnehmenden Stärke nicht recht zur Geltung. Die Hervorhebung der Tragvoluten und das Vorkragen des Gebälkes machen deutlich, wie die Last des Gebälkes zwischen den Eckstützen aufgefangen wird, verunklären aber das Verhältnis zwischen Säulenarkade und Gebälk. Die Bogenweite wird nach Bedarf

einfach variiert. Der Berner Lettner ist ein gutes Beispiel dafür, wie ein nichtitalienischer Architekt in der Auseinandersetzung mit der Formensprache der Renaissance – vermutlich durch Vorlagen vermittelt – mit Problemen konfrontiert wurde, die ihm völlig neu waren und seine eigene Erfahrung und Fantasie herausforderten.

Die Initialen und das Meisterzeichen von Daniel Heintz erscheinen zusammen mit der Jahreszahl 1575 unter dem Scheitel des südlichen Schildbogens am *nördlichen Vorhallengewölbe* des Münsters. Für die Erstellung dieses «cleinen gwelblis vor der lutkilchen», eine der Arbeiten, mit denen Heintz nach der Erfüllung des ersten Vertrages bis zu seiner Rückkehr nach Basel beschäftigt war, erhielt er gemäss des «nüwen verdings» im Jahre 1575 zwei Auszahlungen.[46] Die Rippen des Netzgewölbes formen eine reine Rautenfiguration, die dem flachen Bogen der wenig tiefen, quergerichteten Tonne vor dem Portal aufgespannt ist (Abb. 39).[47] Stichkappen leiten zu den spitzförmigen Schildbogen an den schmalen Seitenwänden über; ihre nach oben geknickten Gratrippen treffen sich am Schildbogenscheitel. Die Haupt- bzw. Kreuzrippen sind nicht von Wandstütze zu Wandstütze geführt, sondern zwei Rippenkreuzsysteme überlappen sich und definieren eine Rautenform als Mittelpunkt des Gewölbes. Ähnlich verfuhr Heintz später bei der Einwölbung des Saales im «Spiesshof»; Grundriss, Stichkappenbildung und Rippenprofile deuten auf die enge Verwandtschaft der beiden Gewölbe.

War Daniel Heintz in späteren Jahren wegen seiner Leistungen am Berner Münster als «Kirchenwelber» bekannt, so bewies er sein Können auch auf dem Gebiet der figürlichen Bildhauerkunst durch die «Justitia» des Hauptportals, die er 1575 als Ersatz für eine im Zuge der Reformation entfernte Marienfigur schuf (Abb. 42). Am Mantelsaum der *Trumeaufigur* sind die Initialen und das Meisterzeichen des Künstlers eingemeisselt.[48] In ihrer grazilen Körperlichkeit, im gelungenen Kontrapost des Standmotivs und in der biegsamen Drehung des Oberkörpers beweist sie abermals die Fähigkeit des Steinmetzen, neue Ideen und Formen zu verarbeiten; dennoch passt sich die Figur durch das reiche Faltenspiel ihrer Kleidung und den verhaltenen Gesichtsausdruck ihrer gotischen Umgebung an.

Basel 1576–1587. Aus stilistischen Gründen haben in den letzten Jahrzehnten verschiedene Kunsthistoriker die Fassade der *Zunft zu Weinleuten* («Geltenzunft») am Basler Marktplatz, die ca. 1578 errichtet worden ist, als ein Werk von Daniel Heintz angesehen (Abb. 29).[49] In der Tat begegnet man hier zahlreichen Motiven, die sowohl am Berner Lettner als auch an der Renaissancefassade des «Spiesshofes» wiederkehren und kaum einen Zweifel daran lassen, dass alle drei Werke von demselben Baumeister stammen.

Die klassischen Ordnungen dienen der Fassade der «Geltenzunft» als primäres Gliederungsmittel; hier werden die drei Stockwerke durch die Superposition der Ordnungen (toskanisch, jonisch, korinthisch) differenziert. Das Rastersystem der vertikalen Stützen und horizontalen Gebälke teilt die Fassadenfläche regelmässig auf. Über den Halbsäulen der Erdgeschossarkade, die mit dem Theatermotiv gestaltet wird,

erheben sich die Pilaster der oberen Stockwerke. Ähnlich wie am Berner Lettner scheute sich der Meister hier nicht, die Jochbreite aus praktischen Gründen zu variieren, weshalb ein Korbbogen die Arkadenreihe rechts abschliesst. Die Schlusssteine der Bogenarchivolten sind als Voluten gestaltet und dienen zugleich als Konsolen für das sich darüber verkröpfende Gebälk.

Im ersten Stockwerk ist die grosse jonische Geschossordnung durch ihre Kanneluren zusätzlich hervorgehoben. Kleinere jonische Fensterpfeiler teilen die Fensteröffnungen in drei Abschnitte und tragen gestaffelte, gebälkähnliche Sturze als oberen Abschluss. Im breiteren rechten Fensterfeld wird der mittlere Fensterabschnitt durch einen Blendbogen geschlossen; abweichend vom italienischen Serliana-Motiv ist das Bogenfeld gefüllt und durch einen senkrechten Pfosten gestützt. Prekär haftende Volutenkonsolen in der Mitte der Fensterachsen helfen das mit Kinder- und Engelsköpfen geschmückte Gebälk, das an den Berner Lettner erinnert, zu tragen.

Die originell gestalteten Fensterfelder des obersten Stockwerkes verbinden das traditionelle Kreuzstockfenster mit einer der Serliana entlehnten Einteilung der Mauerfläche und abschliessender Muschellünette. Über dem Kranzgesims zieht sich eine Balustrade von einem Ende der Fassade zum anderen, deren Rechteckpfosten wie in Bern über den aufeinandergestellten Säulen einen letzten vertikalen Akzent setzen.[50]

Zwei kleinere Basler Werke Daniel Heintzens, die lange Zeit als die einzigen erhaltenen Zeugnisse seiner langen Tätigkeit am Oberrhein identifiziert werden konnten, zerschlagen jeden Gedanken an eine lineare Stilentwicklung des Künstlers. Der steinerne *Abendmahlsaltar* im Münster aus dem Jahre 1580 beweist, dass dieser vielseitige Steinmetzmeister auch mit den Stilmitteln der niederländischen Renaissance vertraut war (Abb. 43).[51] Gepaarte, sich nach unten verjüngende Vollsäulchen mit Stab- und Kehlringen unter ihren jonischen Kapitellen teilen die querrechteckige Stirnseite des Blockaltars in zwei Hälften (und ziehen sich in analoger Weise um den ganzen Block, so dass es zu einer Dreiergruppierung an den Ecken kommt); in der übriggebliebenen Fläche tragen flache Volutenspangen profilierte Architravfragmente, auf denen ein glatter Fries aufliegt. Sowohl die Säulenform als auch die Volutenspange kommen in Vorlagen des Jan Vredeman de Vries für Kleinarchitekturen vor (Abb. 44). Die Gestaltung der Ecken bereitete Heintz erneut Mühe; die Eckvoluten der Kapitelle sind einseitig nach vorn gerichtet, was eine problematische Seitenansicht zur Folge hat.

Die 1581 geschaffene *Wendeltreppe mit Steingehäuse* im Basler Rathaus passt sich der spätgotischen Ausstattung des Raumes vollkommen an.[52] Allein die kleine «Justitia» am Eckdienst des Gehäuses lässt des Künstlers Beherrschung einer moderneren Stilrichtung erkennen. Fast freistehend nimmt sie dasselbe Standmotiv der Berner «Justitia» ein; hier tritt der Körper mit seinen runden, vollen Formen noch mehr in den Vordergrund.[53]

Bern/Basel 1588–1590. Neben den hauptsächlich technischen Aufgaben in Basel, wozu Heintz trotz seines Umzuges nach Bern wiederholt in die Stadt am Rheinknie zurückgebeten wurde, befasste er sich während dieser Zeit höchstwahrscheinlich mit

dem *Gewölbe des Turmoktogons* im Berner Münster.[54] Hier verwendete er erneut das Motiv der sich durchdringenden und senkrecht abgeschnittenen Rippen als raffiniertes Mittel zur Umwandlung der schon vorhandenen Gewölbeanfänger.[55]

Bern 1591–1596. Heintz war während seines letzten Lebensabschnittes laut Urkunden mit der grossen Aufgabe der Vollendung des Münsterturmes beschäftigt. Am 30. Juli 1592 erhielt er vom Berner Rat die Ermächtigung, nach eigenen Plänen (zwei andere Baumeister hatten ebenfalls Pläne angefertigt) mit dem oberen Turmoktogon und Helm des Turmes zu beginnen. Haendcke und Müller konnten nachweisen, dass Heintz nach seinem üblichen Verfahren zunächst mit der Vorbereitung des Steinwerkes begann, damit das Versetzen dann möglichst zügig vonstatten gehen konnte. Aber als der Meister zwischen Juli und November 1596 unerwartet starb, kamen erneut Zweifel über die schon immer sorgeerregenden Turmfundamente auf. Ohne den hochangesehenen Baumeister traute man sich nicht, mit dem Turmausbau fortzufahren; im März 1598 beschloss der Berner Rat, das anspruchsvolle Vorhaben aufzugeben.[56] Somit starb mit Daniel Heintz die Krönung seiner Arbeiten am Berner Münster.

C. Der «Spiesshof» im Œuvre von Daniel Heintz. Im Hinblick auf das Gesamtwerk von Daniel Heintz gewinnt man neue Einsichten über den «Spiesshof». Viele Merkmale des Baus, welche bisher für sich betrachtet und als isolierte Erscheinungen in der Architektur dieses Kulturraumes aufgefasst wurden, sind in anderen Werken Heintzens vorweggenommen bzw. vorbereitet. Vor dem Hintergrund der Berner Gewölbe und des Renaissancelettners, die in dieselbe Schaffensperiode des Meisters fallen, überrascht es weniger, dass sich am «Spiesshof» ein spätgotisches Netzgewölbe hinter den Renaissanceformen der Fassade verbirgt. Auch Problemstellen wie die nicht ganz glückliche Ecklösung tauchen an anderen Werken auf. Vor allem aber ist ein beachtlicher Reifungsprozess dieses Meisters gerade im Umgang mit Renaissanceformen und -ideen zu beobachten, der im Renaissancebau des «Spiesshofes» kulminiert.

1. Netzgewölbe. Die Verwandtschaft des Netzgewölbes im obersten Stockwerk des Renaissancebaus mit den Gewölbearbeiten Heintzens im Berner Münster ist offensichtlich. Sowohl für das Mittelschiffgewölbe als auch für das kleine Gewölbe der nördlichen Vorhalle wählte Heintz eine Tonnenschale mit Stichkappen, der ein engmaschiges Rippennetz aufgespannt wurde. Die reine Rautenfiguration im Grundriss sowie die Gestaltung der Stichkappen mit geknickten Rippen, die zum Kappenscheitel hinaufgeführt werden, haben die Gewölbe des «Spiesshofes» und der nördlichen Vorhalle des Berner Münsters gemeinsam. Auch das Motiv der sich durchdringenden und stumpf abgeschnittenen Rippen ist keine Neuigkeit im «Spiesshof»: Für das Gewölbe im Turmoktogon benutzte Heintz dieses Motiv, um vorhandene Gewölbeanfänger zu verwerten; am Mittelschiffgewölbe fungieren die abgeschnittenen Stichkappenrippen ähnlich wie im «Spiesshof», indem sie den Eindruck der Aufhängung des Gewölbes erwecken. Schliesslich stimmt die Profilierung der Rippen des «Spiesshof»-Gewölbes mit den Rippenprofilen der einfacheren Gewölbe im Berner Münster

überein.[57] Der gelungene Raumabschluss, den Heintz mit den Berner Gewölben erzielte, steht allerdings im Gegensatz zur unbehaglichen Wirkung des «Spiesshof»-Gewölbes sowohl im Raum als auch in der Verbindung zur Fassade. Dieses letzte Gewölbe von Daniel Heintz überzeugt am wenigsten; vielleicht weil es sein erster (und einziger) Versuch war, ein derartiges Gewölbe in einem nicht-gotischen Ambiente zu schaffen.

2. Hauptfassade. Auf den ersten Blick scheinen die Fassaden von «Spiesshof» und «Geltenzunft» recht unterschiedlich; im Vergleich zur reichen, kleinteiligen Renaissancedekoration und zu den der Gotik stark verpflichteten Fensterformen der «Geltenzunft» fällt die architektonische Strenge der «Spiesshof»-Fassade besonders auf. Bei näherer Betrachtung stellt man aber eine verblüffende Übereinstimmung beider Schaufronten nicht nur in der Bildung der Einzelformen, sondern auch im strukturellen Aufbau der Fassadengliederung fest. Beiden Fassaden liegt ein Rastersystem zugrunde, das durch die aufeinandergestellten Stockwerkordnungen entsteht. Die einzelnen Felder innerhalb des Systems werden im Erdgeschoss als Pfeilerarkade mit Halbsäulenvorlagen, in den oberen Stockwerken als mehrteilige, gruppierte Fenster gestaltet.

Im Erdgeschoss fällt vor allem die analoge Anwendung des Theatermotivs und die ähnliche Detailbildung auf. Die Kapitelle der Halbsäulen, die Gestaltung der Pfeiler mit Eckstäben und Kämpferkapitell und die Profilierung des Architravs sind identisch. Über der Volutenkonsole im Scheitel der Archivolte verkröpft sich mit gleicher Wirkung das Gebälk. Obwohl zusätzliche Schmuckformen an der «Geltenzunft» auftreten, ist die scharfkantige, an Holzschnitte erinnernde Bildung der Einzelformen (wie z.B. der Profile des Gebälks) ein unverkennbares Merkmal, das die beiden Fassaden verbindet.

Besonders aufschlussreich im Zusammenhang mit den Serliana-Fenstern des «Spiesshofes» ist der Vergleich mit den zwei Fensterformen im ersten Obergeschoss der «Geltenzunft». Die Verwandtschaft des jonischen Fensters der «Geltenzunft»-Fassade (Abb. 45) mit dem gotischen Staffelfenster ist sowohl in der Aufteilung der Fensterfläche in drei schmale, senkrechte Öffnungen als auch in der Gestaltung des Innengewändes offensichtlich.[58] Im gleichen Geschoss ist das Serliana-Motiv mehr als angedeutet, aber noch als rein dekorative Form aufgefasst (Abb. 29). Erst an der «Spiesshof»-Fassade verbinden sich die beiden Fenstermotive in einer Weise, die die Vorbildlichkeit Serlios unverhüllt kundtut (Abb. 46).[59] Doch einzelne Details wie die Differenzierung der kleinen und grossen jonischen Ordnung, oder die Form und Stellung der Konsole in der Fensterachse, sowie die Proportionierung der Öffnungen innerhalb des Fensterfeldes lassen den Zusammenhang zwischen «Spiesshof» und «Geltenzunft» nicht verleugnen.

Die seitlichen Volutenspangen im obersten Stockwerk des «Spiesshof»-Baus erinnern an den steinernen Abendmahlstisch, den Heintz 1580 für das Basler Münster schuf. Am Abendmahlsaltar treten die Volutenspangen als dekorative Reliefs auf;

dennoch fungieren sie durch die Einfügung reduzierter Gebälkstücke gewissermassen als zweite Ordnung. Der Schritt von der Profilansicht zur architektonisch einsetzbaren Konsole ist nicht weit.[60]

Die Unterschiedlichkeit der beiden Basler Fassaden hängt mit dem wachsenden Verständnis des Baumeisters zusammen, die Formen zweidimensionaler Vorlagen als architektonische Mittel zu begreifen und in gebaute Architektur zu übersetzen.[61] Beim «Spiesshof» ist der Charakter der Toscana besser erfasst; die schweren, kräftigen Formen tragen die schwächeren Ordnungen der oberen Geschosse mit überzeugender Sicherheit. Der zaghafte Umgang mit den Ordnungen am Berner Lettner schreitet fort zur konventionellen Superposition an der «Geltenzunft» und schliesslich zur souveränen Handhabung am «Spiesshof», wo eine Abwandlung der klassischen Abfolge im wahren Geiste der Renaissance, d.h. ohne Verstoss gegen verbindliche Regeln stattfindet. Dabei treten plastische Halbsäulen an die Stelle der flachen Pilaster der Zunfthausfassade. Die strukturelle Folgerichtigkeit der Fassadengliederung des «Spiesshofes» ist bei der «Geltenzunft» noch nicht vorhanden; dort entsteht durch die Dreiteilung des jonischen Fensters eine gähnende Lücke über den Konsolen und dem verkröpften Gebälk des Erdgeschosses. Am «Spiesshof» wird dies durch die Achsenteilung im ersten Stockwerk erfolgreich vermieden. Der malerische Schmuckkästchen-Effekt der «Geltenzunft», der auf den Reichtum kleinteiliger, applizierter Dekorationsformen zurückzuführen ist, weicht der klaren, imposanten Formensprache der «Spiesshof»-Fassade. Auf überflüssige, erzählerische Momente wird verzichtet, um die architektonische Spannung strukturell aufeinander bezogener Bauglieder zu veranschaulichen.

Zusammenfassung/Würdigung

Als monographische Studie über den Renaissancebau des «Spiesshofes» waren die Hauptziele dieser Arbeit die Klärung der Baugeschichte und der Attribution des Bauwerkes sowie seine Einordnung in den grösseren Rahmen der europäischen Architektur. Darüber hinaus sollte die Betrachtung und Analyse des Baus zu einem erweiterten Verständnis der vielfältigen Erscheinungsformen der Renaissancebaukunst auf deutschsprachigem Boden beitragen.

Die Beschäftigung mit den Quellen und dem heutigen Baubefund erbrachte neue Erkenntnisse über die Genese des «Spiesshofes». Der Ausgangspunkt für die Bauchronologie lag im terminus ante quem, den die zwischen 1586–90 zu datierende Kassettendecke des ehemaligen «Grossen Spiesshofzimmers» festlegt, und in den Quellenberichten über den beinahe vollendeten Zustand des Baus im Herbst 1589. Bei der Analyse des Lageplans und des Grundrisses konnte gezeigt werden, dass der Renaissanceflügel keinen einheitlichen Neubau darstellt, sondern dass ältere Bausubstanz, die vermutlich zu einem mittelalterlichen Wohnbau gehörte, bei der Errichtung des neu entworfenen vorderen Bautraktes in die Anlage integriert wurde. Diese Feststellung hob die Bedeutung der Quelle über den Erwerb der benachbarten Liegenschaft Gemsberg 10/12 durch Balthasar Irmi im Januar 1585 hervor, da die Vereinigung der beiden Grundstücke als Voraussetzung für die Errichtung des vorderen Bautraktes und der Renaissancefassade erkannt wurde. Die Vollendung des Baus erfolgte wahrscheinlich Ende 1589 oder im Jahre 1590 bei einem Basler Aufenthalt des Baumeisters Daniel Heintz.

In der bisherigen Literatur herrschte Uneinigkeit über die kunsthistorische Einordnung des Basler Renaissancebaus; angesichts der Lage Basels inmitten von drei grossen Kulturgebieten wurden sehr unterschiedliche Einflüsse und Vorbilder in Erwägung gezogen. Im Rahmen einer monographischen Untersuchung war es eher möglich, die verschiedenartigen Anregungen und Vorbilder, die diesen Bau prägen, herauszuarbeiten. Dabei wurde die typologische Abhängigkeit des «Spiesshof»-Baus vom deutschen Bürgerhaus offenbar. Merkmale wie die Erdgeschosslaube, die Lage und Fenstergestaltung der grossen Stube, aber auch die undifferenzierte Raumfolge, die niedrige Wirkung der Stockwerke und das steil aufragende, traufständige Satteldach sind charakteristisch für das einheimische Bürgerhaus. Der Einfluss italienischer Vorbilder auf dieses Bauwerk erwies sich als nicht minder gewichtig. Ihm ist die orthogonale Grundrisskonzeption des vorderen Bautraktes sowie die strenge Symmetrie der Fassade zu verdanken. Die klassischen Säulenordnungen wurden verwendet, um eine klare Gliederung der Fassade zu erzielen. Die zentrale Rolle Serlios als Vermittler der für diese Kunstlandschaft noch relativ neuen Formensprache ist unverkennbar. Nicht

nur die Hauptmotive der Fassade, sondern auch das Verständnis der klassischen Baukunst als eines Formenapparates, der auch zeitgenössischen Bauaufgaben angepasst werden könne, weisen auf Serlio hin. Die Problemstellen des Baus ergeben sich z.T. aus der nicht ganz gelungenen Übertragung der flachen Vorlage auf dreidimensionale Strukturen. Der Einfluss des Holzschnittes ist auch in der trockenen, flachen Bildung des Details und im Verharren der Fassade in einer Ebene spürbar. Die originelle Verbindung von neuen und traditionellen Elementen zeichnet diesen Bau als bemerkenswerten Repräsentanten der Renaissancearchitektur nördlich der Alpen aus.

Aus den Kapiteln zur Baugeschichte und Einordnung des Renaissanceflügels ging hervor, dass ein einheimischer Baumeister, namentlich der auch am Berner Münster tätige Daniel Heintz, mit grosser Wahrscheinlichkeit für den Entwurf und die Ausführung des «Spiesshof»-Baus verantwortlich war. Der Vergleich mit anderen Werken Daniel Heintzens konnte diese Annahme untermauern. Die von Heintz geschaffenen Gewölbe und der ehemalige Lettner im Berner Münster sowie der Abendmahlsaltar und die Fassade der «Geltenzunft» in Basel weisen nicht nur ähnliche Motive auf, sondern auch einen vergleichbaren Umgang des Meisters mit den Formen verschiedener Stilrichtungen. Als besondere Leistung Daniel Heintzens wurden die Reichweite und Vielseitigkeit seines Œuvres hervorgehoben. Neben seinen gotischen Gewölbekonstruktionen befasste er sich intensiv mit den Formen und Prinzipien der italienischen Renaissancearchitektur. Dabei begnügte er sich nicht mit einer oberflächlichen Übernahme dekorativer Formen, sondern bemühte sich um ein durchgreifendes Verständnis des neuen Baustiles, den er zunehmend als ganzheitliches architektonisches System begriff. Bei seinen Werken ist eine wachsende Plastizität und Klarheit der Formen zu verzeichnen, wobei die Verpflichtung zur zweidimensionalen Vorlage erkennbar bleibt. Heintz verstand es, die vielfältigen gestalterischen Möglichkeiten, die ihm seine Zeit und sein Wirkungsraum bereiteten, durch seinen vorurteilsfreien Zugang zur einzelnen Aufgabe wahrzunehmen. Er scheute sich nicht vor den Herausforderungen des neuen Stils, und ein besonderer Reiz des «Spiesshof»-Baus besteht darin, dass er das Ringen dieses schweizerdeutschen Baumeisters um das Wesen, um den Geist der Renaissancearchitektur lebendig erhalten hat.

Eine angemessene Würdigung des Baus ist ohne die Berücksichtigung seiner Genese und Einordnung nicht möglich. Gesehen im Blickfeld der internationalen Strömungen auf dem Gebiet der Profanarchitektur kann der Renaissancebau des «Spiesshofes» weder mit den zeitgenössischen Palazzi italienischer Stadtherren und Kirchenfürsten noch mit den Wohnschlössern der französischen Hofkultur wetteifern. Aber als privater Wohnbau auf deutschsprachigem Boden stellt der «Spiesshof» eine Bauaufgabe dar, die aus anderen Bedingungen erwachsen war und verschiedene Bedürfnisse zu erfüllen hatte. Die Tatsache, dass sich dieser als Wohnhaus errichtete Bau am ehesten mit öffentlichen Bautypen wie Rat- und Zunfthaus vergleichen lässt, illustriert das veränderte Selbstbewusstsein des Basler Bürgers im ausgehenden 16. Jahrhundert. Balthasar Irmi hinterliess in dem heute noch prächtig wirkenden Bau am Heuberg ein

Denkmal des wachsenden Bedürfnisses nach Repräsentation und Selbstdarstellung, das vermutlich durch die Begegnung mit anderen Kulturen und die allgemeine Steigerung des Wohnkomforts in eidgenössischen Städten angeregt worden war.[1] Angesichts seiner anspruchsvollen Fassade und der Grösse und aufwendigen Ausstattung der Innenräume ist der Renaissancebau des «Spiesshofes» ein Vorbote der stolzen Barockbauten des Basler Bürgertums im 17. und 18. Jahrhundert.

Eine *rinascità* der Antike, wie sie in der Kunst Italiens im 15. Jahrhundert erblühte, erfolgte nördlich der Alpen im Laufe des 16. Jahrhunderts. Die Tatsache, dass die Auseinandersetzung mit klassischen Formen im Norden zu ganz anderen Resultaten als in Italien führte, hat zwei Hauptgründe. Im Norden waren die Bedingungen für die Rezeption klassischer Formen durch die Verwurzelung der Gotik grundsätzlich anders als in Italien, wo man von der eigenen Geschichte und Kultur nie ganz abgeschnitten gewesen war. Der Samen der Antike fiel im Norden sozusagen auf ganz anderen Boden und brachte artverwandte, aber doch neue Früchte hervor. Der Vermittlungsmodus war ebenfalls verschieden: In Italien hatte man die antiken Denkmäler vor Augen, man konnte sie studieren und vermessen, man bekam einen unmittelbaren Eindruck ihrer monumentalen Wirkung. Im Norden lernte man die antike Baukunst hauptsächlich durch Vorlagen kennen. Dies begünstigte zunächst eine eher unverbindliche Auffassung des klassischen Erbes; das Aufeinandertreffen grundsätzlich verschiedener künstlerischer Gestaltungsweisen führte zu neuen, z.T. recht skurrilen Lösungen. Wie in Italien die Denkmäler der Proto-Renaissance für antike Bauten gehalten und zum Vorbild genommen wurden, galten die Werke der italienischen Renaissance im Norden als ebenbürtige Repräsentanten antiker Baukunst.

Formverwandtes in der italienischen und deutschen Baukunst des 16. Jahrhunderts ist nicht unbedingt als Ausdruck ähnlicher künstlerischer Absichten zu interpretieren, wie das Beispiel der gestreckten Konsolen am «Spiesshof» verdeutlicht hat. Die «korrumpierte» Form, die bei einem italienischen Manieristen als bewusste Verdrehung klassischer Prinzipien gedeutet wird,[2] kann in der nordischen Baukunst auf die Interferenz der gotischen Bautradition bei der Rezeption des neuen Stils – oder auf die gleichzeitige Begegnung mit klassischen und manieristischen Tendenzen in italienischen Vorlagen, die ohne Differenzierung als «antike» Formen verwertet wurden – zurückzuführen sein. Die Art und Weise, wie sich ein nordischer Baumeister das Vorbild der italienischen Kunst aneignete, wie er die klassische Formensprache verstand und anwendete, und schliesslich die Frage, was er damit zum Ausdruck bringen wollte, stellt den Kunsthistoriker vor eine Aufgabe, die ebenso spannend und lohnend ist wie die Beschäftigung mit den anerkannten Meisterwerken westlicher Kultur. Der Sinn einer monographischen Untersuchung über den Renaissancebau des «Spiesshofes» liegt nicht nur in der «Möglichkeit eines befriedigenden Urtheiles über die Stellung und die Bedeutung der einzelnen Schulen», wie es Rahn meinte.[3] Die Beschäftigung mit einem solchen Bauwerk hat ihren eigenen Wert. Ein neues, schönes Steinchen fügt sich in das bunte Mosaik der deutschen Renaissancearchitektur.

