

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
Kapitel: IV: Analyse und Kunsthistorische Einordnung
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: 15.02.2026

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

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» «Einzellerscheinungen» 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 Riggenschbach präziserte diese These 1933 mit der Erwähnung des Baumeisters Daniel Heintz, der damals vor allem für seine Arbeiten am Berner Münster bekannt war. Riggenschbachs 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 Riggenschbachs 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 gilt¹³ – 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 Integration 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 Integration 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 Gauen 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 aneinandergeschnitten, 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 Einzelemente wie Hauptportal oder Erker; die rein architektonische Formsprache, 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 compartito con gran discretione ...». 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 Dolfín (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 Dolfín 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 Aufschliessen des Konsolengeschosses und steilen Daches am «Spiesshof» ist ein durchaus «unitalienischer» Einfall. Gegenüber der elegant-klassischen Wirkung des Portikus im Erdgeschoss des Palazzo Dolfín 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 Schreibern 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 Formsprache 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 Cirkels und Richtsscheidts Künstlichen gebraucht/zu sonderlichem Nutz und vielfeltigem Vorthail ...». 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 Formsprache 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 Strebebepfeilmotiv.

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 Mezzanin Fenster 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 verfuhr 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 Volutenspannen 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 «Einzelercheinung» 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 Fassade wand 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 diene. 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 Regelmässigkeit 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 anstreben. 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.