Anmerkungen

Einleitung

1 Rahn, 1882, 1.
2 *Ib.*, 2.
3 Kadatz, 1983; - Hitchcock, 1981.
4 U.a. *Hans Holbein,* 1988; - *Renaissance im deutschen Südwesten,* 1986; - *Tobias Stimmer «1539–1584»: Spätrenaissance am Oberrhein* (Ausstellung im Kunstmuseum Basel, 23.9.–9.12.1984).
5 Vgl. *Renaissance* I, 1988, 87.
6 Lübke, 1873, 227–230.
7 Stocker, 1890, 297–307.
8 Burckhardt-Finsler, 1895, 31–52.
9 *BHS* Basel-Stadt I, 1926, lvii-lix, Tf. 126–134.
10 Z.B. bei: Riggenbach, 1933, 8; - Baur, 1947 (*NZ*); - Reinle, 1956, 30–32; - Ganz, 1960, 423; - Strübin, 1977, 173–175.
11 Landolt, *ZAK,* 1978, 32–42.
12 Maurer, 1978, 43–51.
13 Eine kurze Darstellung einiger Ergebnisse dieser Arbeit wurde veröffentlicht in: Unsere Kunstdenkmäler, XLI, 1990, 223–232.
14 Diese und folgende Angaben sind zur Hauptsache der sorgfältig erforschten und eminent lesbaren Geschichte Basels von René Teuteberg, 1988, 52ff., entnommen. - Zur keltischen Geschichte Basels siehe ebenfalls Furger-Gunti, 1981.
15 Zur römischen Geschichte Basels siehe auch Fellmann, 1981.
16 Vgl. Rott III, 3, 1938, 129.
17 *Basel . . . Piccolomini,* 1951, bes. 26f.
18 Kaufmann, 1941, 6.
19 *Ib.,* 31f.
20 P. Burckhardt, 1957, 1–3 u. 19. - Teuteberg, 1988, 110f. u. 219f.
21 Wackernagel III, 1924, 205.
22 *Ib.,* 205f. u. 278f.
23 Kaufmann, 1941, 22.
24 Reinle, 1956, 5.
25 Vgl. Lübke, 1873, 227f.
26 Siehe Abb. 28 hier und weitere Abbildungen im *BHS* Basel-Stadt I, 1926, Tf. 45–56. - Das Basler Rathaus, 1983.
27 Beispiele dafür: die mit Muschellünetten bekrönten Staffel- und Kreuzstockfenster des Hauses «Zum Kranichstreit» (Rheinsprung 7), der Erker vom Hause an der Ochsengasse 5 (jetzt im Hist. Museum), die Hauptportale am «Feuerschützenhaus» (Schützenmattstr. 56) und am Nebenhaus des «Löwenzorn» (Gemsberg 2/4), das Hofportal des «Hohenfirstenhofes» (Rittergasse 19) und die Eingangstür der Liegenschaft «Zum kleinen schönen Hus». Abb. in: *BHS* Basel-Stadt I, 1926, Tff. 83, 77.2; *Basel, Türen und Portale,* o.J., 7; *BHS* Basel-Stadt II, 1930, Tf. 13.5; *Basel, Türen und Portale,* o.J., 22; Eugen Meier, *Verträumtes Basel,* Basel 1974, 89.
28 Vgl. *Renaissance* I, 1986, 112.
29 Strübin, 1977, 139–178.

I. Quellen zum Spiesshof und seinen Besitzern

1 StABasel, Hausurkunden 105; z.T. auch 201. Eine inhaltliche (nicht buchstäbliche) chronologische Abschrift der Quellen, die Kaufverträge, Zinsen, Hypotheken, Baustreitigkeiten usw. betreffen, stellt das von Karl Stehlin u.a. nach 1900 zusammengestellte *Historische Grundbuch der Stadt Basel* im Staatsarchiv dar. Das *HGB* umfasst ca. 200 000 handgeschriebene Regesten, die den gesamten Baubestand innerhalb der ehemaligen Stadtmauern zum Gegenstand haben und je nach Strassenlage bzw. Liegenschaft geordnet sind. Zitate sind, wenn nicht anders vermerkt, dem *HGB* entnommen.

2 Stocker, 1890, 300.

3 StABasel, *HGB* Heuberg 3/7, 1. März 1542 (Hausurkunden 105, 12).

4 Eine ausführliche und sachliche Schilderung des Lebens von Joris, dessen dramatischer Charakter die Aufmerksamkeit zeitgenössischer Chronisten ebenso wie heutiger Zeitungsredakteure auf sich gezogen hat, findet sich bei P. Burckhardt, 1900, 91–158. Folgende Angaben sind daraus entnommen, besonders SS. 101f., 118f., 125f.

5 StABasel, *HGB* Heuberg 3/7, Montag post Jubilate 1546, Montag vor unser Frowen Tag der Liechtmeß 1547 (Hausurkunden 105, 14 u. 15b).

6 StABasel, *HGB* Heuberg 3/7, 31. Juli 1546 (Hausurkunden 105, 15a).

7 StABasel, *HGB* Heuberg 3/7, 17. Januar 1560.

8 So z.B. in Christian Wurstisens *Basler Chronick,* 1580, Kap. XXIII, 634; oder bei Johann Groß, *Kurtze Baßler Chronick,* 1624, 196.

9 StABasel, *HGB* Heuberg 3/7, Zinstag nach Bartholomei 1572.

10 StABasel, *HGB* Heuberg 3/7, 12. März 1580.

11 Diese und folgende Angaben sind der Biographie von Ferdinand Holzach (1900, 37–58) entnommen.

12 *Hans Holbein d.J.,* 1988, Kat. Nr. 61.

13 Burckhardt-Finsler, 1895, 35.

14 Holzach, 1900, 49f.

15 StABasel, *HGB* Heuberg 3/7, 26. Januar 1585. Am 14. Oktober 1589 erwarb Irmi mit einer zusätzlichen Zahlung von 50 Gulden zuzüglich angefallener Zinsen alle Rechte auf das Grundstück von «der Hochen Stifft Basell». StABasel, Hausurkunden 105, 20b.

16 Dies war eine übliche Praxis im mittelalterlichen Basel; auch die Scheidemauer zwischen aneinandergereihten Häusern galt im Normalfall als gemeinschaftlicher Besitz. *BHS,* Basel-Stadt I, 1926, xiii.

17 StABasel, *HGB* Heuberg 3/7, 8. Februar 1585 (Hausurkunden 105, 20).

18 Angaben über den Zeitpunkt der Heirat variieren; Vgl. Landolt, *ZAK,* 1978, 35; – Holzach, 1900, 50; – Burckhardt-Finsler, 1895, 36.

19 Burckhardt-Finsler, 1895, 36.

20 *Ib.*

21 Landolt, *ZAK,* 1978, 35.

22 Holzach, 1900, 52.

23 Zit. nach Landolt, *ZAK,* 1978, 33.

24 *Ib.*

25 *Ib.,* 34.

26 *Ib.*

27 *Ib.*

28 Landolt weist nach, dass die sonst überall zitierte Grabinschrift auf Irmis verlorenem Epitaph zu St. Martin, auf das sich Johannes Groß in seiner *Kurtzen Baßler Chronick* (1624) bezieht, ein falsches Todesdatum – den 5. Oktober 1591 – überliefert. *Ib.,* 35.

29 Holzach, 1900, 54f.

30 StABasel, *HGB* Heuberg 3/7, 8. Oktober 1598.
31 StABasel, *HGB* Heuberg 3/7, 11. Dezember 1598.
32 StABasel, *HGB* Heuberg 3/7, 19. Januar 1599.
33 StABasel, *HGB* Heuberg 3/7, 14, März. 1599; - *HGB* Spalenberg 47, 14. März 1599. Mentelin zahlte eine zusätzliche Entschädigung von 20 Pfund.
34 StABasel, *HGB* Heuberg 3/7, 4. Januar 1617.
35 StABasel, *HGB* Heuberg 3/7, 29. August 1620.
36 Vgl. StABasel, *HGB* Heuberg 3/7, ab 1667.
37 Diese allgemein vertretene Annahme geht einzig auf die Jahreszahl 1724 über dem Hauptportal des Barockbaus am Heuberg zurück. Die Tatsache, dass Harscher den Hof erst 1723 kaufte, wird nirgends berücksichtigt. Es hat sich bisher niemand mit dem Barockbau und seiner Baugeschichte näher befasst, obwohl dieser Teil des «Spiesshofes» als «eines der ältesten Beispiele» der zahlreichen barocken Wohnbauten in Basel gilt (*BHS* Basel-Stadt I, 1926, lix).
38 *SBB-Nachrichtenblatt* Nr. 8/1964, 8–9.
39 Die früheste Stadtansicht Basels, die als eine Art Stadtplan konzipiert ist und auf der sowohl die Lage der Strassen und Gassen als auch bedeutende Bauten erkennbar sind, ist Sebastian Münsters «Löblich und wyt berümpt Stat Basel mit umbligender Landtschafft nach warer Geographischer art beschribnn» von 1538. Nach der neulichen Aufdeckung eines Originalexemplars im Basler Privatbesitz wurde Münsters Karte, die als Vorlage für mehrere Nachdrucke bereits im 16. Jahrhundert (u.a. Christian Wurstisens *Baßler Chronick* von 1580) gedient hatte und lange Zeit als verschollen galt, 1984 als Faksimile beim Verlag Frobenius neu gedruckt. Der Heuberg ist beschriftet und die Lage der Strasse durch eine Reihe undifferenzierter Häuser gekennzeichnet. Auch in Sebastian Münsters *Cosmographey* (1550) und Paul Cherlers *Urbis Basileae Encomium* (1577) ist die Situation der Liegenschaften am Heuberg im einzelnen nicht erkennbar. Einen Überblick über das Stadtbild Basels in der bildenden Kunst - allerdings mit z.T. veralteten Angaben -, bietet Baer, *KdM* Basel-Stadt I, 1932, 84–87; ferner *Die Entwicklung des Basler Stadtbildes bis auf Matthaeus Merian den Älteren* in: Mitteilungen der historischen und antiquarischen Gesellschaft zu Basel, Beilage zu Heft IV (N.F.), Basel 1894 mit dem dazu gehörigen Tafelband *Die Basler Stadtbilder bis auf Matthaeus Merian den Aeltern MDCXV,* Basel 1895.
40 [Merian], *Facsimile . . .,* 1894; einleitender Text.
41 Lötscher, 1987, 55.
42 Siehe die in Anm. 40 zitierte Faksimileausgabe oder den neuen Nachdruck im Verlag E. Matthieu, Zürich 1975 (Originalgrösse). Originalabzüge des Kupferstiches befinden sich im Staatsarchiv Basel (Hauptsammlung I, 291, a–d; 69,5 × 107 cm). Auf der Handzeichnung stimmt die Abfolge der einzelnen Häuser am Gemsberg und Spalenberg mit der heutigen Situation weitgehend überein. Baer behauptet, der Kupferstich sei «ein unvergleichliches, zuverlässiges Dokument des damaligen baulichen Bestandes der Stadt» und in seiner Genauigkeit der Handzeichnung vorzuziehen (*KdM* Basel-Stadt I, 1932, 111).
43 StABasel, Hauptsammlung I, 7.
44 StABasel, Planarchiv 201 D 12, Nr. 1.

II. Baubeschreibung

1 Seit 1983 ist dieser Raum durch eine neue Trennwand unterteilt; Reststücke der alten Trennmauer, die den linken quadratischen Raum abteilte, sind noch vorhanden.
2 Vgl. Maurer, 1978, 44–45; ebenfalls *BHS* Basel-Stadt I, 1926, lix.
3 Die Fassade wirkt auf fotografischen Aufnahmen viel kleinteiliger und weniger imposant als in ihrer natürlichen Erscheinung, da sie aufgrund der hofseitigen Brüstungsmauer und der engen Strassenlage nur mit einem Weitwinkelobjektiv von einem künstlich hohen Augpunkt aus in ihrer Gesamtheit fotografiert werden kann.

4 Der rotfarbene Sandstein ist mit mehreren Schichten eines Ölfarbanstriches überzogen. Die gehauenen Steinglieder der Fassade werden ursprünglich nicht gefasst gewesen sein. Wyss/Emmenegger, 1981, 122, Anm. 7.
5 Vom normalen Betrachterstandpunkt aus tritt die Fensterbrüstung allerdings aufgrund der perspektivischen Verkürzung nicht so stark in Erscheinung wie auf fotografischen Gesamtaufnahmen.
6 Die in den Boden verschwindenden Rundstäbe der Pfeilerecken deuten möglicherweise auf ein ursprünglich etwas niedrigeres Bodenniveau des Vorhofes hin, das sich zugunsten der heute fast zwerghaften Proportionen der Bogenpfeiler auswirken würde.
7 Dies gilt ebenfalls für die unteren Geschosse, bei denen es aber wegen der angefügten Nebenbauten weniger auffällt. Auf der rechten Seite ist die Mauerkante des Renaissancebaus auch im obersten Stock nicht sichtbar, weil der Barockbau sich nahtlos anschliesst.
8 Einen Eindruck vom ursprünglichen inneren Reichtum des privaten Wohnhauses im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert kann man sich im Historischen Museum Basel dank der Erhaltung von Teilen zweier Innenraumausstattungen noch verschaffen. Die prächtige, geschnitzte Kassettendecke des grossen Saales im ersten Stockwerk mit den Familienwappen der Irmi sowie das Zimmergetäfer des mittleren Raumes im zweiten Obergeschoss gehören seit 1895 zu den permanenten Ausstellungsräumen des Historischen Museums. Hier können sie nur im Hinblick auf ihre Wichtigkeit für die Baugeschichte und ihre Aufschlüsse über die ursprüngliche Funktion der verschiedenen Räume in Betracht gezogen werden. Siehe Burckhardt-Finsler, 1895, 31–52.
9 Maurer, 1978, 45.
10 Die Querschnitte des Saales im *BHS* zeigen den Zustand vor 1956. Heute reicht die Platte bis zum Kapitell der Zwischenpfeiler bzw. zum Ansatz der doppelten Blendbogen hinab.
11 Maurer, 1978, 47.

III. Baugeschichte

1 Maurer, 1978, 43–51. Zur älteren Literatur siehe besonders: Stocker, 1890, 297–308; – *BHS* Basel-Stadt I, 1926, lvii-lix.
2 So z.B. in Jennys *Kunstführer durch die Schweiz* III, [5]1982, 67f.
3 Maurer, 1978, 43.
4 *Ib.*, 50–51.
5 Burckhardt-Finsler, 1895, 32–35.
6 Maurer, 1978, 50f.
7 Ein Beispiel für die Unvergleichbarkeit der Kaufverträge (und daher der genannten Kaufpreise): Im Kaufvertrag zwischen Sebastian Harnster und Hans Bockstecher finden neben dem «Spiesshof» «ein halbe Schüren in Spalen vor Statt bÿ des Brunneneÿsters Thurn . . .» sowie mehrere andere «liegengütter» ausdrückliche Erwähnung (StABasel, *HGB* Heuberg 3/7, 1. März 1542). Durch das amtliche Inventar des Besitzes von Joris, das 1558 aufgenommen wurde, weiss man, dass diese Scheune in Spalenvorstadt neben anderen wirtschaftlich genützten Bauten zu seinem Besitz gehörte und als Teil des Hofes noch angesehen wurde (P. Burckhardt, 1900, 118f.). Dennoch kommen solche Besitztümer, die sich nicht auf dem Grundstück am Heuberg 3/7 befanden, in den späteren Kaufverträgen nicht mehr vor. Im Laufe der Zeit müssen diese Nebenimmobilien durch Verkauf vom Hauptgut gelöst worden sein, ohne dass die erhaltenen Quellen darüber berichten.
8 Maurer, 1978, 47.
9 Der Neubau des «Feuerschützenhauses» (Schützenmattstr. 56) wurde zwischen 1561–1564 errichtet. Sowohl dem Tridentiner Steinmetzen Giovanni di Lorenzo als auch Daniel Heintz ist das Portal zugeschrieben worden. Abb. in *Basel, Türen und Portale,* Hg. Schw. Kreditanstalt, Basel o.J. [1959]. Vgl. Eppens, 1965, 43; – Strübin, 1977, 173. – Der heutige Umfang des Hauses «Zum Löwenzorn» (Gemsberg 2/4) entstand durch den Zusammenschluss mehrerer älterer Liegenschaf-

ten in der zweiten Hälfte des 16. Jhs. Der Schöpfer des Portals ist unbekannt. Siehe *BHS* Basel-Stadt II, 1930, xxix und Tf. 13.5. – Die Fassade der «Zunft zu Weinleuten», oder «Geltenzunft», wird im letzten Kapitel näher erläutert.

10 Maurer, 1978, 49.

11 *Ib.,* 49f., Abb. 13. In der älteren Literatur brachte man den gewölbten Saal aus anderen Gründen mit Joris in Verbindung. Aufgrund des sakralen Charakters des gotischen Gewölbes in einem für die damalige Zeit sehr fortschrittlichen Wohnbau und der sensationellen Geschichte über Joris und seine Sekte kam man auf den Gedanken, dass Joris den Gewölbesaal für geheime Gebetsversammlungen verwendet habe. Diese These, begleitet von populären Berichten, dass Joris im «Spiesshof» noch herumspuke, ging in die Basler Volksgeschichte ein und führte zu der heute noch anzutreffenden Bezeichnung «Joris-Kapelle». Vgl. Stocker, 1890, 299.

12 Vgl. Maurer, 1978, 49.

13 *Ib.,* 49–50. – Die Scheibenrisse sind Werke von L. Ringler (1564) und H.J. Plepp (1592), dem Schwiegersohn Daniel Heintzens. Abb. in Paul Ganz, *Die Basler Glasmaler der Spätrenaissance und der Barockzeit,* Basel 1966, S. 160/Abb. 21, S. 177/Abb. 89.

14 Burckhardt-Finsler, 1895, 36.

15 Vgl. Haendcke, 1894, 42; – Mojon, *Kdm* Bern IV, 1960, 48.

16 Obwohl Lübke die Fassade nur von Abbildungen her kannte und die Volutenstützen des obersten Geschosses irrtümlicherweise für Holzkonsolen hielt, schienen sie ihm «indess kein späterer Zusatz zu sein». Lübke, 1873, 230.

17 In dem Eintrag über diese Quelle im *HGB* ist von einem «Scheuren oder Buchhauß» die Rede. Bisher hat man dieser Quelle wenig Beachtung geschenkt; in der Literatur ist lediglich zu lesen, Irmi habe eine Scheune oder ein Waschhaus gekauft (Landolt, *ZAK,* 1978, 35; *BHS* Basel-Stadt I, 1926, lviii). Aber mit *Buchhaus* war wohl der Name der grossen Liegenschaft Gemsberg 10/12 gemeint, denn in einer Zinsurkunde von 1542 wird diese Liegenschaft folgenderweise erwähnt: «Huss und Hoffstatt sampt dem Höffli, Garten und Stallung darhinder, so das Buchhuss genampt und uff dem Heuwberg zwischen Hansen Gronachers des Metzgers sel. Huss [Gemsberg 8] und Hansen Bochstechers Garten [Heuberg 3/7] gelegen ist» (StABasel, *HGB* Gemsberg 10/12, 2. September 1542). Diese Auffassung entspricht der Rekonstruktion im *HGB* (vgl. Abb. 2). Seit 1585 gehört die Liegenschaft Gemsberg 10/12 eindeutig zum «Spiesshof»-Besitz; nach dem Erwerb des Grundstücks übernahm Irmi die dafür an St. Alban zu entrichtenden Bodenzinsen (StABasel, *HGB* Heuberg 3/7, Gemsberg 10/12, 1587f.; Heuberg 3/7, 1590 «Geltzins in der grossen Statt»).

18 Hierzu siehe Kaufmann, 1948, bes. 31–46; ebenfalls d'Aujourd'hui, 1990, 159.

19 Maurer weist darauf hin, dass das «gotisch angehauchte Profil» der Zwillingstüren im Erdgeschoss «fremd am Bau» sei. Er postuliert, dass diese Türen «drei im Stil der Fassade gehaltene potemkinsche Eingänge verdrängt haben»: Das Säulenportal an der Westmauer des Vorhofs wäre ursprünglich in der Rückwand des mittleren Arkadenjoches gestanden, die zwei Rechtecktüren in den Zwischenmauern des Erdgeschosses hätten sich analog dazu in den seitlichen Quadraten befunden. Erst nachträglich hätte man die drei Joche des «kahlen, kreuzgratgewölbten Portico» durch die Zwischenwände voneinander abgetrennt. Das wäre in der Tat eine schönere Lösung, lässt sich aber mit dem vorhandenen Baubefund nicht vereinbaren. Maurer geht nicht auf die Frage ein, was die Nachfolger von Joris dazu bewegt hätten, eine so gelungene Anlage durch altmodische Türen und einen schiefstehenden Anbau zu ersetzen. Maurer, 1978, 46f.

20 Die heutige Aufstellung der Zimmervertäfelung im Historischen Museum entspricht vermutlich nicht der ursprünglichen, da die zentrierte Lage des Eingangsportals nicht mit der Türöffnung im eigentlichen Raum übereinstimmt. Stocker (1890) kannte die Raumausstattung in situ, beschreibt aber nicht die Lage der Portale (S. 299).

21 Die Rekonstruktion im *HGB* geht sicherlich auf eingehende Kenntnisse der Quellen über diese Liegenschaften und ähnliche Überlegungen zur mittelalterlichen Parzellierung am Heuberg zurück.

Obwohl Karl Stehlin, der die Zusammenstellung des *Historischen Grundbuchs* leitete, Mitverfasser des Bandes Basel-Stadt I (1926) in der Reihe *Das Bürgerhaus in der Schweiz* war, enthält der Eintrag zum «Spiesshof» dort keine Erwähnung dieser Quelle und keine konkreten Angaben zur Baugeschichte des Renaissanceflügels. Die Rekonstruktion im *HGB* fand auch in der bisherigen Literatur keine Beachtung.

22 Landolt, *ZAK,* 1978, 35. - Vgl. Burckhardt-Finsler 1895, 35. Maurer vertritt die widersprüchliche These, dass der Abort- und Treppenturm «auf einer bis 1585 strittigen Stütz- und Grenzmauer sitzt», dass aber «untere Teile des Abort- und Treppenturms» vermutlich zwischen 1560–68 ausgeführt wurden (Maurer, 1978, 46f., 50).

23 StABasel, *HGB* Spalenberg 39, 28. April 1569.

24 1956 wurde im Laufe von Renovationsarbeiten im Kellerbereich das Fenster zugemauert und ein Ventilator in die Wand eingesetzt.

25 StABasel, *HGB* Heuberg 3/7, 10. April 1554; 30. Oktober 1555.

26 Die Gründung der Leonhardskirche in der Nähe des Heubergs um 1118, sowie der Einschluss des Heubergs innerhalb der sog. Burkhardschen Mauer aus dem späten 11. Jh. deuten darauf hin, dass der Heuberg im 12. Jh. parzelliert und bebaut wurde. Vermutlich wurden adligen Gefolgsleuten Grundstücke am äusseren Stadtrand zugeteilt mit der Auflage, diese zu befestigen und gegen Angriffe zu verteidigen. Gemäss den im *HGB* zitierten Quellen sind mehrere Ritter (1293, 1378, 1434) und eine Edelfrau (1370) unter den frühen Besitzern des Spiesshofes zu zählen; folglich war auch diese Liegenschaft seit ihrer Gründung Hof und Wohnsitz des Adels. Angesichts der Nähe des Spiesshofes zur ehemaligen Stadtmauer ist es denkbar, dass sich ein Wohnbau mit wehrhaftem Charakter einst auf diesem Grundstück befand. Neueste Ergebnisse der archäologischen Bodenforschungen entlang des Leonhardsgrabens finden sich bei d'Aujourd'hui, 1990, 156–163; Ders. u. Bing, 1988, 261–300. Siehe ebenfalls Kaufmann, 1948, 30.

27 Sandsteinquader mit Randschlag im Eckverband sind z.B. am Turmfundament der ehemaligen Andreaskirche gefunden worden. Der Turm wurde vermutlich in der ersten Hälfte des 12. Jhs. angebaut. Siehe d'Aujourd'hui u. Schön, 1988, 229–231.

28 StABasel, *HGB* Heuberg 3/7, 31. Juli 1546.

29 StABasel, *HGB* Heuberg 3/7, 26. Januar 1585; 11. Dezember 1598. - Gemsberg 10/12, 2. September 1542. Vgl. auch die Ansichten Matthäus Merians (Abb. 3 und 4).

30 StABasel, *HGB* Heuberg 3/7, 26. Januar 1585.

31 Maurer, 1978, 43f.

32 Der Renaissancebau wird ursprünglich ausser an seiner Westflanke frei gestanden haben (vgl. Abb. 3–5). Die Mauer, die den Hof links abgrenzt, wurde wahrscheinlich im Zusammenhang mit dem Renaissancebau aufgeführt; dafür spricht sowohl das jonische Säulenportal als auch die Ausrichtung und Stärke der Mauer, die nicht dem kleinen Bau an der Einfahrt, dessen Ecke sie abzuschneiden scheint, sondern der Westmauer des Renaissancebaus entspricht.

33 Maurer betrachtet die Ecklösung als ein spezielles Merkmal der Heintzschen Baukunst und sucht Vergleichbares in anderen Werken des Baumeisters, geht aber nicht darauf ein, dass sich die Ecklösung im obersten Geschoss aus der Anlage des Fassadensystems bzw. des Grundrisses in den unteren Geschossen entwickelt und deswegen nicht aus dem Zusammenhang der gesamten Fassadenplanung isoliert werden kann. Vgl. Maurer, 1978, 43 u. 46.

34 Die Abbildungen in *BHS* zeigen andere Fenster als die heutigen. Heute ist die Verbrämungsplatte bis zur Höhe des Kapitells der Fensterpfeiler heruntergezogen; die Fenstersprossen teilen die verglaste Fläche in sechs statt acht Rechtecke ein.

35 Vgl. Landolt, *ZAK,* 1978, 34.

36 Stocker 1890, 300. In der neueren Literatur ist nirgends von diesen Malereien die Rede.

37 Archiv der SBB, Heuberg 3/7; Nutzungsplan 3.XI.1928.

38 Archiv der SBB, Heuberg 3/7; Fassadenriss 30. Juni 1956.

39 Freundliche Auskunft von Herrn Charles Frainier, Sektionschef (i.R.), Zentraleinkauf der Schweizerischen Bundesbahnen.
40 Freundliche Auskunft von Herrn René Auberson, Chef des Zentraleinkaufs der Schweizerischen Bundesbahnen (i.R.).
41 Freundliche Auskunft von Frau Barbara Bühler, Denkmalpflegeamt Basel, und Herrn Kellerhalf, Zentraleinkauf der Schweizerischen Bundesbahnen.

IV. Analyse und kunsthistorische Einordnung

1 Stockers Aufsatz über den «Spiesshof» wurde 1889 in einer fortlaufenden Serie über Basler Bauten in den *Basler Nachrichten* (18. April) erstmals veröffentlicht; im folgenden Jahr kam die Sammlung dieser Artikel mit einigen Zusätzen als die *Basler Stadtbilder* in Buchform heraus.
2 Reinle, 1956, 31.
3 Lübke, 1873, 228.
4 Stocker, 1890, 298.
5 Reinle, 1956, 32.
6 Baur, 1947 (*National-Zeitung,* No. 457).
7 N.N., «Südländische Pracht am Heuberg», *Basler Nachrichten,* 31.1.1950. - Weiss-Bass, 1958, 199f.
8 Ganz, 1960, 423.
9 Burckhardt-Finsler, 1895, 36.
10 Riggenbach, 1933, 5.
11 Reinle, 1956, 30. Vor der Veröffentlichung Elisabeth Landolts 1978 beruhten die Zuschreibungen an Daniel Heintz auf rein stilistischen Überlegungen, da damals noch keine Quellen bekannt waren, die auf eine Beteiligung Heintzens an dem «Spiesshof»-Bau hinwiesen.
12 Maurer, 1978, 43–51.
13 Vgl. z.B. Reinle, 1956, 31.
14 Lötscher, 1987, 52.
15 Vgl. Kaufmann, 1949, Abb. 26–29.
16 Beispiele hierfür: «Engelhof», Nadelberg 4; «Zerkindenhof», Nadelberg 10.
17 *BHS* Basel-Stadt I, 1926, Tf. 27; Tf. 57.
18 Als exemplarischer Vergleich diene Palladios Entwurf für den Palazzo Grimani am Canal Grande. Wolters (1986, 74f.) sieht in dieser vielteiligen Grundrissdisposition «eine an Überraschungen und optischen Reizen reiche Raumabfolge»: Das quadratische Atrium am Haupteingang wird gefolgt von einem schmalen Gang, der sich vor der quergelagerten Sala T-förmig ausweitet. Zum Hof hin ist die Sala durch eine Loggia geöffnet; neben ihr ist eine grosszügige ovale Treppenanlage vorgesehen. Die Sala ist also nicht etwa nur durch ihre Ausstattung als Hauptraum ausgezeichnet (wie das «Grosse Spiesshofzimmer»); Palladio begriff den Weg in die Sala als eine sich zunehmend steigernde Komposition von untereinander verbundenen Räumen, die im Festsaal ihren Höhepunkt erreicht. Ducerceau arbeitete bei seinen einfacheren Hausentwürfen zwar mit anderen Mitteln, aber auch er sah die Räume in ihrem Zusammenhang zum Ganzen. Eine häufig anzutreffende Grundrissanlage bei Ducerceau ist die symmetrische Anfügung privater Raumgruppen (Appartements) an einen zentralen, repräsentativen Hauptsaal (Aula). Vgl. *Livre d'architecture,* 1559, Entwürfe IIII, VII.
19 *BHS* Luzern, 1920, Tf. 8–12, xxxii-iii. Hier handelt es sich um eine Vierflügelanlage mit quadratischem Innenhof.
20 Griep zeigt eine solche Verbindung von Patrizierturm und Einraumhaus als Beispiel eines mittelalterlichen Wohnbaus in Mittel- und Süddeutschland. Griep, 1985, 10–11/Z4–5.
21 *BHS* Basel-Stadt I, 1926: «Bischofshof» (Münsterhof 1), Tf. 4; «Schönes Haus» (Nadelberg 6), Tf.

27; «Schöner Hof» (Nadelberg 8), Tf. 29; «Hattstätterhof» (Lindenberg 12), Tf. 57; «Hohenfirstenhof» (Rittergasse 19), Tf. 71; «Spalenhof» (Spalenberg 12), Tf. 85.

22 *BHS* Basel-Stadt II, 1930, xvi f.; xix.

23 Griep, 1985, 96f.

24 Meyer, 1946, 35.

25 Griep, 1985, 97.

26 Koelner, 1942, 123f. Zwei Basler Beispiele sind die «Geltenzunft» und das ehemalige Zunfthaus «Zum Schlüssel».

27 *BHS* Basel-Stadt I, 1926, x.

28 Griep, 1985, 267.

29 Koelner, 1942, 123. - Hoffmann, 1933, 9.

30 Siehe Burckhardt-Finsler, 1895, 31-52.

31 Der sakrale Charakter des Raumes löste die ganze Diskussion um David Joris und die Möglichkeit seiner Beteiligung am Bau des Renaissanceflügels aus (vgl. Kap. III, Anm. 11).

32 In Basel sind nur zwei Hauskapellen aus der Spätgotik bis ins 20. Jh. hinein erhalten geblieben: im «Bischofshof» (Münsterhof 1) und im Hinterhof des Hauses «Zum Sessel» (Totengässlein 3). Siehe *BHS* Basel-Stadt I, xvii-xx/Tf. 7 und 12. - Griep nennt die Eigenkapelle ein charakteristisches Element des frühen Patrizierhauses, das «bis weit in das 16. Jh. hinein . . . beibehalten» wurde. Griep, 1985, 64.

33 Es ist unwahrscheinlich, dass Irmi oder Heintz italienische Beispiele gekannt haben könnten.

34 Ossenberg, 1986, 33. Laut Ossenberg lieferten die eidgenössischen Städte das Vorbild für die Steinbauweise im Breisgau. Das steinerne Stadthaus ersetzte allmählich das Fachwerkhaus oder Holzhaus, vor allem zur Vermeidung von Grossbränden in den dicht bebauten mittelalterlichen Städten. - Zu gesetzlichen Massnahmen gegen Brandgefahr in Basel siehe Kaufmann, 1949, 59f.

35 Ossenberg, 1986, 47f. Oft bemühte man sich um den Erwerb benachbarter Grundstücke, um dies erst zu ermöglichen. Das Haus «Zum Löwenzorn» am benachbarten Gemsberg 2/4 (*BHS* Basel-Stadt II, 1930, xxix) oder der «Basler Hof» in Freiburg i.Br. (Ossenberg, 1986, 96f.) sind andere Beispiele für die Vereinigung mehrerer mittelalterlicher Liegenschaften im 16. Jahrhundert und die resultierende Verbreiterung der Strassenfassade.

36 Die verbreiterte rechte Achse der «Geltenzunft»-Fassade ist auf eine massive Scheidemauer zwischen zwei ursprünglich getrennten Häusern zurückzuführen. Strübin, 1977, 140.

37 Ein Beispiel für ein sechsgeschossiges Haus ist das Haus «Zum hohen Pfeiler», Stadthausgasse 11. *BHS* Basel-Stadt I, 1926, Tf. 61.

38 Ossenberg, 1986, 45.

39 Vgl. z.B. die umfassenden Darstellungen der italienischen Palastkunst der Renaissance von Frommel, 1973 (Rom); - Bucci/Bencini, 1973 (Florenz); Baroni, 1941 (Mailand); Chierici, II, 1954 (Italien).

40 Ossenberg, 1986, 47.

41 Wolters, 1986, 71.

42 Ducerceaus *Livre d'architecture* (1559) enthält zwar einige Hausentwürfe; die Grundrisse sind allerdings kaum geeignet für eingeengte Grundstücke in der Stadt. Bezeichnenderweise sah Ducerceau selbst keinen typologischen Unterschied zwischen seinen Hausentwürfen und den zunehmend aufwendigeren Schlosskonzepten, sondern lediglich eine Steigerung der Mittel und des Masses. Die verschiedenen Pläne sollten dazu dienen, «pour instruire ceux qui desirent bastir, soient de petit, moyen, ou grand estat» [Titelblatt].

43 Siehe dazu die Dissertation von Hubert Aepli, *Der westschweizerische Profanbau der Renaissance 1550-1680.* Diss. Univ. Freiburg (CH) 1959 (= Freiburger Geschichtsblätter 49).

44 Siehe dazu Forssman, 1956, bes. 52ff. und 75f. Die Behauptung von A. Baur (vgl. Kap. IV), Ducerceau habe als einziger nordischer Baumeister die klassischen Ordnungen, die Serliana oder die

Muschellünette gekannt, wird nicht nur durch den bewiesenen Bekanntheitsgrad italienischer Traktate und Vorlagen, sondern selbst durch die nordische Graphik, Malerei, Möbelkunst etc. widerlegt.

45 Abb. in: Kadatz, 1983, 250.

46 Abb. in: Kadatz, 1983, 251; Hitchcock, 1981, Taf. 226; Kadatz, 1983, 382.

47 Abb. in: Hitchcock, 1981, Taf. 322.

48 Abb. in: *Ib.,* Taf. 177 und Taf. 321.

49 Serlio, IV. Buch, fol. 31v.

50 Palladio hatte in Venedig viel weniger Erfolg mit seinen Palastentwürfen, vielleicht gerade weil er «die Fassade und Innenaufteilung des venezianischen Palazzo völlig neu zu gestalten» versuchte. Er weigerte sich, einen Kompromiss mit der dortigen Tradition einzugehen; anstelle der typischen Fassadenwand entwarf er z.B. für den Palazzo Grimani eine Schaufront mit Mittelrisalit und zurückgestuften Ecken. Seine praktische und theoretische Distanzierung von der venezianischen Architektur betont auch den grossen stilistischen Abstand zwischen Palladios Stadtpalästen und dem Renaissancebau des «Spiesshofes». Siehe Wolters, 1986, 67 und 74f.

51 *Ib.,* 68f.

52 Mehrere Beispiele zieren die historischen Zimmer des Historischen Museums in Basel. Zur Literatur siehe: Rudolf Burckhardt, Das Basler Büffet der Renaissance- und Barockzeit, in: *Jahresberichte des Historischen Museums,* Basel 1914, 35–65.

53 Forssman, 1956, 59f. - Kölner, 1931, 143f.

54 Ryff, 1582, Titelblatt.

55 Forssman, 1956, 62 u. 78.

56 Günther, 1988, 95.

57 Forssman schreibt dazu: «Ob ein Steinmetz nach Serlio oder Blum arbeitete, hatte keinen Einfluß auf das Resultat.» Forssman, 1956, 76.

58 Abb. in: Chierici, 1954, 272 u. 209. Es könnten zahlreiche andere Beispiele herangezogen werden. Die Serliana war in Venedig «nie veraltet» (Wolters, 1986, 78) und nicht nur in Oberitalien ein beliebtes Motiv. Hier wird aus offensichtlichen Gründen die übliche deutsche Bezeichnung «Palladio-Motiv» bewusst vermieden.

59 Serlio, IV. Buch, fol. 34r u. 33r.

60 Die Angaben in den gängigen Architekturtraktaten waren bei einer mehrstöckigen Fassade nicht direkt anwendbar, da die oberen Geschosse bei der vorgeschlagenen Massstabsverkleinerung zu niedrig geworden wären. Hans Blum z.B. schlägt ein (im Vitruv wurzelnden) Verhältnis von 3:4 vor: «Das die under ordnung an d hoehe in vier teil geteilt werde/der selben teil drey sol die ordnung hoch seyn» (Blum, o.J., «Von Auffeinander setzung der Seülen»). Serlio erläutert verschiedene Möglichkeiten; im Vordergrund stand aber die verbindliche Regel, dass man die Reihenfolge der Ordnungen gemäss ihrer Stärke und ihrem Charakter nicht verletzen dürfe. Siehe Forssman, 1956, 72.

61 Blum, o.J., «Von Auffeinander setzung der Seülen».

62 Siehe Abb. in: Wolters, 1986, 72/Abb. 44; Chierici, 1954, bes. 265 u. 256.

63 Forssman (1961, 81f.) macht auf zwei ähnliche Fälle aufmerksam, bei denen die doppelten Ohren eines Portales auf Konstruktionsskizzen Scamozzis zurückzuführen sind, die Volutenkonsolen jeweils von vorne und im Profil zeigen.

64 Meines Wissens ist das einzige vergleichbare Beispiel in der deutschen Renaissancebaukunst der erste Entwurf Elias Holls (in Zusammenarbeit mit Joseph Heintz - dem Sohn des Daniel Heintz [!]) für das Augsburger Rathaus (Abb. in: E. Hempel, *Baroque Art and Architecture in Central Europe,* Pelican History of Art, Harmondsworth 1965, Taf. 9b). Obwohl das Vorbild italienischer Bauten hier deutlich überwiegt, erinnern die Konsolen des Mezzanins unter dem Dachgesims durchaus auch an die «Spiesshof»-Fassade.

65 Vgl. Lübke, 1873, 157. Zur Unübersichtlichkeit der deutschen Renaissancearchitektur schrieb er: «Die geistige Configuration des deutschen Culturlebens besteht . . . aus einer Anzahl gesonderter provinzieller Gebiete, die fast bis zum Eigensinn ihre Originalität und Selbständigkeit behaupten.»

66 1581 schrieb Jacopo Sansovino in seiner Stadtbeschreibung: «Venedigs Stadtbild wird ganz wesentlich von gotischen Bauten bestimmt.» (Zitiert nach Wolters, 1986, 80.) - Wolters meint, dass speziell antikrömische Erscheinungen in der Baukunst Venedigs in der Regel auf das Rom-Interesse einzelner Personen (z.B. der Familie Grimani) zurückzuführen seien (S. 74).

67 Forssman, 1956, 65.

68 Wolters, 1986, 74. - Kruft bemerkt dazu: «Anders als der modisch bewußte Serlio ist Palladio konzeptionell auf Klassizität ausgerichtet» (1985, 99).

69 Vgl. Forssman, 1956, 64.

70 Kruft, 1985, 83.

71 Forssman, 1956, 132f.

72 Reinle, 1956, 31.

V. Frage der Attribution: Der Baumeister Daniel Heintz

1 Kaufmann, 1941, 11.

2 Landolt, *UKd,* 1978, 315f.

3 Haendcke gab bereits 1894 in seiner Baumonographie über das Berner Münster (S. 36) den richtigen Hinweis über die Herkunft von Heintz («aus Brismäl - jetzt Alanga [sic!] - gebürtig»), seine spärlichen Angaben wurden aber von nachfolgenden Forschern nicht verstanden (vgl. Zesiger, 1919, 36; - Steck, 1919, 188). Durch seine Beschäftigung mit der Basler Spinnwetternzunft stiess Kölner 1931 auf eine ganze Reihe von Maurern und Steinmetzen aus dem gleichen Herkunftsort («Preßmel inn Meylang»; «Brysmell uß dem Zyserthal»; «Bryßmel»; «Brißmel»), den er als «Prismell . . . [einen] seit dem 13. Jahrhundert bestehenden deutschsprechenden Walliserkolonie im Sesiatal am Südfuss des Monte Rosa» identifizieren konnte (S. 142, Anm. 1). 1933 publizierte Riggenbach einen 1929 gehaltenen Vortrag über den Prismeller Ulrich Ruffiner mit einem ausführlichen Vorwort, in dem das «rätselhafte Preßmell . . ., das in keinem Lexikon zu finden war» nun dank eines Hinweises auf Gilg Tschudis Beschreibungen und Karte zur «Alpisch Rhetia» von 1538 als Heimatort zahlreicher, in eidgenössischen Städten verstreuter Bauleute vorgestellt wurde (S. 1). Prismell ist später im Nachbarort Riva aufgegangen. Manche Urkunden nennen das nahegelegene Alagna, das heute noch deutschsprachig ist, als Geburtsort Heintzens.

4 Riggenbach, 1933, viii u. 59.

5 *Ib.,* 4.

6 Kölner, 1931, 141 u. 143f. Die Basler Spinnwetternzunft wurde 1248 als Zunft der Maurer, Gipser, Zimmerleute, Fassbinder und Wagner gegründet (251). Später unterschied man zwischen Maurern und Steinmetzen. Letztere genossen eine bessere Ausbildung und folglich eine höhere Stellung; neben der praktischen Steinmetzarbeit gehörte es zu ihren Aufgaben, Bauentwürfe («Visierungen») zu erstellen und Bauprojekte praktisch zu leiten.

7 *Ib.,* 117 u. 122. Im ausgehenden Mittelalter umfasste ein grosser Bruderbund das Steinmetzentum in den deutschsprachigen Landen; neben dem anerkannten Haupt, der Strassburger Bauhütte, befanden sich drei andere Haupthütten in Köln, Wien und Bern (ab 1548 durch Zürich abgelöst).

8 Landolt, *ZAK,* 1978, 38. Das zweite Kind, Salome, heiratete später den Basler Glasmaler Hans Jakob Plepp; Joseph, das dritte Kind, wurde nach einer langjährigen Ausbildung und Tätigkeit an vielen Orten Europas, u.a. bei dem Architekten Elias Holl in Augsburg, zum Kammermaler Kaiser Rudolfs II. in Prag. Siehe auch Landolt, *UKd,* 1978, 317–320.

9 Riggenbach, 1933, ix.

10 Morgenthaler, 1919, 191. Den ausführlichen, förmlichen Vertrag («Verding») zwischen Heintz und dem Berner Rat hat Morgenthaler in diesem Beitrag publiziert.

11 Zesiger, 1919, 32.
12 Riggenbach, 1933, 9.
13 Haendcke, 1894, 37.
14 Landolt, *ZAK,* 1978, 39. Dieser Sohn widmete sich auch dem Steinmetzgewerbe und folgte seinem Vater nach dessen Tod im Amt des Berner Stadtwerkmeisters.
15 *Ib.*
16 Haendcke, 1894, 37.
17 Landolt, *ZAK,* 1978, 39 und 42/Anm. 46.
18 Haendcke, 1894, 38.
19 Zitiert nach Kölner, 1931, 142; - Vgl. Haendcke, 1894, 38.
20 Landolt, *ZAK,* 1978, 39. Diese Äusserung steht im Zusammenhang mit dem vergeblichen Versuch des Basler Rates, Heintz zum Bleiben zu bewegen.
21 Haendcke, 1894, 38.
22 Zitiert nach Kölner, 1931, 142–143/Anm. 3.
23 *Ib.,* 143. - Die dazugehörige Berner Urkunde berichtet, Heintz sei «gester uff Lausanna Zu verreiset, Inn miner g. Herren geschefft». Landolt, *ZAK,* 1978, 41/Anm. 10a.
24 Haendcke, 1894, 38. - Landolt, *ZAK,* 1978, Anm. 10a.
25 Landolt, *ZAK,* 1978, 39f., bes. Anm. 49.
26 *Ib.,* 34.
27 *Ib.,* 40.
28 *Ib.*
29 *Ib.,* 34, 40 u. Anm. 51.
30 *Ib.,* 40 u. Anm. 51.
31 *Ib.,* 40.
32 *Ib.,* 41.
33 Haendcke, 1894, 38. Es war nicht unüblich, dass besonders verdiente Meister «ihrer Kunst wegen» das Bürgerrecht geschenkt bekamen. Vgl. Rott, 1938, 161.
34 Haendcke, 1894, 38.
35 *Ib.,* 39.
36 *Ib.* In dieser Quelle wird Heintz als «säligen» erwähnt.
37 Durch die chronologische Darstellung soll verdeutlicht werden, dass die künstlerische Entwicklung von Daniel Heintz nicht in verschiedene Stilperioden eingeteilt werden kann, sondern dass er während seiner ganzen Schaffenszeit verschiedenen Stilrichtungen aufgeschlossen war und sich um das durchgreifende Verständnis ihrer Eigenart stets bemühte.
38 Landolt, *ZAK,* 1978, 37–38.
39 Zitiert nach Morgenthaler, 1919, 192.
40 Mojon, *Kdm* Bern IV, 1960, 21/Abb. 9, 47 und 126.
41 *Ib.,* 47f. und 114.
42 *Ib.,* 46 u. 48. Die (unscharfe und sehr kleine) Fotografie (heute in der Stadtbibliothek Bern) wurde entdeckt und erstmals publiziert durch H. Kasser, Der Lettner im Münster von 1574 bis 1864, in: *Jahresberichte des Münsterbauvereins XVIII,* 1905, 13–20. Die Überlieferung des Aufrisses (Abb. in: Mojon, *Kdm* Bern IV, 1960, 53/Abb. 34) ist einem Heizungsprojekt B.R. von Sinners vom 7. Dezember 1855 zu verdanken (StABern, Makt. I). Ein Bestuhlungsplan von Niklaus Sprüngli (1774/76) hält den Grundriss fest.
43 Im offiziellen *Verdin* sind einzelne Details über die Formen des Lettners festgehalten; wahrscheinlich hatte Heintz einen Entwurf im voraus geliefert: «Denne sol er ouch in dem den lätner vor bim chor machen, . . . die lenge von eim ort zum andern uf Vi súlen oder lidig schäfft mit possamenten und captaelen . . .». Zitiert nach Morgenthaler, 1919, 193.
44 Vergleichbare späte Erscheinungen des von Peter Parler entwickelten Parallelrippengewölbes im

süddeutschen Raum sind u.a.: Freiburg i.Br., Münster, Hochchor (geschlossen 1510, Weihe 1513); Schwaigern, Pfarrkirche (1515); Kloster Bebenhausen, Ostflügel des Kreuzganges (Ende 15. Jh.); Baindt, Pfarrkirche (1560). Vgl. Clasen, 1958, 77f.

45 Wenig später (1578/79) schuf Hans Bö(h)ringer den Renaissance-Lettner im Freiburger Münster, der einen insgesamt klassischeren Umgang mit antiken Formen aufweist. Siehe den Beitrag von Ernst Adam in: Wolf Hart, *Die künstlerische Ausstattung des Freiburger Münsters,* Freiburg i.Br. 1981, 122f.

46 Mojon, *Kdm* Bern IV, 1960, 48/Anm. 4.

47 Laut Mojon sind die Gewölbe des Mittelschiffs und der Turmhalle nur noch Scheingewölbe, deren Rippen als ein sich selbst stützendes System durch Mörtel mit den Backsteintonnen verbunden sind. Das Gewölbe der nördlichen Vorhalle ist bisher nicht untersucht worden; wahrscheinlich hat Heintz hier die gleiche Technik angewandt. *Ib.,* 134f.

48 Mojon, *Kdm* Bern IV, 1960, 173/Abb. 212 und 194.

49 Riggenbach, 1933, 8. - Reinle, 1956, 30f. Mojon, *Kdm* Bern IV, 1960, 118/Anm. 1. - Strübin, 1977, 171ff. - Landolt, *ZAK,* 1978, 33.

50 Die heutige Balustrade, die nicht auf dem Fassadenriss im *BHS* 1926 abgebildet ist, wurde nach einem Stich aus dem Jahre 1651 rekonstruiert. Strübin, 1977, 141.

51 Chr. Wurstisen schreibt in seiner *Beschreibung des Basler Münsters* aus den 1580er Jahren: «Anno 1580 ward der höltzin tisch, nach der reformation, zum nachtmal Christi verordnet, weg gethon, unnd an deß selbigen statt ein steininer, ex marmore Rhetico, auf zwölf säuler [die Säulen der Stirnseiten sind nicht mitgezählt] dargesetzt, disen machet M. Daniel Heintz.» Wurstisen (Hg. Wackernagel), 1888, 450.

52 Die Zuschreibung an Heintz geht auf eine Quelle in den Fronfastenrechnungen 1581/82, II zurück: «162 lb. geben meister Daniel dem steinmetzen von dem schneckhen by der vorderen rahtsstuben». Burckhardt/Wackernagel, 1886, 18 und 61/Anm. 150. Abb. in: Baer, *KdM* Basel-Stadt I, 1932, 443/Abb. 331.

53 Die Erwähnung von Daniel Heintz als Baumeister der Landvogtei von Büren bei Paul Ganz (1960, 426f.) steht ohne Literatur- oder Quellenangabe und ist sonst nirgends zu finden, auch nicht im Abschnitt über das Bürener «Schlössli» in *KdM* Solothurn III, 1957, 259.

54 Die mit Rollwerk verzierten Wappenschilder an den aufsteigenden Rippenstrahlen des Gewölbes tragen die Wappen der obersten Amtsinhaber Berns in den Jahren 1587–88. Keine Quellen zum Einbau dieses Gewölbes sind bislang bekannt geworden; die Tatsache, dass Heintz ausdrücklich zwecks Arbeiten am Münster nach Bern gerufen worden war, legt die Vermutung nahe, dass er sich bald mit dem provisorisch gedeckten Stummel des Turmes befasste. Vgl. Haendcke, 1894, 83f. - Mojon, *Kdm* Bern IV, 1960, 48f., 131 u. 150.

55 Die Gewölbeanfänger gehen auf den Münsterbaumeister Peter Pfister (1505–1520) zurück. Mojon, *Kdm* Bern IV, 1960, 40; 133/Abb. 120.

56 Haendcke, 1894, 39–42.

57 Vgl. Profilzeichnungen in: Mojon, *KdM* Bern IV, 1960, 135 und in: *BHS* Basel-Stadt I, 1926, Tf. 132.5.

58 Das in der Gotik übliche Fenstergewände mit einem Umfassungsbogen, der auf kunstvoll gestalteten Fenstersäulen ruht, konnte Daniel Heintz auch für die Serliana-Fenster am «Spiesshof» übernehmen, da sie ähnliche Proportionen und die gleiche Aufteilung haben. Vermutlich war der Mangel an Vorbildern ein Grund für die misslungene Innengestaltung der hochrechteckigen Fenster im obersten Geschoss.

59 Strübin (1977, 153ff.) hat auf den Zusammenhang zwischen der Fassade der «Geltenzunft» und Serlios *Architettura* hingewiesen.

60 Ähnliche Konsolen trugen zwei im 19. Jh. entfernte Balkone im Westjoch des Basler Münsters, von denen weder die Entstehungszeit noch der Name des Künstlers überliefert ist. Dieser sog. «Weisse

Lettner», dessen früheste Erwähnung in das Jahr 1617 fällt und durch ein Gemälde von Sixt Ringlin (1650) überliefert ist (Abb. in: Das Basler Münster, 1982, 31), könnte im Zuge der Wiederherstellung des Münsters zwischen 1580–1600 ebenfalls von Daniel Heintz geschaffen worden sein. Zur Literatur siehe *Das Basler Münster,* 1982, 30; - *Baugeschichte des Basler Münsters,* 1895, 351 und 356.

61 Das wachsende Verständnis des Meisters für die architektonische Form könnte möglicherweise mit einem längeren Italien-Aufenthalt des Joseph Heintz zwischen 1584–89 zusammenhängen. Obwohl dieser Sohn Daniel Heintzens als Maler nach Italien reiste, dürfen wir angesichts der engen Bindung zwischen Vater und Sohn und der frühen Beschäftigung des Sohnes in der väterlichen Werkstatt «wohl annehmen, dass Joseph Heintz den Vater nicht nur mit schriftlichen Mitteilungen auf dem laufenden gehalten, sondern ihm auch Skizzen und Zeichnungen geschickt haben wird». Der jüngere Heintz hielt sich länger in Venedig, Florenz und Rom auf. Neben seiner Tätigkeit als Maler beschäftigte er sich auch mit der Architektur. Landolt, *UKd,* 1978, 319f.

Zusammenfassung/Würdigung

1 Vgl. Lübke, 1873, 225f.
2 Vgl. Forssman, 1956, 73f.
3 Rahn, 1882, 1.

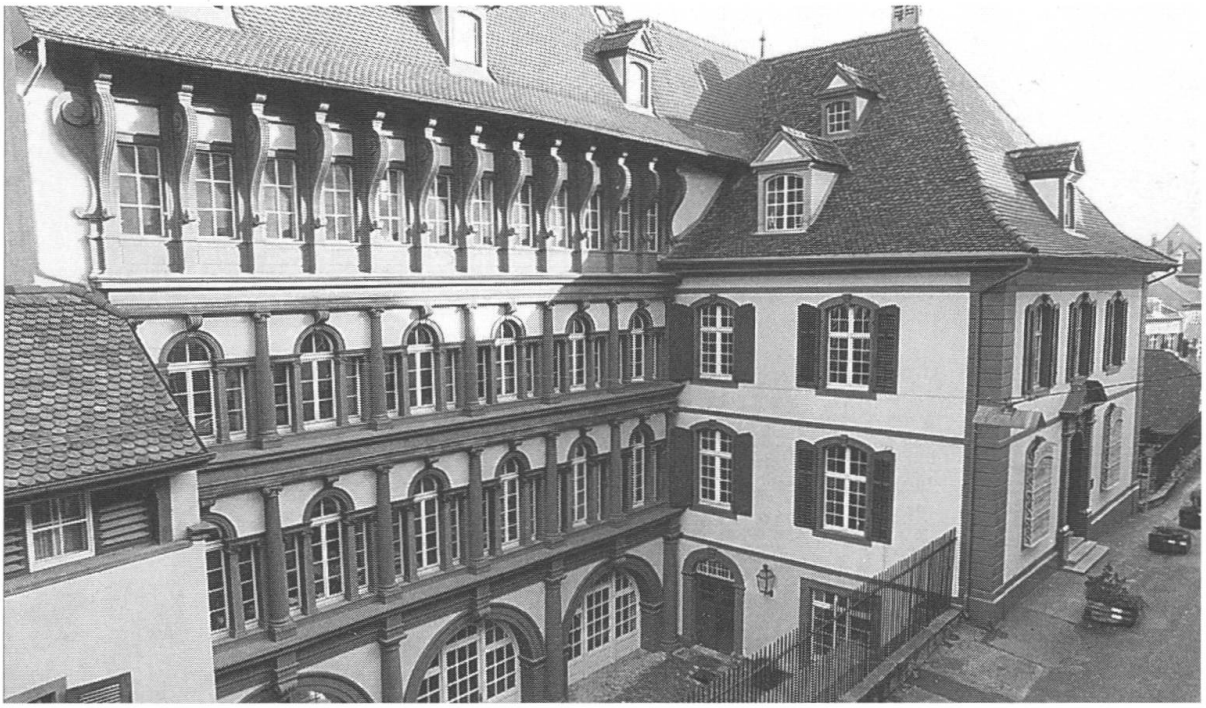


Abb. 1
«Spiesshof», Basel, Heuberg 3/7, Ansicht der Renaissancefassade

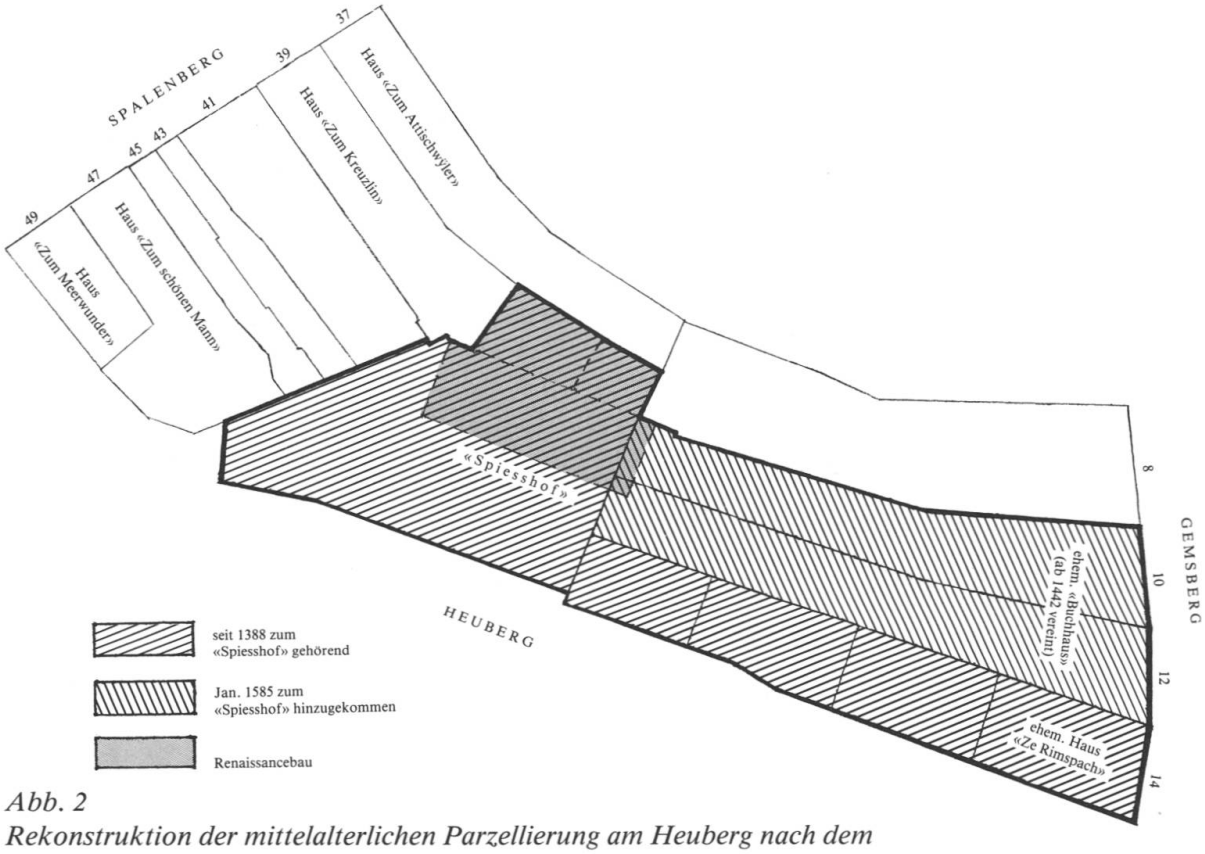


Abb. 2
Rekonstruktion der mittelalterlichen Parzellierung am Heuberg nach dem Historischen Grundbuch, Heuberg, Plan Nr. 3, Staatsarchiv Basel

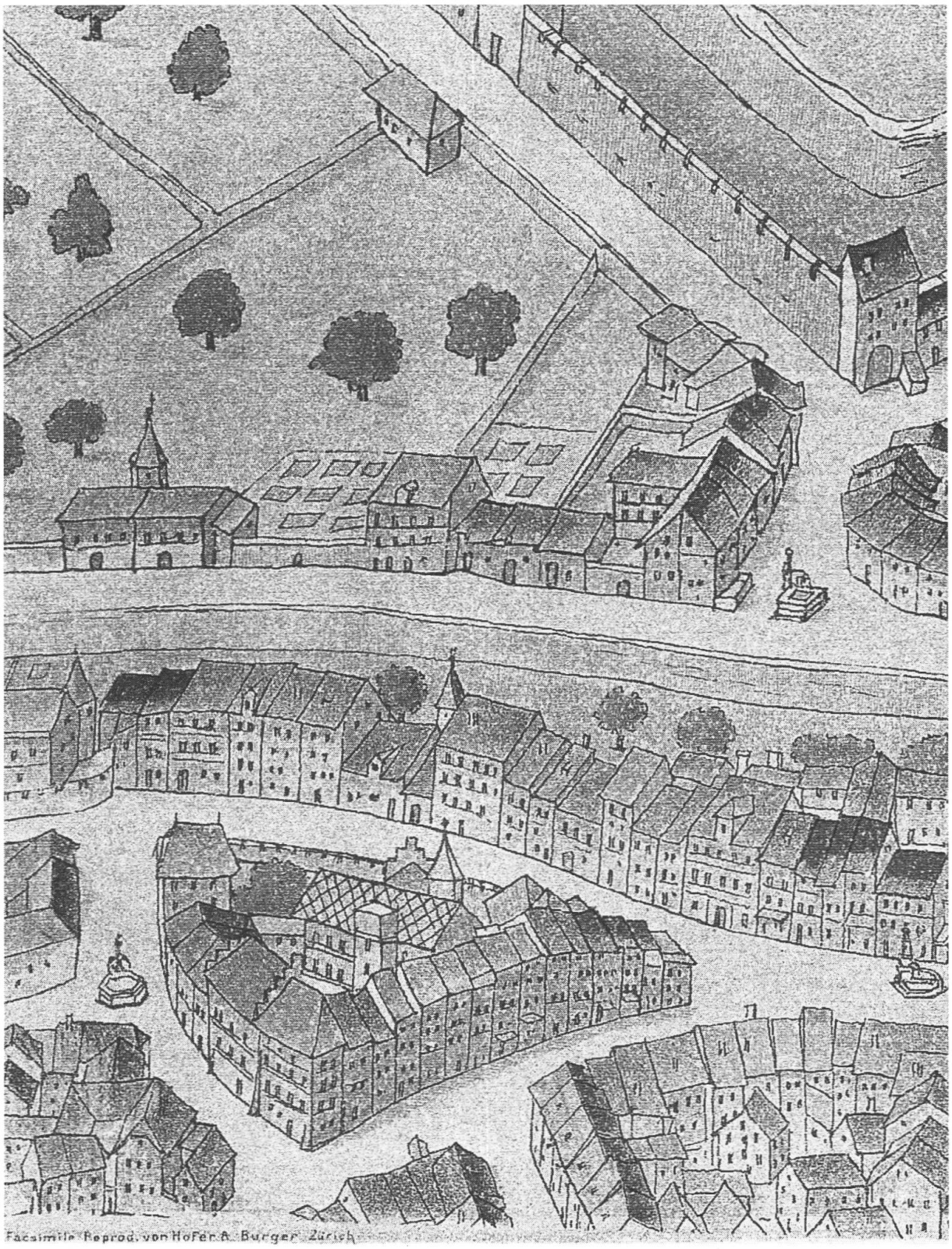


Abb. 3
Matthaeus Merian, Vogelschaubild der Stadt Basel von Nordosten, 1615, kolorierte Federzeichnung, 116 × 164 cm, Detail

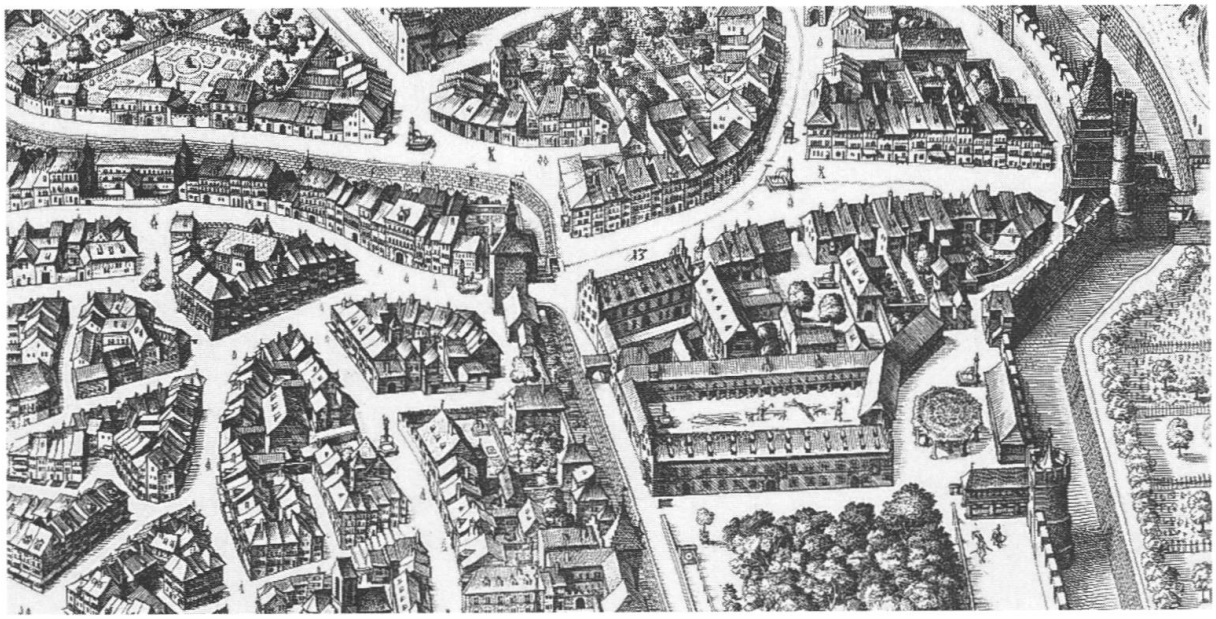


Abb. 4
Matthaeus Merian, Vogelschaubild der Stadt Basel von Nordosten, 1617, Kupferstich, 69,5 × 107 cm, Detail

Abb. 5
Matthaeus Merian, Vogelschaubild der Stadt Basel von Südwesten, zw. 1615–42, Kupferstich, 330 × 399 mm, vergrössertes Detail

Abb. 6
Lageplan der Liegenschaften zwischen Heuberg, Spalenberg und Gemsberg (BHS 1926)

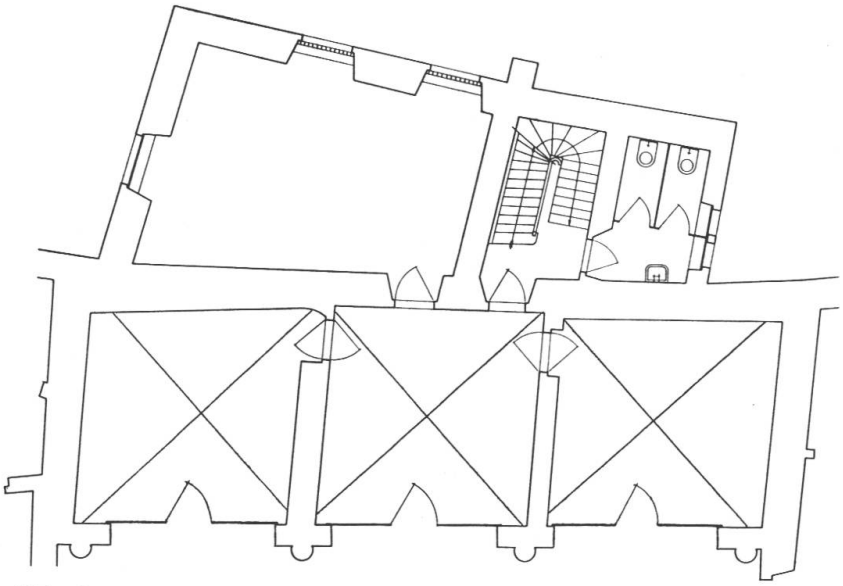


Abb. 7
«Spiesshof», Renaissancebau, Grundriss Erdgeschoss

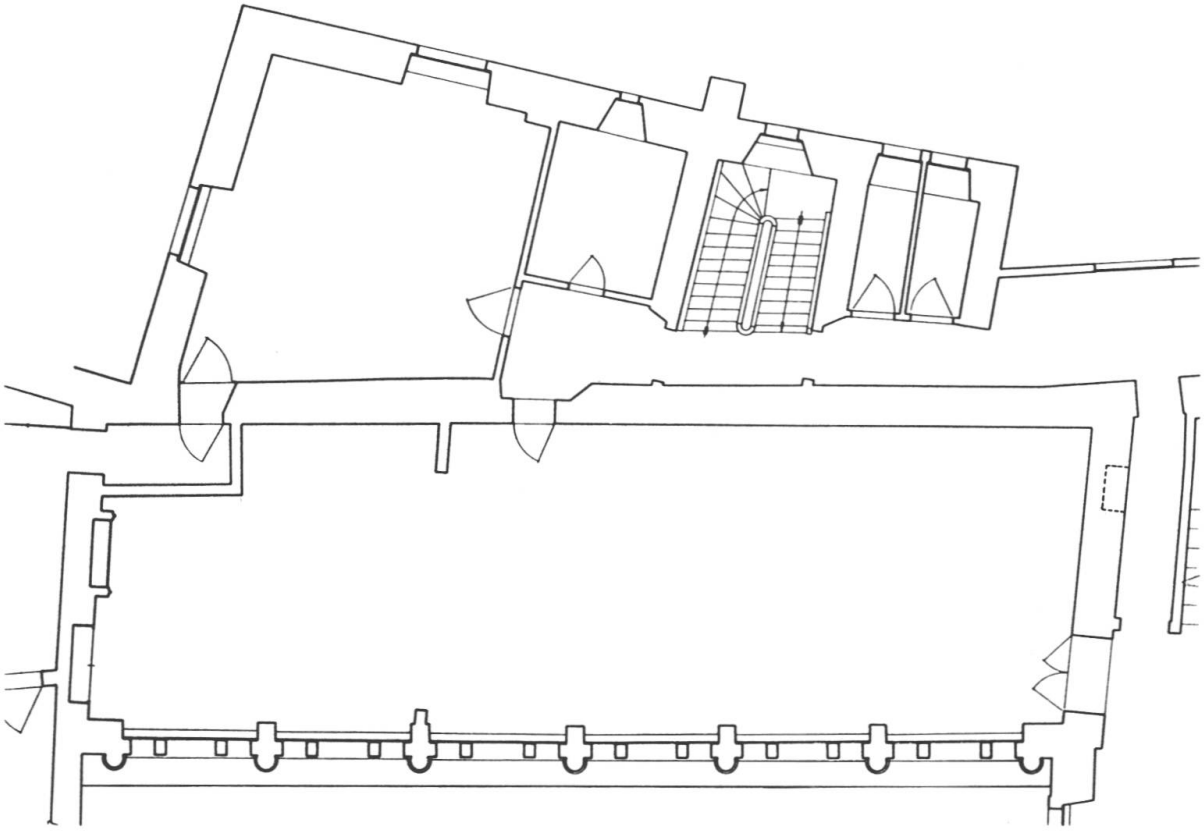


Abb. 8
«Spiesshof», Renaissancebau, Grundriss 1. Obergeschoss

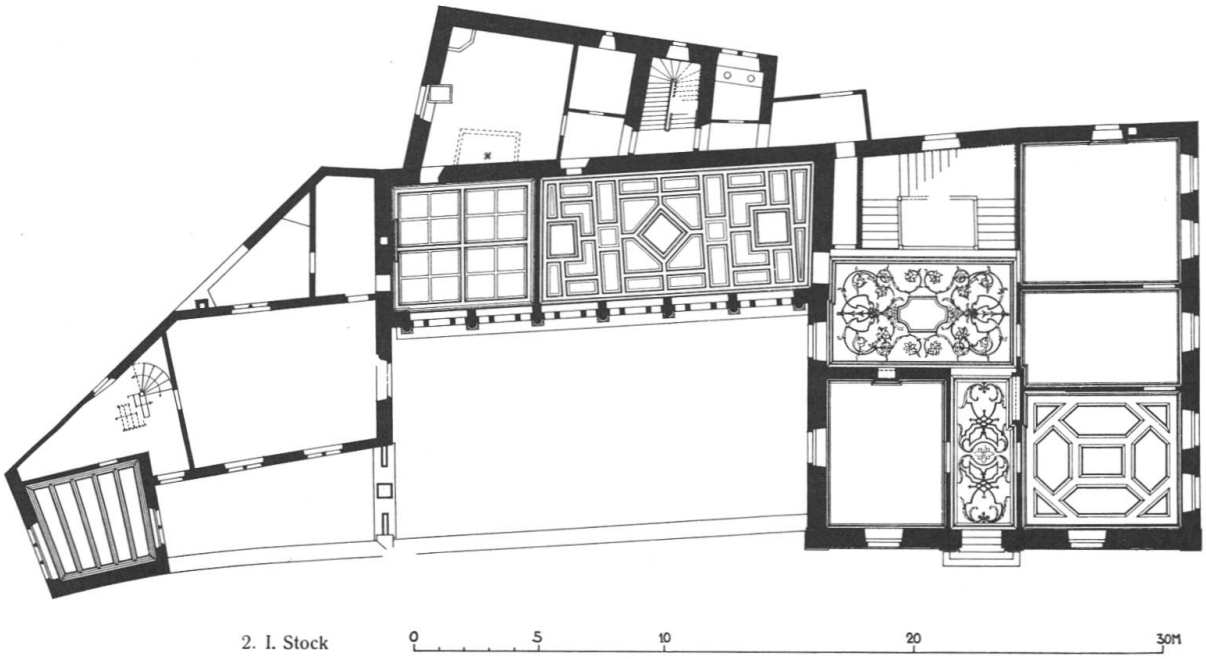


Abb. 9
«Spiesshof», Renaissancebau, Grundriss 1. Obergeschoss (BHS 1926)

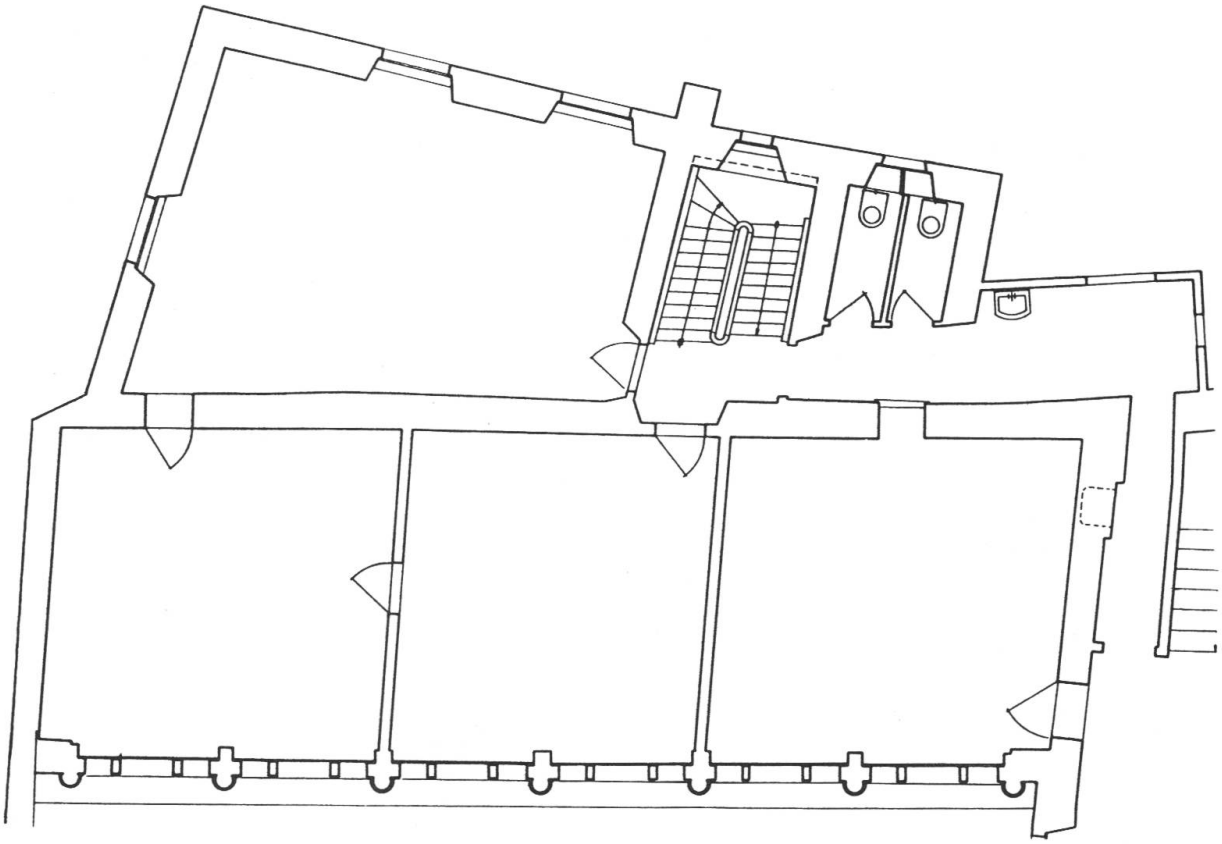


Abb. 10
«Spiesshof», Renaissancebau, Grundriss 2. Obergeschoss

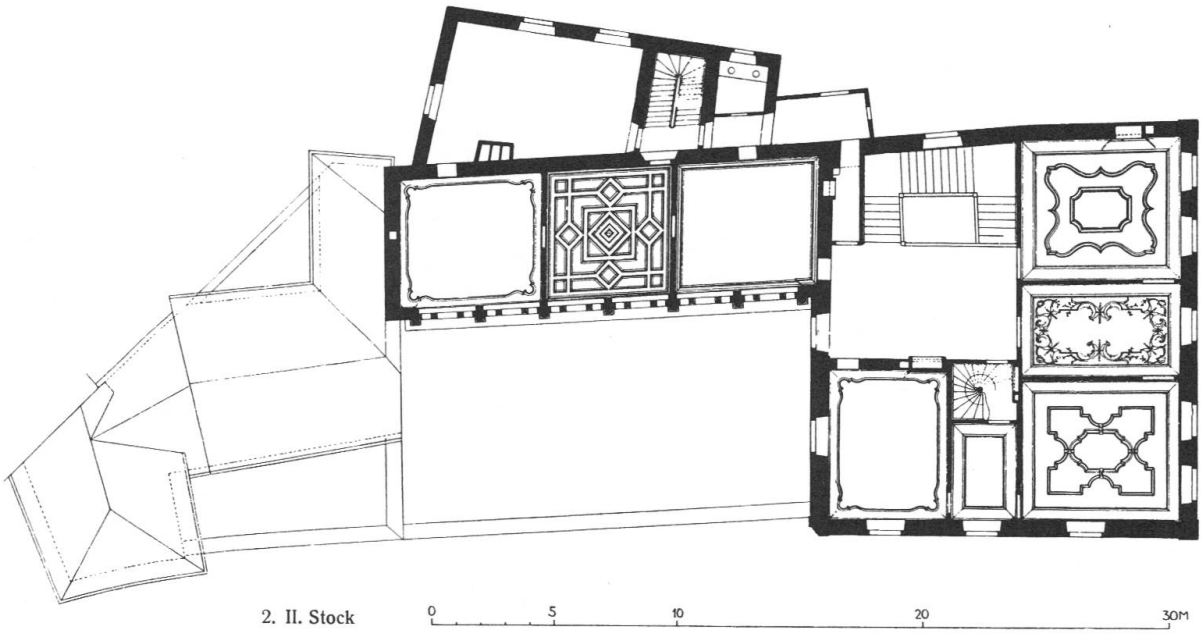


Abb. 11
«Spiesshof», Renaissancebau, Grundriss 2. Obergeschoss (BHS 1926)

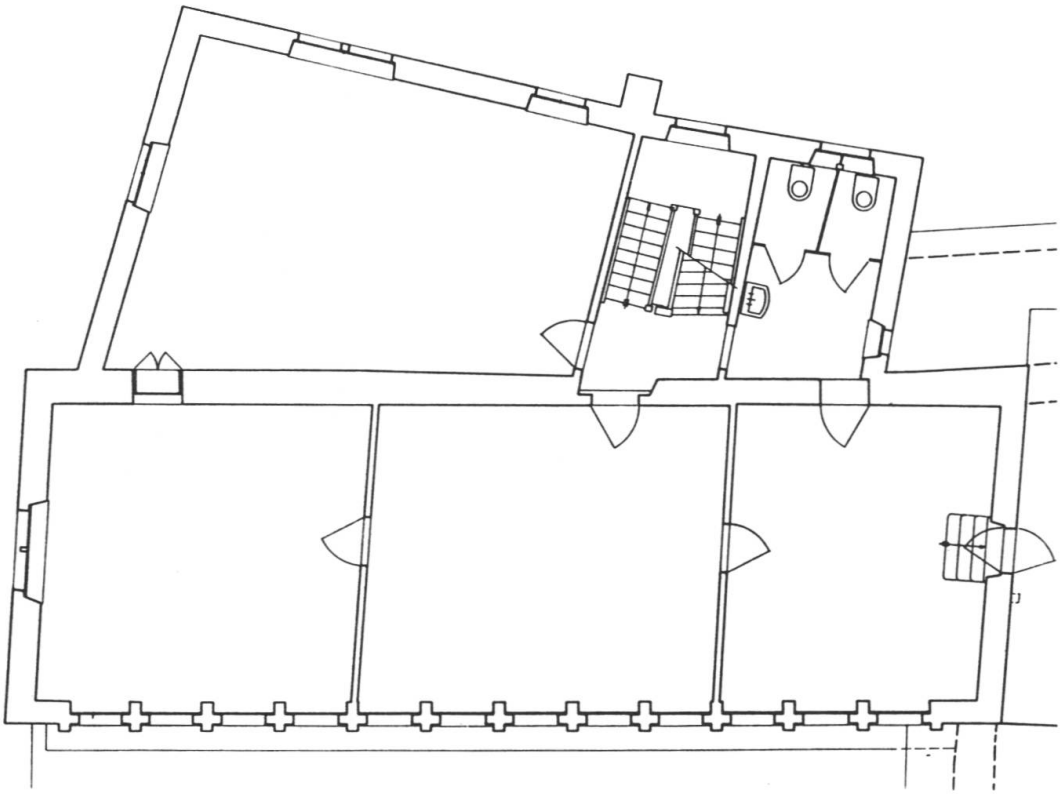


Abb. 12
«Spiesshof», Renaissancebau, Grundriss 3. Obergeschoss

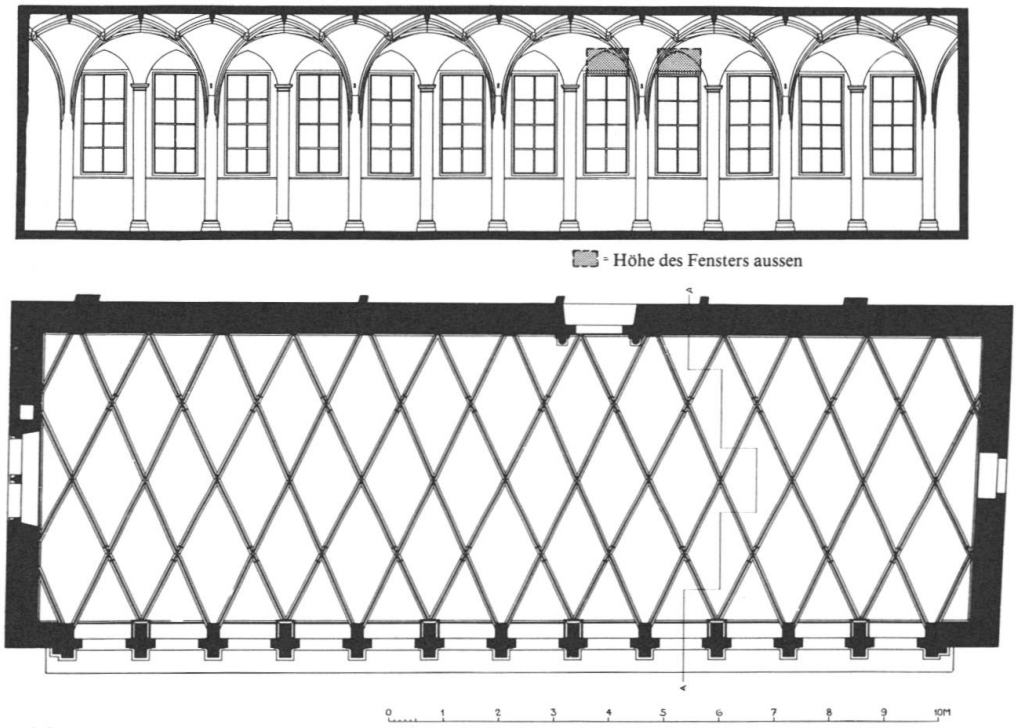


Abb. 13
«Spiesshof», Renaissancebau, 3. Obergeschoss, Längsschnitt und Gewölbegrundriss (BHS 1926)

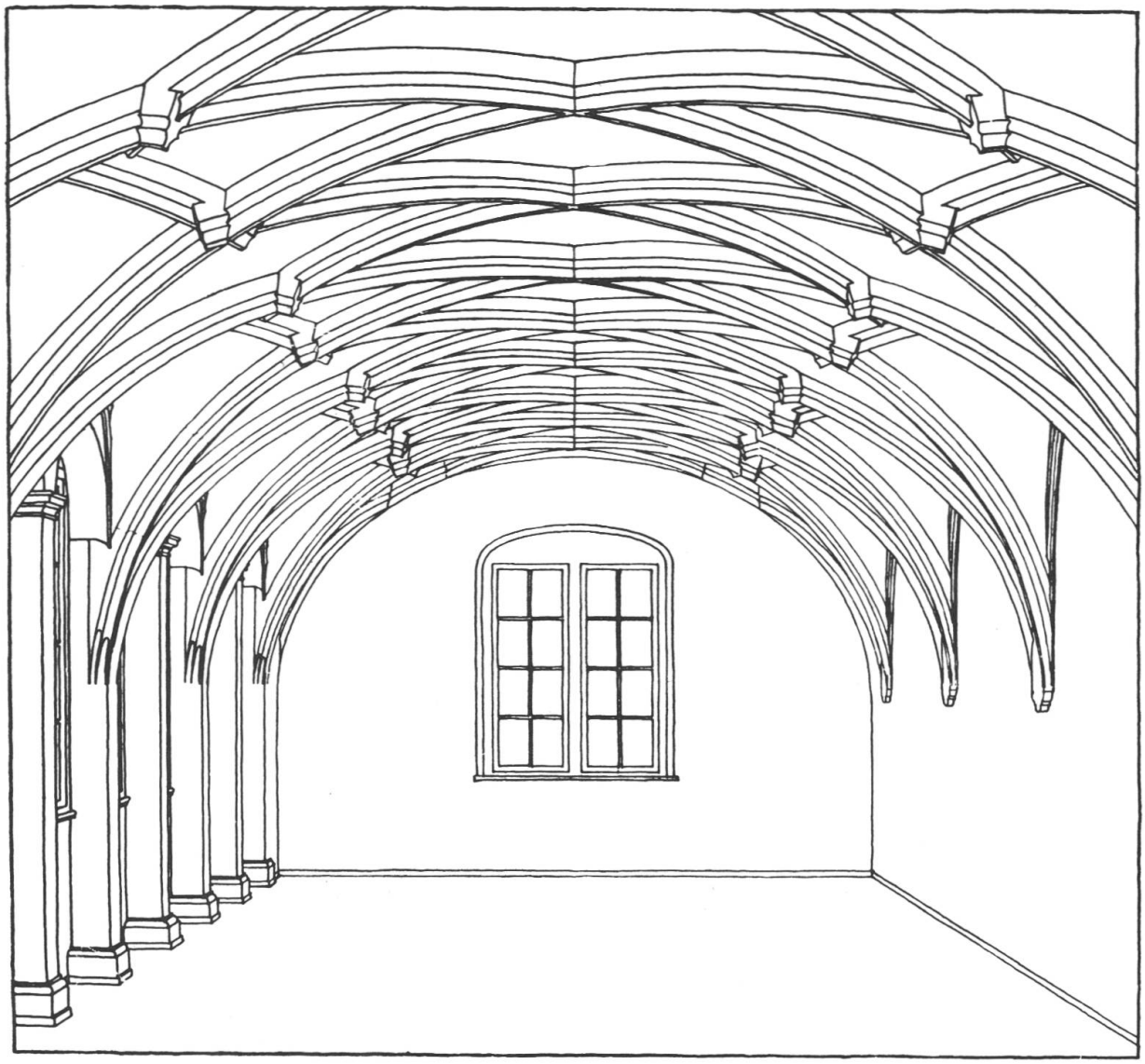


Abb. 14
«Spiesshof», Renaissancebau, 3. Obergeschoss, perspektivische Ansicht des Gewölbes

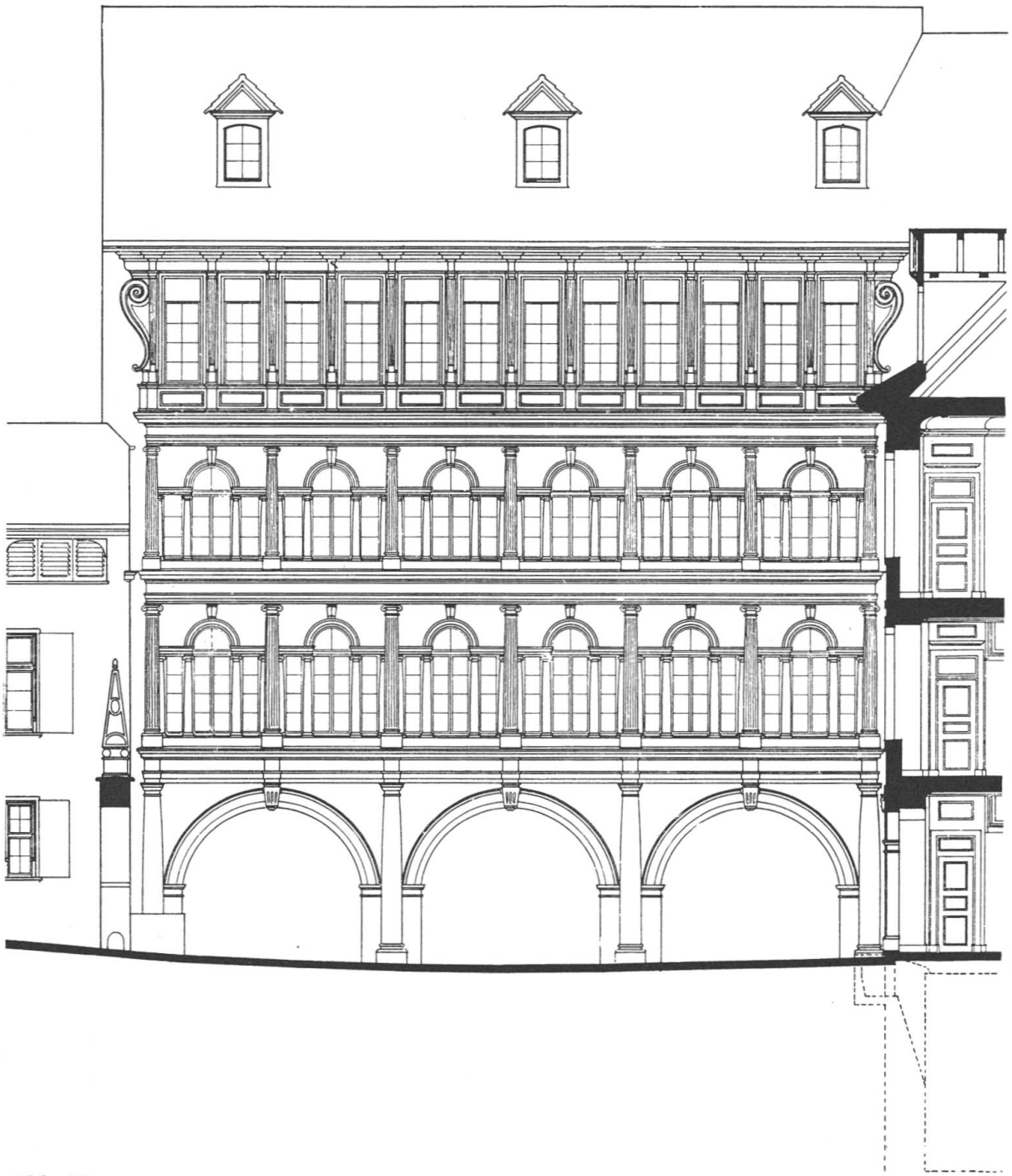


Abb. 15
«Spiesshof», Fassadenriss des Renaissancebaus

Abb. 16
«Spiesshof», Renaissancebau, Erdgeschossarkade

Abb. 17
«Spiesshof», Renaissancebau, 1. Obergeschoss, Serliana

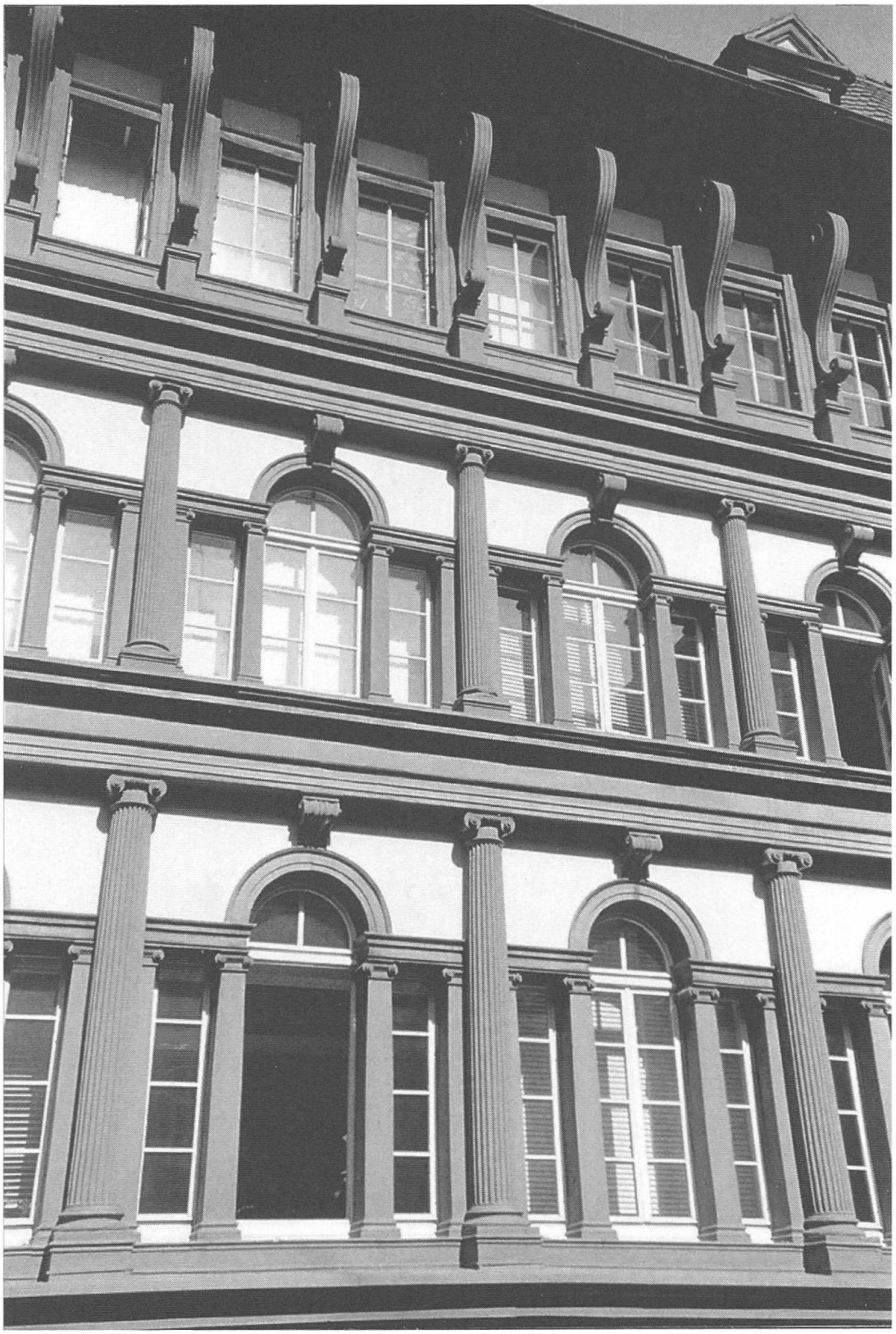


Abb. 18
«Spiesshof», Obergeschosse des Renaissancebaus

Abb. 19
«Spiesshof», Renaissancebau, 3. Obergeschoss, Fenster mit Volutenkonsolen

Abb. 20
«Spiesshof», Renaissancebau, 3. Obergeschoss, Volutenspange und Mauerecke

Abb. 21
«Spiesshof», Renaissancebau, 1. Obergeschoss, Pfeiler und Gewände der Serliana-Fenster

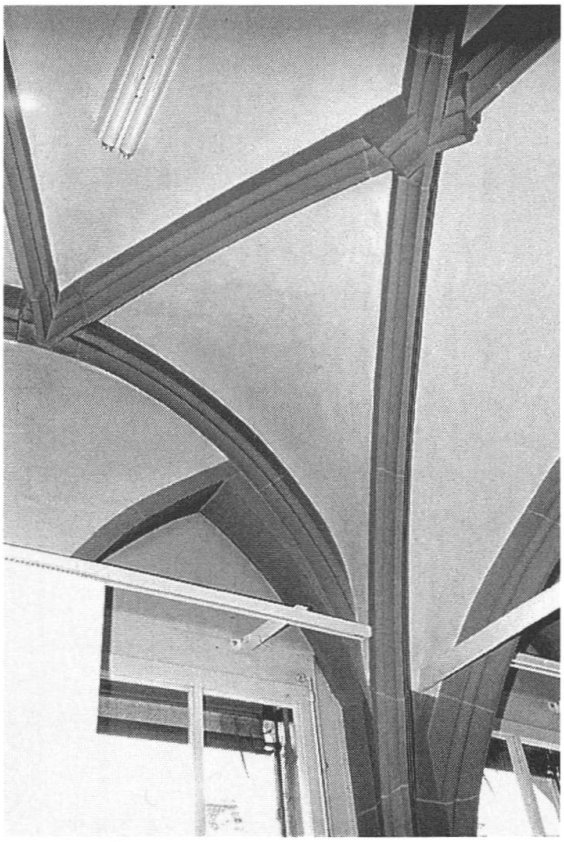


Abb. 22
«Spiesshof», Renaissancebau, Gewölbesaal (3. Obergeschoss), Schildbogen und Gewölbepfeiler

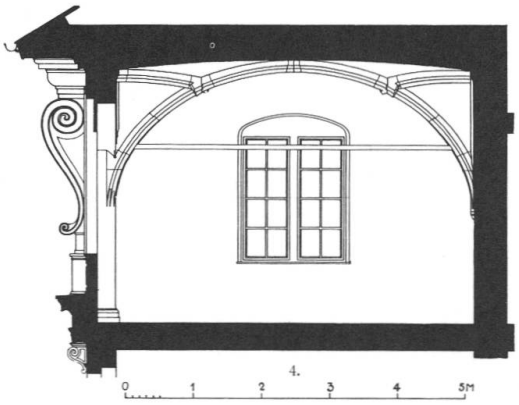


Abb. 23
«Spiesshof», Renaissancebau, Querschnitt durch das 3. Obergeschoss

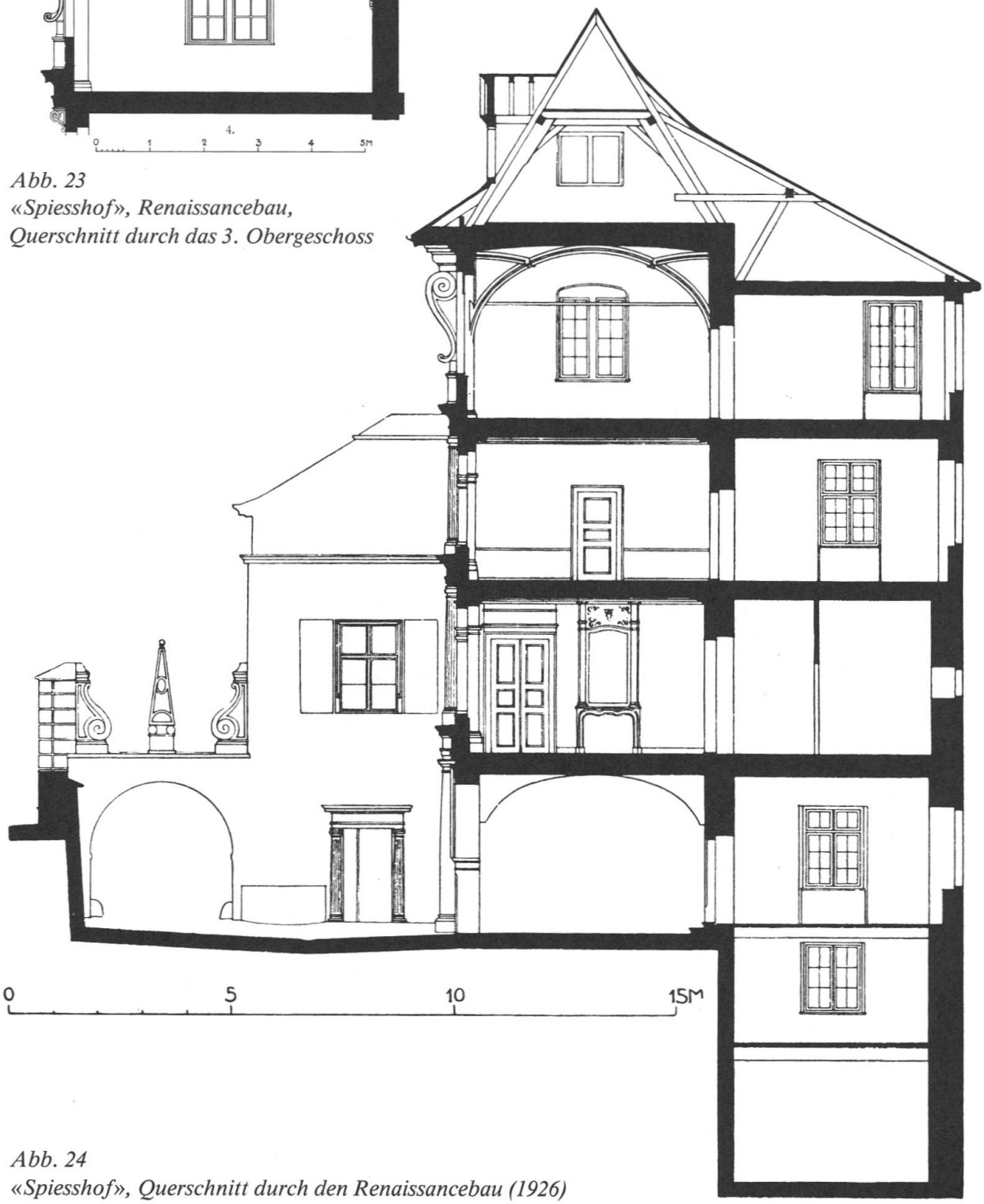


Abb. 24
«Spiesshof», Querschnitt durch den Renaissancebau (1926)

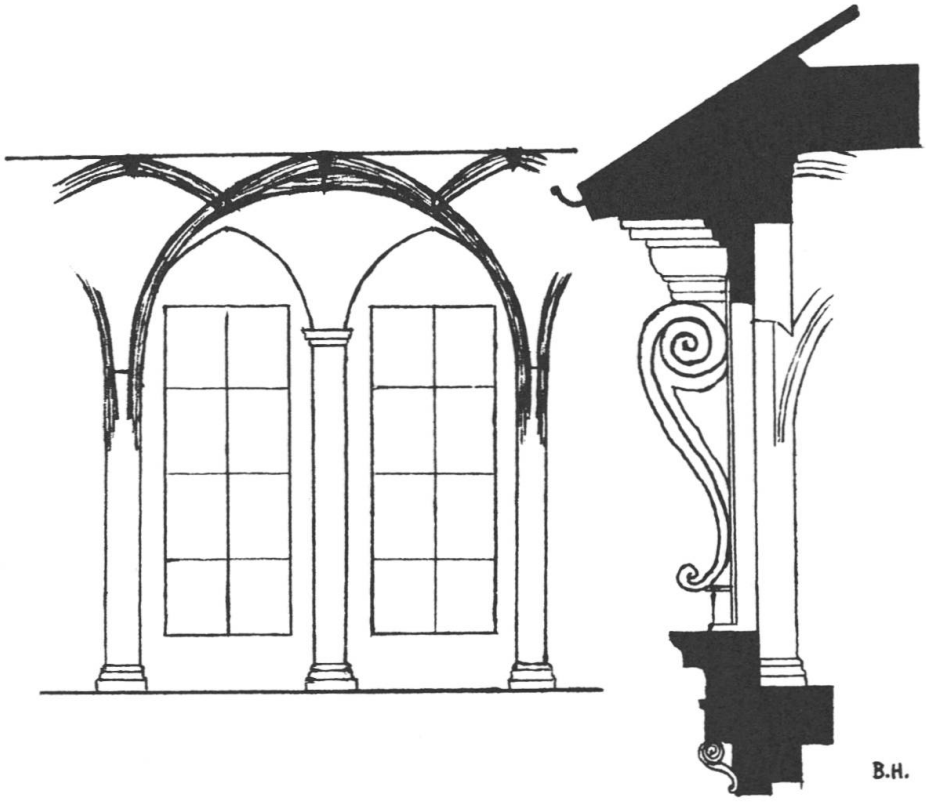


Abb. 25
«Spiesshof», Alternative für das 3. Obergeschoss ohne Fensterbrüstung

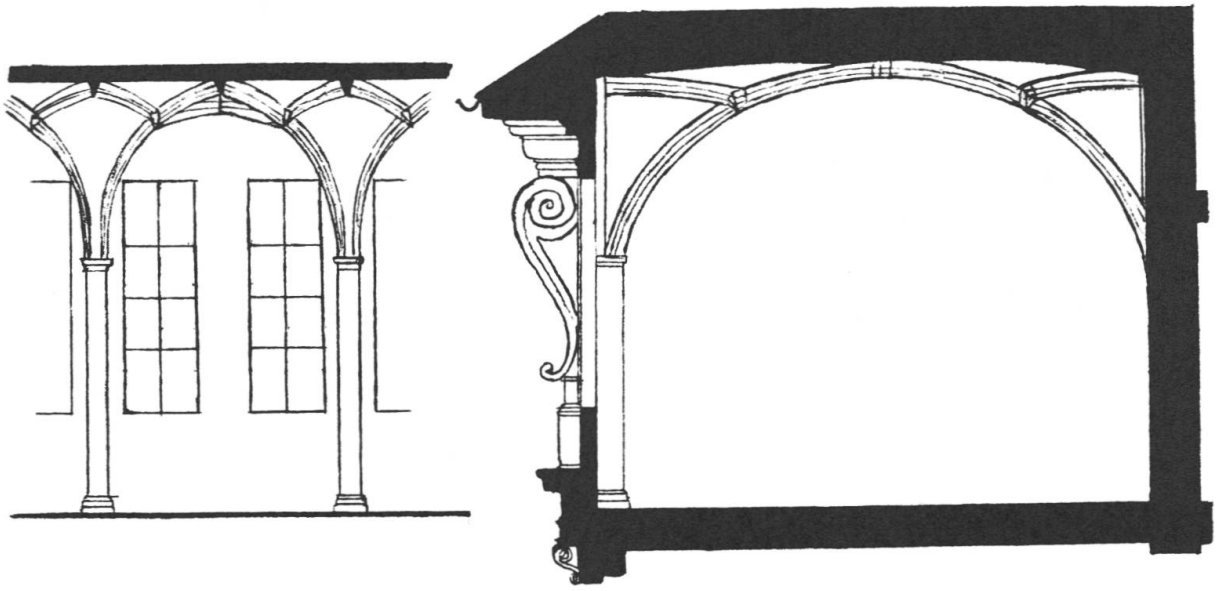
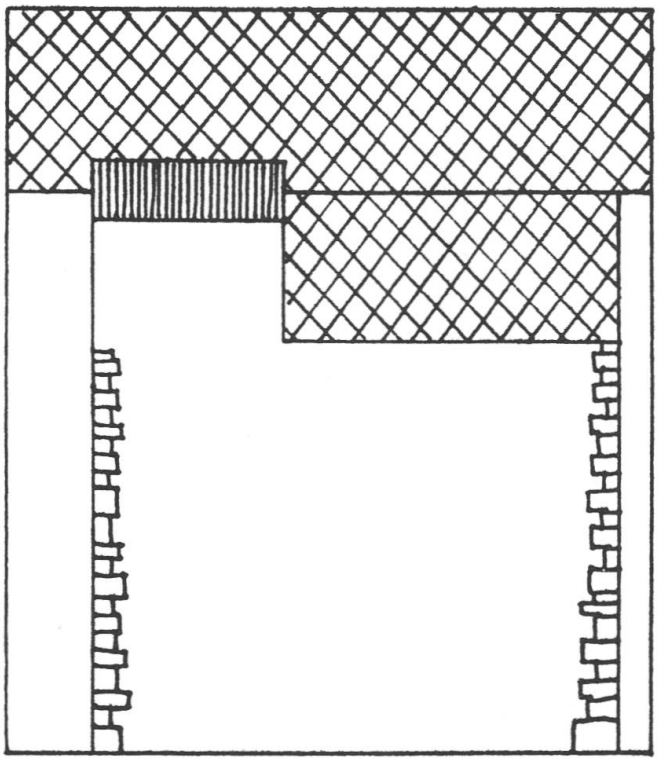
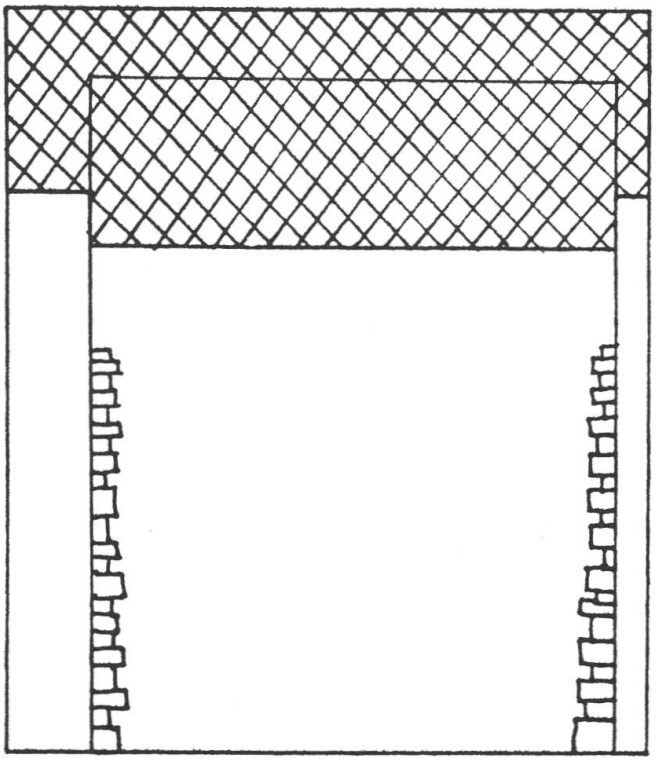


Abb. 26
«Spiesshof», Alternative für das 3. Obergeschoss ohne Zwischenpfeiler bei Erhöhung des Gewölbeansatzes



Irmi



Mentelin oder später

Abb. 27
«Spiesshof», rekonstruierte Ansicht des Renaissancebaus von hinten

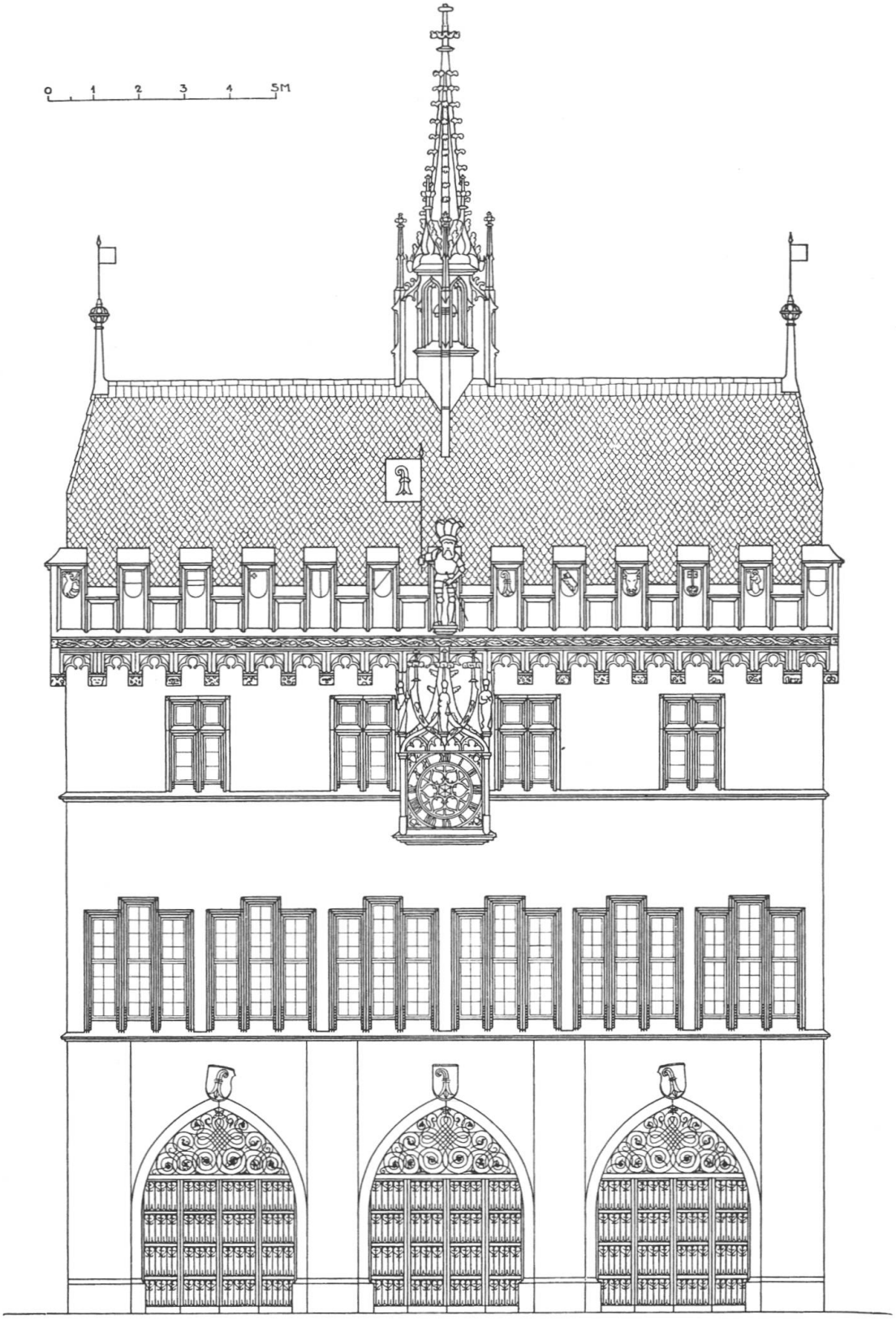


Abb. 28
Basler Rathaus, erbaut 1504–13, Fassadenriss

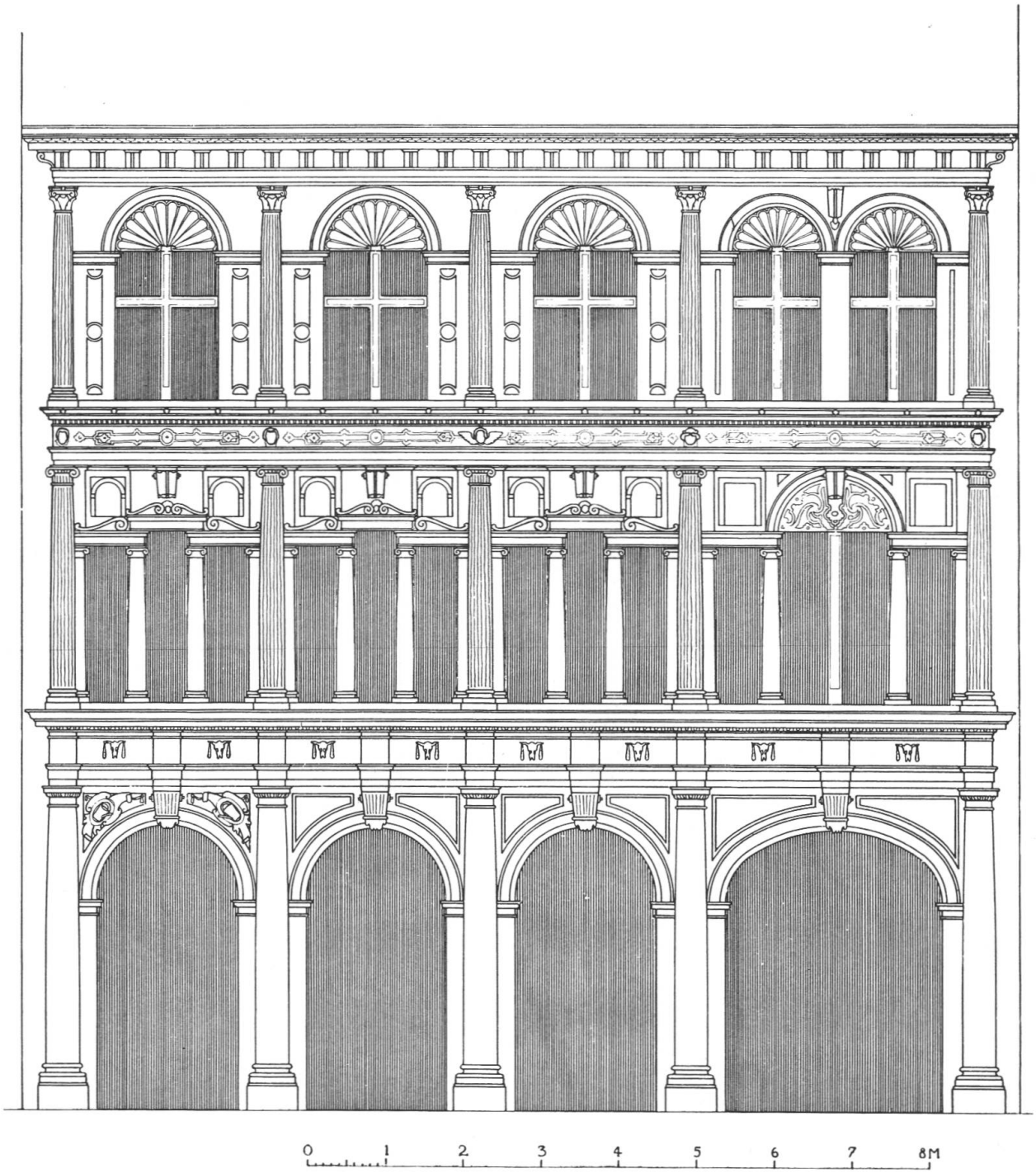


Abb. 29
Zunft zu Weinleuten («Geltenzunft»), Basel, erbaut um 1578, Fassadenriss

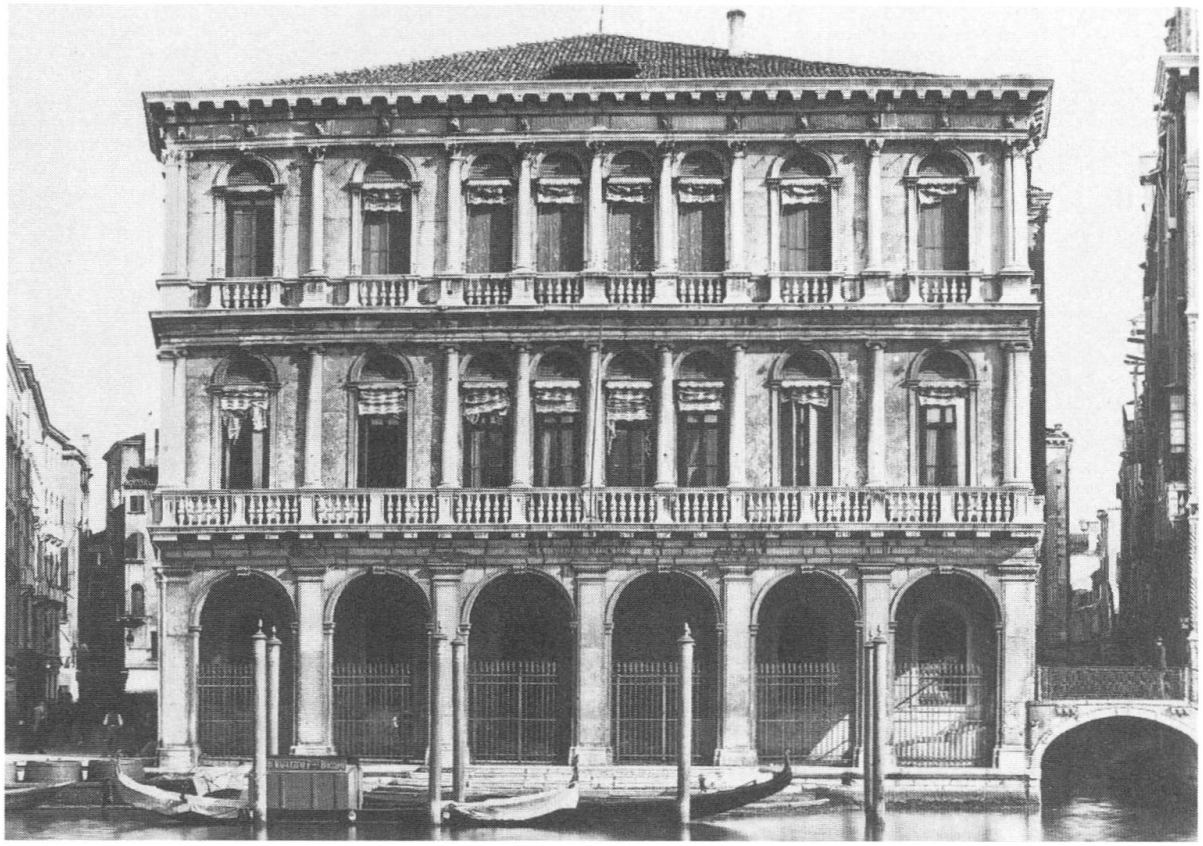


Abb. 30
Palazzo Dolfin (Manin), Venedig, Jacopo Sansovino, 1538 im Bau

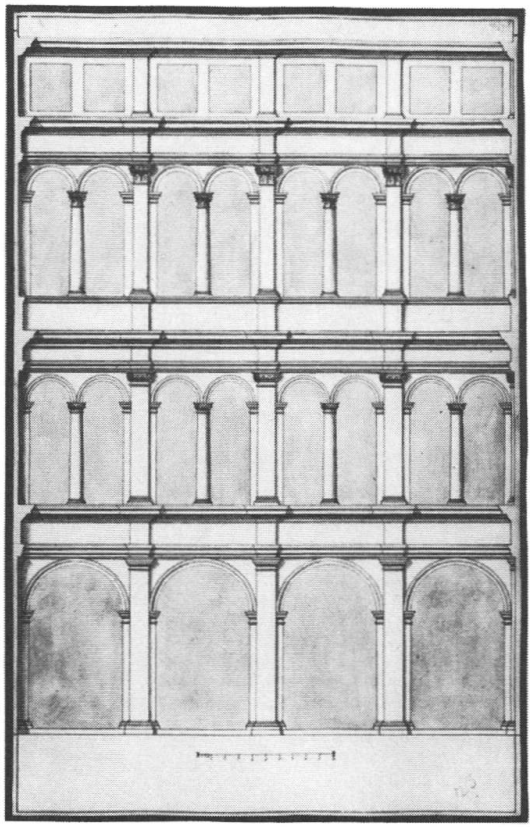


Abb. 31
Hof des Palazzo Dolfin, ursprünglicher Zustand nach einer Zeichnung des Antonio Visentini

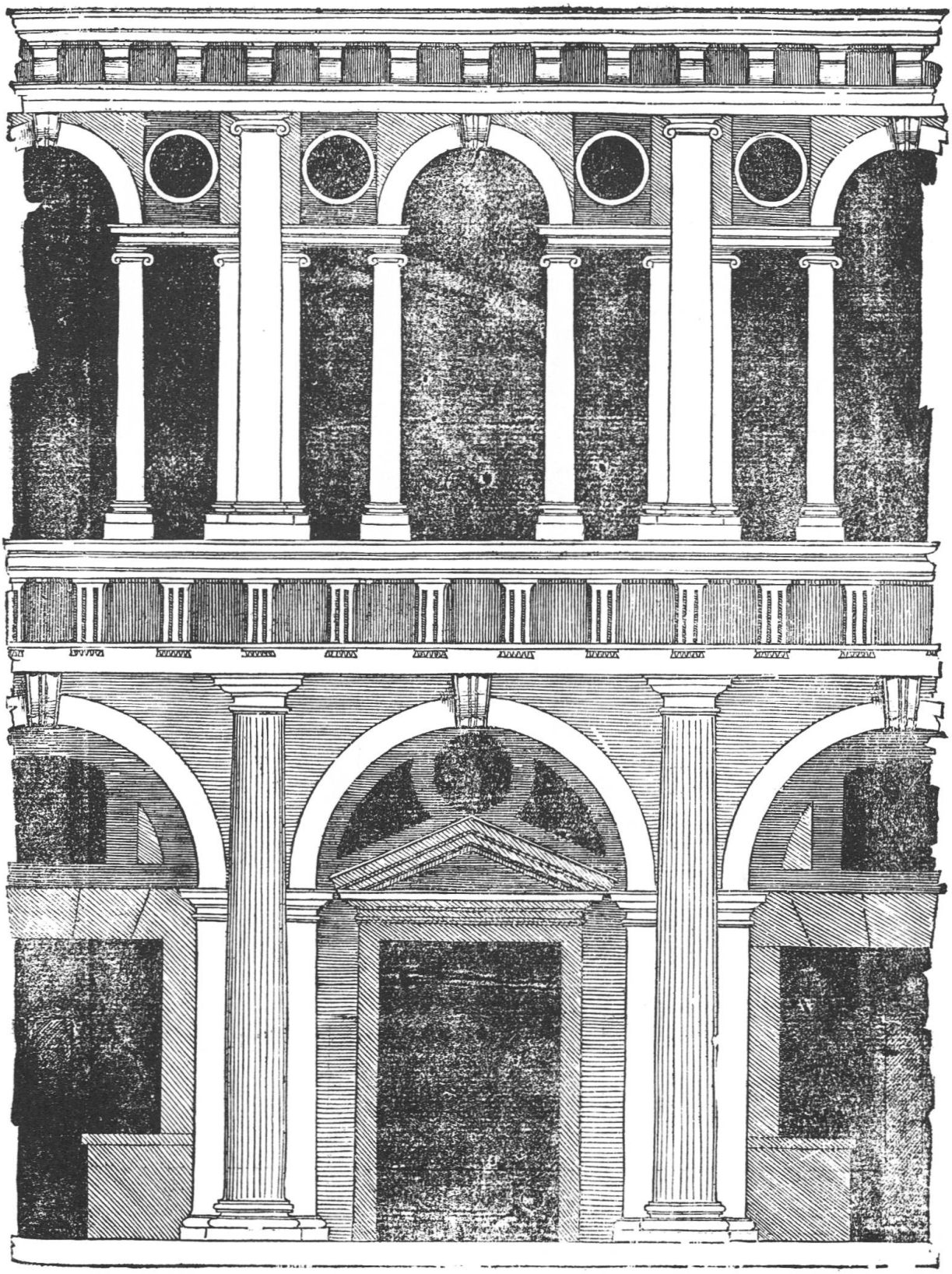


Abb. 32
Sebastiano Serlio, Entwurf mit Theatermotiv und Serliana

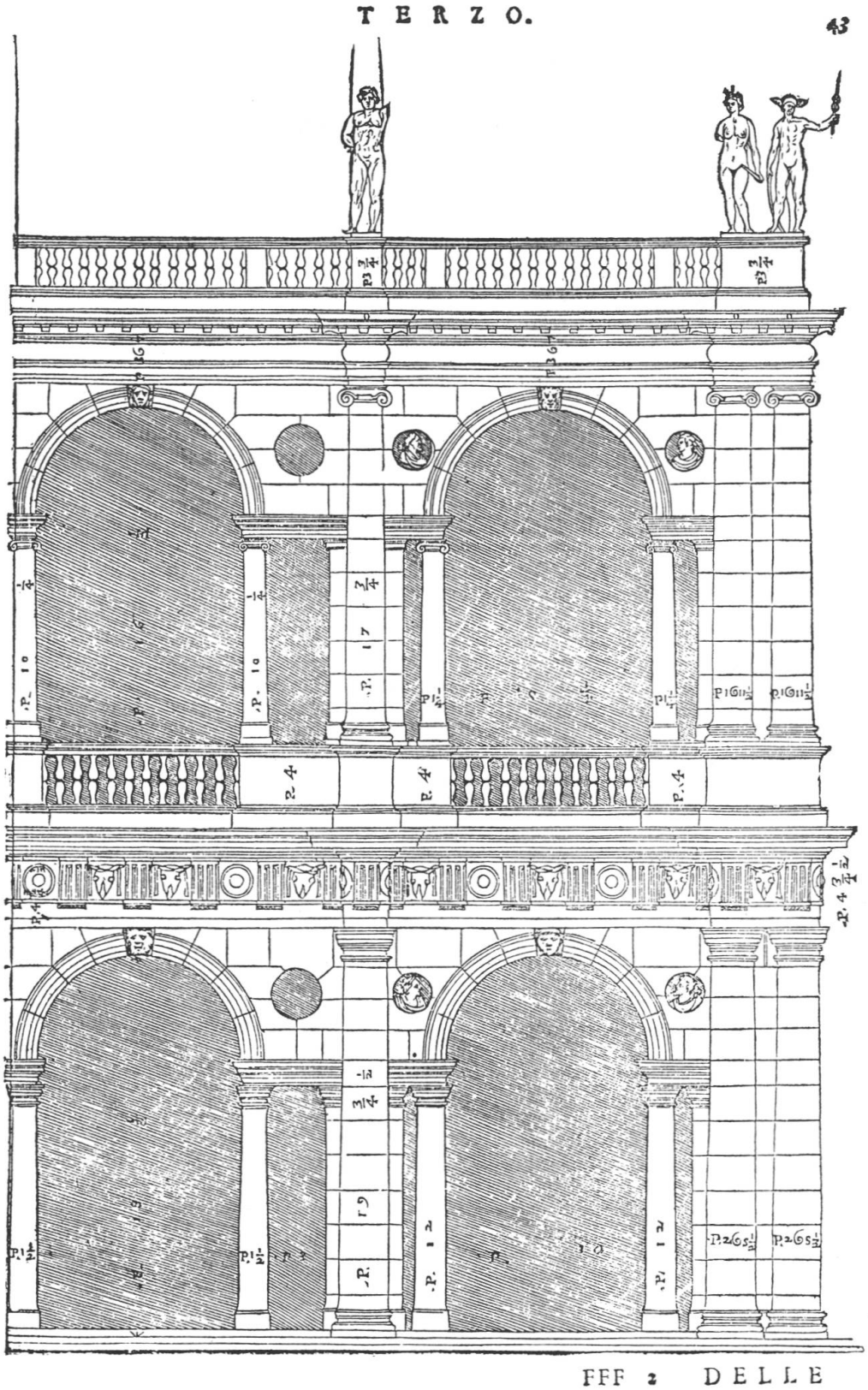


Abb. 33
Andrea Palladio, Palazzo della Ragione, Vicenza, Fassadenriss (Detail)

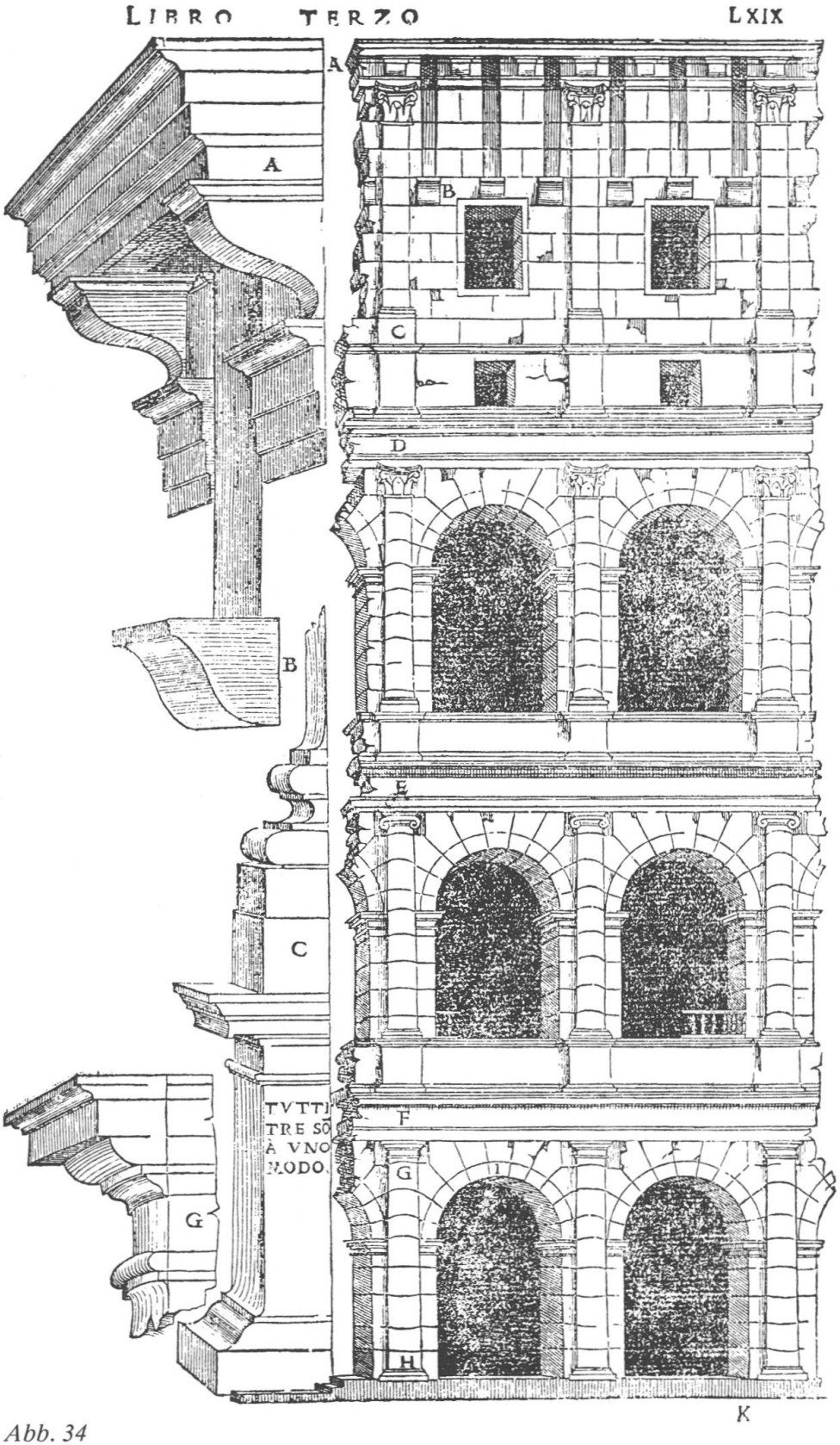


Abb. 34
Sebastiano Serlio, Aufriss des römischen Kolosseums

Abb. 35
«Spiesshof», Renaissancebau, Konsolenreihe des 3. Obergeschosses

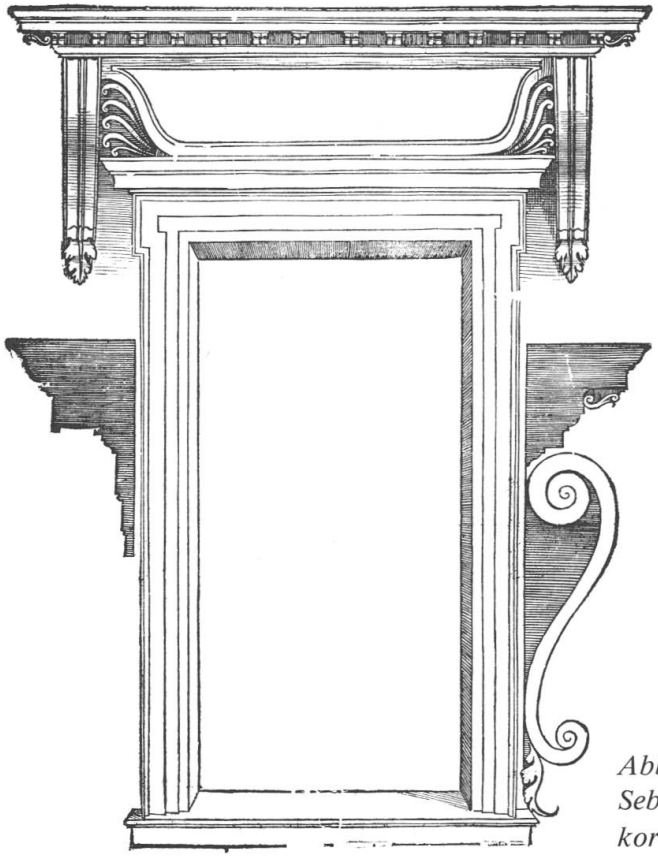


Abb. 36
Sebastiano Serlio, Entwurf für ein korinthisches Portal

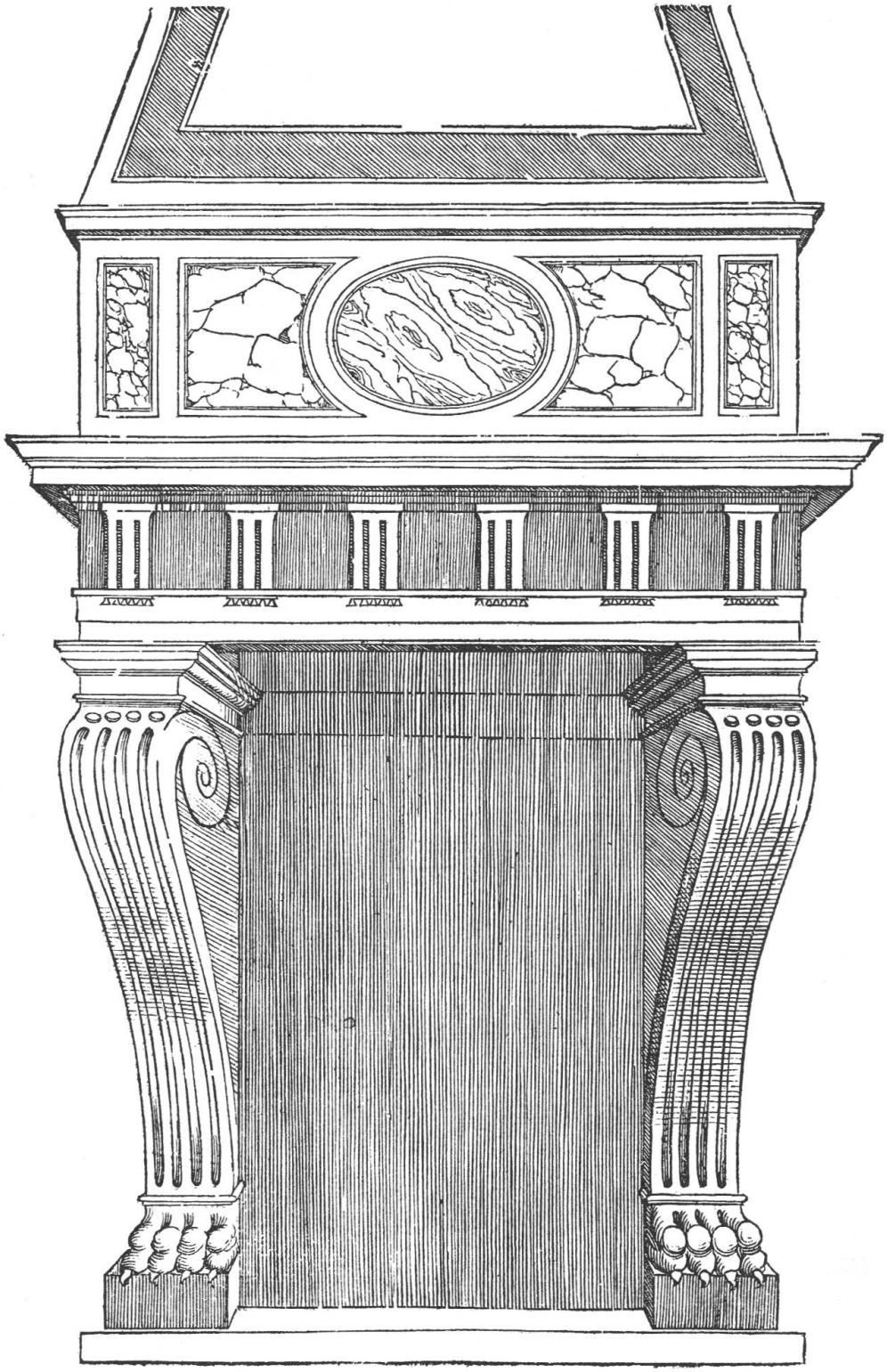


Abb. 37
Sebastiano Serlio, Entwurf für einen dorischen Kamin

Abb. 38
Berner Münster, Mittelschiffgewölbe, Daniel Heintz, 1573

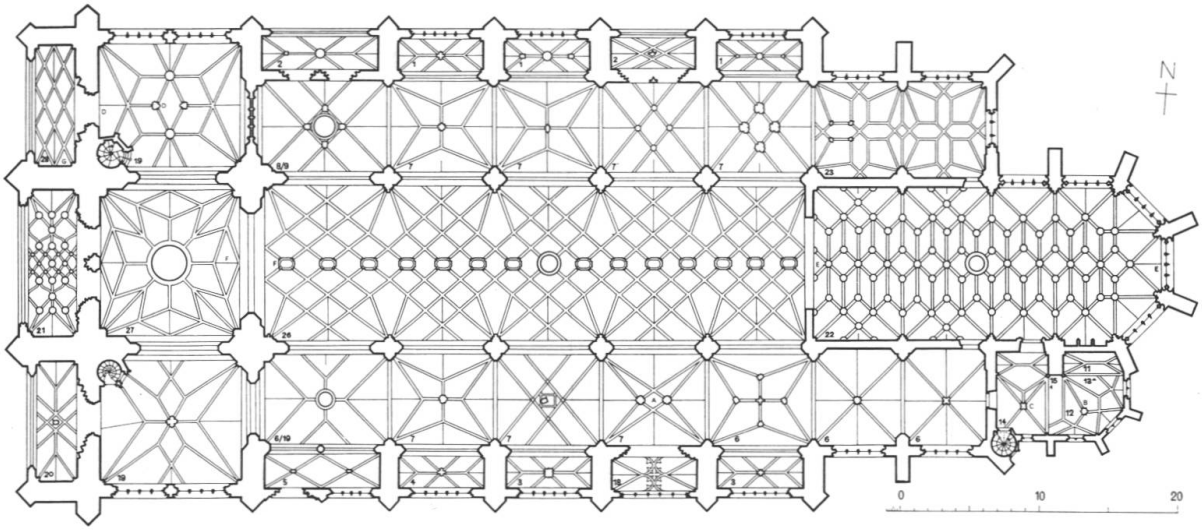


Abb. 39
Berner Münster, Grundriss

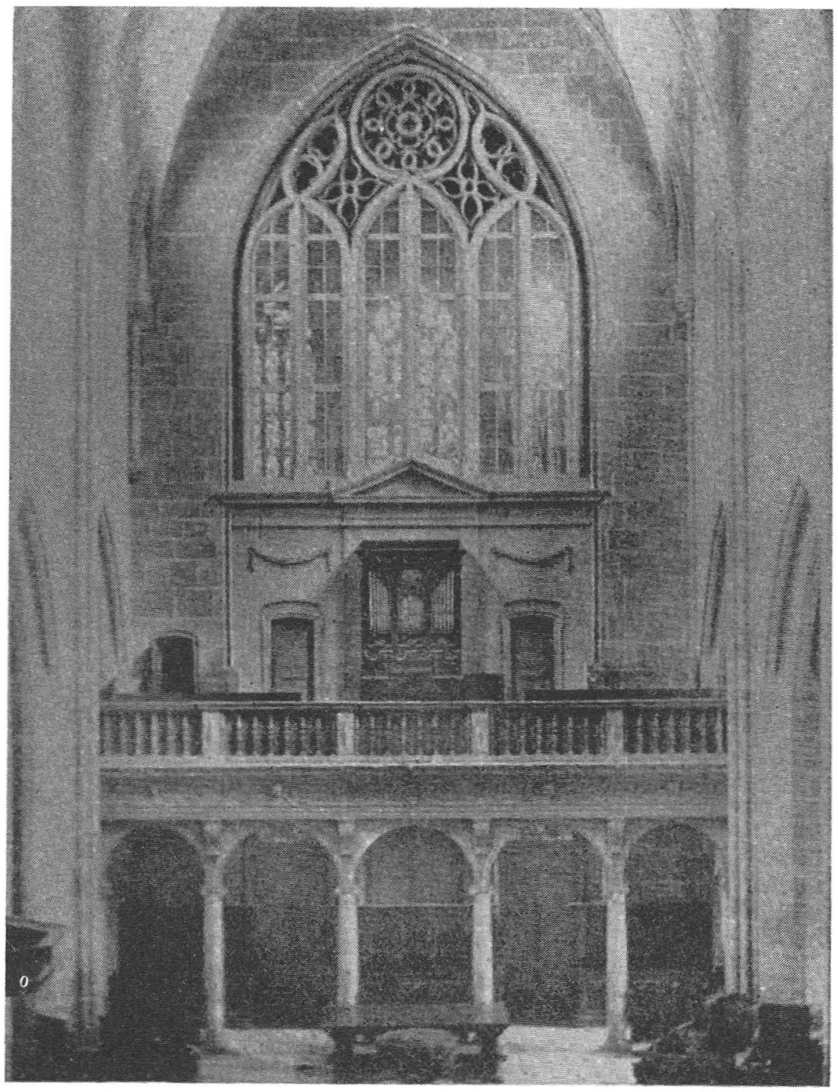


Abb. 40
Berner Münster,
ehemaliger Chorlettner,
Ansicht von Westen
(vor Januar 1856),
Daniel Heintz, 1574

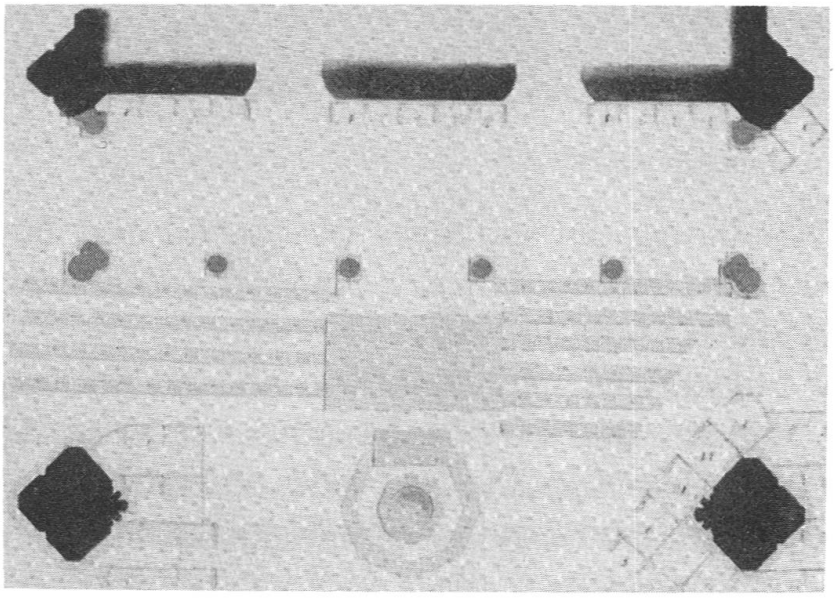


Abb. 41
Berner Münster,
ehemaliger Chorlettner,
Grundriss (1744/46)

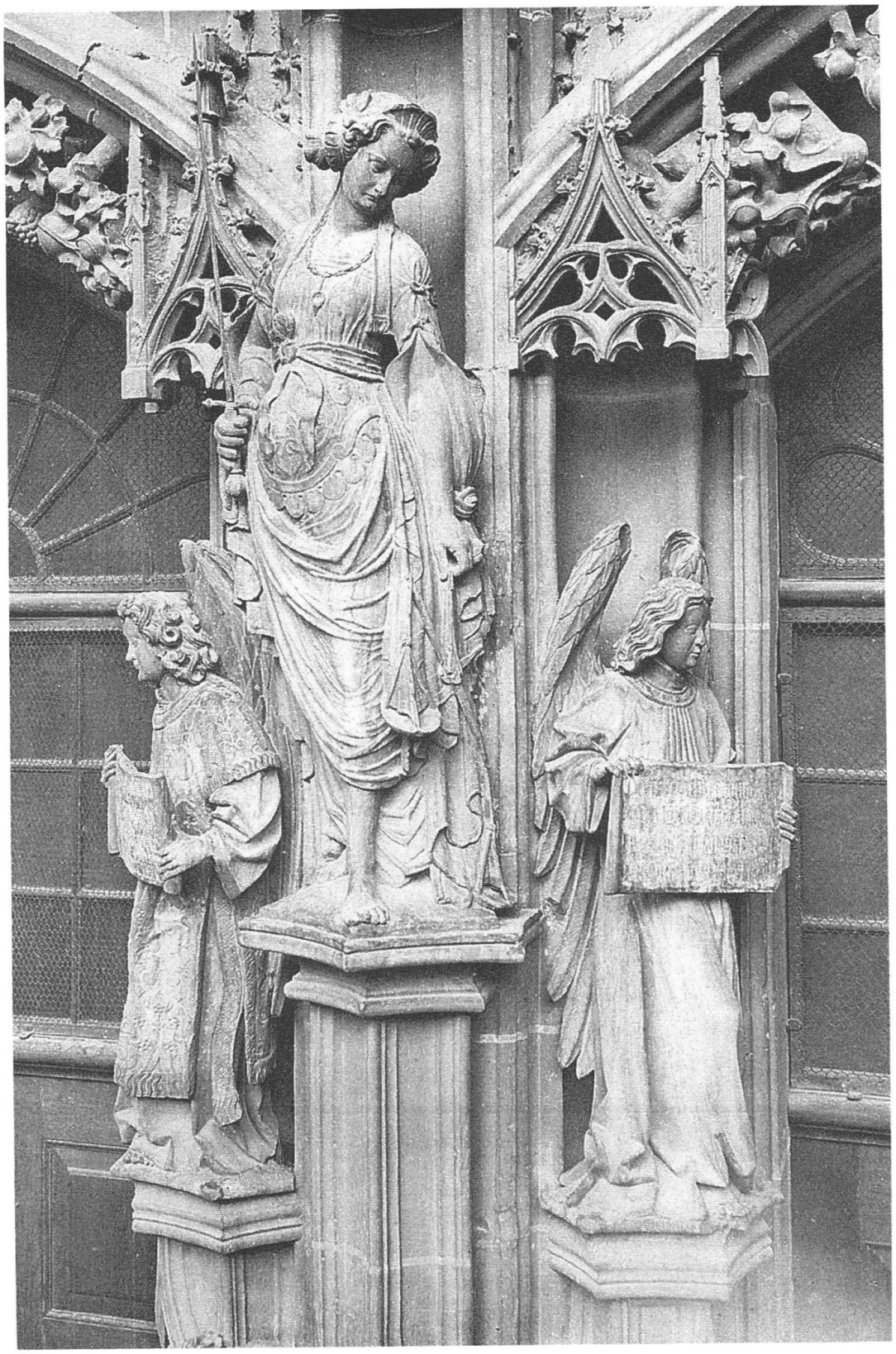


Abb. 42
Berner Münster, Trumeaufigur des Hauptportals, Daniel Heintz, 1575

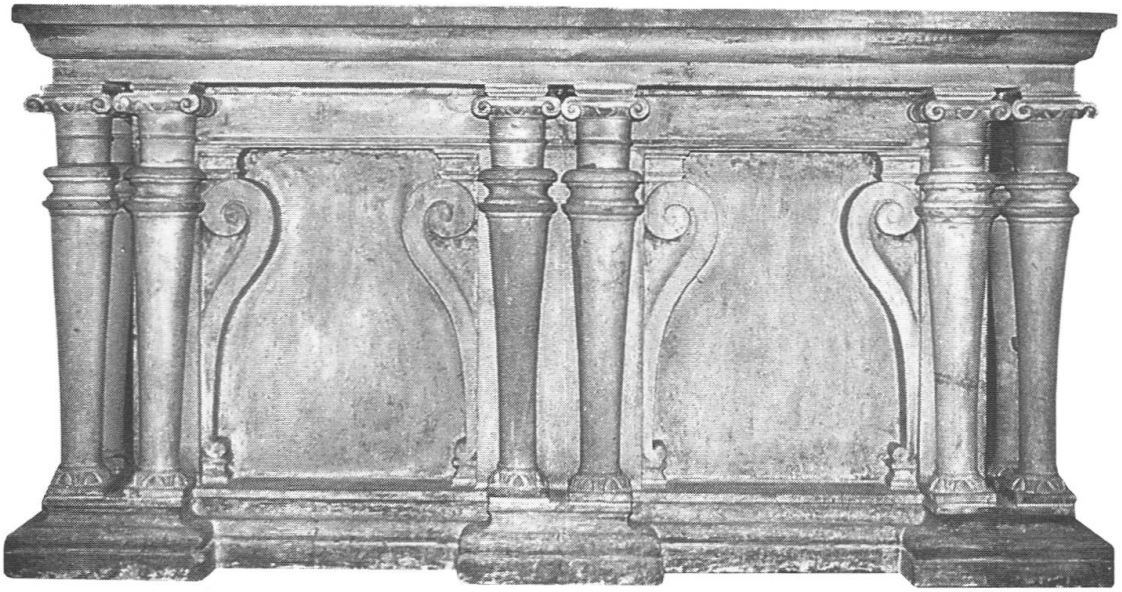


Abb. 43
Basler Münster, Abendmahlsaltar, Daniel Heintz, 1580

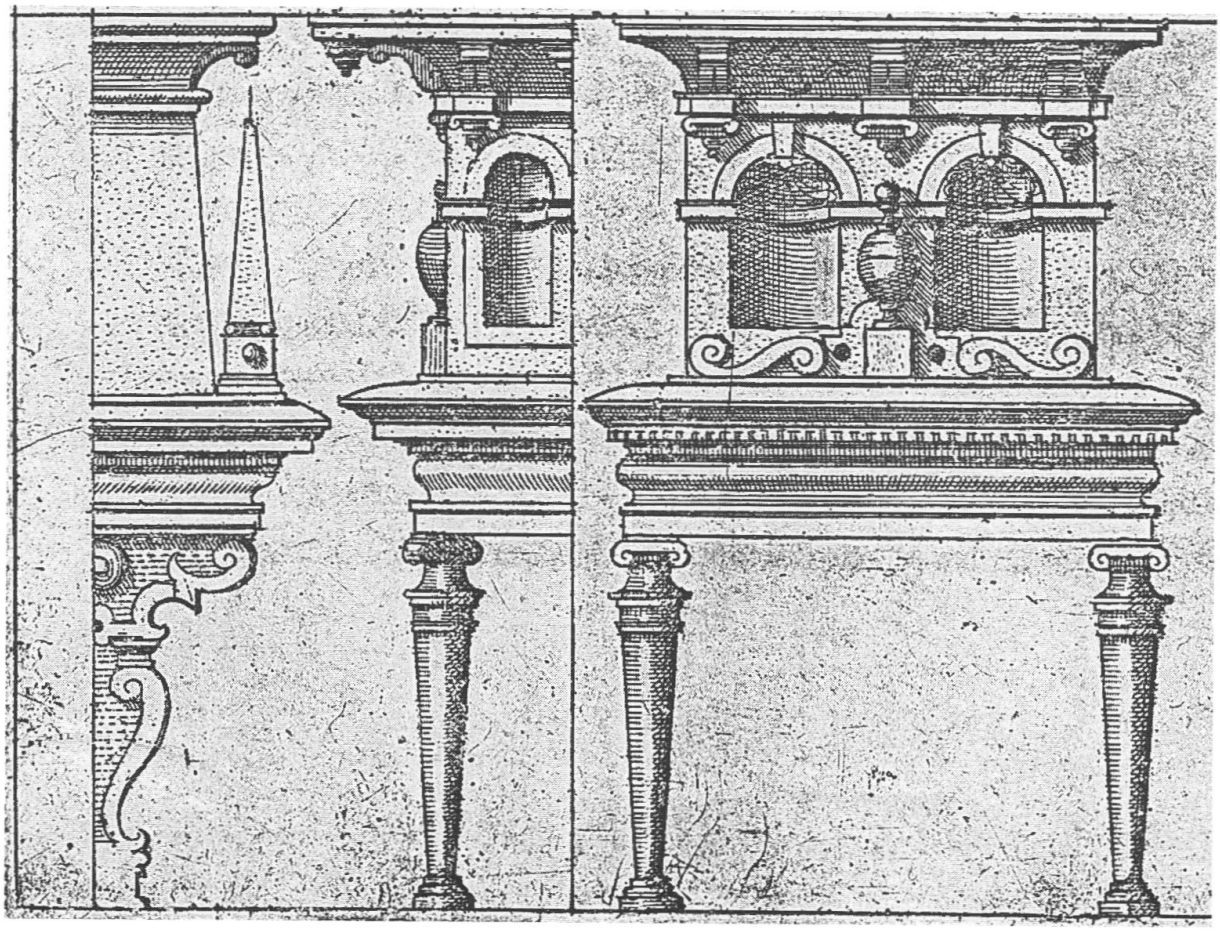


Abb. 44
Jan Vredeman de Vries, Architectura, fol. 16, Detail

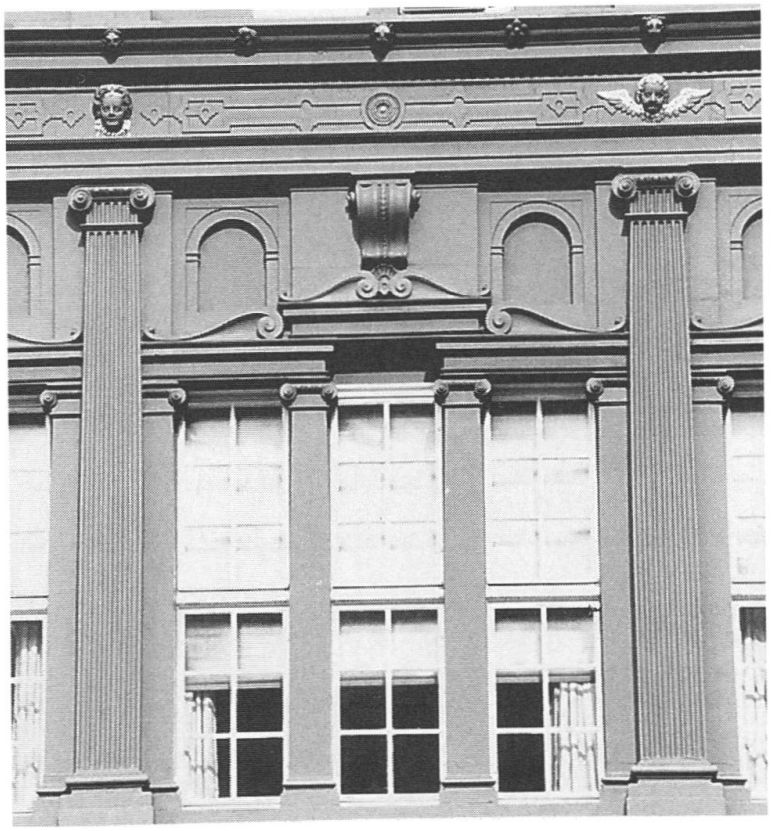


Abb. 45
«Geltenzunft», 1. Obergeschoss, Fenster

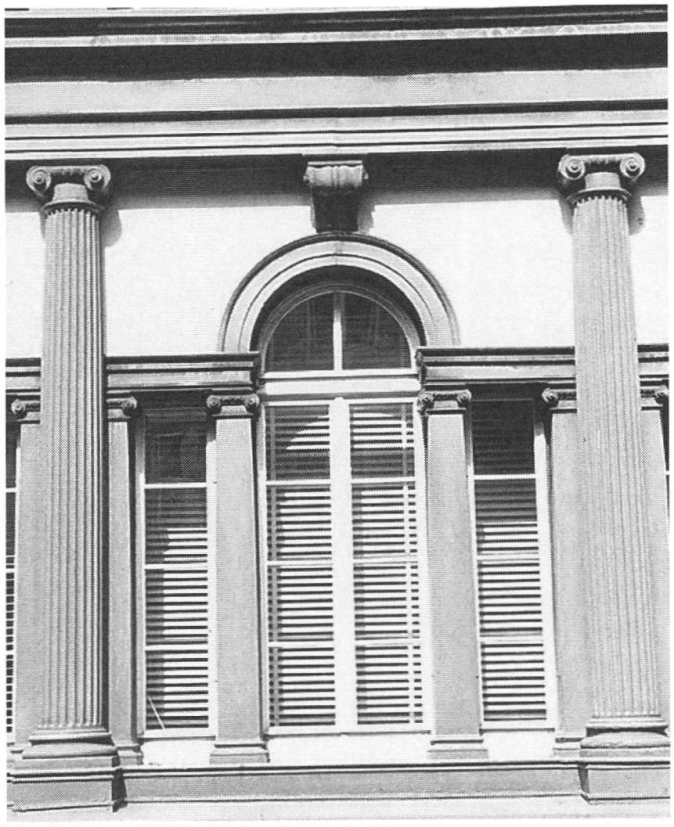


Abb. 46
«Spiesshof», Renaissancebau, 1. Obergeschoss, Fenster

Fachwortverzeichnis

Architrav – waagrecht liegender, auf Säulen ruhender Balken, der in der antiken Baukunst und von ihr inspirierten Baustilen den unteren Teil eines (→) Gebälkes bildet

Archivolte – bandartige Einfassung eines Rundbogens zwischen zwei Stützen

Arkade (Bogenstellung) – ein auf Pfeilern oder Säulen ruhender Bogen, oft eine fortlaufende Reihe von Bogenstellungen (Arkatur)

Attika – niedriger Aufbau oberhalb des Haupt- oder Kranzgesimses (→ Gesims) eines Bauwerkes, bei Schloss- und Wohnbauten gelegentlich als Geschoss ausgebildet

Balustrade – ein durchbrochenes Geländer an Treppen, Balkonen usw., dessen einzelne Stützglieder (Baluster) aus einem stark profilierten Schaft mit rundem oder polygonalem Querschnitt bestehen

Basis (Plinthe) – der ausladende Fuss einer Säule oder eines Pfeilers, bestehend aus einer quadratischen Platte und ggf. ringförmigen Wülsten und Kehlen

Beschlagwerk – in der nordalpinen Renaissancekunst bevorzugtes Ornament, bestehend aus Bändern und Leisten im flachen Relief, häufig mit angedeuteten Nagel- und Nietköpfen, das die Erscheinung von Metallbeschlägen nachahmt

Bifore (Zwillingsfenster) – zweibogiges, durch eine Zwischensäule geteiltes Fenster

Blendbogen – ein der geschlossenen Wand vorgeblendeter Bogen (oder Bogenreihe), der meist zur Gliederung der Wandfläche dient

Bogenstellung → Arkade

Brüstung – waagrechte Sicherung von Emporen, Balkonen, heruntergezogenen Fenstern u. dgl.

Corinthia – Sonderform der (→) jonischen Ordnung, die sich von dieser vor allem durch die Form ihres (→) Kapitells unterscheidet. Das korinthische Kapitell besteht aus einem Blattkelch, der durch zwei versetzte Reihen von jeweils acht Akanthusblättern gebildet wird. Aus dem Blattkranz entwickeln sich acht (→) Volutenpaare, die in der Mitte und an den Ecken der vier Ansichtsflächen angeordnet sind. Auf den Voluten ruht die quadratische Deckplatte (Abakus), in deren Seitenmitte je eine Blume sitzt

Deckplatte → Dorica

Dorica – griechische Säulenordnung, die ihren Namen vom Tempelbau der Dorer nimmt. Die basenlosen (→) Säulen der klassischen Dorica sind (→) kanneliert und nach oben verjüngt. Am oberen Ende des (→) Säulenschaftes befindet sich das (→) Kapitell, das sich aus dem ausladenden (→) Echinus und der quadratischen Deckplatte (Abakus) zusammenstellt. Das waagrecht darüber liegende (→) Gebälk besteht aus (→) Architrav, (→) Fries und (→) Gesims

Echinus – der wulstartige, ausladende Teil eines (→) dorischen (→) Kapitells, der zwischen der Deckplatte und dem (→) Säulenschaft vermittelt

Eckquaderung – die Gestaltung einer oder mehrerer Ecken am Äusseren eines Baus mit im Verband rechtwinklig zueinander versetzten Quadersteinen, meist als Kontrast zum verputzten Mauerwerk der Aussenwände

Faszien – drei von unten nach oben leicht vorspringende Profilstreifen, die den (→) Architrav der (→) jonischen und (→) korinthischen Ordnung waagrecht gliedern

Flachtonne → Tonnengewölbe

Fries – ununterbrochener, waagrecht verlaufender, meist ornamentierter Streifen mit glattem Grund, der eine Wandfläche unterteilt. Beim klassischen (→) Gebälk liegt die Frieszone zwischen (→) Architrav und (→) Gesims

Gaube (Dachhäuschen) – stehendes Dachfenster mit senkrechter Fensterfläche, senkrechten Sei-

tenwänden und eigenem Dach, das zur Beleuchtung und -lüftung des Dachraums bzw. zur Erweiterung der Wohnfläche dient

Gebälk – bei antiken (→) Säulenordnungen die Gesamtheit von (→) Architrav, (→) Fries und (→) Gesims, das als waagrechte Balkenzone auf Säulen ruht

Gesims – ein horizontal verlaufendes, plastisches Gliederungselement, das zur Unterteilung von Innen- oder Aussenwänden dient. Das weit ausladende, reiche Kranzgesims, das vornehmlich im Tempel- und Palastbau verwendet wird, bildet den Abschluss der Fassade unter der Dachzone

Gewölbe – krummflächiger oberer Abschluss eines Raumes, in der Regel aus Steinen bestehend, die sich zwischen Widerlagern verspannen

Gratgewölbe (Kreuzgewölbe, Kreuzgratgewölbe) – eine Gewölbeform, bei der sich zwei gleich hohe (→) Tonnengewölbe überschneiden und kreuzförmige Schnittkanten, oder Grate, bilden. Jedes Gewölbefeld (Joch) besteht somit aus vier Gewölbekappen mit im Grundriss diagonal verlaufenden Graten. Sind die Grate mit (→) Rippen besetzt, so spricht man vom Kreuzrippengewölbe

Halbsäule – eine Säule mit halbkreisförmigem Durchschnitt, deren gerade Schnittseite einer Mauer- oder Pfeilerfläche vorgeblendet ist

Hermenpilaster – ein sich nach unten verjüngender (→) Pilaster, der oben mit einer Figur oder (→) Kapitell abschliesst

Interkolumnium – der Abstand zwischen zwei Stützen einer (→) Arkade

Jonica – griechische (→) Säulenordnung, die von den in Attika siedelnden Joniern entwickelt wurde. Die (→) Säule der klassischen jonischen Ordnung besteht aus (→) Basis, kanneliertem (→) Schaft und jonischem (→) Kapitell. Typisches Merkmal des Kapitells sind die grossen Eckvoluten, die über einem mit Eierstab verzierten Wulstkörper miteinander verbunden sind. Den oberen Abschluss bildet die profilierte Deckplatte (Abakus)

Kanneluren – senkrechte, konkave Rillen am (→) Schaft einer (→) Säule oder eines Pfeilers, entweder mit wellenförmigen Kanten oder durch Stege voneinander getrennt

Kantenschlag (Randschlag) – sorgfältig bearbeitete Sichtkanten eines Quadersteines, dessen Fläche bis auf diesen schmalen Rand grob zugerichtet bleibt

Kapitell – ausladendes, oft verziertes Kopfstück einer (→) Säule

Kassettendecke – eine Decke aus Holz oder Stein, die vertiefte Felder zwischen den stärkeren tragenden Elementen aufweist; meist sind die einzelnen Kassetten mit Zierleisten gerahmt und mit Rosetten oder anderer Ornamentierung geschmückt

Kehle (Hohlkehle) – konkaves Zierprofil

Kolossalordnung – eine Säulen- oder Pilasterordnung, die sich über mehr als ein Stockwerk einer Fassade erstreckt

Konsole – vorspringendes Tragelement

Korbbogen – eine im Vergleich zum Halbkreisbogen gedrückte Bogenform, deren ellipsenähnliche Form keine reine Ellipse darstellt, sondern aus Kreisbogenstücken mit unterschiedlichen Radien zusammengesetzt ist. Der Korbbogen ist am besten zu erkennen durch den etwas steilen Verlauf des Bogenanfangs, der zum Scheitel hin zunehmend flacher wird

Korinthia → Corinthia

Kreuzgewölbe → Gratgewölbe

Laibung (Gewände) – die seitliche Schnittfläche einer Maueröffnung im Inneren eines Raumes bei Portalen, Fenstern u. dgl.

Lisene – vor einer Mauerfläche schwach vortretender, vertikaler Streifen ohne (→) Basis und (→) Kapitell, der hauptsächlich zur Gliederung einer Fassade verwendet wird

Mezzanin (Entresol) – Halb- oder Zwischengeschoss

Netzgewölbe – eine komplexe Form des Rippengewölbes, bei dem die sich an mehreren Stellen überkreuzenden (→) Rippen parallel oder (zu den Stützen hin) gabelförmig angeordnet sind, so dass Rauten, Rechtecke oder Quadrate entstehen, die ein netzartiges Muster bilden

Ordnung → Säulenordnung

Pilaster (Wandpfeiler) – vor einer Mauerfläche schwach vortretender, vertikaler Streifen mit (→) Basis und (→) Kapitell, der den Eindruck eines in die Wand gestellten (oder aus der Wand heraustretenden) Pfeilers erweckt

Postament (Piedestal) – meist hochrechteckiger Sockel, auf dem eine Stütze oder Statue steht

Profil – Silhouettenverlauf eines Bauelementes (z.B. Fenster- oder Portalrahmen, Gesims, Säulenbasis) bzw. dessen Querschnitt, gekennzeichnet durch Begriffe wie Vor- und Rücksprung, Abstufung, (→) Wulst (Stab), (→) Kehle usw.

Pultdach – eine Dachform, die aus einer schräg ansteigenden Fläche besteht

Rippe – verstärkender, skelettartig gebildeter Konstruktionsteil eines (→) Gewölbes, das mit nichttragenden Flächen ausgefüllt wird. In der Spätgotik können die Rippen rein dekorativ unter eine tragende Gewölbeschale gesetzt werden

Rollwerk – eine dem (→) Beschlagwerk verwandte Dekorationsform, die sich aus verschlungenen und aufgerollten Bandformen zusammensetzt

Rustika – Mauerwerk aus unregelmässig gehauenen Steinen, die oft als Quader mit stark bossierter Vorderseite zugehauen werden, um einen wehrhaften Eindruck zu vermitteln

Sala – italienische Bezeichnung für einen Saalraum in einem Palast oder Schloss

Satteldach (Giebeldach) – eine Dachform, die aus zwei gegen einen gemeinsamen First ansteigenden Flächen besteht

Säule – ein Stützglied mit kreisförmigem Grundriss, das sich nach oben verjüngt und gewöhnlich in (→) Basis, (→) Schaft und (→) Kapitell gegliedert ist

Säulenordnungen – verschieden proportionierte und gestaltete Typen von (→) Säulen und (→) Gebälken. Aus der klassischen Baukunst gingen drei kanonische Formen hervor, die dorische, jonische und korinthische Ordnung. In der römischen, und später in der neuzeitlichen Baukunst erfuhren die griechischen Ordnungen zahlreiche Abwandlungen, blieben aber in ihren Hauptmerkmalen gut erkennbar. Siehe auch (→) Dorica, (→) Jonica, (→) Corinthia, (→) Toskana

Schaft – Vertikalelement einer (→) Säule zwischen (→) Basis und (→) Kapitell. Der Säulenschaft kann aus einem monolithen Steinstück oder aus zusammengesetzten Trommeln bestehen

Schildbogen – ein Bogen, der an der Nahtstelle zwischen einem (→) Gewölbe und einer Wand steht

Schlussstein – 1: Stein im Scheitelpunkt eines Bogens bzw. einer (→) Archivolte. 2: Stein am Hauptknotenpunkt der (→) Rippen eines (→) Gewölbes

Segmentbogen (Flachbogen, Stichbogen) – eine Bogenform, deren Kontur aus einem Segment eines Halbkreises gebildet wird

Serliana (Palladio-Motiv) – eine Konstruktionsform, bei der zwei Säulen einen mittleren, breiten Bogen tragen und ihn von zwei schmäleren, hochrechteckigen Seitenöffnungen trennen. Die Säulen tragen Bruchstücke eines (→) Gebälks, das die seitlichen Öffnungen waagrecht abschliesst und auf dem die (→) Bogenarchivolte aufliegt

Staffelfenster – eine gotische Fensterform, die aus einer dreiteiligen Fenstergruppe mit hochrechteckigen Öffnungen besteht, deren mittlere Öffnung höher als die seitlichen ist. Mehrteilige und gruppierte Staffelfenster kommen auch häufig vor

Stichkappe – eine quer zum Hauptgewölbe verlaufende Gewölbekappe, die meist zwischen einem seitlichen Fenster und dem Hauptgewölbe vermittelt, wenn das Fenster in die Gewölbezone einschneidet

Superposition – die Übereinanderstellung der drei klassischen (→) Säulenordnungen in der aufgrund ihrer jeweiligen Stärke festgelegten Reihenfolge dorisch (unten), jonisch (mitte), korinthisch (oben)

Tonnengewölbe – ein einfaches, tunnelartiges (→) Gewölbe mit halbkreisförmigem Querschnitt. Bildet der Querschnitt des Gewölbes einen (→) Segmentbogen, so spricht man von einer Flachtonne

Torus – ringförmiger, ausladender (→) Wulst einer Säulenbasis (→ Basis)

Toskana – eine von den Römern entwickelte (→) Säulenordnung, die der (→) dorischen Ordnung

ähnelt. Im Gegensatz zu ihr stehen die Säulen auf Basen und haben oft keine Kanneluren. Ein Halsring befindet sich am oberen Ende des glatten (→) Säulenschaftes

Traufe - der untere, waagrechte Rand einer geneigten Dachfläche, über den das Regenwasser abfliesst

traufständig - Bezeichnung für ein Dach, dessen (→) Traufe parallel zur Strasse liegt (≠ giebelständig)

Verkröpfung - vorspringender Teil eines ansonsten gerade verlaufenden Gebälkes, Gesimses u. dgl.

Volute - Zierelement, das einer Schneckenform ähnelt

Wulst (Stab) - Rundprofil

Zwickel - Mauersegment, das über der Stütze (bzw. zwischen den Bogenscheiteln) zweier aneinandergereihter (→) Arkaden zum Vorschein kommt

Literatur: Hans Koepf, *Bildwörterbuch der Architektur,* Stuttgart 1985

Architekturtheoretische Druckquellen

Blum, Hans, *Ein kunstreych Buoch von allerley antiquiteten/so zuom verstand der fünff Seulen der Architectur gehörend,* Zürich (Froschower) o.J. [Universitätsbibliothek Freiburg i.Br.].

Ducerceau, Jacques Androuet, *Les Trois Livres d'architecture,* Paris 1559, 1561, 1582 [Nachdruck: Ridgewood, N.J. 1965].

– , *Le premier volume des plus excellents Bastiments de France,* Paris 1576 [Nachdruck: Westmead usw. 1972].

Merian, Matthaeus, *Topographia Germaniae, XVI,* Frankfurt a.M. 1654 [Nachdruck: Kassel/Basel 1960].

Palladio, Andrea, *I quattro libri dell'architettura . . .,* Venedig (Dominico de' Franceschi) 1570 [Nachdruck: Mailand 1980].

Ryff, Walter Hermann [Gualtherum H. Rivium], *Baukunst Oder Architectur . . . zu rechtem Verstandt der Lehr Vitruvii . . .,* Basel (S. Henricpetri) 1582 [Universitätsbibliothek Basel].

Serlio, Sebastiano, *Il terzo libro . . ., nel qual si figurano, e descrivono le antiquita di Roma . . .,* Venedig (F. Rampazetto & M. Sessa) 1560 [Museum für Gestaltung Basel, Bibliothek, Sammlung Architekturtheoretiker].

– , *Regole generali di architettura . . ., sopra le cinque maniere de gli edifici . . .,* Venedig (P. Nicolini da Sabbio & M. Sessa), 1551 [Universitätsbibliothek Basel].

– , *Von der Architectur fünff Bücher . . . Jetzundt zum ersten auß dem Italiänischen und Niderländischen . . . in die gemeine hochteutsche Sprache . . . übergesetzt,* Basel (Ludwig König) 1609 [Universitätsbibliothek Basel].

– , *The Five Books of Architecture, London* (R. Peake) 1611 [Nachdruck: New York, NY 1982].

Vitruvius, *Zehn Bücher von der Architektur . . . Erstmals verteutscht unnd in Truck verordnet durch Gualtherum H. Rivium,* Basel (Henricpetri) 1575 [Universitätsbibliothek Basel].

de Vries, Jan Vredeman, *Architectura oder Bauung der Antiquen auß dem Vitruvius . . .,* Antwerpen (Geerhardt de Jode) 1581 [franz. Text 1615] [Museum für Gestaltung Basel, Bibliothek].

Wurst(e)isen, Christian, *Baßler Chronick,* Basel (Henricpetri) 1580 [Universitätsbibliothek Basel].

Bibliographie

d'Aujourd'hui, Rolf, *Mittelalterliche Stadtmauern im Teufelhof - eine archäologische Informationsstelle am Leonhardsgraben 47,* in: Basler Stadtbuch 1989, Basel 1990, 156–163.

- und Christian Bing, *Jahresbericht der Archäologischen Bodenforschung des Kantons Basel-Stadt 1987;* in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, LXXXVIII, Basel 1988, 261–300.

- und Udo Schön, *Jahresbericht der Archäologischen Bodenforschung des Kantons Basel-Stadt 1987;* in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, LXXXVIII, Basel 1988; 212ff.

Baer, C.H., *Die Kunstdenkmäler der Schweiz,* III, Basel-Stadt 1, Basel 1932.

Baroni, Costantino, *Architettura lombarda da Bramante al Richini,* Mailand 1941.

Basel in einigen alten Stadtbildern und in den beiden berühmten Beschreibungen des Aeneas Sylvius Piccolomini, Basel 1951.

Das Basler Münster, Hg. Münsterbaukommission und Peter Heman, Basel 1982.

Das Basler Rathaus, Hg. Staatskanzlei des Kantons Basel-Stadt, Basel 1983.

Die Basler Stadtbilder bis auf Matthaeus Merian den Aeltern MDCXV, Basel 1895 (= Mitteilungen der historischen und antiquarischen Gesellschaft zu Basel, N.F. 4).

Baugeschichte des Basler Münsters, Hg. Münsterbauverein, Basel 1895.

Baur, Albert, *Geltenzunft und Spiesshof,* in: National-Zeitung, No. 457, 5.10.1947.

Bucci, Mario und Raffaello Bencini, *Palazzi di Firenze,* Florenz 1973.

Das Bürgerhaus in der Schweiz, XVII, Basel-Stadt 1. Teil, Zürich/Leipzig/Berlin 1926; XXII, Basel-Stadt 2. Teil, Zürich/Leipzig 1930; VIII, Luzern, Zürich 1920.

Burckhardt-Finsler, Albert, *Beschreibungen der Stadt Basel aus dem 15. und 16. Jahrhundert,* in: Basler Jahrbuch, 1908, 284–313.

- , *Das große Spießhofzimmer im Historischen Museum zu Basel,* in: Verein für das Historische Museum. Jahresbericht und Rechnungen 1894, Basel 1985, 31–52.

- und Rudolf Wackernagel, *Geschichte und Beschreibung des Rathauses zu Basel,* Basel 1886 (= Mitteilungen der histor. u. antiqu. Gesellschaft zu Basel, N.F. 3).

Burckhardt, Fritz, *Über Pläne und Karten des Baselgebietes aus dem XVII. Jahrhundert,* in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, V, 1906, 291–360.

Burckhardt, Paul, *David Joris,* in: Basler Biographien, I, Basel 1900, 91–158.

- , *Geschichte der Stadt Basel. Von der Zeit der Reformation bis zur Gegenwart,* Basel 1957.

Chierici, Gino, *Il Palazzo italiano,* Mailand 1954.

Clasen, Karl-Heinz, *Deutsche Gewölbe der Spätgotik,* Berlin [2]1961.

Die Entwicklung des Basler Stadtbildes bis auf Matthaeus Merian den Älteren, Basel 1894 (= Mitteilungen der histor. u. antiqu. Gesellschaft zu Basel, N.F. 4, Beilage).

Eppens, Hans (Hg.), *Baukultur im alten Basel, Erweiterte Bildlegenden,* Basel [6]1965.

Fellmann, Rudolf, *Das römische Basel,* Führer durch das Historische Museum, Heft 2, Basel 1981.

Forssman, Erik, *Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts,* Stockholm 1956.

- , *Dorisch, jonisch, korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16.-18. Jahrhunderts,* Stockholm 1961.

Frommel, Christoph Luitpold, *Der Römische Palastbau der Hochrenaissance,* Tübingen 1973.

Furger-Gunti, Andres, *Das keltische Basel,* Führer durch das Historische Museum, Heft 1, Basel 1981.

Ganz, Paul, *Geschichte der Kunst in der Schweiz. Von den Anfängen bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts,* Basel/Stuttgart 1960.

Griep, Hans-Günther, *Kleine Kunstgeschichte des deutschen Bürgerhauses,* Darmstadt 1985.
Groß, Johann, *Kurtze Baßler Chronik . . . von vierzehenhundert Jahren biß auff das M.D.C.XXIV. Jahr/in und bey der Statt Basel . . .,* Basel (Joh. Jac. Genath) 1624.
Günther, Hubertus, *Deutsche Architekturtheorie zwischen Gotik und Renaissance,* Darmstadt 1988.
Haendcke, Berthold und August Müller, *Das Münster in Bern. Festschrift zur Vollendung der St. Vincenzenkirche,* Bern 1894.
Hans Holbein d.J. Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der öffentlichen Kunstsammlung Basel, Ausstellung im Kunstmuseum Basel, 12. Juni–14. Sept. 1988, Basel 1988.
Haupt, Albrecht, *Baukunst der Renaissance in Frankreich und Deutschland,* Wildpark-Potsdam 1923 (= *Handbuch der Kunstwissenschaft,* VII).
Hitchcock, Henry Russell, *German Renaissance Architecture,* Princeton 1981.
Hoffman, Hans, *Schweizerische Rat- und Zunftstuben,* Frauenfeld/Leipzig 1933 (= Die Schweiz im deutschen Geistesleben, XXI).
Hofer, Paul, *Die Kunstdenkmäler der Schweiz,* XIX, Bern 3, Basel 1947.
– , *Die Kunstdenkmäler der Schweiz,* XXVIII, Bern 1, Basel 1952.
Holzach, Ferdinand, *Das Geschlecht der Irmy,* in: Basler Biographien, I, Basel 1900, 37–58.
Kadatz, Hans-Joachim, *Deutsche Renaissancebaukunst von der frühbürgerlichen Revolution bis zum Ausgang des 30jährigen Krieges,* Berlin (Ost) 1983.
Kaufmann, Rudolf, *Die künstlerische Kultur von Basel. Die Blütezeit,* Basel 1940/41 (= Basler Neujahrsblatt 118/119).
– , *Die bauliche Entwicklung der Stadt Basel,* Basel 1948/49 (= Basler Neujahrsblatt 126/127).
Koelner, Paul, *Geschichte der Spinnwetternzunft zu Basel und ihrer Handwerke,* Basel 1931.
– , *Basler Zunftherrlichkeit,* Basel 1942.
Kruft, Hanno-Walter, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart,* München 1985.
Kunstführer durch die Schweiz (begr. Jenny), III, Wabern [5]1982.
Landolt, Elisabeth, *Daniel Heintz, Balthasar Irmi und der Spiesshof in Basel. Neue Archivalien zu Daniel Heintz und zur Baugeschichte des Spiesshofs,* in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, XXXV, 1978, 32–42.
– , *Künstler und Auftraggeber im späten 16. Jahrhundert in Basel,* in: Unsere Kunstdenkmäler, XXIX, 1978, 310–322.
Lötscher, Valentin (Hg.), *Felix Platters Beschreibung der Stadt Basel 1610 und Pestbericht 1610/11,* Basel/Stuttgart 1987 (= Basler Chroniken, XI).
Lübke, Wilhelm, *Geschichte der deutschen Renaissance,* Stuttgart 1873 (= Kuglers *Geschichte der Baukunst,* V).
Maurer, François, *Entwurf einer Baugeschichte des Spiesshofs in Basel,* in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, XXXV, 1978, 43–51.
[Merian, Matthaeus], *Facsimile des Planes der Stadt Basel von Matthaeus Merian MDCXV,* Basel 1894 (= Mitteilungen der histor. u. antiqu. Gesellschaft zu Basel, N.F. 4)
Meyer, Peter, *Das schweizerische Bürgerhaus und Bauernhaus,* Basel 1946.
Mojon, Luc, *Die Kunstdenkmäler der Schweiz,* XLIV, Bern 4, Basel 1960.
Morgenthaler, Hans, *Nachträge zu Daniel Heinz,* in: Blätter für bernische Geschichte, XV, 1919, 190–194.
Ossenberg, Horst, *Das Bürgerhaus in Baden,* Tübingen 1986 (= *Das deutsche Bürgerhaus,* XXXV).
Rahn, J.R., *Zur Geschichte der Renaissance-Architektur in der Schweiz,* in: Repertorium für Kunstwissenschaften, V, 1882, 1–20.
Ravelli, D. Luigi, *Valsesia e Monte Rosa. Guida alpinistica – artistica – storica,* II, Novara 1924.
Reinle, Adolf, *Kunstgeschichte der Schweiz,* III, Frauenfeld 1956.
Riggenbach, Rudolf, *Ulrich Ruffiner von Prismell und die Bauten der Schinerzeit im Wallis,* Brig [2]1952.

Rott, H., *Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert,* III. 3, Stuttgart 1938.

Die Renaissance im deutschen Südwesten zwischen Reformation und Dreißigjährigem Krieg, Ausstellung im Badischen Landesmuseum, 21. Juni–19. Okt. 1986, Karlsruhe 1986.

Schneeli, G., *Renaissance in der Schweiz,* München 1896.

Steck, R., *Daniel Heinz und der Münsterturm,* in: Blätter für bernische Geschichte, Kunst und Altertumskunde, XV, 1919, 185–190.

Stocker, Franz August, *Basler Stadtbilder. Alte Häuser und Geschlechter,* Basel 1890.

Strübin, Johanna, *Das Zunfthaus zur Gelten in Basel,* in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, LXXVII, 1977, 139–178.

Teuteberg, René, *Basler Geschichte,* Basel [2]1988.

Wackernagel, Rudolf, *Geschichte der Stadt Basel,* III, Basel 1924.

– (Hg.), *Christian Wurstisens Beschreibung des Basler Münsters und seiner Umgebung,* in: Beiträge zur vaterländischen Geschichte, XXII = N.F. 2, 1888, 399–522.

Weiss-Bass, E. Friedrich, *Weingewerbe und Weinleutenzunft im alten Basel,* Basel 1958.

Wolters, Wolfgang und Norbert Huse, *Venedig. Die Kunst der Renaissance,* München 1986.

Wyss, Alfred und Oskar Emmenegger, *Zur Monochromie der Geltenzunft in Basel,* in: Von Farbe und Farben. Festschrift Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag, Zürich 1980, 121–123.

Zemp, Josef, *Die schweizerischen Bilderchroniken und ihre Architektur-Darstellungen,* Zürich 1897.

Zesiger, A., *Daniel Heinz, der Münsterbaumeister und Bildhauer,* in: Blätter für bernische Geschichte, Kunst und Altertumskunde, XV, 1919, 31–37.

Abbildungsnachweis

Charles Frainier, Riehen
Umschlag, Abb. 1
Staatsarchiv Basel-Stadt
Abb. 2 - (nach dem) Historischen Grundbuch, Heuberg, Plan Nr. 3
Abb. 4 - Hauptsammlung I, 291, a–d
Abb. 5 - Hauptsammlung I, 7
Facsimile des Planes der Stadt Basel von Matthaeus Merian MDCXV, Basel: 1894
Abb. 3
Das Bürgerhaus in der Schweiz, Bd. 17, Basel-Stadt I, Zürich/Leipzig/Berlin: Orell Füssli, 1926
Abb. 6 - Tf. 126.2
Abb. 9 - Tf. 128.2
Abb. 11 - Tf. 129.2
Abb. 13 - Tf. 133
Abb. 14 - Tf. 132.1
Abb. 15 - Tf. 131.2
Abb. 23 - Tf. 132.4
Abb. 24 - Tf. 129.1
Abb. 28 - Tf. 45
Abb. 29 - Tf. 137
Archiv der Schweizerischen Bundesbahnen, Heuberg 3/7, Basel
Abb. 7, aktualisierter Zustand
Abb. 8, 10, 12
Autorin, Lörrach-Hauingen (D)
Abb. 16–22, 25–27, 35, 43, 45–46
Wolfgang Wolters u. Norbert Huse, *Venedig. Die Kunst der Renaissance,* München: Beck, 1986
Abb. 30 - S. 68/Abb. 40
Abb. 31 - S. 69/Abb. 41
Museum für Gestaltung Basel, Fachbibliothek, Sammlung Architekturtheoretiker
Sebastiano Serlio, *Regole generali,* 3. Ausg., Venedig o.J. [um 1544]
Abb. 32 - fol. 32r
Abb. 36 - fol. 51r
Abb. 37 - fol. 35r
Andrea Palladio, *I quattro libri,* Venedig: Dominico de' Franceschi, 1570
Abb. 33 - III. Buch, fol. 43
Jan Vredeman de Vries, *Architectura,* Antwerpen: Geerhardt de Jode, 1581
Abb. 44 - fol. 16
Universitätsbibliothek Basel
Sebastiano Serlio, *Il terzo libro,* Venedig: Pietro de Nicolini da Sabbio & Marchione Sessa, 1551
Abb. 34 - fol. 69
Berthold Haendcke u. August Müller, *Das Münster in Bern,* Bern: von Schmid, Francke & Co., 1894
Abb. 38 - Tf. 69
Abb. 42 - Tf. 117
Luc Mojon, *Die Kunstdenkmäler der Schweiz,* Bd. 44, Bern IV, Basel: Birkhäuser, 1960
Abb. 39 - S. 21/Abb. 9
Abb. 40 - S. 118/Abb. 104
Abb. 41 - S. 118/Abb. 105